



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO NORTE FLUMINENSE DARCY RIBEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS DO HOMEM
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA POLÍTICA

O CINEMA À PROVA DA OPINIÃO

HEITOR BENJAMIM CAMPOS

Campos dos Goytacazes – RJ

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO NORTE FLUMINENSE DARCY RIBEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS DO HOMEM
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA POLÍTICA

HEITOR BENJAMIM CAMPOS

Dissertação apresentada ao Centro de Ciências do Homem da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, como parte das exigências para obtenção do título de Mestre em Sociologia Política.

Orientador: Prof. Dr. José Manuel Vieira Soares de Resende

Campos dos Goytacazes – RJ

Aos meus amigos, pelas alegrias, tristezas e dores compartilhadas. Com vocês, as pausas entre um parágrafo e outro de produção melhora tudo o que tenho produzido na vida.

AGRADECIMENTOS

No meu itinerário formativo muitos agradecimentos se fazem necessários...

A todos os meus familiares, pelas demonstrações de carinho e torcida a cada conquista.

Aos meus amigos, agradeço porque junto com vocês tenho coragem para superar os obstáculos da vida.

Aos colegas do mestrado em Sociologia Política que estiveram ao meu lado, com muita paciência e amor, nas angústias e alegrias do processo de construção do conhecimento.

Aos professores do curso de Sociologia Política por todo ensinamento compartilhado.

Aos professores Roberto Dutra, Joseane de Souza e Jussara Freire, por aceitarem fazer parte da minha banca examinadora.

Por fim, agradeço especialmente, ao meu querido orientador, Prof. Dr. José Manuel Vieira Soares de Resende, pelo incentivo e sobretudo por ter me apontado a direção fazendo com que eu chegasse até aqui. Não será possível trilhar meus caminhos sem lembrar e utilizar os conhecimentos que me transmitiu. Serei eternamente grato!

RESUMO

É objetivo desta dissertação 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. 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 à 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. Como metodologia, grupos de setenta e duas pessoas estão a assistir e a opinar diversas obras cinematográficas. A partir de suas críticas é que tecemos possíveis conexões entre as formas de qualificação do gosto cinematográfico e os regimes de envolvimento da ação que fundamentam essa mesma qualificação

Palavras-chave: opinião; públicos; moralidades; cinema.

ABSTRACT

This dissertation's objective 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. Some developments can make us think: It is possible to establish some kind of pattern among the diversity of opinions issued by the same cinematographic work? Is there any attraction force that makes different people share the same opinion? It is by necessary, to try to answer these questions, give a new connotation for being the main thread of my analysis: the opinion. It'll be necessary to leave the fields of aesthetics and criticism by the socialization. The objective of study is no longer the opinion, but the public opinion, shared opinion. As methodology, groups with seventy two people are watching and narrating several cinematographic works. From their critics we can build possible conections between the forms of qualification of cinematic taste and the action involving schemes that support the same qualification.

Keywords: opinion; public; morality; cinema.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1 A CAIXA DE FERRAMENTAS.....	13
1.1 Por uma Sociologia da Diferença	13
1.2 As Leis da Imitação em Gabriel Tarde.....	20
1.3 A Primeira Fonte de Incerteza em Bruno Latour	27
1.4 Os Conceitos de Opinião e Público em Gabriel Tarde.....	34
1.5 A Terceira Fonte de Incerteza em Bruno Latour.....	39
1.6 O Conceito de Máquina em Deleuze & Guattari.....	42
1.7 A Sociedade de Controle em Maurizio Lazzarato.....	48
1.8 A Moral em David Hume.....	55
2 A MÁQUINA.....	63
2.1 A Origem da Pesquisa.....	67
2.2 Os Primeiros Ajustes.....	76
2.3 O Mosaico.....	81
3 A OPERAÇÃO	91
3.1 (DESAFIANDO GIGANTES, Mulher, 23 anos, Estudante).....	91
3.2 (MÁ EDUCAÇÃO, Homem, 52 anos, Agente Administrativo).....	95
3.3 (PROCURANDO NEMO, Mulher Transexual, 26 anos, Prostituta).....	100
3.4 (ALIEN, Homem, 27 anos, Engenheiro Elétrico).....	104
3.5 (TOY STORY 3, Homem, 34 anos, Padre).....	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	112
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	114

INTRODUÇÃO

André Bazin foi categórico ao mencionar o comportamento do *público* após a exibição do filme *Le Mystère Picasso*¹ de Henri-Georges Clouzot: “os admiradores adoram ainda mais e os que não gostam de Picasso confirmam seu desprezo” (BAZIN, 2002:178). 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 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

¹ Filme francês de 1956. Duração: 78 minutos.

estético a respeito de *Brokeback Mountain*² do Ang Lee isento de qualquer julgamento moral? Ou mesmo um racista ser imparcial e apreciar esteticamente *Mississippi Burning*³ 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, 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.

Um ótimo exemplo que observamos faz pouco tempo no cenário nacional é o lançamento do filme *Praia do Futuro*⁴ de Karim Aïnouz. Em alguns cinemas do Brasil, o ingresso dos espectadores vinha carimbado: avisado. Bem, este “avisado” era para comprovar ao espectador de que ele havia sido informado pela bilheteria de que este filme continha cenas fortes de sexo entre homossexuais. O leitor pode ser perguntar: mas quem vai assistir a um filme já não sabe de antemão a sua sinopse? Sim, mas acredito eu que o principal motivo desta confusão está numa possível identificação de diferentes públicos. O ator principal que estampa os cartazes deste filme é um ator muito prestigiado nas telenovelas. Sabemos o quanto a telenovela é uma arte muito mais enraizada e difundida no cenário nacional que o próprio cinema. E um dos recursos utilizado pela indústria cinematográfica brasileira para atrair um número maior de pagantes no cinema é a utilização de rostos muito conhecidos da telenovela. Assim, ocorre este confronto de moralidades de diferentes públicos. Para uma parcela do público das telenovelas pode ser até aceitável uma relação homossexual nas telas, desde que tratada de forma amena como nas telenovelas. E não era exatamente esta a proposta do filme em questão.

² Filme americano de 2005. Duração: 134 minutos.

³ Filme americano de 1988. Duração: 128 minutos.

⁴ Filme brasileiro de 2014. Duração: 106 minutos.

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, 1992:21).

Na primeira unidade desta dissertação teremos a apresentação de uma caixa de ferramentas onde estarão presentes as principais teorias que serão discutidas ao longo do trabalho. Esta pesquisa se insere numa perspectiva da sociologia da diferença, por propor uma aproximação teórica entre o pensamento do Gabriel Tarde com a filosofia da diferença Gilles Deleuze e David Hume, o pensamento de Bruno Latour e Maurizio Lazzarato. Esses autores estão colocando em questão o abismo separador que se abriu, a partir de Descartes, entre sujeito e objeto, e também entre natureza e sociedade, sensível e inteligível, alma e corpo. Na segunda unidade apresento minha proposta metodológica para esta pesquisa, uma máquina analítica fabricada a partir do conceito de mosaico científico de Howard Becker; e onde utilizo da técnica da *conversa* inspirada nos trabalhos de Gabriel Tarde. Serão apresentados os modelos dos mosaicos desenvolvidos nesta pesquisa e suas evoluções técnicas. E por fim, a terceira unidade onde teremos

o funcionamento desta máquina e onde o material empírico gerado s analisado a partir de uma possível sociologia da diferença.

1. A CAIXA DE FERRAMENTAS

1.1 Por uma Sociologia da Diferença

“Existir é diferir.” Gabriel Tarde

“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, 1979:71), 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 trabalho⁵” 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 forjadas, 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, 1999:113-114)

⁵ <http://www.dicio.com.br/ferramenta/>

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 interessava 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.”* (**Gladiador**, homem, 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.”* (**Laranja Mecânica**, homem, 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!”
(*Lemon Tree*, mulher, 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*”⁶. 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 2000:45)

⁶ Dicionário Michaelis em <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=rizoma>

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 anos⁷ 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* ou o *marxismo*, aprisiona o rizoma; eles cortam as multiplicidades, eles 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, 2000:04). Rizoma não possui narrativa clássica; rizoma é *Acosado* 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.

O que eu venho a reivindicar nessa dissertação como sendo uma *Sociologia da Diferença* são todas essas *multiplicidades* que a teoria tardeana provocou ao ser encarada de forma rizomática; apresenta-se como um sistema aberto em definitivo. A *Sociologia da Diferença* é uma caldeira; o sociólogo, tal qual um ferreiro, irá atuar sobre o metal bruto a procura de suas ferramentas analíticas – que serão moldadas a partir da intensidade do fogo – seu campo de pesquisa. A *Sociologia da Diferença* encontra-se em estado de permanente devir, ou seja, na iminência de tornar-se outra; ela

⁷ *L'opinion et la foule* (1901)

não é uma nem múltipla, é multiplicidade. A cada nova pesquisa; novas ferramentas – uma nova *Sociologia da Diferença*. Apenas uma única semelhança congrega todas essas possibilidades de uma *Sociologia da Diferença* – a sua diferença!

E para entendermos como se estabelece esta *diferença* 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, 1974:63)

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 irredutível. 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 irredutível.” (DELEUZE, 1991:43)

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, 2007:79)

As mônadas tardeanas possuem portas e janelas, é possível modificarem umas às outras; não obedecem a 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.

Tarde explora a *monadologia* para desatar as entidades maciças: não para negar as oposições compactas, mas para liberar as potências e as virtualidades sacrificadas pelos dualismos metafísicos e sociais (sujeito/objeto, natureza/cultura, alma/corpo, indivíduo/sociedade, capital/trabalho) e restituir a cada mônada sua própria potência de invenção e resistência (LAZZARATO, 2004).

Dessa maneira, a história não é mais

"um caminho em linha reta, mas uma rede de caminhos tortuosos e cheios de encruzilhadas [...]. A cada passo nos é apresentada uma bifurcação ou uma trifurcação de vias diferentes. Negar essa grande verdade, sob o pretexto do determinismo [...], é a ilusão de um evolucionismo estreito, unilinear" (TARDE, 2007:43).

Assim, esta que proponho ser uma possível *Sociologia da Diferença* distancia-se de outras propostas pós-estruturalistas em que a *diferença* também está sendo arquitetada de forma a superar a dialética hegeliana. Talvez um dos maiores nomes que se enquadre nesse movimento de ruptura seja Jacques Derrida (1991); porém, a forma como este pensador articula a identidade a partir das diferenças mostra-se ainda inserida numa lógica binária – o sentido se faz a partir da referência à sua oposição.

É imperativo deixar claro que a *identidade* nesta dissertação não obedecerá à construções elaboradas de forma mimética; os sentidos não serão sugestionados através de suas oposições. Não há espaço apenas para pensarmos um público de cinema hollywoodiano em oposição a um público de cinema de autor; são muitos espaços que podem ser preenchidos por muitos outros tipos de público – como assim será apresentado nesta pesquisa. As *identidades* dão-se não por oposição ou analogia, mas por meio de diferenças de diferenças (DELEUZE, 1988).

De modo que para um melhor entendimento do leitor, minha caixa de ferramentas está sendo apresentada inicialmente nesta dissertação; estas estiveram constantemente sendo forjadas até a última palavra inserida nesta pesquisa. E cabe ressaltar, que estes conceitos serão apresentados de forma linear, mas que também devem ser entendidos de forma rizomática – cada uma dessas ferramentas só conseguirá o seu pleno desempenho a partir de ajustes feitos pelas outras ferramentas.

Aqui, as ferramentas se acomodam umas às outras, os conceitos superpõem-se uns aos outros, coordenam seus contornos, compõem seus respectivos problemas, anseiam fazer parte de uma mesma *Sociologia da Diferença*, mesmo procedendo de histórias diferentes. Com efeito, todo conceito bifurcará sobre outros conceitos: encontraremos *Leis da Imitação* do Gabriel Tarde nas *Fontes de Incerteza* do Bruno Latour; estabeleceremos a *Moral* de David Hume para entendermos como as pessoas se conectam em *Públicos* do Gabriel Tarde; e até mesmo a *Opinião* fará sentido acompanhada de *Sociedade de Controle* em Maurizio Lazzarato.

Um conceito não exige somente um problema sob o qual remaneja ou substitui conceitos precedentes – não necessariamente essas ferramentas que apresentarei foram tramadas para atenderem aos problemas oriundos desta mesma temática em questão; mas, sim, uma encruzilhada de problemas em que se alia a outros conceitos existentes. De antemão, declaro que essas intervenções estarão visíveis na tessitura da redação feita por mim para cada uma dessas ferramentas – propositadamente; que elas não perturbem a leitura desta dissertação por mostrarem-se repetitivas, mas que demarquem precisamente esses pontos de conexão dessa experiência rizomática.

1.2 As *Leis da Imitação* em Gabriel Tarde

A sociologia tardeana surge com uma abordagem um tanto diferenciada do conceito de sociedade das outras teorias sociológicas de sua época, principalmente a teoria durkheimiana. Enquanto Emile Durkheim estabelecia as bases de sua teoria na imposição do social frente ao indivíduo, Tarde em sua teoria tenta desconstruir qualquer forma de abstração que escape ao entendimento humano. Dá primazia aos indivíduos na

relação social, onde os fenômenos sociais são sempre produtos das subjetividades envolvidas que resultam em espaços de acomodação ou de resistências.

A grande crítica de Gabriel Tarde à teoria durkheimiana está nos conceitos de sociedade e consciência coletiva. Para Tarde, a abordagem de Durkheim procura estabelecer o conhecido (indivíduos) a partir do desconhecido (sociedade). Durkheim parte de uma abstração geral, o social, tomando-o como uma unidade autônoma definida por uma consciência coletiva, “uma identidade indevida que marca a semelhança lá onde vibram diferenças em constante relação” (THEMUDO, 2002:22)

Gabriel Tarde irá estabelecer seu método de análise das composições sociais através das relações das subjetividades concretas que as constroem. Para ele é impossível o estudo de um grupo social sem o estudo das subjetividades de sua composição. “É o mesmo erro que um físico comete ao estudar os compostos orgânicos descartando a análise dos átomos” (THEMUDO, 2002:23). O mundo social tardeano não é animado por forças abstratas, mas por uma infinidade de subjetividades em constante interpenetração. Nota-se que essa análise tardeana é totalmente inversa do postulado mais significativo da teoria durkheimiana relativo ao método sociológico: os fatos sociais devem ser encarados como “coisas”, assim, passíveis de observação externa.

Se a constituição do social não deve ser pensada apenas através de fatores impessoais, como então seria possível conceituar a categoria sociedade? A grosso modo, a sociedade nada mais seria que um conjunto de homens que estão num constante processo de imitação. Para Tarde, a imitação é uma modalidade de repetição especificamente social, uma ação à distância de um ator social para outro. Aqui entra outra questão central na teoria tardeana: “o sujeito está a uma marcha progressiva e irreversível que vai do pequeno muito numeroso ao grande muito raro” (VARGAS, 1995:226). Mais uma vez nos deparamos com essa ideia infinitesimal na obra tardeana, o que nos traduz um mundo social num constante devir. É a partir de uma simples imitação que ideias vão criando poderes ao ponto de muitas vezes se institucionalizarem. Em Tarde, o poder está diretamente ligado com a quantidade de pessoas que estão a repetir determinada ideia.

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**.

Antes de passar ao exame de cada uma das três categorias em particular, convém assinalar que, para Tarde, a primeira e a terceira são as mais importantes. Em seus próprios termos: a primeira (repetição) é a chave-geral; a terceira (adaptação), mais fina, dá acesso aos tesouros mais ocultos e preciosos; a segunda (oposição), intermediária e subordinada, revela-nos choques e lutas de utilidade passageira (TARDE, 1898).

Consideremos a categoria da repetição. Antes de mais nada, é preciso ter em mente que Gabriel Tarde propôs uma inversão radical do privilégio explicativo das semelhanças. Em vez de tomar a similitude de milhões de homens como um dado da natureza, ele se pôs a indagar como ela essa semelhança pode ser produzida. Assim, foi levado a concluir que, por si mesmas, as relações de semelhança não são nada ou muito pouca coisa, pois o que explica a fecundidade lógica da relação de semelhança é o fato de que ela implica uma relação de repetição (TARDE, 1895).

Em *Les Lois de l'Imitation* (1890), Tarde nos mostrou que todas as semelhanças são devidas a repetições. Essa proposição foi desdobrada da seguinte maneira: à exceção do espaço, única grande categoria de semelhança que aparentemente não foi produzida por qualquer repetição, e condição de todo movimento, seja ele vibratório, gerador ou propagador, todas as semelhanças observáveis no universo tem como causa a repetição. Se observarmos o mundo físico e químico, as semelhanças decorrem de movimentos periódicos vibratórios (TARDE, 1890). No mundo biológico, elas resultam da transmissão hereditária, da geração intra ou extra orgânica. No mundo social, são os frutos da imitação. As repetições vibratórias, hereditárias e imitativas são responsáveis pela produção de semelhanças de origem física, biológica e social.

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).

Pode-se dizer que a lei da repetição, quer se trate da repetição ondulatória e gravitacional do mundo físico, quer da repetição hereditária do mundo vivo, ou da repetição imitativa do mundo social, é a tendência para passar por via de amplificação progressiva de um infinitesimal relativo a um infinito relativo (TARDE, 1898). No que diz respeito ao mundo social, a modalidade de repetição característica é a imitação: o ser social, na qualidade de social, é imitador por essência, e a imitação exerce, nas sociedades, um papel análogo àquele da hereditariedade nos organismos e àquele da ondulação nos corpos brutos (TARDE, 1890). A vida social se compõe, acima de tudo, por radiações imitativas que escapam de um ponto de singularização ou inovação qualquer (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.

Deve-se indagar, entretanto, por que somente algumas inovações se propagam, são imitadas, enquanto outras, as mais numerosas, caem no esquecimento. A esse respeito Tarde acredita que a imitação está submetida a uma motivação lógica, que age quando a inovação é escolhida e levada à propagação por seu caráter intrínseco, isto é, por ser considerada mais adequada e útil do que as outras com relação às questões

levantadas por seu tempo ou aos fins e princípios nele estabelecidos por via da imitação (TARDE, 1890). As imitações, no entanto, também estão sujeitas as motivações extralógicas, isto é, a modalidades de influência que extrapolam as considerações baseadas apenas no caráter intrínseco da inovação imitada. Grosso modo, essas influências são duas: a primeira enuncia que a imitação vai *ab interioribus ad exteriora*, ou seja, embora tenham valores lógicos ou teleológicos hipoteticamente iguais, os modelos interiores são imitados antes dos exteriores: a imitação das ideias precede a imitação de sua expressão, bem como a dos fins precede a dos meios; em outros termos, a crença transmite sua fé antes de transmitir seu dogma e o desejo sua volição antes de seu desígnio (VARGAS, 1995). Por sua vez, a segunda influência provém do princípio da queda d'água. Embora os modelos tenham valores lógicos hipoteticamente iguais, a imitação desce do superior para o inferior. Toda imitação é unilateral e só depois se torna recíproca ou se mutualiza. A essas influências extralógicas cabe acrescentar a alternância entre a imitação-moda e a imitação-costume, ou seja, o fato de que, em diferentes épocas ou sociedades, as imitações oscilam entre a preponderância dos modelos provenientes das tradições autóctones e a predominância dos modelos atuais, porém advindos do estrangeiro. A essas associam-se o predomínio dos processos repetitivos ou institucionalizantes, no primeiro caso, e dos processos inovadores ou de transformação, no segundo (VARGAS, 1995).

Motivada quer por considerações lógicas, quer por influências extralógicas, a imitação, na qualidade de modalidade social da repetição, tende, tal como esta, a fazer passar de um infinitesimal relativo a um infinito relativo. São transmissões que se espalham, se multiplicam e ambicionam o infinito. Em geral, essa tendência é mal-sucedida em razão de uma série de motivos. Inicialmente, ela supõe que o meio, através do qual uma inovação se propaga, permaneça homogêneo. Consequentemente, as “imitações (palavras de uma língua, mitos religiosos, segredos de uma arte militar, formas literárias etc.) modificam-se ao passarem de uma raça ou nação para outra, dos Hindus aos Germanos, por exemplo, ou dos Latinos aos Gauleses, como as ondas físicas ou os tipos vivos ao passarem de um meio a outro” (TARDE, 1890:24). Pode-se falar de leis de refração linguística, mítica, religiosa, política ética, estética como se fala, em física, de leis de refração. Basicamente, a tendência a um infinito relativo é mal-sucedida em razão da intervenção de outras tendências análogas. Se há uma série de obstáculos de diversas espécies que entram a marcha da imitação para o infinito, o

entrave maior que detém a expansão de uma inovação social e sua consolidação em costume tradicional é alguma outra inovação paralelamente expansiva que a encontra sobre seu caminho e que, para empregar uma metáfora física, interfere nela (TARDE, 1898).

Quando se trata da passagem de um meio a outro, a imitação não é propriamente objeto de uma interferência, mas via de regra suscitada a continuar sua marcha segundo um outro ritmo, outra escala de progressão geométrica. Assim, uma radiação ou série imitativa só é afetada por outra radiação ou série imitativa que, com a primeira, partilha a ambição do infinito. Essa interferência se dá sob a forma de um encontro: é no próprio movimento de propagação que uma radiação imitativa encontra outras radiações e nelas interfere sob os modos de combinação ou luta, de união ou duelo, de harmonia ou dissidência (VARGAS, 1995). Enquanto as interferências-combinações dão lugar às adaptações, as interferências-lutas dão lugar às oposições. São nessas disputas de poder entre séries imitativas que inserimos as diversas estéticas cinematográficas e observamos os duelos existentes entre diferentes tipos de públicos e do que estes mesmos entendem e defendem como o verdadeiro cinema. A partir do momento em que um público emite um juízo de valor a respeito do que seria um bom ou mal filme, estamos assinalando haver uma disputa de ideias, que irão duelar até que uma se sobressaia sobre a outra. Isso vemos cotidianamente com a estreia de algum novo filme em que uma nova estética é experimentada ou mesmo uma narrativa é construída de forma diferente. Pois é repetindo-se pela imitação que a invenção, a adaptação social elementar, se espalha e se fortifica, e tende, pelo encontro de um de seus raios imitativos com o raio imitativo emanado de alguma outra invenção antiga ou nova, a suscitar seja novas lutas, seja, diretamente ou por meio dessas lutas, invenções mais complexas, logo radiantes também imitativamente, e assim de maneira sucessiva até o infinito (TARDE,, 1890).

Embora seja o ato social elementar, a imitação imita outra coisa que não ela própria. Deve-se saber, portanto, quais as substâncias e as forças sociais de que esses atos são feitos. Esta é uma passagem da sociologia tardeana que será muito importante para a interpretação dos dados empíricos da pesquisa. Pois como estou a pesquisar também uma dimensão subjetiva do gosto cinematográfico, aqui poderemos entender as paixões humanas que desencadeiam adesões ou não a diferentes estéticas

cinematográficas. Gabriel Tarde define a vida social como uma distribuição mutante de crenças e desejos.

O que são crenças e desejos? As crenças e desejos são, respectivamente, as forças plásticas e as forças funcionais que animam a vida social. Mais do que isso, crenças e desejos são verdadeiras “quantidades sociais”, o fundo de toda disposição social. Para Tarde, sob as múltiplas formas de que se revestem e sob os objetos heterogêneos que se atribuem, crenças e desejos são constantes e universais, uniformes e homogêneos, susceptíveis de crescer ou diminuir, mas não de variar qualitativamente, sendo, portanto, não só comunicáveis, transmissíveis de um ponto a outro da escala social, como também, em princípio, mensuráveis, quantificáveis. É isso o que tem de mais característico (VARGAS, 1995).

Nesta abordagem, Tarde assinala o grande equívoco da lógica clássica. Para ele, a lógica clássica se restringiu à consideração de termos absolutos (vale dizer, às situações em que se afirma ou se nega, se quer ou se recusa) e negligenciou a tarefa capital de considerar os graus de crença e de desejo, isto é, o problema de saber com qual grau de intensidade uma crença é afirmada ou negada, ou um desejo é querido ou recusado. Os graus podem variar da convicção ou da volição absoluta em uma crença ou desejo à convicção ou volição absoluta em uma crença ou um desejo inteiramente antagônicos aos primeiros, passando, necessariamente, por um momento de dúvida ou timidez absolutas, de um ponto a outro dessa escala contínua, sendo os graus intermediários de crenças e desejos praticamente infinitos (TARDE, 1895).

Para Tarde, a crença e o desejo são como uma corrente homogênea e contínua que, sob a coloração variável das tintas da afetividade própria a cada espírito, circula idêntica, ora dividida, dispersa, ora concentrada, e que, de uma pessoa a outra, assim como de uma percepção a outra em cada uma delas, comunica-se sem alteração (TARDE, 1898). A crença e o desejo são quantidades que, servindo de ligação e suporte a qualidades, fazem estas participar de seu caráter quantitativo; são, em outros termos, identidades constantes que, longe de impedir a heterogeneidade das coisas imersas em seu seio, as valorizam, as penetram inteiramente sem, no entanto, constituí-las; elas as unem sem confundi-las e subsistem inalteráveis no meio delas apesar da intimidade estreita dessa união (TARDE, 1880).

Nesse sentido, a imitação marca a passagem ou a propagação de um fluxo ou onda de crença e de desejo; a oposição, por sua vez, marca a intervenção de um fluxo ou onda sobre outra sob o modo de um choque binário; enquanto a invenção marca a conjugação ou a conexão de múltiplos fluxos de crenças e de desejos. As imitações, oposições e invenções especificam cada um desses fluxos e, nesse sentido, elas os criam. Por outro lado, contudo, as crenças e desejos que as imitações propagam, as oposições binarizam e as invenções conectam, preexistem às suas propagações, binarizações e conexões como fluxos: elas tem sua fonte profunda abaixo do mundo social, no mundo vivo. É assim que as forças plásticas e as forças funcionais da vida, especificadas, empregadas pela geração, tem sua fonte abaixo do mundo vivo, no mundo físico, e que as forças moleculares e as forças motrizes deste, regidas pela ondulação, tem sua fonte, insondável a nossos físicos, no mundo hipofísico que alguns chamam de Nume, outros de Energia, outros de Desconhecido (TARDE, 1890).

Ao afirmar que a fonte das crenças e desejos encontra-se no mundo vivo, que a fonte das forças plásticas e funcionais da vida reside no mundo físico, e que a fonte das forças moleculares e motrizes está no mundo hipofísico, Tarde retoma a questão da independência relativa das séries causais regulares, de acordo com a qual uma ordem de determinismo, seja ele físico, biológico ou social, interfere em outra para torna-la acidente, isto é, atualizar suas potencialidades teoricamente infinitas (TARDE, 1899).

Portanto, compete à sociologia não o estudo das representações coletivas, geralmente macroscópicas e reificadas, mas a análise dos fluxos moleculares de crença e de desejo nas línguas, mitos, religiões e ciências, ou nas leis, costumes, indústrias e instituições. Enfim, à sociologia compete o estudo dos fluxos de crença e desejo no campo social. Em princípio, a cientificidade da sociologia está garantida pela mensurabilidade desses fluxos. Daí a importância que Tarde atribui à estatística, desde que ela não permaneça nas zonas horizontais ou estacionárias das representações, mas passe a se “ocupar das pontas ou das zonas verticais que indiciam as propagações e os declínios dos fluxos de crença e de desejo” (TARDE, 1890:97).

1.3 A primeira fonte de incerteza em Bruno Latour

Em sua obra *Reagregando o Social*, Bruno Latour (2012) apresenta uma nova proposta para definirmos aquilo que para nós, cientistas sociais, sempre fora tão óbvio: dimensionar o social. O autor questiona a forma como este termo vem sendo articulado nas pesquisas do campo social; o modo pelo qual a Sociologia tem fornecido explicações para determinados fenômenos a partir de conceitos estáveis e estagnados como sociedade e até mesmo classes sociais.

Partindo desta crítica de que as metodologias utilizadas pelas ciências sociais não estão dando conta da dinâmica encontrada no mundo social, Latour nos oferece na primeira parte deste livro, denominada *Como Desdobrar Controvérsias Sobre o Mundo Social*, cinco grandes incertezas que o cientista social deve levantar no decorrer de suas pesquisas:

- a natureza dos grupos: há várias formas contraditórias de se atribuir identidade aos atores;
- a natureza das ações: em cada curso de ação, toda uma variedade de agentes parece imiscuir-se e deslocar os objetivos originais;
- a natureza dos objetos: o tipo de agências que participam das interações permanece, ao que tudo indica, aberto;
- a natureza dos fatos: os vínculos das ciências naturais com o restante da sociedade parecem ser constantemente fonte de controvérsias;
- finalmente, o tipo de estudos realizados sob o rótulo de ciência do social, pois nunca fica claro em que sentido exato se pode dizer que as ciências sociais são empíricas.

É importante notarmos que essas *fontes de incertezas* propostas por Bruno Latour implicam numa nova forma de pensarmos a Sociologia e até mesmo a sua aplicabilidade no campo científico. Isto implica na elaboração de um novo *plano de imanência* que possibilite a criação de conceitos e metodologias que contemplem as controvérsias do mundo social.

Para Deleuze e Guattari (1992), fazer filosofia é criar conceitos; e, certamente, fora esta atitude mais empregada em sua obra e como em outros pensadores. Mas houve, por parte destes filósofos franceses, uma clara diferença em se preocupar com o lugar de partida para que os conceitos fossem elaborados. O *plano de imanência* serve

como um solo que possibilite a criação e propagação de conceitos; é a matéria do pensamento – a matéria na qual o pensamento se deterá para produzir conceitos.

Eu vou além e digo que a Sociologia não apenas cria conceitos, mas igualmente traça metodologias; e ambas as criações devem estar alinhadas num mesmo *plano de imanência*. É falha a pesquisa que se propõe analisar determinado fenômeno social se utilizando de conceitos que partem de planos de imanência distintos. Após a explanação do item anterior desta unidade, onde expus uma discrepância epistemológica nas sociologias durkheimiana e tardeana, não seria complicado articularmos um conceito de *fato social e público*? Estes conceitos estão amparados a partir de *planos de imanência* diferentes; há uma disparidade muito grande na forma como o *social* está sendo mensurado nessas duas sociologias.

A questão que mais farei alarde até o fim desta dissertação é o alinhamento da *metodologia* com o campo de pesquisa num mesmo *plano de imanência*. Essa série de incertezas fomentadas por Bruno Latour me ampara na descrença que tenho ao analisar algumas pesquisas sociológicas onde o que é dito pelos interlocutores não está em relevância assim como os autores incitados a responder determinado fenômeno. Exatamente isso que discutiremos a partir de agora com a *primeira fonte de incerteza*.

Bruno Latour sugere começarmos pela leitura de um jornal: inúmeras notícias vão sendo apresentadas para despertar no leitor a ideia de que grupos sociais estão constantemente sendo feitos e desfeitos. Eu não posso perder a chance de enaltecer esta minha temática sem ao menos indicar um filme para que possamos construir essa fonte de incerteza.

Então, ligue a sua televisão: sua sala será inundada por tantas notícias – desde a queda da Bolsa de Valores de Xangai às ações sanguinárias do Boko Haram na Nigéria. E continue zapeando até sintonizar no filme *Holy Motors* (2012), do cineasta francês Leos Carax. A certa altura do filme, você se perguntará: como pode um mesmo homem desempenhar tantos papéis durante um dia? Ora vemos o Monsieur Oscar⁸ encarnar a figura de um mendigo cego e agressivo, ora assume a identidade de um jovem pai atencioso – e, assim, cumpre compromissos de um total de onze fantasias.

⁸ Personagem defendida pelo ator francês Denis Lavant.

O filme não é nada didático; o diretor não nos entrega uma trama mastigada e objetiva. Mas se levarmos em consideração apenas as cenas isoladas de cada personagem, torna-se muito mais fácil de ser digerida. Seria esta narrativa tão inverossímil assim? Provavelmente, damos conta até mais que onze personagens em nosso dia a dia. E a vida é menos didática ainda; não me estranharia constatar que boa parte da Sociologia se satisfaz em estudar o homem isento de todas suas fantasias.

Esses teóricos nunca se cansam de designar certas entidades como reais, sólidas, comprovadas ou estabelecidas, enquanto criticam outras como artificiais, imaginárias, transitórias, fantasiosas, abstratas, impessoais ou destituídas de sentido. Devemos enfatizar o nível micro das interações ou consideraremos mais importante o nível macro? (LATOURE, 2012:50)

Tentarei ser ainda mais claro quando insisto em realinharmos *metodologia* e material empírico em um mesmo *plano de imanência*. Um bom exemplo é a obra *A Distinção* de Pierre Bourdieu (2007) onde nos é apresentada uma tabela demarcando a preferência cinematográfica de determinados grupos sociais. Esta distinção é assinalada a partir do acesso a bens materiais e culturais; fora tarefa do sociólogo organizar as respostas de seus entrevistados de acordo com categorias externas a eles próprios.

É exatamente esta a *primeira fonte de incerteza* de Latour: não há grupos, apenas formação de grupos. O que vemos na obra *A Distinção* é um claro movimento de categorização de grupos conceituais a partir de características impessoais como nível de escolaridade e situação financeira. Não foram os pertencimentos explanados por seus entrevistados que formularam os grupos categorizados por Pierre Bourdieu – como veremos adiante, nossos interlocutores nos deixam vestígios! Aliás, pouco temos nesta obra a transcrição do discurso dos participantes no momento de escolha das obras cinematográficas apresentadas – o que se torna fundamental em minha dissertação.

Pensemos em hipótese: se, por algum acaso, esta minha pesquisa dimensionasse o social de uma forma muito semelhante da sociologia crítica, como seriam os procedimentos? Com os sessenta participantes desta minha pesquisa, pediria que os mesmos assistissem a uma dúzia de filmes e que por fim me sinalassem sua escolha favorita – não estou interessado em suas críticas. Acompanhado desta escolha, o

participante também me reenviaria um questionário onde eu o interrogaria a respeito de sua formação profissional, educacional e financeira. Com todas essas respostas em mãos, apanharia, por exemplo, todas as escolhas de pessoas que se enquadrem numa classe econômica baixa – algum filme se destacaria em maioria sobre os outros. E as respostas que não confirmassem a preferência da maioria? Duas explicações nada convincentes: ou elas estão de acordo com a preferência de uma outra classe social ou não passam de casos isolados, residuais.

Muita pesquisa sociológica começou determinando um ou mais tipos de agrupamentos, se desculpando profusamente antes por essa limitação um tanto arbitrária – imposta, como muitas vezes se argumenta, pela "necessidade de restringir o alcance da investigação" ou pelo "direito que tem o cientista de definir seu objeto". Mas esse não é de forma alguma o tipo de determinação. o tipo de obrigação, o tipo de defesa com que os sociólogos de associações desejam começar. O dever deles não é estabilizar – inicialmente, quer seja por uma questão de clareza, conveniência ou racionalidade – a lista de agrupamentos que compõem o social (LATOURET, 2012:52).

Sem contar que é empiricamente até mais fácil estabelecermos os grupos a partir das informações deixadas por nossos interlocutores; essas outras características utilizadas para realocá-los em categorias pré-determinadas estão invisíveis no campo. O que ofereço nesta pesquisa não é uma listagem de tipos de agregados sociais originados pela relação homem-cinema; e, sim, uma listagem dos elementos presentes nas *controvérsias* a respeito desses grupos.

Vejamos estes exemplos:

“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.” (Django, mulher, 19 anos, graduanda em Ciências Sociais)

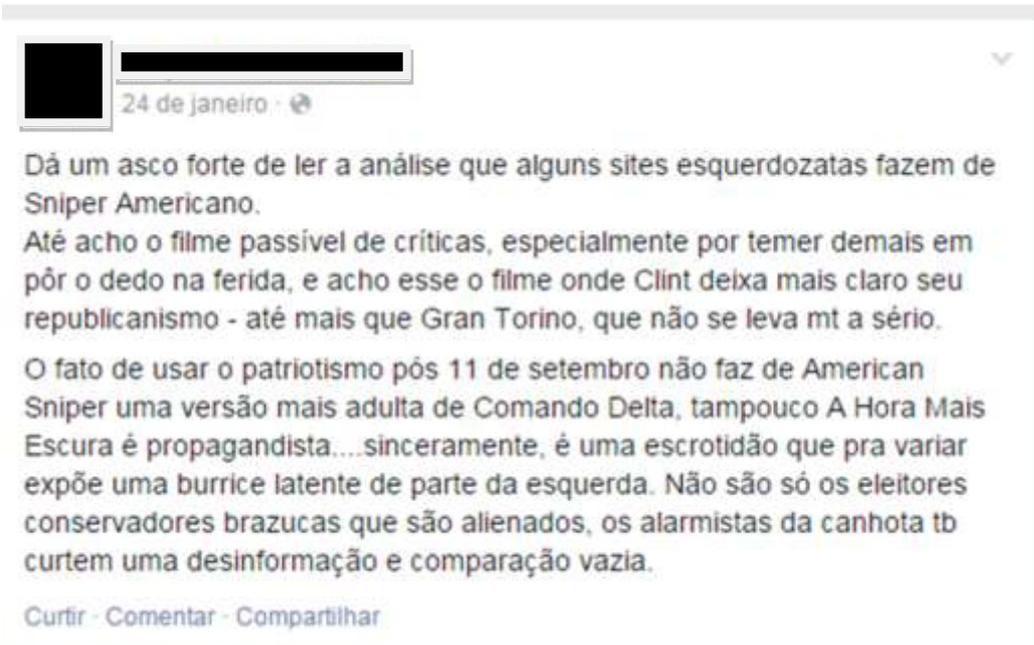
“Rapaz, eu vou te dizer a verdade, não vi esse daí não [Procurando Nemo]. Quando fiz o trato contigo, eu disse que veria filmes e você prometeu que não seria

filme enjoado. E ainda disse que eu não era obrigado. Desenho eu não tenho paciência não, isso é pra criança.” (Velozes e Furiosos, homem, 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.

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, 2012:55).

Há casos de *controvérsias* oriundas dos mais diversos tipos de grupos. O que fora muito comum encontrar são controvérsias de grupos políticos permeando uma disputa a respeito da qualidade de um filme. Vejamos este exemplo retirado do grupo do facebook denominado *Cinéfilos Malditos*:



Segundo 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*.

Latour (2012) nos apresenta duas formas pelas quais as ferramentas agem no campo científico para produzir esses grupos sociais. Podem ser *intermediários*, são ferramentas que transportam significado ou força sem transformá-los: definir o que entra já define o que sai; podem ser *mediadores*, são ferramentas que transformam, traduzem, distorcem e modificam o significado ou os elementos que supostamente veiculam: o que entra nelas nunca define exatamente o que sai.

Essas especificidades estão sendo apresentadas no decorrer de minha dissertação e sinalizando que estamos diante de ferramentas mediadoras; quando digo que estas devem ser forjadas no calor do campo de pesquisa é devido a essa dupla transformação: há um movimento incessante de comunicação entre teoria e empiria, caberá ao bom pesquisador adequar esse fato à sua metodologia.

1.4 Os conceitos de *opinião e público* em Gabriel Tarde

Neste subcapítulo me debruçarei no livro *A opinião e as Massas* de Gabriel Tarde (1992) para esboçar teoricamente seus conceitos de *opinião e público*. E, como já de costume meu, gostaria de abrir esta seção com o significado do termo *opinião* na língua portuguesa: “*Modo como se pensa ou aquilo que se pensa em relação a; expressão de um julgamento ou de um ponto de vista sobre; demonstração de um pensamento pessoal em relação a*”⁹. À primeira vista, nos parece uma questão meramente individual, o ato de alguém *opinar* a respeito de alguém ou algum fato. Até este exato momento, temos testemunhado exatamente isto: pessoas *opinando* sobre determinados filmes. Qual relevância desta ação para a ciência social?

Para tentar responder essa indagação 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 personalidade 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, 1992:21).

Como vimos num subcapítulo anterior, as ideias estão constantemente sofrendo a influência das leis da imitação; ora difundidas, ora negadas – 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 intersíquico entre os atores sociais que estão a propagar tal *opinião*; há uma conexão

⁹ <http://www.dicio.com.br/opiniao/>

sendo estabelecida entre esses homens que começa a inspirar um modelo de conduta a ser seguido pelos mesmos.

Segundo Tarde, “essa coletividade puramente espiritual, como uma disseminação de indivíduos fisicamente separados e cuja coesão é inteiramente mental” (1992:29) 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, 1992:45).

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 jornal¹⁰ tá de pé,

¹⁰ 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.

todo mundo fala que é bom. Se bobear nem viu o filme". (**Miss Simpatia**, mulher, 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 mediatizar 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 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, 1992:42).

No filme *Birdman* (2014), 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 Rises]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.” (Lemon Tree, mulher, 58 anos, massoterapeuta)

E temos aí embutida nesta cena do filme *Birdman* uma questão que será melhor aprofundada no subcapítulo dedicado à *terceira fonte de incerteza* de Bruno Latour, mas que não podemos deixar despercebida: humanos e não-humanos agem mutuamente, interferem e influenciam o comportamento um do outro. O filme *blockbuster* é um não-

humano que não faz parte do público que está sendo acionado por essas pessoas que o criticam. Exemplos não faltaram:

“Não tenho muito o quê dizer deste filme [Miss Simpatia]. Não diz nada, você vê e no outro dia não lembra de nada. Eu, particularmente, detesto esses enlatados norte-americanos.” (Oito e meio, homem, 64 anos, bancário)

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.” (Trainspotting, homem, 48 anos, empresário)

E não só a figura do crítico que será o grande dispositivo de manutenção dos públicos; hoje, temos sites especializados em cinema onde os internautas avaliam os filmes e geram notas que ficam disponíveis ao grande público. Esses outros mecanismos serão apresentados no decorrer da dissertação.

1.5 A terceira fonte de incerteza em Bruno Latour

“Eu vi este filme [Thor: O Mundo Sombio] em 3D, é uma pena que as pessoas não vão poder ter esta experiência, que pra mim faz total diferença. Não é um filme cabeça, isso aqui é pra se divertir. Tem que ter telão do cinema, e ver o martelo do

Thor em 3D quase pegando no seu rosto, pô, não tem explicação.” (**Thor: O Mundo Sombrio**, homem, 18 anos, estudante)

“Tá sendo cansativo ver esses filmes no computador, não acho posição pra ficar, me deixa irritada. Por isso te disse que seria complicado, mas por consideração a você que aceitei. Nem pipoca tem dado jeito.” (**Silêncio dos Inocentes**, mulher, 35 anos, agente administrativa)

Curioso percebermos a quantidade de objetos que estão sendo mobilizados nestes exemplos acima; e não só a sua presença está sendo notada, mas também como estes influenciam na ação dos meus interlocutores – assistir a um filme. E é esta exatamente a temática da *Terceira Fonte de Incerteza* de Bruno Latour: os objetos também agem!

A primeira crítica levantada por Latour (2012) neste capítulo de seu livro *Reagregando o Social*, é a forma equivocada como a palavra *social* vem sendo utilizada pelos sociólogos: algo que tem um vínculo social. O *social* não pode ser designado como um domínio específico, um material como palha, barro ou aço; é antes o nome de um movimento, de um deslocamento. O social é o nome de um tipo de associação momentânea caracterizada pelo modo como se aglutina assumindo novas formas.

Latour (2012) nesta fonte de incerteza vem problematizar a existência de um vínculo entre humanos e não-humanos que muitas vezes os sociólogos não tem dado tamanha importância em suas pesquisas – os objetos existem, naturalmente, mas não são alvo de pensamento social; costumam fazer distinções entre *material* e *social* que acabam ocultando relações entre os mesmos que influenciam e muito em determinados fenômenos da realidade social. Sobre os objetos:

“Como servos humildes, vivem à margem do social, encarregando-se da maior parte do trabalho, e nunca são representados como tais. Parece não haver meio, veículo ou porta de entrada para inseri-los no tecido formado pelos outros laços sociais. Quanto mais pensadores radicais insistem em atrair a atenção para os humanos nas margens e na periferia, menos citam os objetos” (LATOUR, 2012:111).

No entanto, uma vez libertos do silêncio, os objetos começam a balbuciar. Partem então em todas as direções, sacudindo os atores humanos para despertá-los. Mas Latour (2012) faz um adendo: para serem levados em conta, os objetos precisam ingressar nos relatos. Quando não deixam traços, não fornecem nenhuma informação ao observador e não produzem efeito visível em outros agentes, permanecem em silêncio e deixam de ser atores: não são mais levados em conta.

Essa fonte de incerteza é fundamental para esta pesquisa já que estou me debruçando sobre relações entre humanos e não-humanos: o homem e o cinema. E não só o objeto cinema, mas há uma infinidade de relações que são estabelecidas entre o espectador e o material representativo do filme. Vejamos:

*“Eu até gostei do filme [**Melancolia**], apesar de ser bem parado e não ser minha praia. Mas quando percebi o significado do nome do filme, acho que fui me acostumando. A melancolia está em ficar observando aquele planeta se aproximar para destruir o mundo. Quando me dei conta dele, fui percebendo essa dor no pessoal do filme.”* (**Gladiador**, homem, 37 anos, vendedor)

*“Eu sei que esse filme [**Tropa de Elite**] é considerado o melhor do Brasil, mas eu não gosto de filme violento, pode ser do país que for. Não gosto de ver revólver, pra falar a verdade, eu nunca vi um de perto. Mas só de saber que aquilo é uma arma me dá muito nervoso. Não é um tipo de filme que gosto, esses de tiro, de perseguição.”* (**Diário de uma Princesa**, mulher, 24 anos, graduanda em publicidade)

Mas nem sempre essa relação está visível nos relatos que recebo; é necessário adotar certos truques para forçá-los a falar, já que os objetos, por mais importantes que sejam, tendem a recuar depressa aos bastidores. Então, procurei sempre estimular para que me relatassem como foi a exibição do filme, em que local e condições a pessoa assistiu pela primeira vez o filme selecionado. Por exemplo:

*“Sim, eu me lembro. Eu vi esse filme [**Django**] na casa da minha namorada, no quarto dela. Passou na televisão, canal da parabólica dela. A gente vê muito filme, muito mesmo, tipo final de semana são uns quatro filmes. Ah, eu prefiro ver filme assim, relaxação, deitado e tal. É maior que a tela no notebook que tô vendo os filmes que você manda.”* (**The Dark Knight Rises**, homem, 29 anos, enfermeiro)

Ainda neste capítulo da terceira fonte de incerteza na obra do Latour, temos uma crítica que ele tece a respeito do uso da palavra *sociedade* – indica que devemos substituí-la por *coletivo*. Sociedade será apenas o conjunto de entidades já reunidas que foram feitas de material social. Coletivo, por outro lado, designará o projeto de juntar novas entidades ainda não reunidas e que, por esse motivo, obviamente não são feitas de material social. E, assim, abarcando os não-humanos nesta associação.

1.6 O conceito de *máquina* em Deleuze e Guattari

Dando prosseguimento nesta relação humano e não-humanos desenvolvida através da terceira fonte de incerteza de Bruno Latour, adentraremos agora no pensamento de Deleuze e Guattari para ampliar ainda mais este debate com seu conceito de *máquina*.

Geralmente, entendemos máquina como uma coisa que não é natural; e, por conseguinte, desprovida de subjetividade – duas principais características que podemos utilizar para distinguirmos máquinas e seres humanos. Mas Deleuze e Guattari vão justamente utilizar este termo – *máquina* – para condensar numa mesma categoria: o homem, a natureza e a máquina. O ser humano, o natural e o maquínico seriam a mesma coisa, na medida em que todos são processos de produção molecular.

“Já não há nem homem nem natureza, mas unicamente um processo que os produz um no outro, e liga as máquinas. Há por todo o lado máquinas produtoras ou desejanter, máquinas esquizofrênicas, toda a vida genérica: eu e não-eu, exterior e interior, já nada querem dizer.” (DELEUZE & GUATTARI 1972:08)

Pois se frequentemente consideramos as máquinas num reino à parte, nem humano nem natural, o uso deste conceito por Deleuze e Guattari visa justamente quebrar a barreira entre a natureza e o humano, tornar esta fronteira imprecisa, já que agora tanto a natureza como o humano são efeitos ou produtos de máquinas. O objetivo é sustentar a tese de que o ser em si mesmo é a-subjetivo e não-natural, é anônimo e

artificial, ao mesmo tempo em que a reflexão ontológica passa a fundamentar-se no acontecimento, no movimento e no processo, e não na coisa ou na essência (DELEUZE & GUATTARI 1972).

Quando estes autores mobilizam o termo máquina, o objetivo é alterar o sentido dado pelas teses mecanicistas, no intuito de criar um conceito que não só englobe o funcionamento dos humanos e da natureza, mas que também os produza incessantemente. E o principal diferencial deste conceito está no fato de que ele dispensa a ação de um elemento exterior para fazê-lo funcionar ou direcionar-lhe princípios e finalidade – as máquinas funcionarão por si próprias. Este termo não está sendo utilizado como uma representação da realidade – a máquina é a própria realidade em sua produção indiscriminada por todos os domínios e escalas, produção desejanete e social.

“Já não se trata de confrontar o homem e a máquina para avaliar as correspondências, os prolongamentos, as substituições possíveis ou impossíveis entre ambos, mas de os fazer comunicar entre si, para mostrar como o homem constitui uma só peça com a máquina, ou constitui uma só peça com outra coisa para constituir uma máquina. A outra coisa pode ser um utensílio, ou mesmo um animal, ou outros homens. Não estamos a empregar uma metáfora quando falamos de máquina: o homem constitui uma máquina desde que esse caráter seja comunicado por recorrência ao conjunto de que faz parte em condições bem determinadas.” (DELEUZE & GUATTARI 1972:404)

Como vimos em Gabriel Tarde, também em Deleuze e Guattari tudo é produção, constante movimento. E todos os seres estão inseridos nesse fluxo: moléculas se juntando e se separando, o universo constantemente se expandindo, os homens se multiplicando. O movimento é sempre de expansão, sempre algo passando por cima de algo, sempre alguma coisa engolindo outra. As máquinas também estão em conformidade com as *Leis da Imitação*, estão num incessante movimento de irradiação e multiplicação – as máquinas são uma multiplicidade pura que nega a identidade.

Nosso corpo é uma máquina: o olho é uma máquina de ver, o dente uma máquina de morder, o nariz uma máquina de cheirar, o útero uma máquina da reprodução. Essas partes se juntam para formar um organismo – que por sua vez está dentro de num maquinário social.

Estas máquinas acoplam-se umas às outras em sistemas binários formando regimes associativos: junto-separado, corte-fluxo, enche-esvazia. Produção de produção. Sempre em movimento, sempre movimentando e sendo movimentadas por máquinas menores e maiores. Produção sem lógica, sem nexos, sem finalidade. Homem e terno e celular e carro caro se tornam máquina alto executivo. Mulher e megafone e cartaz e tinta na cara se torna máquina feminista. Criança e espada de plástico e cavalo de brinquedo e máscara vira máquina super-herói. Sempre uma coisa e outra coisa, sempre “e... e... e...” (DELEUZE & GUATTARI 1972).

Este tipo de produção de sentido é que também definirá o nosso inconsciente: uma usina metalúrgica operando em sua capacidade máxima. “O inconsciente produz. Não para de produzir. Funciona como uma fábrica” (Deleuze 1989). Somos fruto dessa incessante produção. O desejo se cria, se faz, se expande e nós sentimos isso em nós, zunindo, rangendo. E quando o desejo cresce e transborda, ele cria, e toda criação acontece no real. Não há negatividade na natureza; como ela existe, ela parte sempre de um ponto maior que zero. Por isso não falta nada ao desejo: todo desejo é produção de realidade (DELEUZE & GUATTARI 1972).

Assim, precisamos compreender o conceito de máquina como sendo uma máquina desejante. É necessário que abandonemos qualquer suposição baseada em teorias mecanicistas e até mesmo a ideia do que seria uma máquina no senso comum. Este conceito será utilizado para subverter a tão confusa relação entre homem, natureza e máquina; assim como à necessidade absoluta de sujeitos e de objetos específicos e determinantes para o seu funcionamento – somente o fluxo de crenças e desejos é que pode realizar o pleno funcionamento das máquinas.

A máquina pensada como máquina desejante não possui um operador, no sentido de que não há sujeito comandando seu funcionamento. O que também não significa que tais máquinas são elas mesmas sujeitos, mas que tais máquinas não são instrumentos e nem criações de sujeitos humanos. As máquinas são criadas por outras máquinas, em uma corrente infinita de produção. Assim, não há um ponto original que

inicia tal processo de produção: trata-se de um processo infinito em que tudo é produção de máquinas, resultado de outra produção maquínica (DELEUZE & GUATTARI 1972).

Por outro lado, a máquina também não possui objeto – não há um complemento único e necessário para a máquina, determinando sua função específica. De fato, quando essa opera sobre objetos e fluxos, não é possível distinguir entre produto e produtor, já que ambos possuem a mesma essência, que é a essência da produção. O objeto produzido está concomitantemente sendo utilizado em um novo ato de produção: “Não há esferas nem circuitos relativamente independentes: a produção é imediatamente consumo e registro, o consumo e o registro determinam diretamente a produção, mas determinam-na no seio da própria produção” (DELEUZE & GUATTARI 1972:09)

O termo máquina de Deleuze e Guattari também implica em duas grandes vantagens para minha pesquisa: a primeira, é que este conceito traz uma neutralidade muito coerente com a forma em que a relação homem-cinema está sendo imposta aqui – há uma conexão entre o homem e o cinema de mão dupla onde ambos desempenham atividade ou passividade independente de sua natureza; a segunda vantagem está no fato do termo indicar que existe produção material, ações estão sendo constantemente geradas por estas duas instâncias, impossibilitando qualquer referência idealista nesta pesquisa.

Gostaria aqui, neste momento, que o leitor trouxesse as informações adquiridas no subcapítulo dedicado às Leis da Imitação do Gabriel Tarde para visualizarmos o funcionamento dessas máquinas desejanter de Deleuze e Guattari. Pensemos no constante fluxo de crenças e desejos que atravessam os indivíduos que estão em conexão - a imitação como a propagação desse fluxo; a oposição é a interrupção ou transformação do fluxo; a invenção é uma conjugação de fluxos diversos. Crença e desejo são os dois aspectos de toda forma de agenciamento – é esse fluxo que permite a produção das máquinas.

Ninguém nos pergunta “quais são suas máquinas desejanter?”, ninguém quer saber como você está organizado, querem logo te encaixar em algum lugar. Nossas máquinas desejanter são organizadas pela máquina social. O padre diz que você é filho de um deus, as leis te declaram ser um ladrão; da mesma forma a máquina social dirá que aquele que consome muitos filmes é um cinéfilo. E a máquina desejanter quer esse

encontro, ela deseja se conectar a máquina social: o homem também deseja fazer parte de públicos – o desejo quer criar, quer expandir-se.

A máquina homem-cinema também entra em funcionamento a partir do fluxo de crenças e desejos. “O desejo nada tem a ver com uma determinação natural ou espontânea, só há desejo agenciado, maquinado” (DELEUZE & GUATTARI 1997:78). O desejo não é da ordem da fantasia, do sonho ou da representação, mas da produção. Desejar sempre significa construir um agenciamento; desejar sempre significa agir em e para um coletivo ou multiplicidade. O desejo não vem de dentro do sujeito. Ele sempre emana de um fora, de um encontro, de um acoplamento, de um agenciamento. A concepção clássica de desejo é abstrata porque identifica um sujeito de desejo e um objeto supostamente desejado, enquanto nunca se deseja alguém ou algo, mas sempre uma pessoa ou uma coisa no interior de um conjunto constituído de uma multiplicidade de objetos, relações, máquinas, pessoas, signos etc. É o agenciamento, e não o sujeito individuado, que torna alguém ou algo desejável. Nunca se deseja apenas uma pessoa ou uma coisa, mas também os mundos e os possíveis que se sente neles. Desejar significa construir um agenciamento que desdobra os possíveis e mundos que uma coisa ou pessoa contém. “Mas é sempre com mundos que fazemos amor.” (DELEUZE & GUATTARI 1972:387)

Na maior parte das interlocuções desta pesquisa, os participantes expressaram essa paixão pelos filmes de modo a interpretarmos como se estivessem se conectando a algo maior; a escolha do filme implicando um modo de representar o mundo da pessoa – é possível, sim, relacionarmos com o discurso dos participantes os diversos públicos aos quais eles pertencem.

“Acho que a escolha desse filme dispensa qualquer justificativa, né? É um filme consolidado pela crítica como um dos maiores. Depois que você me explicou como funciona tua pesquisa, eu escolhi este filme pra ver a reação das pessoas, quero muito ler depois, me passe. Eu fico imaginando o choque de meninas vendo as cenas de ‘A Clockwork Orange’. Não que eu não goste desse filme, não é isso, eu sou louco por esse filme. Mas não sei se consigo te dizer um filme favorito, são muitos, seria injusto isso. Mas esse filme representa muito bem o cinema que eu gosto, acho que isso é mais importante.”

E que tipo de cinema seria esse?¹¹

“Ah, você sabe bem. Não adianta eu dizer aqui cinema de verdade, acaba entrando em conflito com outra galera. Mas esse cinema feito mais pra pensar, ah pô, tem outra pegada, todo um cuidado. Não segue o roteiro ‘clichezão’ de filme comercial.”

Que outra galera seria essa?

“Você faz perguntas que você sabe o que tô dizendo. É complicado definir essa galera, mas a gente consegue visualizar. Tipo pessoal que vai no cinema pra se divertir, pra namorar, vai família, compra pipoca, todo mundo ri, todo mundo se emociona, é isso que tô falando, saca? Acho que não dá pra definir, mas a gente faz ideia de como seja.”

E você não vai ao cinema também para se divertir?

“Não, claro que não. Ah sei lá, são concepções diferentes do que é diversão, saca? Mas para eu sair de casa para ver um filme, eu tô indo pra vivenciar aquilo, quero ver um filme profundamente. E esse outro tipo de filme não dá pra fazer isso.”

Mas você também assiste a esse tipo de filme?

“Claro que vejo, tá em todo lugar. Você acha que na televisão tá passando só filmes que eu gosto? Não, a maioria é filme comercial. Mas a questão não é essa. Você pediu que eu te desse um filme que me representasse, então óbvio que não vou dizer American Pie. Vejo, dou risada, mas não é o que eu penso ser um bom filme.” (Laranja Mecânica, homem, 28 anos, técnico em edificações)

Este exemplo é muito claro para percebermos como os diferentes tipos de público criam máquinas poderosas de produção de comportamentos. Há uma moralidade sendo construída a partir desta interconexão dos membros de um público que vão ditando regras e modos de atuação na vida cotidiana. No próximo subcapítulo, iremos ver como se dá esta relação homem-cinema a partir da máquina social gerida pelo capitalismo.

¹¹ Intervenção do pesquisador desta dissertação.

1.7 A sociedade de controle em Maurizio Lazzarato

Num artigo intitulado "Post-Scriptum sobre as Sociedades de Controle", o filósofo Gilles Deleuze (1990) sinalizava as possíveis maneiras que poderíamos diferenciar uma sociedade disciplinar de uma sociedade de controle. O que vem a ser uma sociedade disciplinar?

Para Foucault, a partir do século XVIII instalou-se, no mundo social, a sociedade disciplinar, exercendo um poder que se servia da vigilância nas prisões, escolas, hospitais, quartéis e outras organizações, fabricando corpos docilizados, por meio de uma sujeição implantada nos indivíduos. Era um tipo de poder microfísico que, nos termos de Foucault “se exerce continuamente através da vigilância” (FOUCAULT, 2004:187). Este período duraria até a Segunda Guerra Mundial, sendo este período marcado para a transição da sociedade de controle.

Deleuze (1990) aponta o enclausuramento como uma operação fundamental para a constituição de uma sociedade disciplinar, com sua distribuição do espaço em locais fechados e também pela ordenação do tempo de trabalho. Isso evitaria a formação de grupos e facilitaria o controle dos indivíduos, como também indicaria suas localizações exatas nas instituições. Ele denominou este processo como moldagem, pois um mesmo molde estaria sendo aplicado em várias instituições sociais.

As sociedades de controle já não estariam tão demarcadas geograficamente – há uma interpenetração dos espaços, por uma suposta ausência de limites definidos (DELEUZE 1990). A forma de domínio do tempo também fora alterada – a ideia de um tempo ininterrupto em que os indivíduos nunca conseguem terminar suas ações, estariam sempre envolvidos numa espécie de produção permanente. Segundo Deleuze, estamos numa época em que há uma modulação constante e universal, que sua meta seria regular todas as malhas do tecido social. Alguma similitude com o processo de expansão da Lei de Imitação de Tarde?

Assim, as sociedades disciplinares estão caracterizadas por este agenciamento do poder disciplinar. E outra questão muito importante que assinalaria a presença deste tipo de sociedade é o poder biopolítico. Mas o que precisamente seria este biopoder?

O biopoder é uma modalidade de ação que, como as disciplinas, é endereçada a uma multiplicidade qualquer. As técnicas disciplinares transformam os corpos, ao passo que as tecnologias biopolíticas se dirigem a uma multiplicidade enquanto massa global, investida de processos coletivos específicos da vida, como o nascimento, a morte, a produção, a doença. As técnicas disciplinares conhecem apenas o corpo e o indivíduo, enquanto o biopoder visa à população, ao homem enquanto espécie e, no limite, como Foucault vai dizer em um de seus cursos, o homem enquanto mente. A biopolítica instala os corpos no interior dos processos biológicos coletivos (LAZZARATO 2006).

A partir dessa abordagem foucaultiana, podemos visualizar a emanção deste biopoder com as políticas do Estado-providência¹². O biopoder tem como objeto a produtividade da espécie – política voltada para a manutenção da família, controle das taxas de natalidade e mortalidade; mas também o controle e a intensidade das doenças que predominam em determinada população – política voltada para saúde e saneamento básico. Com o acelerado processo de industrialização, vão se constituindo novas formas de operação deste biopoder: os acidentes de trabalho, o seguro desemprego, a aposentadoria (LAZZARATO 2006).

Segundo Foucault (2004), o problema não era o de inventar instituições de assistência que, de resto, na maioria das vezes já existiam, mas ativar outros dispositivos daqueles que eram garantidos basicamente pela Igreja, em meados do século XVII: segurança, poupança individual e seguridade social.

O biopoder teria como seu objetivo a gestão da vida, no sentido de uma moldagem para reproduzir as condições de toda forma de existência da população. Todas as técnicas disciplinares quanto as biopolíticas experimentam seu apogeu com o *taylorismo*¹³ e o Estado-previdência. Mas, no final do século XIX, já se encontravam

¹² O conceito político de *Estado-providência*, ou *Estado social*, veio substituir o conceito de *Estado liberal*. Efetivamente, no Estado liberal entendia-se que ninguém melhor do que cada indivíduo deveria saber escolher as suas próprias necessidades e o modo mais eficaz de as satisfazer. Assim, o Estado teria apenas o papel de criar as condições necessárias ao livre exercício dos direitos naturais dos cidadãos e deveria abster-se quanto a qualquer conduta que pudesse perturbá-lo.

¹³ Método de organização do trabalho industrial desenvolvido pelo engenheiro norte-americano Frederick Taylor (1856-1915) com o objetivo de aumentar a produtividade, que se caracteriza pela divisão de funções, pela especialização dos operários e pelo controle rigoroso do tempo necessário para o desempenho de cada tarefa.

em formação novas técnicas de poder, que não tinham mais nenhuma semelhança com as disciplinas ou com o biopoder. E como podemos então definir a singularidade dessas relações, que Deleuze chama de relações de controle? (LAZZARATO 2006)

Uma excelente pista pode ser encontrada em Gabriel Tarde. Ele explica que no final do século XIX, no momento em que as sociedades de controle começavam a elaborar suas próprias técnicas e seus próprios dispositivos, o grupo social não se constituía mais nem por aglomerações, nem pela classe, nem pela população, mas pelo público, ou melhor, pelos públicos. Como vimos, a partir das sociedades disciplinares, os dispositivos de poder eram criados para inviabilizar a formação de grupos; mas não foi possível interferir na possibilidade de uma conexão intersíquica entre os indivíduos. "O público é uma massa dispersa em que a influência das mentes, umas sobre as outras, se torna uma ação a distância" (TARDE 1992:17)

No final do século XIX entrava-se na era dos públicos, ou seja, uma época em que o problema fundamental era manter juntas as subjetividades quaisquer que agem a distância umas sobre as outras, em um espaço aberto. A subordinação do espaço ao tempo define um bloco espaço-temporal incorporado, segundo Tarde (1992), nas tecnologias da velocidade, da transmissão, do contágio e da propagação à distância. Agora que as técnicas disciplinares estruturam-se fundamentalmente no espaço, as técnicas de controle e de constituição dos públicos colocam em primeiro plano o tempo e suas virtualidades. O público se constitui através de sua presença no tempo (LAZZARATO 2006).

Gabriel Tarde (1992) valeu-se de três fenômenos para caracterizar essa era dos públicos, desde sua gênese e até seu desenvolvimento maciço a partir da segunda metade do século XX:

(1) a emergência da cooperação entre cérebros e seu funcionamento por fluxos e por redes.

“Este filme me toca profundamente por dois motivos. É do meu diretor favorito Pedro Almodóvar¹⁴. Eu gosto muito dos filmes dele que tocam a questão homossexual de forma muito delicada, nada forçada. E acompanho há muito tempo os filmes dele, em épocas muito diferentes. Tem um filme dele, A Lei do Desejo, que vi bem moço na

¹⁴ cineasta, ator e roteirista espanhol nascido em 1949.

década de oitenta. Então, essa questão gay não era fácil da gente ver na televisão e até pra você entender aquilo, eu com uns dezoito anos na época, eu acho que era isso, não tinha com quem conversar não. Eu acredito que esses filmes tenham sido muito importantes para os homossexuais, era Almodóvar de certa forma unindo essas pessoas, entende? E o *Má Educação* traz outras temáticas que me identificam mais, por isso só que eu disse que ele me representa muito.” (**Má Educação**, homem, 52 anos, agente administrativo)

(2) dispositivos tecnológicos arrojados que agem a distância é que dobram e amplificam a potência de ação das mônadas, tais como o telégrafo, o telefone, o cinema, a televisão, a internet.

“Rapaz, é interessante você perguntar isso porque tenho muita coisa a dizer. Eu peguei vários momentos do que o povo costuma dizer de cinéfilo. Eu morava na Tijuca e saía de lá todo sábado com meu pai para ir no Roxy¹⁵ em Copacabana. Meu pai era um apaixonado por cinema, passávamos horas conversando sobre filmes, ele sabia muito, era um homem extraordinário. Foi embora muito cedo, mas deixou seu legado. Só pra mim, né? porque minha filha quer saber de nada disso não. Mas voltando, então eu comecei a gostar muito de filmes, querer conhecer os diretores, as atrizes eram maravilhosas, eu tinha uma pasta cheia de recortes. E fui crescendo, ficando adulto e nunca deixei de lado essa minha coleção. Aí, vieram revistas. Não sei se você conhece, a revista SET¹⁶, nossa, eu tenho muitas. E várias outras, tivemos muita coisa bacana em bancas, fora fitas VHS que vinham em revistas, jornais, foi uma época muito boa. Quem destruiu isso tudo? A internet. Se você vai hoje na banca você não acha mais nenhuma revista, acabou tudo, você só acha crítica em jornais, e também não é mais a mesma coisa. Hoje em dia essas coisas de cinema estão todas na internet. Eu acho que a maioria das pessoas que você perguntar vão dizer que isso é ótimo. Mas eu tenho outra cabeça, eu não trocava minha pasta de jornais e minhas revistas por nada disso. Eu ia a Copacabana numa locadora chamada Paradise, conhece? Nossa, era uma das poucas do Rio que você achava filmes de arte. Mas a internet também não é essa vilã toda, porque eu hoje baixo filmes até da época que eu era jovem e que não vinham pro

¹⁵ Fundado em 3 de setembro de 1938, o tradicional cinema Roxy é localizado em Copacabana, no Rio de Janeiro. Hoje, com três salas de exibição de filmes, o Roxy é o único cinema em funcionamento no bairro.

¹⁶ foi uma revista brasileira que tratava sobre cinema. Lançada em junho de 1987 e circulou até novembro de 2010.

Rio de Janeiro, então hoje com um clique eu baixo filme de 1950 na hora, então tem essa vantagem. Eu sinto que hoje qualquer um pode ser cinéfilo, sabe? Não era algo como na minha época. Um menino de dezesseis anos baixa um filme feito antes do nascimento do pai dele. Isso é um barato.” (Oito e Meio, homem, 64 anos, bancário)

(3) o processo de subjetivação: a formação dos públicos, ou seja, a constituição do que tem lugar no tempo.

“Eu não sei se tenho um gosto específico de filme não. Assim, eu gosto de muita coisa. Quando escolhi esse filme é porque foi um dos últimos que vi e que gostei bastante. E gosto dele por ser um pouco diferente, não é um filme de televisão. Eu sou do interior igual a você, a gente não tinha cinema na cidade. Minha referência de filme era a sessão da tarde¹⁷. E não tô dizendo isso achando ruim não, eu adoro vários filmes desse de sessão da tarde. Mas é que a gente ficava condicionado àquilo, né? Não tinha como eu ter liberdade de ter um gosto cinematográfico se eu só tinha acesso àquele tipo de filme, certo? Aí depois, que fui conhecendo outras coisas, a internet ajuda também. A gente não via filme europeu, nunca. Não tinha esse tipo de filme na sessão da tarde. E eu acho que gosto bem mais desses filmes europeus, que tem uma pegada diferente, tem sentimento, sabe? O acesso a esses filmes me mostrou outra possibilidade. O acesso defini muito o nosso gosto.” (Melancolia, homem, 32 anos, psicólogo)

As sociedades de controle produzem suas próprias tecnologias e seus próprios processos de subjetivação, que são diferentes dos processos de subjetivação das sociedades disciplinares.

“Não apenas a máquina de expressão social não pode mais ser remetida à ideologia, como queriam os marxistas e a economia política, mas ela se torna, pouco a pouco, um lugar estratégico para o controle do processo de constituição do mundo social. É nela e através dela que tem lugar a atualização do acontecimento nas almas e sua efetuação nos corpos” (LAZZARATO 2006:76).

A integração e a diferenciação das novas forças, das novas relações de poder, se faz graças às novas instituições – o advento da opinião pública. Nas sociedades de controle, as relações de poder se expressam pela ação à distância de uma mente sobre

¹⁷ é um programa de televisão brasileiro, uma sessão de filmes exibida pela Rede Globo de segunda a sexta-feira desde 1974.

outra, pela capacidade de afetar e ser afetado dos cérebros, midiaticizada e enriquecida pela tecnologia: "Os meios mecânicos, que permitem que seja transmitida em alto e bom som a ação sugestiva de um líder – a palavra, a escrita, a imprensa, não cessam de evoluir" (TARDE, 1898:58).

“Tem como comparar a campanha dos filmes hollywoodianos com a nossa? A nossa quando existe, é só pela Globo Filmes¹⁸. Você pega um Vingadores da vida, você tem trailer dele sendo passado no youtube, você é obrigado a ver. Você não precisa ir no cinema pra saber que ele está em cartaz, tem propaganda no facebook dizendo. Fora as pessoas das redes sociais postando que viram. É um marketing agressivo. Quem tá fazendo isso ou dizendo que viu um filme nacional? Piada! (Uma História de Amor e Fúria, mulher, 27 anos, estudante)

“Se a cooperação entre os cérebros se expressa sob a forma de opinião pública, ou seja, pela ativação da dimensão comum dos julgamentos, desenvolve-se em seguida como criação e ativação da comunalidade dos perceptos e dos conceitos (percepção coletiva e inteligência coletiva) graças às tecnologias televisivas e informáticas. A internet, como veremos, integra e diferencia as diferentes transformações da opinião pública, da percepção e da inteligência coletiva” (LAZZARATO 2006:77)

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

¹⁸ É uma coprodutora de cinema brasileira integrante do Grupo Globo, criada em 1998 como braço cinematográfico da TV Globo.

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 1992:38).

Com o surgimento dos públicos, a sociedade foi se tornando cada vez mais similar com a metáfora utilizada por Gabriel Tarde – a do cérebro. Na era dos públicos, cria-se a possibilidade para a invenção e a imitação se difundirem de uma maneira quase instantânea, graças às tecnologias que proporcionam a ação à distância de um indivíduo sobre outro – “Seria como a reprodução quase fotográfica de um clichê cerebral pela placa sensível de um outro cérebro” (LAZZARATO 2006:78).

Com o público, os atores sociais se tocam a cada momento através das múltiplas comunicações, como acontece hoje com a internet. Não só pela conexão que possibilita o encontro dos indivíduos na rede – mas pela manutenção e consolidação dos públicos também no mundo digital.

“O meu modo de encontrar filmes que gosto é bem simples. Eu quase nunca dependo dos filmes que estão em cartazes no Brasil, geralmente não são do meu agrado. Eu acompanho alguns blogs que pessoas com gosto parecido com o meu indicam quase diariamente filmes bacanas que assistiram. Depois disso eu baixo normalmente, apanho uma legenda quando necessário. E costumo dar minha opinião na postagem do blog, assim como o fazem quando eu posto um filme que gosto.”
(**Medianeras**, mulher, 26 anos, agente penitenciária)

A divisão da sociedade em públicos "superpõe-se cada vez mais visível e eficazmente às formas de divisão religiosa, econômica, estética, política" (TARDE 1992:399), sem, contudo, substituí-la. Os públicos desenham flutuações e bifurcações, que desestruturam as segmentações rígidas e unívocas representadas pelas classes e grupos sociais:

"Ao se superpor aos agrupamentos mais antigos, os novos agrupamentos, sempre mais extensos e mais maciços, que chamaremos aqui de públicos, não fazem apenas o reino da moda suceder ao dos costumes, a inovação à tradição; também substituem as divisões claras e persistentes entre as múltiplas variedades de associação humana, com seus conflitos sem fim, por

uma segmentação completa e variável, de limites indistintos, perpetuamente em vias de renovação e de mútua interpenetração" (TARDE 1992:70)

A dificuldade para visualizar e apreender estes novos processos de subjetivação, depois que as classes sociais se desfizeram, está certamente ligada, por um lado, às dificuldades que temos em alcançar, em captar as leis de constituição e variação dessas segmentações móveis e cambiantes, que parecem não ter nenhum fundamento objetivo; e, por outro lado, a dificuldade está relacionada à tradição teórica marxista que remete as modalidades de associação dos públicos à ideologia (LAZZARATO 2006:79).

1.8 A moral em David Hume

Gostaria de iniciar este último subcapítulo com uma frase emblemática da filosofia humeana: “A razão é, e deve ser, apenas a escrava das paixões, e não pode aspirar à outra função além de servir e obedecer a elas” (HUME 2001:451). Este enunciado nos dá uma dimensão sobre o papel que as paixões desempenham na filosofia de David Hume; o quanto encontraremos nesta filosofia componentes necessários para articularmos com o fluxo de crenças e desejos, presente no pensamento de Gabriel Tarde, e com o papel dos desejos no pensamento de Gilles Deleuze.

A paixão é uma faculdade ativa que produz comportamento e conduta; diferentemente, a razão é uma faculdade que produz reflexão e pensamento. A razão nunca é o motivo para uma ação da vontade; e esta, a vontade, por nenhuma maneira poderá se opor aos impositivos da paixão. A razão não pode ser causa isolada de uma ação, pois o nosso raciocínio permite que compreendamos o que é verdadeiro ou o que é falso, mas nunca o que é correto ou incorreto – esta compreensão caberá à paixão, o raciocínio não define a nossa vontade (HUME 2001).

Mas não existe um desacordo entre as paixões e a razão, ambas se complementam – elas não são instâncias opostas. A paixão nunca se mostra de forma irracional, mas apenas a crença que a conduz. Da mesma forma que a paixão nunca é falsa; mas se assim transparece é pela crença que lhe está ligada que é passiva de erro.

E a moral? Esta tem como juiz a razão ou o sentimento?

“Surgiu recentemente uma controvérsia bem mais digna de exame [do que a sobre a inexistência de distinções morais], referente aos fundamentos gerais da moral, a saber: se eles derivam da razão ou do sentimento; se chegamos a seu conhecimento por uma sequência de argumentos e induções ou por uma sensação imediata e um sentido interno mais refinado; se, como em todos os julgamentos corretos acerca da verdade e falsidade, eles deveriam ser os mesmos para cada ser racional e inteligente; ou se, como na percepção da beleza e da deformidade, estão inteiramente fundados na estrutura e constituição particulares da espécie humana” (HUME 2004:03).

A razão, por si só, não poderia dar origem à moral porque é incapaz de nos influenciar nas nossas ações.

“Como a moral, portanto, tem uma influência sobre as ações e os afetos, segue-se que não pode ser derivada da razão, porque a razão sozinha, como já provamos, nunca poderia ter tal influência. A moral desperta paixões, e produz ou impede ações. A razão, por si só, é inteiramente impotente quanto a este aspecto. As regras da moral, portanto, não são conclusões de nossa razão” (HUME 2001:497).

O juízo da razão pode apenas mostrar as conformidades ou inconformidades dos fatos e relações que acontecem na realidade – e, assim, podem qualificá-los como falsos ou verdadeiros. Porém, essa disposição não se verifica quanto às ações, volições e paixões – estas por serem realidades completas, torna-se impossível apreciá-las como falsas ou verdadeiras.

“A razão é a descoberta da verdade ou da falsidade. A verdade e a falsidade consistem no acordo e no desacordo seja quanto à relação real de ideias, seja quanto à existência e aos fatos reais. [...] é evidente que nossas paixões, volições e ações são incapazes de tal acordo ou desacordo, já que são fatos e realidades originais, completos em si mesmos, e não implicam nenhuma referência a outras paixões, volições e ações. É impossível, portanto, declarar-

las verdadeiras ou falsas, contrárias ou conforme à razão” (HUME 2001:498).

As paixões estão na origem de qualquer questão moral, e o que define a aprovação ou desaprovação de uma ação são os sentimentos envolvidos nela. Assim, a moral não tem sua gênese na razão, e, sim, os sentimentos – que são adquiridos no processo de desenvolvimento humano. Os sentimentos têm como base de julgamento duas características: o vício e a virtude (HUME 2004).

O sentimento do prazer e da aversão quando corresponde respectivamente à virtude e ao vício é capaz de gerenciar o nosso comportamento:

“Nada pode ser mais real, ou nos interessar mais, que nossos próprios sentimentos de prazer e desprazer; e se estes forem favoráveis à virtude e desfavoráveis ao vício, nada mais pode ser preciso para a regulação de nossa conduta e comportamento” (HUME 2001:509).

Neste processo de manifestação de um juízo moral, Hume identifica três possíveis tipos de agentes envolvidos nesta ação: o *agente*, o *paciente* e o *espectador*. As ações de um *agente* são estimuladas por traços do seu caráter, sendo estes virtuosos ou viciosos. Hume identifica a existência de traços virtuosos que são instintivos ou naturais – como a benevolência; e outros que são adquiridos ou artificiais – como a justiça. Uma ação exerce certo efeito sobre alguém a quem se dirigiu – o *paciente*. Por sua vez, quem outra pessoa que observa a ação e seu efeito, experimenta sentimentos bem próximos aos do paciente. Esses sentimentos constituem a atitude moral – de aprovação ou de reprovação – do espectador. Assim, o espectador está apto a pronunciar-se a respeito da motivação do agente, alegando que sua ação foi virtuosa ou viciosa.

Pois é exatamente neste ponto que gostaria de inserir o meu modelo de máquina homem-cinema aqui: pois este espectador observador das atitudes morais de terceiros irá ser também o espectador de cinema desta pesquisa. O ato de assistir a um filme implica em observar cenas que reproduzem situações do dia a dia em que o espectador irá julgá-las a partir de seus traços de caráter – nesta visão humeana. Hume (2004) assevera que o espectador não precisa ver o efeito da ação praticada para avaliar o

agente. Pode imaginar esse efeito ou simplesmente ouvir contar o sucedido. E este espectador julga essas imagens como virtuosas ou viciosas?

“Bicho, que filme [Casa Comigo?] horroroso!” (Melancolia, homem, 32 anos, psicólogo)

“Eu simplesmente amo esse filme [Na Natureza Selvagem]!” (Melancolia, homem, 32 anos, psicólogo)

As formas de qualificação irão variar e muito; mas em última instância todas elas estão querendo dizer apenas duas coisas: “gostei” ou “não gostei”. Eu realmente não disponho de material empírico nesta pesquisa para comprovar os traços de caráter que o David Hume coloca como sendo naturais – como a benevolência; mas é possível, sim, nesta pesquisa, identificarmos possíveis traços deste juízo moral que são concebidos artificialmente – como os comportamentos e condutas dos públicos.

Claro, David Hume é um autor do século XVIII – de forma alguma acompanhou o nascimento da era dos públicos, da sociedade de controle no século XX. Mas ele cria essa possibilidade de acoplarmos à sua teoria a ideia de público como formador de uma moral artificiosa que irá também influenciar e orientar às ações dos homens. E mais: como o nosso filósofo empirista deixa claro o poder das paixões em ditar as ações humanas, será exatamente utilizando deste fluxo de crenças e desejos tardeano que iremos também justificar as ações humanas em detrimento ou não de determinados tipos de públicos.

Há outros indícios na filosofia humeana que comprovam esta bricolagem teórica. Vejamos esta passagem: *“(...) não é concebível que alguma criatura humana pudesse seriamente acreditar que todos os caracteres e ações fossem igualmente dignos de estima e consideração de todas as pessoas.”* (HUME 2004:225) Deste pensamento discorreremos duas máximas:

- a) A distinção moral é universal – está presente em todas as pessoas. A faculdade de julgar qualquer evento como virtuoso ou vicioso é inerente a todos os seres humanos.

- b) As categorias *virtuoso* e *vicioso* não serão necessariamente coincidentes para todos os seres humanos.

Hume mostra que existem sociedades diferentes com traços culturais diversos, e é isso que provoca essas mudanças em discernir o que é vicioso ou virtuoso. Se a sociedade e a noção de justiça são invenções inevitáveis da natureza humana desde que haja homens vivendo em conjunto, o modo como essa sociedade se organiza, sua forma de governo, as leis civis, a linguagem, os costumes e tudo o mais que caracteriza cada cultura assume formas diferentes. Pois o que Hume quer nos provar é que o homem qualifica algo como vicioso ou virtuoso pensando no bem de seu coletivo – sempre na conservação de sua sociedade.

Hume se debruça sobre essa moralidade artificiosa criada pela justiça para apresentar o caráter utilitarista das ações humanas orientadas por essa moral. O princípio de utilidade será sempre bem vindo quando se trata de determinar as regras que devem ser adotadas no cumprimento do dever de cada um. Pode-se entender a utilidade como um princípio que desperta no ser humano um sentimento de simpatia e confiança na ação.

“A utilidade é agradável e granjeia nossa aprovação. Esta é uma questão de fato, confirmada pela observação diária. (...) útil para os interesses de alguém. Não apenas os nossos, pois nossa aprovação frequentemente se estende além disso. Devem ser, portanto, os interesses daqueles que são beneficiados pelo caráter ou ação que é objeto de aprovação; e estes, devemos concluir, por mais remotos que sejam, não nos são totalmente indiferentes. Ao tornar disponível esse princípio, teremos descoberto uma imensa fonte de distinções morais” (HUME 2004:82).

Se este princípio de utilidade é observado por Hume em uma moral artificiosa gerada pela justiça, poderíamos aplicar o mesmo para diferentes moralidades originadas dos variados tipos de públicos? Há uma problemática aqui. Quando David Hume coloca que há diferenças nos sentimentos virtuosos ou viciosos dos homens, ele está trabalhando com uma dimensão muito maior como a que Tarde, Deleuze e Lazzarato

estão articulando a era dos públicos. Hume vê essas diferenças a partir de sociedades muito opostas: uma coisa é o sentimento de virtude dos ingleses, outro diferente será o dos indianos. Na sociedade de controle, os públicos vão sendo estabelecidos a partir de conexões psíquicas entre os humanos e não-humanos; não há necessidade de dimensionar escala alguma.

Será que nesta era dos públicos, o princípio de utilidade continua a ser aplicado às ações humanas? Bem, em partes, sim. Pois neste princípio de utilidade, percebemos que a aprovação de uma ação humana tem de levar em conta a dimensão social da mesma; porém, num sociedade de controle essa dimensão social é que irá variar. E aqui necessitamos recorrer à primeira fonte de incerteza de Bruno Latour: essa dimensão social será dada pela própria ação. Vejamos estes exemplos:

“Eu escolhi este filme como resistência, como brasileiro que não quer ver seu cinema sendo destruído pelo império norte-americano.” (Febre do Rato, homem, 24 anos, estudante)

“Esse filme é um típico caso da ignorância do público brasileiro. Não digo o público todo, mas o de filme pipoca. Essas antas acham que o Capitão Nascimento é um herói. Porra, isso é uma crítica! Mas brasileiro não entende não, acha que é filme policial americano, ao pé da letra, que não precisa pensar em nada. Não é à toa que a bilheteria de filme nacional só dá bobeira.”

Você acha que o público do cinema brasileiro também possui divisões?

“Total. Mas você perguntando assim eu fico na dúvida. Tipo, pra mim é fato comprovado que se você botar um filme bem bobão com atores da Globo terá mais audiência que um filme nacional do cenário independente. O que sua pergunta me pegou, foi que eu não sei se eu posso dizer que quem consome esses filmes comerciais são do público do cinema nacional. Eu acho que essa gente que vê Se Eu Fosse Você, filmes do Leandro Hassum, essas merdas, não é necessariamente um público de cinema nacional, essa gente vê é filme americano bitolado, e só estão vendo esses nacionais porque tem ator da Globo.”

Mas o Tropa de Elite tem ator da Globo...

“Justamente, menino. Tropa de Elite fica como uma região de encontro, tipo aquela parada de conjuntos, quando fica uma região entre dois conjuntos. Eu vejo isso demais, igual com esse Que Horas Ela Volta, mesmo caso. É uma crítica forte a relação terrível de patroa e domésticas no Brasil e o povo lotou as salas pra ver a relação humana da empregada com o filho da patroa. Eu não aguento isso, por isso que tenho asco, asco mesmo, dessa gente que paga pra ir ver filme comercial.” (Tropa de Elite, mulher, 25 anos, antropóloga)

Tomando estes dois participantes como espectadores no papel desempenhado na teoria moral humeana, podemos observar como eles qualificaram algo como virtuoso tendo em vista a utilidade do cinema nacional para o coletivo que está sendo acionado discursivamente em sua ação. Como bem David Hume demarcou, nosso juízo moral pode se originar de diferentes formas; com isso, quero reiterar que não são todas as nossas ações que estão sendo orientadas por moralidades de públicos – há ainda leis que estruturam a nossa sociedade e que geram uma forte moralidade. Portanto, esta questão ficará em aberto nesta dissertação, cabendo a minha pesquisa apenas a relação homem-cinema a partir de moralidades construídas intermentalmente em públicos.

A partir destas aproximações teóricas, é possível visualizarmos o motivo para tanta discordância em função de uma mesma obra cinematográfica. Nas sociedades de controle, as concepções de virtude e vício estão cada vez mais diferenciadas e delimitadas. E os homens são tentados a aprovar um filme como bom ou ruim de acordo com o que seria bom para o seu coletivo porque se sente como parte integrante dele. Assim como Hume vê na utilidade esta capacidade de unir o sujeito ao conjunto da sociedade, vejo da mesma forma a relação entre espectador e seu público:

“Se a utilidade é uma fonte do sentimento moral, e se essa utilidade não é invariavelmente considerada apenas em referência ao próprio sujeito, segue-se que tudo o que contribui para a felicidade da sociedade recomenda-se diretamente à nossa aprovação e afeto”
(HUME 2004:94)

Mas ainda há algo para ser desembaralhado. Este princípio da utilidade está sendo mobilizado para caracterizar uma moral gerada pela *justiça*. Bem, a justiça é composta de leis que irão perpassar todos os membros de uma determinada sociedade. Então quando Hume diz que um *agente* qualifica como virtuosa determinada ação, ele

quer nos mostrar que esta ação tem utilidade para o bom funcionamento jurídico daquela sociedade. Eis aqui um problema para pensarmos nas moralidades também artificiosas originadas pelos diversos públicos. Em minha visão, qualificar uma ação ou evento em conformidade com um determinado público é desejar a manutenção deste público. E porquê?

A resposta está na primeira teoria utilizada nesta minha caixa de ferramentas: encontraremos esta resposta nas Leis da Imitação de Gabriel Tarde. Pensemos da seguinte forma: que reais ganhos um homem teria em manter determinado tipo de público em atividade? Claro que estamos falando em conservar um tipo de público onde o seu comportamento é aceito, é tido como *virtuoso*; não importando que seja *vicioso* para outro tipo de público, o que provavelmente ocorre.

Em uma interpretação minha para as Leis da Imitação a partir de todo esse conhecimento aprendido com esta caixa de ferramentas, tenciono a dizer que a maioria dos homens só imita aquilo que lhe for moralmente pertinente. Caso contrário fosse, veríamos todos os homens matando uns aos outros; mas não, há um juízo moral em jogo nas leis da imitação. Se alguém resolve deixar os seios à mostra no passeio público em forma de protesto de uma agenda feminista, provavelmente sofrerá reprovação por parte da população que está a observá-la; porém, esta atitude está moralmente de acordo com os demais membros do protesto. Se um pastor evangélico resolve agredir a imagem de uma personalidade santificada da Igreja Católica, certamente sofrerá a reprovação por parte dos católicos; mas poderá encontrar refúgio moral perante os membros de sua congregação. É útil para o homem manter em atividade o público que aprova o seu comportamento social.

2. A MÁQUINA

Esta unidade é dedicada aos procedimentos metodológicos da pesquisa em questão. Num primeiro momento, irei esboçar a gênese desta pesquisa e como esta metodologia fora sendo construída a partir das primeiras interlocuções com os participantes; no segundo momento, apresentar a importante técnica da *conversação* de Gabriel Tarde para o estudo da opinião pública.

Para tanto, muito dessa metodologia fora baseada a partir de conceitos da *dramaturgia social* de Erving Goffman. No intuito de facilitar a leitura dos momentos iniciais desta minha pesquisa científica, se faz necessária uma breve exposição das principais ideias presentes na teoria goffmaniana.

O livro que serviu de base para articular minhas primeiras intervenções nesta temática fora o *A Representação do Eu na Vida Cotidiana* do Goffman – utilizado para dar conta do caráter situacional em que as opiniões são formuladas no dia a dia; e até mesmo desta situação entre o pesquisador e os seus interlocutores, o quanto a escolha dos filmes pode estar sendo acionada em função da temática da pesquisa.

A principal questão presente neste livro é considerar a maneira pela qual os indivíduos em situações comuns do dia a dia se comportam na presença dos outros. Goffman acredita que em cada interação ocorrida no cotidiano, as informações sobre as pessoas envolvidas nessa situação são apresentadas e absorvidas. E são essas informações a respeito dos indivíduos que irão definir a própria situação, pois torna todos os envolvidos capazes de conhecer antecipadamente o que se pode ou não esperar de cada um (GOFFMAN, 1999).

Quando o indivíduo está em interação com outros, de acordo com Goffman, existem duas formas de expressividade desse indivíduo: a expressão que ele transmite e a expressão que ele emite. A expressão transmitida tende a ser a forma mais tradicional de comunicação, onde os indivíduos em interação dispõem da linguagem verbal para se comunicarem. A expressão emitida inclui todo um gestual próprio do indivíduo que auxilia na compreensão de sua representação pelo outro indivíduo da situação (GOFFMAN 1999). E utilizando de termos oriundos da dramaturgia, é através dessas

expressões emitidas que Goffman irá compor seu material analítico para compreender as situações cotidianas.

Goffman irá se concentrar em como um ator cria uma impressão e o que ele mostra de si para os outros. Cada indivíduo está tentando convencer os outros a acreditarem em seu caráter. “Esta forma de controle sobre o papel do indivíduo restabelece a simetria do processo de comunicação e monta o palco para um tipo de jogo de informação, um ciclo potencialmente infinito de encobrimento, descobrimento, revelações falsas e redescobertas” (GOFFMAN 1999:17)

É importante também mencionarmos que Goffman observa o caráter promissório dessas situações mediadas. Os indivíduos envolvidos numa interação tendem a estabelecer uma relação de confiança, ambos oferecendo uma retribuição enquanto estiverem presentes, em troca de algo cujo verdadeiro valor só será estabelecido quando um deles se retirar. Uma passagem que pode muito bem ilustrar esse caráter promissório, porém presente em outro livro do Goffman (2010), *Comportamento em Lugares Públicos*, é o conceito de desatenção civil: os atores sociais evitam explorar a possível comunicação no local em que eles se encontram e dão uma expressão visível de que sua atenção está voltada para outra ação diferente da que se encontra. Ou seja, é como se ao encontramos alguém na rua, olhássemos momentaneamente para a pessoa e, em seguida, desviássemos o olhar. Esse “baixar os faróis”, como poeticamente Goffman nos coloca, gera uma sensação de segurança naquela situação. Tomo a liberdade, aqui, de observar alguns fenômenos corriqueiros que infelizmente acontecem frequentemente nos grandes centros brasileiros. Hoje em dia, o furto nas ruas das cidades estão seguindo essa linha de raciocínio goffmaniana: os assaltantes dão uma simples olhada para a vítima e em seguida deixam de fitá-las como se não estivesse interessado; a vítima, aceitando essa promessa da segurança gerada na situação, avança pelo passeio público e acaba sendo furtada quando se aproxima do outro ator social. Claro que outras características visuais que os atores sociais se apresentam em público trarão também consequências a situação, como veremos a seguir.

A forma como o indivíduo se apresenta numa situação irá definir, pelo menos num primeiro momento, na representação que os outros indivíduos farão dele. Voltemos ao exemplo anterior de um assalto: podemos recorrer a um outro termo muito caro a

teoria goffmaniana que é o estigma. A relação social cotidiana em ambientes já estabelecidos propicia um relacionamento entre pessoas previstas e esperadas a tal lugar, sem atenção ou reflexão (GOFFMAN 1988). Assim, as pessoas vão estabelecendo que certas formas de se apresentar no espaço público fazem referência direta para com algumas situações cotidianas. Ninguém imaginaria encontrar no espaço público um assaltante bem alinhado, não é verdade? Quando temos ao alcance de nossos olhos uma pessoa trajando um vestuário elegante não passa por nossa cabeça, de acordo com todas as situações vivenciadas por nossa experiência, que essa pessoa venha a nos furtar.

A forma como um indivíduo transmite as informações para o seu público é denominado por Goffman (1999) como a fachada. Existem diferentes partes que constituem a fachada, o primeiro analisado por Goffman é o "cenário", o que inclui móveis, decoração, disposição física, os objetos que se comunicam ou reforçam a identidade que o indivíduo deseja transmitir.

Um aspecto muito importante do cenário é que ele possibilita que os atores envolvidos numa situação tenham uma leitura clara e objetiva de onde se encontram. Essa reflexividade de se situarem geograficamente permite que os atores também possam adequar o seu comportamento. Por exemplo, a partir do momento que os atores observam que se localizam no cenário de um velório, eles irão medir com maior cautela seus gestos e falas para não perturbar ou deslocar o sentido da situação. E temos vários outros exemplos, a forma como nos comportamos em consultórios médicos, em salas de aula; ou seja, para cada cenário estabelecemos um tipo específico de comportamento.

O indivíduo também possui uma "fachada pessoal", que pode ser dividido em "aparência" e "maneira". A aparência do indivíduo irá fornecer sinais físicos quanto ao status social e ocupação do indivíduo na sociedade, enquanto a maneira do indivíduo é um sinal de saber se ele vai ser mais ativo ou passivo na interação.

Quando um indivíduo assume um papel social estabelecido na sociedade, geralmente verifica que uma determinada fachada já foi estabelecida para esse papel. Assim, podemos pensar em várias profissões e como suas fachadas já estão prontas antes mesmo que alguém assuma alguma delas. É o jaleco branco de um médico ou o uniforme camuflado de um soldado militar. Até mesmo podemos dizer que já esperamos uma determinada maneira investida por alguns profissionais no trato com

outros indivíduos. É estranho encontrarmos, por exemplo, um padre agressivo ou mesmo um bombeiro covarde.

A fim de manter um desempenho convincente, deve haver alguma coerência entre o cenário, aparência e a maneira do indivíduo. Em última análise, o indivíduo deve impressionar os outros com o que ele quer que eles vejam, a fim de ser valorizado. Goffman argumenta que isso pode ser muito difícil, dependendo do papel que se está interpretando, e como muito dessa representação aparece visível para os outros. Também é muito provável que um indivíduo terá de ocultar certos elementos que os ajudaram a criar a sua representação; por exemplo, Goffman argumenta que, se algum "trabalho sujo" teve lugar, tal como crimes ou tarefas fisicamente degradantes, estes devem ser mantidos escondidos durante a representação.

A teoria do self em Goffman envolve um alto desempenho de encenação, em que cada elemento seja físico, verbal ou mental está sendo desenvolvido de modo a dar a impressão correta para os outros. Isto pode parecer como um processo altamente individualista, mas Goffman argumenta que essas performances também podem ser desempenhadas por equipes; “dentro dos muros de um estabelecimento social, encontramos uma equipe de artistas que cooperam para apresentar a um público determinado definição da situação” (GOFFMAN 1999:76). Um exemplo é um hotel, onde todos os funcionários trabalham em conjunto para dar uma única representação, independentemente dos status sociais individuais. Como numa performance em um palco de teatro, os atores envolvidos não estão necessariamente interpretando o tempo todo, e Goffman distingue regiões, onde a representação será ligada ou desligada. Em qualquer lugar onde a representação do eu é apresentada é chamado de “região de fachada”. “A representação de um indivíduo numa região de fachada pode ser vista como um esforço para dar a aparência de que sua atividade nessa região mantém e incorpora certos padrões.” (GOFFMAN 1999:102)

A região de “bastidores” é onde o cenário, a aparência ou a maneira da representação são construídos. São nos bastidores que os apoios do palco e os elementos da fachada pessoal podem ser guardados, numa espécie de aglomerado de repertórios inteiros de ações e personagens. Goffman cita exemplos onde a mudança de que os indivíduos passam por entre essas regiões foi observada, como em um hotel entre a salão de jantar e a cozinha.

Para resumir, Goffman propõe que cada indivíduo constrói uma representação, usando os elementos físicos e elementos verbais e não-verbais. Goffman está nos sugerindo de que é o indivíduo quem cria significados do mundo, ao contrário de seguir uma estrutura. Quando o indivíduo se apresenta diante dos outros, a sua representação tenderá a incorporar e exemplificar os valores oficialmente credenciados da sociedade. É esta apresentação dos valores da sociedade que podem ter um efeito profundo sobre o indivíduo. Goffman não nega que há uma estrutura de normas que os indivíduos seguem, e ele descreve em termos semelhantes à forma como Durkheim viu a religião; como uma reafirmação dos valores morais da comunidade.

2.1 A Origem da Pesquisa

Em algum momento do ano dois mil e oito, a memória esfumada já me impede de exatamente o precisar, o cineasta iraniano Abbas Kiarostami realizara uma incrível experiência cinematográfica que se tornaria obsessão em minha imaginação sociológica – *Shirin*. De muitos dos meus primeiros lamentos ao ser iniciado aos postulados da tradição sociológica, o que permanece inabalável ainda é minha recusa em fazer parte de uma sociologia “sem face”. E é justamente isso que Kiarostami nos oferece em noventa e dois minutos de filme: olhar para nós mesmos enquanto assistimos a um filme. São cento e quatorze atrizes sendo filmadas enquanto espectadoras de uma obra que não temos acesso visual. É este o convite de *Shirin*: espectadores de cinema, venham ver outros espectadores de cinema. Olhos nos olhos, e assim vamos experimentando a construção fílmica de um mapa de emoções estampado nas faces de todas essas mulheres; olhamos para elas e contemplamos o processo de recepção de uma obra artística – nesse jogo de representações onde já não nos importa o que é espontâneo ou o que é encenação.

E assim, em minha primeira pesquisa de iniciação científica na graduação em ciências sociais, consegui realizar filmagens do rosto dos membros de um cineclube da universidade no momento de suas sessões. Dos resultados mais inusitados, tenho gravações de vômito numa sessão de *Irreversível* do Gaspar Noé, gargalhadas

exageradas em *Felicidade* do Todd Solondz, e até mesmo a comoção coletiva durante o filme *Desafiando Gigantes* de Alex Kendrick. Estou a entender essa gama de emoções experimentadas pelos expectadores de cinema como uma forma de se engajar na situação homem-cinema; as emoções são muito reveladores de costumes, ideias e preconceitos de um determinado grupo social: emoções são emitidas também como recursos utilizados pelos atores sociais na construção de sua imagem de espectador que atenda a um determinado tipo de público que ele esteja moralmente ligado.

As cenas que selecionei para articular a gênese desta pesquisa são oriundas de uma pesquisa a qual participei no penúltimo ano de minha graduação em Ciências Sociais. A pesquisa se chama *Gosto se discute?*, coordenada pela socióloga Jussara Freire da Universidade Federal Fluminense. Minha incumbência era montar e administrar um cineclube que ocorreria dentro da própria universidade e estaria aberto ao público em geral. A única condição era de que o participante permitisse, através de um contrato de direito de imagem, que filmássemos o seu rosto durante a exibição dos filmes. A escolha dos filmes fora feita por mim, onde tentei articular diferentes gêneros cinematográficos num total de vinte sessões.

A primeira cena que lhes apresento ocorreu na sessão onde fora exibido o filme *Brilho Eterno de Uma Mente Sem Lembranças* do Michel Gondry estrelado por Jim Carey. Já com mais de uma hora de exibição do filme, é notada a chegada de uma participante atrasada. Bem, nada fora do *script*, pois não era proibida a entrada mesmo após o horário combinado. Após se acomodar em uma cadeira, a participante começou a rir alto em todas as cenas em que o Jim Carey aparecia. Até então, tudo bem. A questão era que uma única participante, numa sala com dezoito pessoas, estava a gargalhar dessas cenas. Os outros membros do cineclube começam a se incomodar, a olhar de forma inquisidora para ela e até em certos momentos emitir chiados para que ela se controlasse. E com o tempo, ela vai se inteirando que se trata de um drama e não uma comédia, e estanca definitivamente o seu humor.

Eu proponho pensarmos algumas questões a partir desta cena. Ao adentrar na sala do cineclube, a participante em questão observou o que estava acontecendo naquele ambiente, as pessoas e os objetos que lhe eram conhecidos ou não. Não tenho como afirmar que esta mesma não estava realmente a achar graça das frases dramáticas proferidas pela personagem do ator Jim Carey, mas em última análise o que ficou

evidente foi a tentativa frustrada da mesma em se mostrar envolvida na situação, para compensar o seu atraso. A figura do Jim Carey lhe era familiar, de tantas comédias estreladas pelo ator. Numa análise goffmaniana, o que fora encenado naquela sessão nada mais é que uma “definição da situação”.

Quando o indivíduo está em interação com outros, de acordo com Goffman, existem duas formas de expressividade desse indivíduo: a expressão que ele transmite e a expressão que ele emite. A expressão transmitida tende a ser a forma mais tradicional de comunicação, onde os indivíduos em interação dispõem da linguagem verbal para se comunicarem. A expressão emitida inclui todo um gestual próprio do indivíduo que auxilia na compreensão de sua representação pelo outro indivíduo da situação (GOFFMAN, 1999, p 12). E utilizando de termos oriundos da dramaturgia, é através dessas expressões emitidas que Goffman irá compor seu material analítico para compreender as situações cotidianas.

Goffman irá se concentrar em como um ator cria uma impressão e o que ele mostra de si para os outros. Cada indivíduo está tentando convencer os outros a acreditarem em seu caráter (GOFFMAN, 1999, p 28).

Esta forma de controle sobre o papel do indivíduo restabelece a simetria do processo de comunicação e monta o palco para um tipo de jogo de informação, um ciclo potencialmente infinito de encobrimento, descobrimento, revelações falsas e redescobertas (GOFFMAN, 1999, p 17).

É importante também mencionarmos que Goffman observa o caráter **promissório** dessas situações mediadas. Os indivíduos envolvidos numa interação tendem a estabelecer uma relação de confiança, ambos oferecendo uma retribuição enquanto estiverem presentes, em troca de algo cujo verdadeiro valor só será estabelecido quando um deles se retirar.

Essa relação da “fachada” com o “cenário” assume tamanha importância em minha pesquisa: o ato de assistir a um filme implica tipos de comportamento de acordo com a situação. Numa sala de cinema, regras são compartilhadas socialmente. Não é aceito que alguém fale durante a exibição de um filme, certamente a pessoa será repreendida. Você só pode emitir a sua *opinião*, após o término do filme. Mas durante todo o tempo que estamos a ver uma obra cinematográfica estamos a qualifica-la como

boa ou ruim. É normal pessoas abandonarem salas de exibição por não estarem gostando de determinado filme. E é possível transmitir sua *opinião* a respeito do filme também durante a exibição: através das emoções.

Não por acaso evoquei o exemplo do filme *Shirin* do Kiarostami. O público filmado pelo diretor é composto por mulheres iranianas, e apenas uma francesa. Isso é rapidamente identificável, pois a francesa é a atriz Juliette Binoche. Este experimento cinematográfico torna-se incrível ao mostrar a emoção contida da mulher muçulmana em comparação com a europeia. O diretor quis transpor para a tela esse momento de intimidade do espectador com o cinema, as emoções que são transmitidas através do olhar. E chegamos a conclusão de que até essas emoções são comportamentais. Os roteiros cinematográficos estão marcados para aflorarem nossas emoções: há o momento certo do riso ou do choro. Mas o que me chama mais atenção são as emoções que estão fora do contexto.

Após as filmagens das sessões no cineclube, eu precisava analisar as faces do público de acordo com as cenas do filme. Não há nada de tão surpreendente que soltem risadas nas cenas de comédia ou que se emocionem quando há essa apelação no roteiro. Mas como entender a dimensão das risadas da participante durante o *Brilho Eterno de Uma Mente Sem Lembranças*, de outro que vira o rosto na exibição de *Madame Satã*, e ainda da que vomita durante o *Irreversível* do Gaspar Noé? Somente a qualificação dessas pessoas ao final da sessão sempre me pareceu pouco. A qualificação de um filme como bom ou ruim por si só não assegura com clareza uma relação moral do ator social com a cena em questão. A alternativa seria a metodologia da *História de Vida*.

Não estou com isso querendo dizer que as opiniões e comportamentos de um ator social serão justificados a partir de sua biografia. A utilização da história de vida se faz necessária para uma melhor interpretação das opiniões emitidas e para com isso contextualiza-las. É recorrente ao término das sessões ouvir qualificações do tipo: “gostei do filme” ou “não gostei”. Então era preciso adentrar nessas opiniões, e muitas das vezes eram questões de foro íntimo trazidas nas justificativas dessas qualificações. A primeira *opinião* que recebi da participante que vomitou durante a exibição do *Irreversível* era de que se tratava de um filme “*horrível, me deixou tonta!*”. Com o tempo, após muitas entrevistas, questões pessoais foram levantadas por esta participante e fora contextualizando o ato registrado na sala de exibição, isentando um pouco a

câmera frenética do Gaspar Noé. Mas não levei em consideração esta dimensão na escrita da pesquisa; além do desconhecimento da técnica de *história de vida*, o que pesou também fora a maturidade de um estudante no início de sua graduação em saber lidar com uma questão polêmica e que consequências éticas ou até mesmo jurídicas eu poderia me envolver com essa publicação.

O sociólogo francês Pierre Bourdieu (2006) aponta fragilidades do método da *história de vida* e que me fizeram repensar, por um momento, na eficácia desta minha metodologia na pesquisa em questão. Segundo o autor, muitas vezes o entrevistado quer dar sentido às indagações levantadas pelo pesquisador. Em específico numa pesquisa sobre gosto cinematográfico, os participantes podem ler de antemão o que está por detrás das investidas do pesquisador em querer discutir determinadas cenas; e assim, pode o participante querer encontrar sentido, forçar uma coerência lógica com eventos de sua biografia e entregar como material empírico o que Bourdieu veio a denominar de “*ilusão biográfica*”. Segundo ele:

(...) é provável que este ganho de coerência e de necessidade esteja na origem do interesse, variável segundo a posição e a trajetória, que os investigados tem pelo empreendimento biográfico. Essa propensão a tornar-se o ideólogo de sua própria vida, selecionando, em função de uma intenção global, certos acontecimentos significativos e estabelecendo entre eles conexões para lhes dar coerência, como as que implica a sua instituição como causas ou, com mais frequência, como fins, conta com a cumplicidade natural do biógrafo, que, a começar por suas disposições de profissional da interpretação, só pode ser levado a aceitar essa criação artificial de sentido (BOURDIEU, 2006, p. 184).

Ilustrarei uma última cena desta minha experiência no cineclube que irá ainda mais clarear essas situações controversas levantadas por Bourdieu. Após as vinte exhibições dos filmes selecionados para o cineclube, marquei um dia para que todos falassem em conjunto a respeito do gosto cinematográfico dos envolvidos no projeto. Primeiramente, pedi que cada participante me apresentasse uma listagem com os vinte filmes distribuídos de forma hierárquica do mais querido ao mais odiado. Além deste material escrito que pedi que já me trouxessem de casa, solicitei um debate em sala em que cada um expusesse as suas preferências dentre essa amostra de vinte filmes.

Quando já me encontrava guardando os materiais utilizados por mim na aula e sem mais nenhum membro do cineclube na sala, retorna uma participante e solicita uma conversa privada comigo. Ela, sem delongas, dispara: “*professor, eu sei de três meninas que mentiram hoje para você. Estou te contando isso porque você disse que é coisa da sua faculdade*”. Então a mesma me relewa que ela e essas meninas fizeram a listagem juntas e que ficaram com vergonha de assumir que não gostaram de certos filmes. Pois bem, de cara eu já achei genial essa capacidade de reconhecer que tipo de filme agradaria um cinéfilo ou a mim, ficou parecendo que era necessário “acertar” essa prova para ser promovida no curso. Ela me faz um relato muito expressivo que gostaria de transmitir aqui de forma completa:

Elas falaram pra você que gostaram de Madame Satã mas é mentira. Ninguém gostou. Amanda e Roberta¹⁹ são evangélicas e não gostam de coisa de bagunça. Mas eu não gostei não foi por coisa de viado não, eu achei chato mesmo. Até acho importante essa questão do negro, o fato de ser discriminado e tal. Mas eu gosto é de história de amor. Ali é só violência, me dá nervoso.

E assim, ela vai desnudando uma possível verdade por trás daquelas simples listagens. E esse desmascaramento tem tanto a me dizer na pesquisa, que é justamente essa situação paradigmática que desencadeou minha pesquisa de dissertação. Pois o que leva as pessoas mentirem a respeito de seus gostos artísticos?

Nota-se como teria sido fundamental a *história de vida* para este tipo de investigação sociológica. Os atores sociais não necessariamente estão dispostos a se envolverem em disputas ao exporem questões morais em suas opiniões. Como disse anteriormente, as *fachadas* e os *cenários* estão intimamente envolvidos. De certa forma, essas meninas não queriam transparecer em suas fachadas que não entendiam de filme; de alguma forma, e essa é também um fio condutor de minhas pesquisas, as pessoas reconhecem certos filmes como sendo de maior relevância em detrimento de outros, independente de gostarem ou não desses filmes. Veja este exemplo:

“Meu filme favorito é o Festen. Este filme é um autêntico exemplar do movimento finlandês de cinema denominado Dogma 95. Além de ter uma história

¹⁹ Os nomes das participantes foram trocados por motivo de sigilo.

perturbadora que muito me cativa, o filme apresenta técnicas rudimentares de se rodar um longa que muito me motivam a querer seguir em frente em minha carreira”

Existe algum filme que goste muito, mas que tem vergonha de assumir?

*“Sim, vários. Tipo, eu amo **Footlose**, mas não me leve a mal, não é um filme que a gente responde como favorito. É um filme bobo, isso não pode me representar.”*
(**Festa de Família**, homem, 21 anos, estudante de cinema)

Claro, sabendo que estava a responder uma pesquisa sobre gosto cinematográfico, ele quis apresentar uma fachada de um bom conhecedor de filmes. Em outras circunstâncias, em outros cenários, o seu filme favorito poderia ser outro. E nisso Bourdieu tem um pouco de razão:

Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um “sujeito” cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações (BOURDIEU, 2006, p. 189).

O problema é que as diversas situações em que os atores sociais estão envolvidos em seu cotidiano irão exigir diferentes modos de representação, e nem sempre essas nuances serão apresentadas no relato biográfico. O entrevistado irá nos oferecer uma visão de um todo, de uma narrativa com início, meio e um fim; por isso Bourdieu utilizou-se desta alcunha de uma *ilusão biográfica*. Porém, esta série de críticas que ele tece a esta metodologia eu não vi aplicadas em sua obra *A Distinção*; muito menos esse agente crítico pintado por ele, capaz de camuflar dados intencionalmente em função da narrativa de sua vida. Na parte de *A Distinção* onde ele apresenta dados a respeito de gosto cinematográfico, não há de forma alguma essas críticas tecidas por ele no texto *A Ilusão Biográfica*. Apenas encontramos o filme que determinada classe de pessoas qualificou como melhor em detrimento de outros. Em minha opinião, a única saída para tentar dar conta dessa dimensão multifacetada do ator social numa investigação sociológica é expondo em seu texto científico a metodologia utilizada. Será a partir desta “costura” do método com o tecido social onde as recorrências e contradições dos atores poderão ser dimensionados como objetos a serem

investigados pelo pesquisador. A recorrência de uma qualificação negativa de um determinado filme por uma elite intelectual, num primeiro momento, não quer me dizer nada. Não há possibilidade em inaugurar uma regra geral ao dizer que uma elite intelectual não gosta de comédias românticas se eu não alinhar essa qualificação, que é uma *opinião*, às questões morais apresentadas no filme e, principalmente, com a do espectador. A opinião deve ser uma abertura para que o pesquisador colha informações da história de vida do entrevistado. Há questões morais como religião, raça, sexualidade – que podem estar relacionadas com públicos que o ator social pertence, que influenciam no gosto cinematográfico e são decisivas na hora de qualificar uma obra como boa ou ruim. E nem sempre essas questões estão evidentes: se faz necessária a técnica da *história de vida* para dar visibilidade a estas questões.

Uma proposta que me parece bem mais satisfatória com a temática de minha pesquisa é a oferecida por Howard Becker no texto *A História de Vida e o Mosaico Científico* presente em seu livro *Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais*. Becker nos apresenta também certos limites que a história de vida apresenta, mas diferente da visão bourdieusiana desta questão, ele irá salientar que o segredo para driblar estes pormenores da *história de vida* está em como utilizar essas autobiografias na pesquisa sociológica. Perceba como os dois autores compartilham de uma mesma visão sobre a autobiografia:

O autor autobiográfico se propõe a explicar sua vida para nós, se comprometendo, assim, com a manutenção de uma estreita conexão entre a história que conta e aquilo que uma investigação objetiva poderia descobrir. Entretanto, quando lemos uma autobiografia, estamos sempre conscientes de que o autor só nos está contando uma parte da história, que selecionou seu material de modo a apresenta-lo com o retrato de si que preferiria que tivéssemos e que pode ter ignorado o que poderia ser trivial ou desagradável para ele, embora de grande interesse para nós (BECKER, 1999, p.102).

Porém, Becker apresenta uma forma diferenciada de aplicar esses dados biográficos na pesquisa sociológica. Ele sugere a construção de um mosaico científico, onde cada peça seria uma história de vida. Essas biografias estariam sendo entrelaçadas, confrontadas, dando uma visão muito mais rica no conjunto que este mosaico nos

oferece. É a respeito exatamente disso que sinto falta na análise de Bourdieu em *A Distinção*; se a saída encontrada por Bourdieu fosse também a construção de um mosaico, teríamos cada qualificação como peças desse mosaico onde hipóteses poderiam ser sugeridas e contextualizadas a partir de suas próprias limitações, e não um estudo quantitativo em busca de teorias generalizantes. E Becker criticará esta postura:

Os sociólogos passaram a se interessar mais pelo desenvolvimento da teoria abstrata e, correspondentemente, menos pelos relatos plenos e detalhados sobre organizações e comunidades específicas. Passaram a preferir os dados formulados nas categorias abstratas de suas próprias teorias aos formulados a partir das categorias que pareciam mais relevantes para as pessoas que estudavam (BECKER, 1999, p. 113).

Becker ainda nos salienta para uma contribuição fundamental que a história de vida é capaz de nos beneficiar: dar sentido à noção de processo. Se para Bourdieu a história de vida se faz ilusória na investigação sociológica por não dar conta dessa dimensão processual da vida social, para Becker é somente ela capaz de apresentar as sutis manifestações deste processo. As ações individuais dos atores sociais estão sempre orientadas em função de expectativas do outro; mesmo as histórias que poderiam ser ilusões biográficas para Bourdieu por não darem conta de um todo, tornam-se necessárias a partir deste entendimento de que são apenas peças de um mosaico; se está ocorrendo ocultamento ou construção de inverdades nas autobiografias é porque isso ocorre em função de um outro, de um fator social, não individual. “O processo social, portanto, não é uma interação imaginada de forças invisíveis ou um vetor estabelecido pela interação de múltiplos fatores sociais, mas um processo observável de interação simbolicamente mediada (BECKER, 1999, p.110)”.

Hoje, observando as listas hierárquicas dos filmes que me restaram como material daquele período, penso em tantas questões relevantes que me escaparam ao não alinhar a história de vida dos participantes com suas qualificações. Em não apresentar essas *opiniões* carregadas de moralidade dentro de um mosaico, como proposto por Becker, e daí relacioná-las, contextualizá-las e pensar em hipóteses para essas qualificações. E o interessante é que neste período eu já me afastava da sociologia crítica que concebe o gosto cinematográfico apenas como um jogo social passivo de dominação e a sua prática restrita a determinantes sociais ocultos. Essas críticas que vim

a conhecer com o texto do Bourdieu já eram relativamente claras com a proximidade que tive da teoria goffmaniana. Porém, minha metodologia era basicamente a mesma, encontrando assim as mesmas limitações e sem me dar conta destes erros. Becker brilhantemente diz que algumas pesquisas apenas contribuem como mais um tijolo a ser acrescentado na muralha “daquilo que já é cientificamente conhecido e empregado como base para estudos posteriores” (BECKER, 1999, p.114). Com estes novos ajustes a minha pesquisa, pretendo dar contribuição a um mosaico científico, redimensionando a categoria tardeana da *opinião* a um caráter mais próximo da *história de vida*. Se minha indagação inicial sempre fora de que se existe algum fator coletivo em nosso gosto cinematográfico, nada melhor que a utilização da história de vida para isso, onde ela “descreverá aqueles episódios interativos cruciais nos quais novas fronteiras de atividade individual e coletiva são forjadas, nos quais novos aspectos do eu são trazidos à existência” (BECKER, 1999, p.110).

2.2 Os Primeiros Ajustes

A questão era uma metodologia que contemplasse as seguintes proposições:

- (1) O pesquisador não selecionaria filme algum, na tentativa de alcançar uma máxima neutralidade possível;
- (2) Cada um dos participantes escolheria um filme que bem lhe representasse, não sendo vedada forma alguma de temática cinematográfica;
- (3) Um jogo em que os participantes assistissem aos filmes escolhidos por outros, em que um mesmo filme pudesse obter opiniões de diferentes jogadores;
- (4) Permitisse a *conversação* entre o pesquisador e os participantes como técnica metodológica para exploração das críticas cinematográficas.

Através de contatos na Universidade Estadual do Norte Fluminense, um primeiro grupo de cinco participantes fora sistematizado. Alguns erros cometidos por

mim nesta primeira fase foram essenciais para o desenvolvimento do Mosaico. Vamos a eles:

Estes participantes eram alunos de um determinado curso da graduação da Universidade Estadual do Norte Fluminense e, embora alguns de períodos diferentes, transpareceu-se mais tarde que todos se conheciam previamente.

Foi requisitado que cada um desses participantes escolhesse um filme que representasse bem o seu gosto cinematográfico; e que me enviasse por e-mail essa escolha e uma justificativa redigida que a sustentasse. E uma exigência feita por mim: manter o anonimato de suas escolhas, da mesma forma que eu não vincularia os filmes aos participantes de forma pública.

E esta foi a composição inicial:



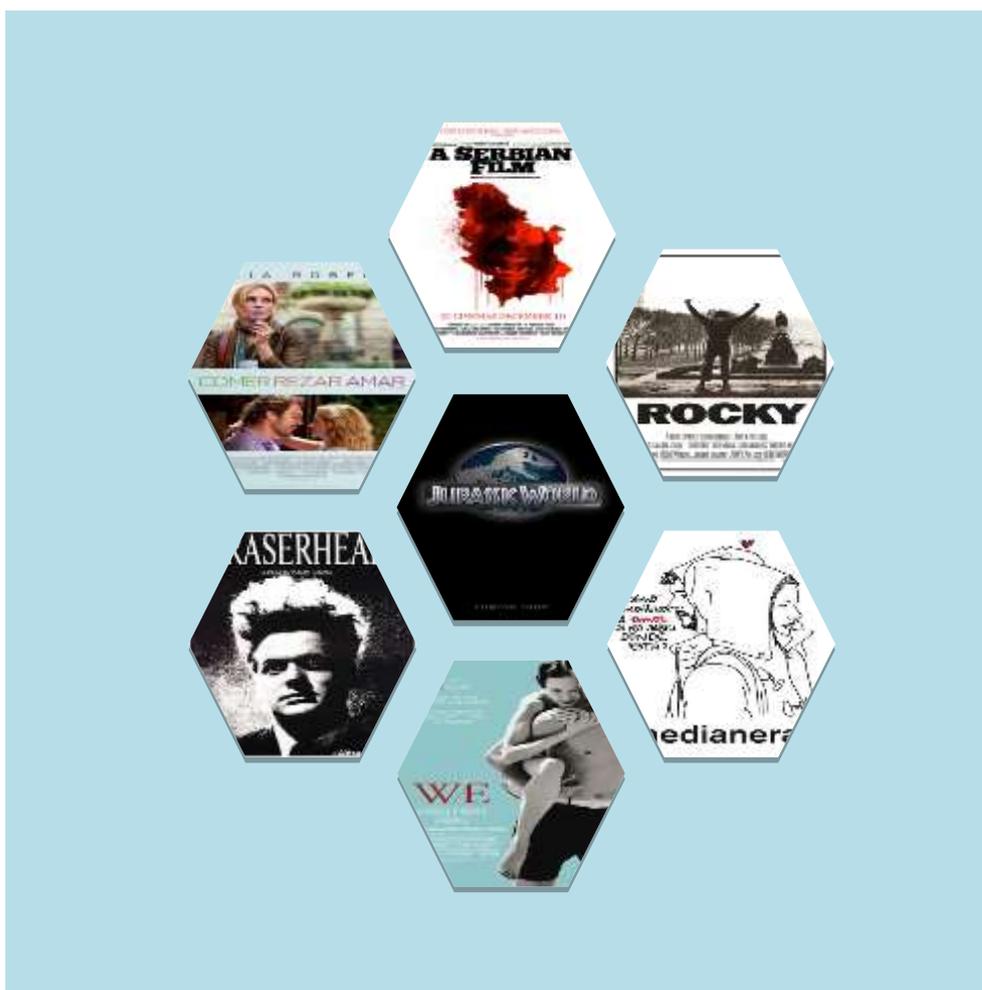
- a) Sociedade dos Poetas Mortos, direção: Peter Weir, ano 1989.
- b) Pulp Fiction, direção: Quentin Tarantino, ano 1994.
- c) Chicago, direção: Rob Marshall, ano 2002.
- d) Orações para Bobby, direção: Russell Mulcahy, ano 2009.
- e) Guardiões da Galáxia, direção: James Gunn, ano 2014.

Após disponibilizar todos os filmes para que os participantes pudessem realizar o download dessas obras, aconteceu um inesperado: a desistência de um participante. Num primeiro momento, apenas pensei em substituí-lo, já que aparentemente os demais participantes ainda não haviam começado a assistir aos filmes. Mas antes mesmo que isso acontecesse, o participante entrou em contato comigo através de uma rede social para explicar a sua saída da pesquisa. E ainda fizera um pedido inusitado: que eu desfizesse esse grupo selecionado.

Segundo o mesmo, a partir do momento em que os participantes tomaram conhecimento dos filmes que estavam fazendo parte da pesquisa, começou-se uma busca para identificar quais eram as escolhas de cada um dos membros do grupo. Com exceção dele, não houve problema algum quando cada um dos participantes assumira o seu filme indicado. O filme que este participante escolhera era o *Orações para Bobby*, um filme que possui uma temática homossexual; e justamente por este motivo, as demais pessoas envolvidas nesta pesquisa haviam de certa forma zombado do participante.

Eu não pude deixar de acatar seu pedido. De certa forma, eu não imaginei esses possíveis desdobramentos que poderiam prejudicar a imagem dos participantes. Se apenas ele abdicasse de sua participação, poderia a chacota ser maior ainda. E, assim, enviei e-mail para cada um dos participantes explicando que a pesquisa sofreria um adiamento e que, possivelmente, no futuro, entraria em contato com eles. O que nunca mais veio a acontecer.

Abortei a ideia de pessoas conhecidas. E após a leitura do capítulo *A história de vida e o mosaico científico* presente no livro *Métodos de pesquisa em ciências sociais* do Howard Becker a ideia da construção de um mosaico levou-me a realmente estruturar algo bem próximo disso. Em minha próxima experiência, recrutei pessoas que aparentemente não se conheciam e modifiquei a imagem deste meu protótipo da *máquina analítica* de forma que cada participante – peça ou engrenagem – pudesse ter acesso a uma variedade maior de filmes. Vejamos:



- a) Jurassic World, direção: Colin Trevorrow, ano 2015
- b) Eraserhead, direção: David Lynch, ano 1977
- c) W.E., direção: Madonna, ano 2012
- d) Medianeras, direção: Gustavo Taretto, ano 2011
- e) Comer Rezar Amar, direção: Ryan Murphy, ano 2010
- f) Rocky Balboa, direção: Sylvester Stallone, ano 2006
- g) A Serbian Film, direção: Srdjan Spasojevic, ano 2010

Estes novos participantes foram recrutados através da seguinte forma: pedi a sete amigos diferentes que me indicassem pessoas que eles achassem que topariam se voluntariar nesta pesquisa. Cada hexágono da Figura 2 representa um participante e sua respectiva escolha; e todo hexágono que estiver fazendo ligação direta com ele dentro deste mosaico, indica ser um filme que ele deve assistir. Por exemplo, o participante (**Medianeras**, mulher, 26 anos, agente penitenciária) irá assistir aos filmes dos

participantes (**Rocky Balboa**, homem, 21 anos, estudante), (**Jurassic World**, homem, 24 anos, técnico de informática), (**W.E.**, homem, 36 anos, professor de inglês); e não (**Comer Rezar Amar**, mulher, 60 anos, dona de casa), pois não são hexágonos conectados na imagem.

Outro fato começou a chamar minha atenção a partir do momento em que comecei a receber as justificativas das escolhas dos participantes. Não era apenas o fato dos participantes se conhecerem que poderia trazer complicações para a pesquisa, mas a simples menção que outras pessoas assistiriam aos filmes selecionados por eles. Dentre os possíveis ajustes que eu havia feito a partir do primeiro protótipo, este ainda não havia sido detectado. Vejamos esta justificativa:

“Cara, eu escolhi este filme porque é um filme que provoca, causa. Eu queria muito ver a cara das pessoas quando elas assistissem a isso.”

Mas este é um dos seus filmes favoritos?

“Sim. Não pode esse? Tem que ser filme de Oscar?”

Em absoluto. A escolha é sua. Você poderia enumerar outros filmes que goste?

“Muita coisa. Tem Taxi Driver, Clube da Luta, Touro Indomável, Amnésia, e por aí vai...” (**A Serbian Filme**, homem, 28 anos, cientista político)

Independente dessa escolha ser ou não realmente favorita deste participante, é notável que sua escolha está diretamente relacionada com a vontade do mesmo em provocar outros participantes. Eu confesso que não tinha conhecimento desde filme *A Serbian Film*, e realmente ele é bem indigesto, o que todos os participantes vieram a confirmar:

“Meu filho, não tem como ver aquilo. Eu te disse desde o início que não gostava de filme de bicho, de coisa ruim. Eu desliguei logo no começo. Se você quiser eu te falo outra pessoa, mas eu não posso continuar assim não” (**Comer Rezar Amar**, mulher, 60 anos, dona de casa)

“Nossa, que filme imbecil. É óbvio que esse não é filme favorito de ninguém. Isso era uma pegadinha sua, né? Se alguém escolheu isso, ele quer te prejudicar, não bote isso em sua pesquisa.” (**Jurassic World**, homem, 24 anos, técnico de informática)

Em todas as instruções que passei aos participantes eu frisei que as pessoas veriam os filmes escolhidos por outras pessoas, acredito que isto despertou algo muito próximo do que Goffman (1999) nos apresenta em sua *dramaturgia social*. Os indivíduos são atores que desempenham certos papéis e representações, fazendo com que o outro acredite na imagem de si próprio; a ação dos indivíduos, consciente ou inconsciente, muitas vezes tenta manipular a impressão que os demais recebem dela.

“Eu escolhi este filme porque é um dos filmes mais completos que conheço. E por incrível que pareça, sofreu muito preconceito por ser dirigido pela Madonna. As pessoas são muito hipócritas, só de saberem que a Madonna dirigiu, elas não querem ver. Acham que por ela ser cantora, ela não saberia fazer. O filme é de uma qualidade técnica absurda, uma fotografia linda, figurino lindo. Assim como tudo que Madonna faz, é maravilhoso. Agora eu quero ver as pessoas serem obrigadas a vê-lo. Vão dizer que é horrível, vão reclamar com você que viram um filme que Madonna dirigiu, você vai ver.” (**W.E.**, homem, 36 anos, professor de inglês)

Este participante chegou para mim através da rede social Facebook, e para facilitarmos o contato, adicionei ele a minha rede como amigo. O curioso é que o tempo que o monitorei na pesquisa não teve um dia sequer que o mesmo não tenha feito uma publicação com referência a cantora Madonna; e até mesmo comecei a verificar as postagens anteriores ao dia em que entrei em contato com ele pela primeira vez: muitas postagens de Madonna. A sua apresentação nas redes sociais é como um fã da cantora Madonna e, ao saber do contato que outras pessoas teriam com sua escolha de filme na pesquisa, resolveu manter esta fachada para facilitar sua militância em prol da cantora.

2.3 O Mosaico

A partir do segundo protótipo, comecei a recrutar mais voluntários e inseri-los como peças que se encaixavam no grupo que já participava.



Os próximos voluntários foram pessoas que busquei tanto nas redes sociais de várias partes do Brasil como pessoas que conhecidos me apresentavam; finalizando a pesquisa com um total de 72 participantes. Com muitas dessas pessoas eu só tive contato através de e-mails ou Facebook; e outros, principalmente os participantes que serão apresentados na próxima unidade, com encontros periódicos em que pude utilizar a técnica da *conversa* baseada na obra de Gabriel Tarde.

Os modos de subjetivação das sociedades de controle constituem-se na comunicação de indivíduo a indivíduo, pela circulação dos exemplos mudos ou verbais veiculados pela publicidade, pelo mundo da informação, pela imprensa; é através dos signos, da imagem e dos agenciamentos de enunciação mobilizados pelos diversos públicos que o indivíduo pertence que suas opiniões são construídas, mobilizadas e irradiadas. Tarde (1992) voltou sua atenção, já desde o final do século XIX, para um fenômeno social e linguístico em grande parte negligenciado por essa perspectiva: a *conversa*.

“A conversa é um dos agenciamentos mais importantes na transmissão e na discussão do discurso e das palavras do outro. É um dispositivo de constituição e de captura de cérebros, de palavras: Toda conversa vem carregada de transmissões e interpretações das palavras de um outro. Ela ocupa um lugar estratégico na cooperação entre cérebros, e todo dispositivo de constituição da opinião pública deve passar pela conversa. Na fala corrente de todo homem que vive em sociedade, pelo menos a metade das palavras que ele pronuncia são palavras de outrem: nós relatamos, evocamos, pesamos, discutimos as palavras dos outros, suas opiniões, afirmações, informações, com elas nos indignamos, entramos em acordo, a elas nos referimos, e assim por diante” (LAZZARATO 2006:164)

Como dito em outros subcapítulos, não bastava para mim apenas a qualificação como *bom* ou *ruim* de um determinado filme; apenas isso não me dimensionava a relação da opinião com os públicos. A conversa se mostrou muito eficaz ao proporcionar que eu visualizasse os pontos em que deveriam ser estimulados para tentar entender a dinâmica das qualificações dos filmes. Veja este exemplo:

“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.”

“Seus irmãos”... você se refere a?

“Aos negros (risos) e não aos meus irmãos de verdade. O que não deixa de ser, não é mesmo? Eu acho importante estarmos sempre falando sobre nossas conquistas. Primeiro que as próximas gerações não podem perder esse orgulho de nossa história, e segundo, que é uma forma de resistência. O cinema é branco, meu amigo. Não podemos deixar passar batida qualquer oportunidade não.

Você também tem essa postura na Universidade?

“Principalmente, né? Aqui que a luta é grande. Faço parte de um coletivo negro daqui, onde estamos sempre nos reunindo para pensarmos em atividades e outros

problemas que sempre aparecem, como as bolsas dos cotistas e tal. Estamos vivendo um período terrível, de corte de verbas, e a luta se faz necessária mais do que nunca.” “*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.”* (Django, mulher, 19 anos, graduanda em Ciências Sociais)

A conversa é a causa infinitesimal, porém contínua e universalmente atuante, de todas as formações e transformações sociais, não apenas linguísticas, mas religiosas, políticas, econômicas, estéticas e morais; uma elaboração de certo modo emaranhada, cuja importância tem sido profundamente ignorada (TARDE, 1992).

“Existe um vínculo estreito entre o funcionamento da conversa e a mudança de opinião, do qual dependem as vicissitudes do poder. Nos lugares onde a opinião muda pouco, muda lentamente ou permanece quase inalterada, as conversas são raras, tímidas, acontecem dentro de um círculo estreito de mexericos. Lã onde a opinião tem mobilidade, onde é dinâmica, onde passa de um extremo a outro, é que as conversas são frequentes, arrojadas, emancipadas” (TARDE 1992:97).

O leitor poderá acompanhar na próxima unidade como as relações de poder envolvendo os diferentes tipos de público estão o tempo todo fazendo com que os indivíduos avancem ou recuem com suas opiniões. Existem morais difundidas pelos públicos que exercem um poder maior que outras.

“Eu vou te ser bem sincero, o filme [Desafiando Gigantes] é bem ruim, mas eu me emocionei muito. Se um filme é uma boa história, esse é um grande filme. A mensagem que Deus nos deixou nunca deve ser desprezada. Eu gosto muito de filmes bacanas, bem feitos, mas esse filme foi uma aula de fé, não tem como não se emocionar.”

Em sua justificativa para Irreversível você disse “Esse filme é muito bom, não há uma narrativa linear, você começa a perceber que ele está ao contrário, e é tudo tão bem feito que te deixa de boca aberta. Eu gosto dessas experiências diferentes no cinema. Chega de filme clichês, de comédias românticas”. O

Desafiando Gigantes tem uma narrativa clássica, tem uma pegada bem comercial como você anteriormente disse não apreciar.

“Cara, foi o que eu disse, o filme pode ser careta na sua forma, mas a história é incrível, eu não disse nada referente a histórias. Eu gosto de boas histórias. Eu sou evangélico desde os meus 19 anos, a mensagem de Jesus é muito presente, hoje, na minha vida. Não tem como um cristão achar essa história ruim, ela é emocionante, uma história de superação pela fé. Tem até um outro filme que eu gosto muito que até me arrependo agora de não ter colocado aqui, o Deus Não Está Morto, que é outro filme maravilhoso.

Mas esse teu arrependimento vem só depois perceber que outro participante também escolhera um filme com temática religiosa.

“Não, nada a ver. Um verdadeiro cristão não tem vergonha de manifestar a sua fé, muito pelo contrário. Eu não lembrei mesmo. Rapaz, sou evangélico e estudante de psicologia, você sabe o que é isso? Pra galera de lá eu sou um louco, a explicação pra eles é toda científica. Eu preciso fazer ajustes aqui e ali, interpretar muito bem as coisas para não sofrer preconceito em nenhuma das duas partes. Claro que eu não vou mentir aqui pra você ao dizer que as pessoas não tem preconceito com esses filmes. Eu acho que mando muito bem em filmes, acompanho premiações, tenho vários diretores favoritos. Tá parecendo que você acha que eu tive vergonha de não escolher meu filme e te indicar um filme que é tido como bom pros entendidos. Mas não é isso não.”
(Irreversível, homem, 25 anos, estudante)

Sem esse enraizamento na conversa, a publicidade, a informação, a imprensa e a opinião pública não existiriam. A conversa representa o meio vivo, o agenciamento coletivo de expressão em que se forjam os desejos e as crenças que constituem as condições necessárias à formação dos valores (LAZZARATO 2006).

Segue a formação final do Mosaico com todos os 72 filmes. Nem todas as opiniões foram aproveitadas nesta pesquisa, é um material muito rico e vasto. Pontuei as que mais se encaixavam com a teoria que estou utilizando nesta pesquisa. E é válido lembrar, que nem todas as pessoas assistiram a todos os filmes; algumas pessoas abandonaram após dois filmes, outras sequer entraram em contato após enviar a

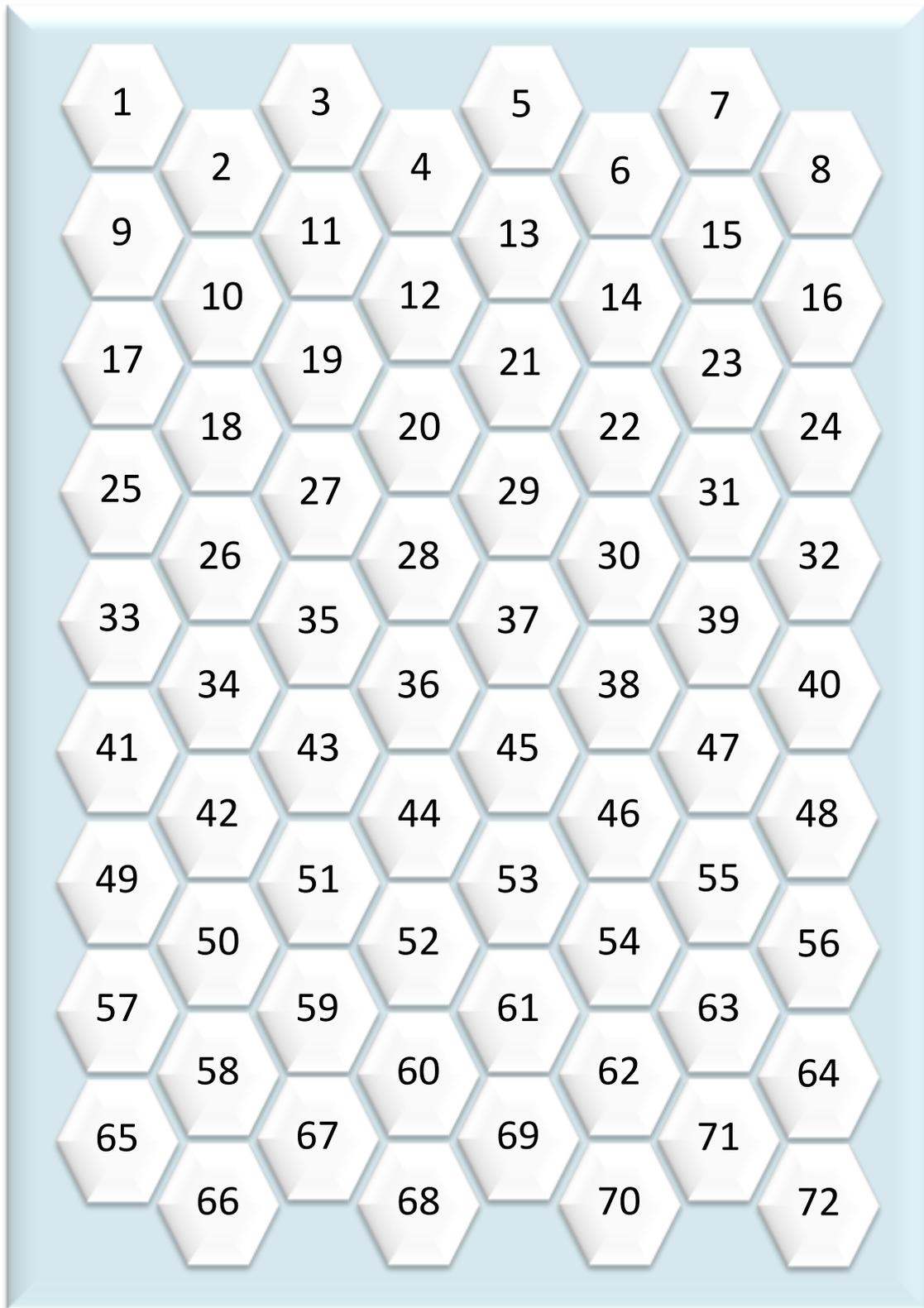
justificativa do primeiro filme, mas devido ao fato de outros já terem assistido a sua escolha ficaria inviável retirar o filme do Mosaico.

Lista de Filmes:

- 1- 21 Gramas, direção: Alejandro G. Iñárritu, ano 2003
- 2- Um dia, direção: Lone Scherfig, ano 2011
- 3- Drive, direção: Nicolas Winding Refn, ano 2011
- 4- Adaptação, direção: Spike Jonze, ano 2002
- 5- E.T. – O Extraterrestre, direção: Steven Spielberg, ano 1982
- 6- O Silêncio dos Inocentes, direção: Jonathan Demme, ano 1991
- 7- Scarface, direção: Brian De Palma, ano 1983
- 8- Moulin Rouge: Amor em Vermelho, direção: Baz Luhrmann, ano 2001
- 9- Tubarão, direção: Steven Spielberg, ano 1975
- 10- Lemon Tree, direção: Eran Riklis, ano 2008
- 11- Batman - O Cavaleiro das Trevas Ressurge, direção: Christopher Nolan, ano 2012
- 12- Django Livre, direção: Quentin Tarantino, ano 2012
- 13- Frida, direção: Julie Taymor, ano 2002
- 14- Trainspotting, direção: Danny Boyle, ano 1996
- 15- Um Amor para Recordar, direção: Adam Shankman, ano 2002
- 16- Thor: O Mundo Sombrio, direção: Alan Taylor, ano 2013
- 17- Esqueceram de Mim, direção: Chris Columbus, ano 1990
- 18- Jogos Vorazes: Em Chamas, direção: Francis Lawrence, ano 2013
- 19- Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban, direção: Alfonso Cuarón, ano 2004
- 20- Amores Imaginários, direção: Xavier Dolan, ano 2010
- 21- Kill Bill, direção: Quentin Tarantino, 2003
- 22- Comer Rezar Amar, direção: Ryan Murphy, ano 2010
- 23- A Serbian Filme, direção: Srdjan Spasojevic, ano 2010
- 24- Rocky Balboa, direção: Sylvester Stallone, ano 2006
- 25- Pequena Miss Sunshine, direção: Valerie Faris, ano 2006
- 26- 300, direção: Zack Snyder, ano 2007
- 27- A Liberdade é Azul, direção: Krzysztof Kieslowski, ano 1993
- 28- Tropa de Elite, direção: José Padilha, ano 2007
- 29- O Diário da Princesa, direção: Garry Marshall, ano 2001

- 30- Eraserhead, direção: David Lynch, ano 1977
- 31- Jurassic World - O Mundo dos Dinossauros, direção: Colin Trevorrow, ano 2015
- 32- Medianeras: Buenos Aires da Era do Amor Virtual, direção: Gustavo Taretto, ano 2011
- 33- Os Vingadores, direção: Joss Whedon, ano 2012
- 34- Velozes e Furiosos, direção: Rob Cohen, ano 2001
- 35- Alien, O Oitavo Passageiro, direção: Ridley Scott, ano 1979
- 36- O Sexto Sentido, direção: M. Night Shyamalan, ano 1999
- 37- Festa de Família, direção: Thomas Vinterberg, ano 1998
- 38- Gladiador, direção: Ridley Scott, ano 2000
- 39- W.E. - O Romance do Século, direção: Madonna, ano 2012
- 40- A Outra História Americana, direção: Tony Kaye, ano 1998
- 41- Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância), direção: Alejandro G. Iñárritu, ano 2014
- 42- Procurando Nemo, direção: Lee Unkrich, ano 2003
- 43- Má Educação, direção: Pedro Almodóvar, ano 2004
- 44- Toy Story 3, direção: Lee Unkrich, ano 2010
- 45- 2001: Uma Odisseia No Espaço, direção: Stanley Kubrick, ano 1968
- 46- A Menina Que Roubava Livros, direção: Brian Percival, ano 2013
- 47- Melancolia, direção: Lars Von Trier, ano 2011
- 48- Casa Comigo?, direção: Anand Tucker, ano 2010
- 49- Febre do Rato, direção: Cláudio Assis, ano 2012
- 50- Irreversível, direção: Gaspar Noé, ano 2002
- 51- Desafiando Gigantes, direção: Alex Kendrick, ano 2006
- 52- Olga, direção: Jayme Monjardim, ano 2004
- 53- Miss Simpatia, direção: Donald Petrie, ano 2000
- 54- Guardiões da Galáxia, direção: James Gunn, ano 2014
- 55- Na Natureza Selvagem, direção: Sean Penn, ano 2007
- 56- Os Delírios de Consumo de Becky Bloom, direção: P.J. Hogan, ano 2009
- 57- O Fabuloso Destino de Amélie Poulain, direção: Jean-Pierre Jeunet, ano 2001
- 58- Adeus, Lenin!, direção: Wolfgang Becker, ano 2003
- 59- Guerreiro, direção: Gavin O'Connor, ano 2011
- 60- Réquiem Para Um Sonho, direção: Darren Aronofsky, ano 2000

- 61- Oito e Meio, direção: Federico Fellini, ano 1963
- 62- As Horas, direção: Stephen Daldry, ano 2002
- 63- Uma História de Amor e Fúria, direção: Luiz Bolognesi, ano 2012
- 64- Karatê Kid - A Hora da Verdade, direção: John G. Avildsen, ano 1984
- 65- Frozen - Uma Aventura Congelante, direção: Jennifer Lee, ano 2013
- 66- O Senhor dos Anéis: As Duas Torres, direção: Peter Jackson, ano 2002
- 67- Diário De Uma Paixão, direção: Nick Cassavetes, ano 2004
- 68- Cisne Negro, direção: Darren Aronofsky, ano 2010
- 69- Ace Ventura: Um Detetive, direção: Tom Shadyac, ano 1994
- 70- O Sétimo Selo, direção: Ingmar Bergman, ano 1957
- 71- Laranja Mecânica, direção: Stanley Kubrick, ano 1971
- 72- Alexandria, direção: Alejandro Amenábar, ano 2009





3. A OPERAÇÃO

Esta unidade é dedicada a apresentar os resultados obtidos com o funcionamento da máquina analítica forjada para esta pesquisa. Em virtude da quantidade do material empírico gerado por esta máquina, que não estaria em conformidade com o tamanho razoável para uma dissertação de mestrado, caberá à esta unidade apenas o estudo de um seletivo grupo de cinco pessoas.

A finalidade deste estudo é apresentar as *opiniões* que os participantes tiveram de alguns filmes e mapear os possíveis *coletivos* que estão sendo mobilizados a partir de suas ações. Para isso, foi necessário através da *conversa* extrair o máximo de informações dos participantes que possibilitassem a delimitação de diferentes tipos de públicos.

A escolha deste grupo deve-se ao fato de ter sido composto por pessoas desconhecidas por mim, e o principal, todas essas entrevistas foram feitas presencialmente. Nem todos os membros aceitaram que essas entrevistas fossem gravadas, em dois casos estas foram transcritas à mão pelo pesquisador. Vamos ao grupo:

3.1 (DESAFIANDO GIGANTES, Mulher, 23 anos, Estudante)

“Eu escolhi esse filme porque ele é maravilhoso. Eu já vi um milhão de vezes, porque sempre estou a indicar ele pra alguém, e me ofereço pra ver junto. E você acredita que toda vez que eu vejo eu abro a cara a chorar? Nossa, é uma emoção tão grande que eu sinto sempre como se fosse a primeira vez.”

E como você encontrou este filme?

“Foi a mesma coisa que faço com as pessoas. Uma amiga minha da Terceira Igreja Batista que me forçou a assistir. Falo que foi forçou porque eu não queria ver. Eu não sou de ver filme. Se eu tiver de bobear em casa eu vejo televisão, mas não filme, gosto de programas e novelas. Eu só sosseguei mais depois que ela disse que que

era um filme religioso. Poxa, foi incrível. Depois disso, eu passei a fazer a mesma coisa que minha amiga fez comigo.”

E vocês trocam outros tipos de filmes?

“Cara, essa minha amiga que você tinha que conhecer. Ela tem muito filme. E tudo assim evangélico. Eu nem sabia que tinha tanto, pra mim, era só desenho bíblico e tal. Mas minha amiga tem vários, e ela empresta pra muita gente, ela grava tudo no computador dela.”

E vocês só compartilham esses filmes com os amigos de sua igreja?

“Não, já emprestei pra pessoas da minha faculdade, pra vizinhos.”

E o que as pessoas acham do filme?

“A grande maioria gosta, é muito difícil não gostar. Pelo que eu vejo, quem não gosta é quem não é muito ligado à igreja. Ou nem isso, mais quem não acredita em deus mesmo.”

Mas tem outros tipos de filmes que você goste?

*“Ah, eu vi *A Culpa é das Estrelas* e amei. Filmes assim de histórias de amor eu adoro. Filme do momento. Não gosto de filme com violência, nada disso. Odeio filme com tiro.”*

E como você fica sabendo desses outros tipos de filmes que você gosta?

*“Ah todo mundo comenta, né? Todo mundo tava esperando louca o lançamento de *A Culpa é das Estrelas*. Eu tenho até vontade de ler o livro. Geral falou disso no facebook.”*

E essa sua amiga assiste a esses filmes sem temática religiosa?

“Eu não sei. Mas a gente não conversa sobre isso não, ela nunca comentou nada não. Ela empresta mesmo são os filmes de igreja.”

Você mencionou que as pessoas falam sobre filmes no facebook. Como é isso?

“Ué, nunca viu? Tem gente que posta que tá no cinema só pra tirar onda. Tipo, se é um filme que todo mundo quer ver, quanto mais antes você postar que foi, melhor. Mas tem que ter foto, ninguém acredita mais em coisa escrita lá não. Ou você posta a foto do ingresso, ou na frente.”

Aqui temos um caso bem típico para visualizarmos o multipertencimento dos atores sociais nas sociedades de controle. A participante delineia muito bem o seu gosto cinematográfico, que é um filme comercial, onde há um grande apelo da mídia para fazer com que as pessoas assistam ao filme. Mas há uma outra moralidade muito forte presente em seu discurso que é formada por um tipo de público religioso – em específico, o público evangélico da Terceira Igreja Batista. Não é de se admirar quando encontramos qualificações de outras ordens para serem utilizadas na relação homem-cinema. Como já vimos até aqui, questões políticas, raciais ou de gênero, sendo mobilizadas para qualificar um filme como bom ou ruim.

É interessante apresentarmos esta relação que as redes sociais possuem hoje com o cinema. Sem dúvidas, a Google e o Facebook são imensos bancos de dados que funcionam como dispositivos de manutenção de muitos públicos cinematográficos. Eles reúnem, selecionam e vendem milhões de dados sobre nosso comportamento, aquisições, hábitos de leitura, filmes favoritos, gostos, roupas e preferências de comida, assim como sobre o modo como passamos nosso tempo livre. O Facebook possui ferramentas que possibilitam você postar que está vendo determinado filme naquele momento; possui outras ferramentas que possibilita o usuário a marcar diversos filmes como seus favoritos.

Claro que há propagandas o tempo todo nas redes sociais; e, geralmente, são trailers de filmes comerciais. Mas quando a participante diz que *“Geral falou disso no facebook”*, ela está se referindo ao seu círculo de amizades digitais. Com isso, quero dizer que não é propriamente o facebook que faz com que a participante assista a esses *“filmes do momento”*; são os seus amigos que estão a *curtir* e a *compartilhar*²⁰ status e notícias relacionadas a filmes. Se algum brasileiro é fascinado por filmes asiáticos e só tem em sua rede membros também de um público deste tipo de cinema, provavelmente

²⁰ No Facebook existem comandos que possibilitam você *curtir* ou *compartilhar* determinado status de um amigo digital ou alguma notícia.

estes filmes estarão sendo compartilhados nos status desses perfis digitais. Há mais de Gabriel Tarde nas redes sociais do que supõe nossa vã sociologia.

“Você não me leve a mal, mas eu não gostei desse filme [Má Educação] não. Primeiro que eu não entendi direito, não tô acostumada a esse tipo de filme. Olha, eu divido quarto com minha irmã, quando vi que o filme tinha certas coisas, eu peguei o notebook e virei só pra mim na cama, se ela visse isso ia dar um ‘merdeiro’. Dos filmes que você me passou, esse foi o pior.”

Por que daria um ‘merdeiro’?

“Ela ia correr contar pra minha mãe e pro meu pai. Ela é de menor, tem 14 anos. Fofqueira que só ela. Ela tava doida pra ver os filmes. Ela vê muito mais filme que eu. Porque não faz nada, né? Passa o dia deitada vendo televisão.”

E por que ela contaria para os seus pais?

“Mas tá difícil, hein? Um homem vestido de mulher e você quer saber o porquê?”

Seus pais brigariam com você?

“Claro, né. Tem minha irmã que é nova, não é pra ver essas coisas agora. Eu fiquei nervosa, por isso que acho que nem entendi o filme direito. Como que bota o ator tão bonito pra fazer papel de mulher no filme. Não é que tô sendo preconceituosa, não é isso. Só não queria que minha irmã visse e que meus pais não soubessem disso. Eu nem contei pra eles dessa pesquisa, ia ser um interrogatório pra saber pra que isso era.”

Você contou ou indicaria este filme para alguma amiga?

“Eu vou é esquecer esse filme. Com todo respeito a você, mas as pessoas não podem saber que tô vendo essas coisas não. Eu sou do coral, meu filho. Aquilo lá é uma vigiando a outra. Não é fácil, não. Se fosse só pra falar mal de padre, o povo da minha igreja ia adorar. Eu não tenho muito disso não, não gosto de falar de religião dos outros não, mas lá, meu filho, falam é muito. Católico, então...”

Trago aqui mais uma vez a personagem do *espectador* da teoria moral humeana. A participante julga a ação que se passa no filme como sendo *viciosa* – pelo

menos uma das muitas do filme. Em que sentido? A questão mais *viciosa* pareceu ser apresentar cenas de intimidade entre dois homens e a presença de uma transexual. Mas a partir de seu último relato, mostra-se como algo visto como *vicioso* pode também colaborar para a manutenção de um outro coletivo: pois a representação de um padre homossexual e pedófilo neste filme pode vir a colaborar com as críticas feitas pela igreja evangélica em questão a respeito do celibato dos sacerdotes da Igreja Católica.

Para finalizar, a rede social Facebook permitindo que seus usuários marquem seus filmes favoritos e que estes fiquem a disposição dos demais membros da rede, só está reproduzindo um fenômeno que ocorre nesta relação maquínica do homem-cinema. As pessoas estão dispostas ou não a se associarem com determinados tipos de filmes; a temática presente nos filmes pode suscitar um juízo moral para qualificar uma obra como virtuosa ou viciosa, e isto implica numa exposição pública ou não.

3.2 (MÁ EDUCAÇÃO, Homem, 52 anos, Agente Administrativo)

“Eu achei que fosse pegadinha. Eu te falo que meu filme favorito é Má Educação do Almodóvar, e você me traz um Velozes e Furiosos. Oh, tem que ter muita paciência pra ver isso. Que filme bobo. Filme de hetero bobo. Só tem pega de carro e tiro. Sabe quem vê isso? Gente alienada, que não quer pensar.”

E o que você achou do filme?

“Uma merda, uma boa merda!”

Quando você diz só gente alienada veria esse filme, quem seriam essas pessoas?

“Gente burra mesmo, que não quer gastar neurônio vendo algo que preste. Essas pessoas não percebem que estão fazendo papel de ovelhas, sabia? Elas assistem a essas porcarias porque estão acostumadas a só ver isso. Sabe o mito da caverna de Platão? É isso. Essa gente, tá amarrada na caverna vendo esses filmes, ninguém quer se libertar não, tá bom lá.”

Mas os filmes do Pedro Almodóvar alcançam também bons números no cinema.

“Mas aí, meu querido, não é porque o povo não sabe o que tá vendo não. As pessoas vão porque conhecem o Almodóvar, sabem que vão encontrar um filme artístico. É muito diferente desses enlatados americanos. Não compare não!”

Então você acha que Velozes e Furiosos não é arte.

“Eu não considero. Aí vão me crucificar dizendo que se é filme, é arte. Mas não é. Se você pegar um quadro em branco e der um rabisco, vão falar quem é arte? É a mesma coisa. O meio é o mesmo, mas o conteúdo é que importa. Comprei um piano, não sei tocar, aí chamo meus amigos e começo a apertar loucamente tudo. Vai sair som? Vai. Agora dizer que é arte é pegar pesado.”

Você conseguiria dar exemplos pra mim de como são as pessoas que acham Velozes e Furiosos bacana e os que não o consideram uma arte?

“Tem uma coisa chamada público que você deveria seguir pra entender isso. Sabe como é o povo que vai no cinema ver Velozes e Furiosos? Imagine uma gritaria, pipoca pra todo lado, gente namorando e falando sem nem olhar pra tela, é isso. Filme comercial é assim, você viu ontem e hoje já esqueceu. Agora quem vai ver filme de arte, vai ver o filme de verdade. É outra gente, gente muito mais intelectualizada, estudada, educada. Não tem bagunça. O filme tem conteúdo para ser discutido após a exibição. Faz esse teste, vá nos dois tipos de cinema pra você notar a diferença.”

Gabriel Tarde em seu livro *A Opinião e as Massas* (1992) mostra como as ideias começam a adquirir poder quanto maior for seu grau de irradiação: quanto mais imitada, mais poderosa é. E essa mesma relação é elevada para os públicos. Existe sempre uma disputa entre públicos que possuem um mesmo objeto de desejo. Neste participante, fica bem evidente uma disputa envolvendo duas visões de se encarar o cinema: um cinema como entretenimento e outro cinema como apreciação estética.

Vale estabelecermos algumas relações dessas moralidades envolvidas, como é a proposta de Howard Becker na construção do mosaico científico. O participante que indicou o filme *Má Educação* se considera um cinéfilo do público de cinema de arte - a questão de fatos como homossexualidade na Igreja Católica, transexualidade e pedofilia

não foram impedimentos para uma qualificação *viciosa*, muito pelo contrário, o mesmo diz que o cinema de Almodóvar colaborou para muitos gays se identificarem com este tipo de cinema. Temos a opinião de uma jovem evangélica que não apreciou a transexualidade em cena, mas as críticas a Igreja Católica poderiam ser bem vindas. O participante do filme *Velozes e Furiosos* classificou *Má Educação* como um filme de “*viado*”; não foi possível que o mesmo concluísse toda a duração do filme. Este participante não é religioso, sua justificativa é que gosta de cinema pra se distrair, e isso implica filmes feito pra homens, filmes policiais ou de ação – o que me parece ser uma moralidade construída a partir do machismo encontrado em outras esferas do mundo social.

Essa dicotomia entre filmes comerciais e filmes de autor é bem falaciosa. Não existe cinema que não esteja envolvido em políticas de exibição e distribuição. Durante esta pesquisa, muitos participantes acionaram essa questão: o filme comercial não possui conteúdo artístico. E ao mesmo tempo, demandam um certo purismo aos filmes escolhidos como representantes de um público de cinema de autor que só fica no discurso. Na prática, toda manifestação cinematográfica almeja ser amplamente exibida, assim como qualquer mônada quer ser irradiada em sua máxima potência. O que pode ocorrer nestes casos, é um fenômeno típico das sociedades de controle muito bem explorado por Maurizio Lazzarato

O capitalismo lança modelos de subjetividade do mesmo modo como a indústria automobilística lança uma nova linha de carros. Portanto, o projeto central da política do capitalismo consiste na articulação de fluxos econômicos, tecnológicos e sociais com a produção de subjetividade de tal maneira que a economia política se mostre idêntica à economia subjetiva (LAZZARATO 2010).

Guattari (1988) acrescenta que o capitalismo era capaz de antever e resolver crises sistêmicas através de dispositivos e salvaguardas, dominados após o período da Grande Depressão. Hoje, a fraqueza do capitalismo reside na produção de subjetividade. Podemos, portanto, sustentar que a crise sistêmica e a crise de produção de subjetividade estão estritamente interligadas. É impossível separar processos econômicos, políticos e sociais dos processos de subjetivação que ocorrem em seu interior.

“Com a desterritorialização neoliberal, não surgiu nenhuma nova produção de subjetividade. Ao mesmo tempo, o neoliberalismo destruiu as relações sociais anteriores e suas formas de subjetivação (subjetivação operária, comunista, social-democrata ou subjetividade nacional, burguesa). A promoção neoliberal do empreendedor, com a qual Foucault associa a mobilização subjetiva requerida e seu gerenciamento, em todas as formas de atividade econômica, não oferece uma solução ao problema. O contrário é que é verdade. O capital sempre precisou de um território que não o do mercado ou da empresa, assim como precisou de um território que não o do mercado ou da empresa, assim como precisou de uma subjetividade que não aquela do empresário; pois, apesar de o empresário, a empresa e o mercado fazerem a economia, eles desfazem a sociedade” (LAZZARATO 2010:14).

Quais implicações deste fenômeno? Simples, com esta crise nas formas de subjetivação surge a necessidade de recorrer a antigos valores, a religiões e morais há muito estabelecidas e às formidáveis subjetivações modernas tais como o nacionalismo, o racismo e o fascismo, que visam a manter os laços sociais que o capitalismo continuamente mina. Cinema é uma potência econômica: manter e acirrar antigas disputas em torno de sua produção é garantia de ampliar sua fonte de lucros.

“Nossa, filme novo esse Sexto Sentido, hein? Até quem ainda não nasceu já viu ou ouviu falar. Também acho que esse filme não tem nada. Ele faz uma revelação no final e pronto. Se alguém te perguntar: o quê você achou de O Sexto Sentido? Ah, maravilhoso quando descobre que o cara tá morto. Isso é ser bom? Pelo amor de deus, mais um filmeço comercial. Vem cá, essas pessoas que estão participando só escolheram filmes americanos, né? Tô acostumado.”

O Sexto Sentido você também o classifica como comercial?

“Total, total! Não tem outra categoria pra ele não.”

E exatamente o quê neste filme você identifica como sendo um filme comercial?

“Eu já identifico tudo na primeira imagem. Nela você vê o plano, a textura da imagem, os artistas. Tudo isso te dá uma resposta na hora de que filme você tá vendo. Pô, de cara você vê o Bruce Willis e mata a charada. Já viu ele fazer filme de arte? Nunquinha, né?”

Mas há filmes que podem te enganar, não?

“É bem difícil eu me enganar, mas pode sim. Mas geralmente antes de ver um filme eu sei de quem é, da onde é, eu faço uma busca pra entender o que vou ver. Essa é outra diferença que o outro público não faz. Não precisa, né? Os roteiros são cópias das cópias, só muda a profissão do protagonista, o enredo, mas é tudo igual. Então não tem mistério não.”

E você se interessa em saber a opinião das pessoas antes de assistir a um filme?

“De uma forma ou de outra isso acaba chegando pra gente. O meio que um filme aparece, tem alguém dizendo alguma coisa sobre ele. Se é no jornal, se é na internet, vem sempre uma nota ou uma crítica.”

Essas notas ou críticas dizem muito sobre o filme?

“Vou te ser bem sincero? Muita gente se baseia nisso pra dizer que o filme é bom. Mas por outro lado, você pode ter certeza, quando tem mais de um lugar falando mal de um filme, ele é ruim mesmo. E ele é o quê? 99% é um filme comercial norte-americano. Muito difícil você ter um filme europeu de arte sendo massacrado assim pela crítica. Então eu meio que fico mais seguro se leio algo bom sobre o filme, já assisto sem o medo de ter que parar pela metade.”

Nesta outra *opinião* deste participante, fica muito evidente duas questões muito pertinentes na análise que Gabriel Tarde faz a partir dos *públicos* e o agenciamento dos não-humanos na composição de *coletivos* em Bruno Latour. Quando ele diz “geralmente antes de ver um filme eu sei de quem é, da onde é, eu faço uma busca pra entender o que vou ver” temos uma ancoragem de sua opinião a partir de uma *opinião pública* a respeito do filme em questão. Esse vasculhamento em busca de informações indica novas formas de apresentação da figura do crítico em função de seu público. Nestas novas configurações da era digital, compete também a não-humanos assumirem

esta função de fomento e manutenção de diversos tipos de públicos. Neste caso específico, nosso participante indica tantos elementos não-humanos sendo agenciados nesta produção de uma *opinião pública* que ultrapassa até em agilidade e eficiência a figura do antigo crítico de jornal.

“Existem sites específicos para cinéfilos em que todo mundo pode opinar, fazer sua crítica e dar uma nota para cada filme em questão. O site mesmo faz uma média de todas essas notas e deixa visível para consulta de qualquer pessoa. É muito comum as pessoas olharem essas notas nos sites. Mas quem vê mais? Os Cinéfilos de verdade. Pra essa parada que te falei, não ser enganado. Poxa, a gente gosta demais de filme, pra que perder o tempo sagrado que temos em um filme que você sabe que não tem uma boa cotação, ou seja, é uma bosta. Então isso facilita demais a gente.”

Você ainda acompanha críticas em jornais?

“Isso não tem mais. Antigamente a gente tinha acesso a tantas críticas bacanas. Hoje em dia você ainda tem o bonequinho do Globo. Mas, porra, você acha que eu vou me basear naquele jornaleco mentiroso? Se mente na política você acha que sabe analisar um filme? Confio não.”

É interessante observamos essa relação de confiança que deve ser estabelecida entre o crítico e seu público. Como bem Gabriel Tarde demarcou: esta é uma relação de clientela. Obviamente, este participante não é um leitor do jornal que fora mencionado e, por conseguinte, não estabelece confiança nos críticos que escrevem para a clientela deste jornal. Não seria mais uma questão moral envolvida? Uma moral construída a partir da oposição de públicos políticos. Olha como essas moralidades estão interpenetradas, a dificuldade de determina-las – somente sendo possível, como nos advertira Bruno Latour, a partir das ações dos atores sociais.

3.3 (PROCURANDO NEMO, Mulher Transexual, 26 anos, Prostituta)

“Este é um filme muito especial para mim, ele mexe com minhas emoções mais profundas. Eu era adolescente ainda, deveria ter uns dezessete anos, quando vi esse filme em casa com minha mãe e meu irmão mais novo. Eu estudava ali no centro, bem

perto do camelô, passava e trazia dvds falsificados pra gente ver filme. E nesse dia que vimos Procurando Nemo foi muito especial, estávamos nós três na cama vendo o filme, num clima que nunca vou ter de novo.”

Você se sente confortável em explicar o motivo?

“Posso sim, não sou eu que tenho problema com isso. Eu fui expulsa de casa pelos meus pais. E foi mais ou menos nessa época, uns seis meses depois. Eu sempre fui uma criança bem efeminada. E foi naturalmente acontecendo. Eu gostava de usar umas roupas mais femininas. E foi indo. Até que um dia do nada, como se fosse segredo isso, meu pai chegou em casa gritando e falando que não aguentava mais filho viado e que eu tinha que mudar. Eu falei que não tinha como mudar, que era minha vida e que ele se metesse com a dele. Aí já viu, né? Foi um inferno. Todo mundo se metendo, brigando comigo, meu irmão tentando me bater, uma doidera só. Mas o pior de tudo foi que minha mãe não fez nada, ela podia ter brigado por mim, a casa é dela, tem nada do meu pai lá, mas ela não fez nada de nada. Eles não me mandaram ir embora, mas depois disso ficou tudo tão ruim, um climão, que eu peguei minhas roupas e disse que ia pra casa de uma amiga. E ninguém disse nem que sim nem que não. Ninguém me procura pra nada. Às vezes eu vou lá ver mamãe, mas ela age comigo como se eu fosse um conhecido dela, não é mesma coisa. Meu irmão, caga e anda pra mim. Meu pai eu nunca mais vi, porque quando eu vou lá, eu vou depois do almoço, sei que ele não tá em casa. Então é isso.”

Fora o Procurando Nemo, que outros filmes você gosta?

“Quase não sou de ver filme não, hoje em dia não compro mais dvd não. Eu vejo mais quando tô em casa de bobeira e vejo na Globo. Mas passa mais filme a noite e eu quase não tô em casa. Eu lembro bem dos filmes da Sessão da Tarde. Mudança de Hábito, Riquinho, Família Adams, eu adoro essas paradas. Mas o que me toca mesmo, como eu te disse, é o Procurando Nemo, não que eu acho o melhor filme do mundo, mas é pra mim, entende? É o melhor filme pra mim, é muito pessoal.”

Você costumava ir ao cinema ou frequenta ainda hoje em dia?

“Quando eu era criança só tinha cinema lá no Turf, hoje em dia tem nos dois shoppings, né? Mas mesmo assim eu não vou não. Você não faz ideia de como as pessoas nos julgam. Tem uns travestis que gostam de causar, né? Fazem pra provocar

mesmo. Eu não sou disso não. Eu não gosto. As pessoas olham pra gente recriminando, você sente até dor pelo olhar deles. Não tem o que dentro daquele lugar que eu não poderia pagar, tô nem aí, trabalho. Mas é diferente do povo que anda no centro. Muita coisa. Esse povo de nariz em pé, só sabe julgar a gente.”

O termo *Sessão da Tarde* aparece em catorze entrevistas. Eu não poderia deixar passar despercebido este fato sem problematiza-lo. Ora o termo aparece para desqualificar algum filme, ora para trazer uma emoção na ação de assistir a um filme. Uma forma que encontrei para dar conta dessas catorze aparições foi utilizar o processo de *subjetivação* de Deleuze e Guattari (1997). No capitalismo, a produção de subjetividade opera de duas maneiras: através da sujeição social e servidão maquínica.

A sujeição social nos dota de uma subjetividade, atribuindo a nós uma identidade, um sexo, um corpo, uma profissão, uma nacionalidade e assim por diante. Em resposta às necessidades da divisão social do trabalho, ela fabrica sujeitos individuados, sua consciência, representações e comportamento.

Mas a produção do sujeito individuado vai de par com um processo completamente diferente, que procede através da dessubjetivação. A servidão maquínica desmantela o sujeito individuado, sua consciência e suas representações, agindo sobre os níveis pré-individual e supraindividual (LAZZARATO 2010). Os maquinismos invadiram nossas vidas cotidianas e agora assistem nossos modos de falar, ouvir, ver, escrever e sentir. Máquinas técnicas e máquinas sociais, nas quais humanos e não-humanos funcionam juntos como partes componentes no agenciamento corporativo, no agenciamento do Estado de bem-estar social e nos agenciamento midiático.

O capitalismo se trai num duplo cinismo: o cinismo humanista de atribuir a nós uma individualidade de papéis preestabelecidos (homem, mulher, transexual, artista, trabalhador, desempregado etc.) nos quais os indivíduos são necessariamente alienados; e o cinismo desumanizante de nos incluir num agenciamento que não faz mais distinção entre humano e não humano, sujeito e objeto, coisas e palavras. (DELEUZE & GUATTARI 1997)

Portanto, é essencial entendermos que a subjetividade e as subjetivações que o capitalismo produz são feitas para a máquina. Não primordialmente para a máquina técnica, mas para a máquina social. Por mais que nossos sentimentos e críticas em

relação a esta *sessão da tarde* sejam diversos, o fato é que durante um período a Rede Globo de Comunicações fomentou uma subjetividade e a sustentou durante anos a fim de promover e alargar seus territórios no campo emotivo da população brasileira – a servidão maquínica dá-se através do fluxo de desejos, combustível essencial para o funcionamento da máquina social. E assim, fora possível construir um público em torno desta *sessão da tarde* que elevasse os índices da audiência daquele horário no canal da Rede Globo – o contágio fora tão forte, que ainda hoje encontramos os resquícios desta servidão.

A servidão não opera através de repressão ou de ideologia. Ela emprega técnicas de modelização e de modulação que incidem sobre o que seria exatamente o “espírito da vida e da atividade humana”. Ela assume o controle dos seres humanos por dentro e por fora, ao atribuir a eles certos modos de percepção e sensibilidade e fabricar um inconsciente. Provavelmente, cada um dos filmes que se repetiam infinitamente naquela faixa de horário estavam sendo mobilizados para este fim (LAZZARATO 2010)

“A televisão, que tem a pretensão de se tornar fonte indireta dos discursos, funciona como um sistema de transmissão unilateral das imagens, das informações, das palavras, desde um centro até atingir uma multiplicidade de receptores anônimos e indiferenciados. Retira dessa multiplicidade de receptores qualquer possibilidade de resposta, toda possibilidade de reciprocidade, de encontro, de acontecimento. Transforma as mônadas em públicos/consumidores e não em colaboradores virtuais da cooperação” (LAZZARATO 2006:168).

A possibilidade de captura e de apreensão dos outros cérebros, que é a própria potência de agenciamento de cada mônada, é expropriada e concentrada por um dispositivo que dá o poder de junção e disjunção dos fluxos e das redes aos centros geridos por uma ínfima minoria de indivíduos. A história da humanidade jamais conheceu um poder semântico e, linguístico tão extenso e tão concentrado.

Com a centralização e a organização do monolinguismo, a televisão torna-se uma máquina de constituir maiorias de criar um homem mediano e formar os padrões de subjetividade que neutralizam todo devir, que se opõem ao agenciamento das

singularidades e à sua proliferação minoritária. O índice de audiência dá a medida deste homem médio, da média dos desejos e crenças da maioria (LAZZARATO 2006).

A multiplicação dos canais, das informações, das emissões é uma multiplicação de escolhas fixadas e programadas pelo marketing e pelo índice de audiência, e não o aumento da capacidade de se abrir aos possíveis. É um aumento da comunicação, não da criação. E age mesmo de uma forma patológica sobre a subjetividade, que fica sufocada por uma série de alternativas (se é que temos algum meio de acesso a elas), de cuja construção não participou (LAZZARATO 2006).

Assim, estamos submetidos a um duplo regime: por um lado, somos servos dos dispositivos maquínicos da empresa, das comunicações, do Estado de bem-estar social e das finanças; e, por outro, somos assujeitados à estratificação de poder que nos atribui papéis e funções produtivas e sociais, como usuários, produtores, telespectadores e assim por diante.

3.4 (ALIEN, O OITAVO PASSAGEIRO, Homem, 27 anos, Engenheiro Elétrico)

“Bem, essa escolha seria muito óbvia caso você me conhecesse. Eu tenho muita coisa que faz referência direta ao filme Alien. Tenho bonecos, camisas, quadro com o pôster do filme. Sim, antes que você me pergunte, eu sou nerd. E se me perguntar também desde quando, não faço a menor ideia, desde que nasci.”

E quem lhe atribuiu esta designação de nerd?

“Ah não existe isso não. Não preciso da aprovação de 27 nerds para me tornar um nerd. Até porque quase não saímos de casa. ”

Este número 27 é alguma coisa na cultura nerd?

“Provavelmente é, mas eu usei um número aleatório, pô.”

Então você se auto intitulou nerd?

“Cara, não é assim também. É tipo uma forma de vida, um comportamento, uma cultura, saca? Não é você acordar e dizer ‘sou nerd’ para o espelho. E como tô te dizendo, eu sempre me identifiquei com essa cultura, com esse tipo de gente. Sou leitor compulsivo de quadrinhos desde novo, sou o esquisito de ficar no computador horas jogando e se fudendo pra vida social.”

E os filmes também acompanham este padrão de comportamento?

“Claro, pô. O que seria de Star Wars ou Star Trek sem a gente? Geralmente a gente ama ficção científica, filmes que exploram o desconhecido, teorias científicas ainda não testadas, essas paradas.”

E qual o motivo de Alien estar à frente de Star Wars ou Star Trek?

“Ah pô, também não quero ser igual a todo mundo né? Se você fizer uma pesquisa com dez nerds assumidos, nove vão falar esses dois filmes. E pô o Alien é um filme absurdo, cara, e tem também continuções como Star Wars e Star Trek. Eu sou meio assim, gosto de me identificar com essa cultura geek, mas também não preciso copiar tudo, né? Eu me sinto bem em ter minha personalidade garantida, saca?”

Como temos visto nesta pesquisa, as Leis da Imitação de Gabriel Tarde são regidas por três modalidades que se aplicam a todos os fenômenos observados ou concebíveis no Universo: a repetição, a oposição e a adaptação. Estas mesmas modalidades operam nos processos de subjetivação dos atores sociais como vimos em Deleuze & Guattari e Lazzarato.

A partir disso, Tarde estabelece uma espécie de “fenomenologia clínica” desses processos de subjetivação, que se articularia em torno das figuras do idiota, do sonâmbulo, do tímido e do louco. Sucintamente, o idiota ou o homem das multidões seria a figura clínica da inadaptação, na medida em que se caracterizaria pelo fato de os processos repetitivos nele funcionarem em corrente contínua e se alimentarem de contatos físicos e onde a repetição objetivaria a reprodução do semelhante, sem complicação. Já o sonâmbulo ou o hipnotizado seria a figura clínica das correntes de imitação social, na medida de sua passividade, docilidade e credulidade repetitiva. Como diz Tarde (1890 : 82), "ter apenas ideias sugeridas e crê-las espontâneas: tal é a ilusão própria ao sonâmbulo e ao homem social". É nesse sentido que o sonambulismo indicaria uma espécie de *assujeitamento* (ou de conformação crédula e dócil dos

sujeitos) às séries repetitivas da vida social. O tímido ou o intimidado é, por sua vez, a figura clínica dos processos de oposição social, isto é, da hesitação. E a hesitação se deixa apreender sob a figura da timidez, na medida em que marca a entrada em cena de uma força de resistência às radiações imitativas que assujeitam o ser social. Na timidez, a resistência é forte o suficiente para que o tímido não se deixe atravessar de modo dócil ou crédulo por uma corrente imitativa qualquer, mas não o suficiente para que ele se entregue sem peias à corrente imitativa que se contrapõe à primeira, o que o conduz a essa "espécie de paralisia momentânea do espírito, da língua e dos braços, (...) a essa despossessão de si que se chama intimidação" (TARDE 1890 : 93). Nesse sentido, a timidez indica momentos de *dessubjetivação* ou de suspensão subjetiva: o fato de que todo processo social comporta uma parte de opacidade intrínseca. Já a figura do louco diz respeito à adaptação social elementar, à invenção. Nos termos de Tarde (1890 : 77), "por sua estranheza, sua monomania, sua fé imperturbável e solitária em si mesmo e em sua ideia (...), o inventor é uma espécie de louco". Além disso, Tarde acrescenta que para inovar é necessário escapar momentaneamente à sociedade e ser supra-social mais do que social, "tendo essa audácia tão rara". E é nessa condição minoritária, supra-social, que um pequeno homem, munido de ideias e paixões minúsculas, encontra-se em posição de criar um novo fluxo molecular de crenças e de desejos, um novo *processo de subjetivação*.

Essas figuras também são de difícil de apreensão no meio social, elas se darão da mesma forma que a *fonte da primeira incerteza* de Bruno Latour nos indica como dimensionar o *coletivo* – somente através de nossas ações. Eu arriscaria uma forma híbrida, um pouco do *tímido* e um pouco do *louco* presentes nas *opiniões* do participante nerd. Mas uma questão ainda está em aberto: como se dá o processo de manutenção deste tipo de público, já que nosso participante nos indica que “*quase não saímos de casa*”.

Como você fica sabendo a respeito da cultura nerd? Se quase não sai de casa?

“*Cara, hoje os nerds estão totalmente conectados através da internet. Conheço se bobear mais pessoas que você no seu dia a dia. E não é somente porque somos antissociais. É legal, é bom, não tenho como te descrever como é melhor ter às vezes um avatar e não precisar usar essa minha identidade civil. Tenho amigos que eu não*

faço ideia do rosto ou nome verdadeiro, conheço através de jogos. Eu acho isso o máximo!”

Tirando a internet, vocês sobreviveriam?

“Cara, existe nerd antes da internet sim, mas outras formas. O mundo está em movimento, certo? Não dá pra comparar o nerd da década de oitenta com o de hoje em dia. A tecnologia se supera diariamente, e nós somos totalmente influenciados por tecnologias. Você ficaria chocado se eu te dissesse que prefiro máquinas à pessoas? Eu não tenho dúvidas na hora de escolher um game novo ou um amigo. Pois minha família é esta.”

Com a internet, a potência das forças centrífugas que tinham sido aprisionadas e capturadas pela força de unificação e homogeneização das redes analógicas – televisão – é liberada, ativada, e inventa outras máquinas de expressão, outros regimes de signos. Assim, a internet submete a potência de criação e de realização de mundos possíveis a sua própria indeterminação (LAZZARATO 2006).

“O modo de constituição e de funcionamento da internet rompe com o modo de constituição e funcionamento da televisão, porque favorece o desenvolvimento dos cérebros assemblados e suas modalidades de ação recíproca. A televisão opera ainda como um todo coletivo, ao passo que as redes telemáticas constituem um bom exemplo de todos distributivos, mais favoráveis ao desenvolvimento do plurilinguismo, da pluripercepção e da pluriinteligência” (LAZZARATO 2006 : 179).

E de acordo com as informações transmitidas por este participante, o agenciamento de não-humanos na configuração deste tipo de público é notavelmente necessária. É através da internet que estes se encontram em conexão, além do contágio intermental necessário para a constituição de um público. Abre a possibilidade de uma interface de co-presença física e psicológica necessária para orientar as ações dos membros desse público em ambas as realidades: mundo sensível e o mundo digital.

3.5 (TOY STORY 3, Homem, 34 anos, Padre)

“Eu escolhi este filme por ser a conclusão de desenhos animados que eu acho tão queridos e bem feitos. É uma história lúdica, encantadora, que agrada toda família.”

Como você tem acesso a filmes?

“A primeira coisa é que eu sou padre mas continuo sendo humano. Quando não estou celebrando missas, eu tenho uma vida normal. Não normal de sair a hora que quiser, fazer o que quiser, não é isso que estou falando. Não vá me confundir. Mas quando estou em casa eu navego na internet, tenho conta no facebook, respondo e-mails, e às vezes vejo algum filme. Por que não? E o padre gosta muito desses em específico.”

Você lembra do primeiro Toy Story? Já era um sacerdote?

“Eu lembro de um chiclete que vinha as figurinhas deste filme, e o padre colecionava. Mas o filme mesmo vi em casa, com família, dessa forma natural. Mas me lembro mais das figurinhas do chiclete do que da época mesmo deste filme. Eles demoraram muito para fazerem sequencias.”

Que outros tipos de filmes você gosta além de animação?

“O padre viu mais filmes assim em outras épocas. Como eu te disse, sou padre e sou humano. Tive casa, tive família, tive televisão, vi muito sessão da tarde. Mas isso não faz parte mais da vida que levo hoje como sacerdote. Sabe o que eu tenho certeza? Você ficou bem decepcionado em descobrir que o filme favorito do padre é um desenho animado. Achou que eu falaria algum filme religioso, não é verdade? Eu sei que vocês da Universidade querem o tempo todo que nós, sacerdotes, caiamos em contradição. Dessa vez, não. Eu não preciso disso para afirmar minha vocação. Pra te dizer a verdade, o padre nem assiste a filmes religiosos, pois eu sempre acho que a palavra de deus não está sendo bem transmitida. É muito complicado essa coisa de misturar religião e cinema, e música, ou outra coisa.”

Bem, a resposta do padre me surpreendeu um pouco; já demonstrava todo um cuidado na forma como ele se apresentaria para mim numa pesquisa acadêmica. E

claramente faz uma referência a uma disputa entre a fé a ciência. E para este fim, aciona um filme moralmente bem aceito por muitos públicos, provavelmente na tentativa de evitar algum desconforto moral.

“Eu já esperava que você me enviasse um filme [Desafiando Gigantes] como esse. Vou te dizer, é claramente um filme evangélico. Espera-se que eu fale mal dos evangélicos, né? A mensagem do senhor é única. Essas diferentes interpretações que temos dos registros sagrados da bíblia é que fazem nos distanciar. Eu me emocionei em diversas partes e acho que o caminho é a paz entre as religiões, o fim da intolerância. O próximo filme será espírita de Chico Xavier? Eu sei que você quer me escutar falar mal da religião dos outros.”

Essa passagem me remete diretamente a *primeira fonte de incerteza* do Bruno Latour, devido ao fato de como está explícita a orientação das ações desse participante para abrandar qualquer forma de conflito entre públicos religiosos. A partir desta *opinião* comecei a me questionar até que ponto a minha presença não tenha influenciado nas escolhas dos filmes e em seus julgamentos. O pesquisador deve estar atento a essas questões, pois ele também faz parte do mundo social e, conseqüentemente, faz parte de diversos tipos de públicos. Apenas a presença de uma pessoa, pode despertar um desconforto em algum membro de um público opositor, e esta quer atacar, provocar; ou mesmo investir em formas de anular qualquer possibilidade de conflito.

“Para os sociólogos de associações, qualquer estudo de qualquer grupo por qualquer cientista integra aquilo que faz o grupo existir, durar, decair ou desaparecer. No mundo desenvolvido, não existe sequer um grupo sem pelo menos um instrumento da ciência social e ele ligado” (LATOURE 2012:58).

Os sociólogos são às vezes acusados de tratar os atores como títeres manipulados por forças sociais. Mas ao que parece os titereiros, como os sopranos, alimentam ideias bem diferentes sobre aquilo que induz seus bonecos a fazer coisas. Embora as marionetes constituam, na aparência, o exemplo mais cabal de causalidade direta – apenas obedecem aos cordões –, os titereiros raramente se comportam como se controlassem completamente. Dizem frases engraçadas como “os bonecos nos sugerem coisas que nunca pensamos ser possíveis”. Quando uma força manipula outra, isso não significa que seja uma causa a gerar efeitos; pode ser também a ocasião para outras

coisas começarem a agir. A *mão*, oculta na etimologia latina da palavra “manipular”, é tanto um indício de controle quanto de falta dele. Então, quem puxa os cordéis? (LATOURE 2012)

“Nossa, como eu me arrependi de ter aceitado participar de sua pesquisa, meu rapaz. Você não disse nada a respeito disso. Este é o último filme [Má Educação] que poderei assistir. Eu te disse desde o início que imaginava o motivo para querer um padre em sua pesquisa. Para esperar o nosso erro, e espalhar para os outros como você. Como você foi previsível, passar para um padre um filme sobre pedofilia na Igreja Católica. É um filme tão pernicioso, que deveria ser esquecido.”

Você conseguiu assistir ao filme todo?

“Meu jovem rapaz, não entendeu? Eu peço que se retire, por favor. Esqueça toda esta bobagem que foi feita até aqui. Você foi cruel e estragou tudo. Você sabe quantos filmes existem nesse mundo? Eu não acredito em você que por uma coincidência este filme tenha sido direcionado para mim.”

Não foi tão coincidência assim. Eu arrumei os filmes escolhidos pelas pessoas visando alguns possíveis confrontos.

“E o que pensou? Ah vou ter uma ótima entrevista do padre falando mal do filme que detona os padres. Isso deveria gerar algum problema pra você, sabia? Você não foi nada ético. Se alguém aceita de bondade participar de sua pesquisa, o mínimo que você deve ter é decência no agir. Eu não poderia ter aceitado, sabia? Eu não posso na condição de padre, eu tenho um nome sendo vigiado. Que eu posso, eu posso! Não sou um robô. Mas os membros de minha igreja não entenderiam, não. Onde já se viu um padre ficar vendo filmes. Agora você já se colocou no meu lugar? Se fosse você a ter um nome a zelar, um sacerdote, um homem de Deus, aí chego eu aqui e peço para o senhor ver filmes. E eu te entrego um filme desse. Você consegue ver o que fez?”

Quando os sociólogos são acusados de tratar os atores como títeres, isso deve ser encarado como um cumprimento, desde que eles multipliquem os cordéis e aceitem surpresas vindas da ação, do manuseio e da manipulação (LATOURE 2012). Este exemplo é muito revelador de quando a moralidade de um determinado público é posta à prova; de como os membros de determinado público são orientados a resguardar as regras e condutas geradas pela conexão dos membros de um público. De certa forma, os

sacerdotes desempenham também o papel atribuído aos críticos como dispositivos de manutenção de certos tipos de públicos. Essas figuras que detém o poder da *opinião pública* não podem se contradizer através de seus atos. Segundo Tarde (1992), o publicista é o agente que exerce maior poder sobre o público, seus membros não exercem tamanho poder entre eles mesmos. Quando esta personagem é posta em risco perante o seu público, suas ações devem ser orientadas a camuflarem qualquer tentativa de suspensão do poder que a mesma exerce em seu público. Imagine se os leitores da crítica Tabitha Dickenson a pegassem no cinema vendo um filme do Homem-Aranha?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relação do homem com a arte cinematográfica fora o ponto de partida nesta pesquisa para um estudo a respeito dos múltiplos pertencimentos *coletivos* que o homem mobiliza em suas ações para *opinar* sobre eventos da realidade social.

Em uma abordagem teórica baseada nas principais ideias do sociólogo francês Gabriel Tarde, fora estabelecido um tratamento maior aos coletivos denominados *públicos* e a relação direta que as *opiniões públicas* estabelecem com esses grupos.

O público é um espaço de interação psíquica entre indivíduos fisicamente separados. Esta coletividade social permite aos formadores de opinião, como críticos e jornalistas, as maiores facilidades de se imporem e às opiniões originais as maiores oportunidades para se propagarem.

A partir das ações estabelecidas pelos atores sociais nesta pesquisa, foi possível acompanhar o agenciamento de não-humanos no processo de promoção e manutenção de diversos tipos de públicos.

Fora estabelecida uma metodologia que fosse capaz de aliar o modelo de *conversação* proposto por Gabriel Tarde com um desenho metodológico que permitisse que atores sociais assistissem a diversos filmes escolhidos por eles próprios.

Outras temáticas surgiram como necessárias para acompanhar o desenvolvimento da pesquisa, como *processos de subjetivação* e *sociedades de controle*.

Algumas considerações são possíveis de serem descritas após observação do comportamento dos atores sociais em relação direta com o cinema:

- a) o multipertencimento de públicos que os atores mobilizam para orientarem suas ações;
- b) as relações estabelecidas a partir das moralidades construídas em diversos tipos de públicos;
- c) o importante papel atribuído à *opinião pública* na promoção e manutenção de determinados tipos de públicos.

Diante destas constatações, mostrou-se a interpenetração das moralidades de diferentes tipos de público para orientação e justificação das ações humanas nas demais situações da vida cotidiana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAZIN, André. O que é o cinema?, São Paulo: Brasiliense, 1981.
- BECKER, H. A história de vida e o mosaico científico. IN: Métodos de pesquisa em ciências sociais. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: AMADO, J.; FERREIRA, M. M. Usos & abusos da história oral. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. A distinção: crítica social do julgamento. Porto alegre: Zouk, 2007.
- DELEUZE 1989 abecedario
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. 1997. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. s/d. [ed. original: 1972] O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia. Lisboa: Assírio & Alvim
- DELEUZE, G. *Pourparlers*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.
- DELEUZE, Gilles. Empirismo e subjetividade. São Paulo, 34, 2001.
- DERRIDA, Jacques. Margens da Filosofia. Campinas: Papirus, 1991.
- GOFFMAN, E. A Representação do Eu na Vida Cotidiana. 8ª Ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 1999.
- GOFFMAN, Erving. Comportamentos em Lugares Públicos – Nota sobre a organização social dos ajuntamentos. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.
- GOFFMAN, E. Estigma: Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1988.
- HUME, David. Tratado da natureza humana: uma tentativa de introduzir o método experimental de raciocínio nos assuntos morais. Tradução de Deborah Danowski. São Paulo: UNESP, 2001.
- HUME, David. Investigações sobre o entendimento humano e sobre os princípios da moral. (Trad. José Oscar de Almeida Marques). São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- LAZZARATO, Maurizio. As Revoluções do Capitalismo. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2006.
- 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. La Logique Social. Paris, Félix Alcan, 1895.
- 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.
- THEMUDO, Tiago Seixas. Gabriel Tarde- Sociologia e subjetividade. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- VARGAS, Eduardo Viana. A microssociologia de Gabriel Tarde. Revista de Ciências Sociais, 27, 1995.