

Universidad Autónoma de Barcelona

Universidade Federal de Minas Gerais

# **A crítica jornalística de cinema na internet: um dispositivo em transformação**

DOUTORANDA CAROLINA BRAGA

Tese doutoral apresentada em regime de  
cotutela entre a Universidad Autónoma  
de Barcelona e a Universidade Federal  
de Minas Gerais

Orientadoras:  
Dra. Carmé Ferré Pavia (UAB)  
Dra. Geane Alzamora (UFMG)

## **AGRADECIMENTOS**

Obrigada a todos que incentivaram o longo processo deste trabalho.

Aos meus pais, Rejane e José Magno, e meus irmãos, Gisela e Gabriel, por apoiarem minhas escolhas e darem suporte a elas.

À Dra. Carme Ferré Pavia que aceitou meu convite para esta empreitada e respondeu com competência e dedicação apesar das dificuldades de idiomas, culturas, distâncias e fusos horários. Compartilhou tempo, atenção e conhecimento.

À Dra. Geane Alzamora, que acolheu esta investigação em curso e ofereceu sua experiência para enriquecê-la. Obrigada pela dedicação, pelos desafios que me apresentou e a coragem que me deu para encarar um mundo de conceitos.

A Maria Clara pela amizade, parceria e participação ativa em cada etapa de criação. Pelo companheirismo em ler, ouvir e compartilhar suas impressões desde o primeiro momento. A Little Cat pela companhia de todos os dias.

A Ana, pela torcida e o carinho de todas as acolhidas em Barcelona. Aos meus amigos, Paulo, Karina, Dodô, Fafá e André por estarem sempre ao meu lado, independentemente da distância. Aos meus cunhados, Augusto e Aline, primos, tios e avós pelo incentivo.

A todos os professores, colegas e funcionários da Faculdade de Comunicação da Universidad Autónoma de Barcelona, Universitat Ramón Llull e Universidade Federal de Minas Gerais. A Bruno Souza Leal e a Mozahir Salomão pela importância dos comentários na etapa de qualificação.

Aos colegas da Rádio Guarani, TV Alterosa e Jornal Estado de Minas pela confiança, apoio e por acreditarem na importância da continuidade dos estudos para a formação de um profissional.

Gostaria de dedicar este trabalho à memória do crítico Marcello Castilho Avellar, com quem tive a sorte de conviver durante alguns meses e aprender muito.

Muito obrigada

Gracias

## SUMÁRIO

1) INTRODUÇÃO.....	17
1.1) Objeto de estudo.....	20
1.1.1) Objetivos da tese.....	22
1.1.2) Hipótese da tese.....	23
1.2) Perspectiva teórica.....	23
1.3) Proposta empírica.....	25

### PARTE I - MARCO TEÓRICO CONCEITUAL

2) GÊNEROS JORNALÍSTICOS.....	29
2.1) Origens.....	29
2.2) Classificações tradicionais.....	32
2.3) Reconfiguração dos gêneros jornalísticos na internet.....	39
3) A CRÍTICA JORNALÍSTICA DE CINEMA.....	54
3.1) Origens.....	54
3.2) A crítica jornalística de cinema.....	56
3.3) Crítica x resenha.....	60
3.4) O formato da crítica jornalística de cinema.....	64
4) REFLEXÕES SOBRE O PERFIL DO CRÍTICO DE CINEMA NA INTERNET.....	72
4.1) O crítico de cinema.....	72
4.2) Formação do profissional da crítica de cinema.....	80
4.3) Legitimação profissional do crítico de cinema.....	83
4.4) Crítico e leitor: espectadores diferenciados.....	86
4.5) O impacto das mudanças no ofício do crítico profissional.....	87
4.6) Inferências sobre o perfil do crítico na internet.....	90
4.7) O crítico sob a perspectiva do dispositivo.....	92

5) ASPECTOS DELINEADORES DA CRÍTICA DE CINEMA NA INTERNET.....	95
5.1) Ecossistema midiático .....	95
5.2) Dinâmica de rede.....	104
5.3) Da mediação à hipermediação.....	106
5.4) Lógicas comunicacionais: da transmissão ao compartilhamento.....	108
5.5) A crítica de cinema jornalística como dispositivo no ecossistema midiático contemporâneo.....	109

## **PARTE II - DESENHO E RESULTADOS DA INVESTIGAÇÃO**

6) DESENHO METODOLÓGICO .....	114
6.1) Objetivos da investigação.....	114
6.2) Hipótese da investigação .....	115
6.3) Desenho da investigação .....	116
6.3.1) Parte 01: O profissional da crítica de cinema na internet .....	116
6.3.2) Parte 02: A crítica jornalística de cinema na internet .....	121
6.3.2.1) Apresentação do corpus e definição da amostra .....	122
6.3.2.2) Instrumentos .....	127
a) <i>Mapeamento</i> .....	128
b) <i>Conteúdo de críticas e comentários</i> .....	132
6.3.2.3) Aproximação ao dispositivo .....	133
7) APRESENTAÇÃO DOS RESULTADOS .....	135
7.1) O profissional da crítica de cinema na internet .....	135
7.1.1) O profissional e sua consciência interativa.....	136
7.1.2) Internet e o processo de elaboração da crítica de cinema .....	142
7.1.3) O ponto de vista da produção.....	149
7.1.4) Ferramentas da internet e as influências na crítica de cinema .....	154
7.2) A crítica jornalística de cinema na internet.....	157
7.2.1) Mapeamento das críticas jornalísticas de cinema na internet .....	157

7.2.1.1) As inscrições .....	159
a) Conteúdo imagético .....	160
b) Texto .....	163
c) Hipertextualidade .....	168
d) Circulação em rede .....	172
d.1) Redes sociais .....	175
d.2) Comentários .....	176
7.2.2) Conteúdo da crítica jornalística na internet .....	177
7.2.2.1) Conteúdo dos comentários .....	177
7.2.2.2) Conteúdo da crítica .....	186

### **PARTE III - CONCLUSÕES**

8) O ECOSISTEMA DA CRÍTICA JORNALÍSTICA DE CINEMA NA INTERNET .....	203
8.1) O profissional da crítica jornalística de cinema .....	203
8.2) Hipertextualidade .....	205
8.3) Multimedialidade .....	207
8.3) Composição textual .....	212
8.5) Circulação em rede .....	214
9) CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	216
10) REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	221
11) RESUMEN EXTENDIDO EN CASTELLANO .....	241

## ANEXO

(Conteúdo gravado em CD)

1)	ENTREVISTAS .....	250
2)	QUESTIONÁRIO.....	293
3)	GRUPO DE DISCUSSÃO VIRTUAL.....	363
4)	MAPEAMENTO INSCRIÇÕES.....	384
5)	AS CRÍTICAS ANALISADAS DE <i>O ARTISTA</i> .....	391

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Matt Groening e as brincadeiras com alguns clichês da crítica .....	74
Figura 2: Seriado americano <i>The critic</i> .....	75
Figura 3: Anton Ego, crítico do filme <i>Ratatouille</i> (2007) .....	76
Figura 4: Grupo virtual criado para a pesquisa de campo .....	120
Figura 5: Links que serão acessados para composição da amostra de estudo. ....	126
Figura 6: Zona de análise das críticas jornalísticas de cinema .....	128
Figura 7: Exemplos do uso de ficha técnica e sinopse no entorno da crítica. ....	166
Figura 8: Exemplo de links para outras críticas. ....	169
Figura 9: Exemplos de uso da régua de colaboração.....	174
Figura 10: Semelhança dos bigodes de Jean Dujardin e Douglas Fairbanks. ....	197
Figura 11: Exemplos de críticas com fotos no meio do texto .....	209
Figura 12: Exemplos de avaliação icônica encontradas nas críticas .....	210



## ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Abertura da crítica para os comentários dos leitores.....	137
Gráfico 2: Avaliação dos críticos sobre a utilidade dos comentários feitos pelos usuários.....	137
Gráfico 3: Comparação de grupos sobre a utilidade dos comentários. ....	140
Gráfico 4: Confiabilidade na produção participativa. ....	141
Gráfico 5: Utilização da internet durante a produção da crítica de cinema.....	142
Gráfico 6: Comportamento diante de problemas técnicos com a internet.....	143
Gráfico 7: Frequência temporal de utilização da internet. ....	144
Gráfico 8: Frequência temporal de utilização da internet enquanto produz a crítica... 144	
<b>Gráfico 9:</b> Comparação de grupos em relação à utilização da internet. ....	145
Gráfico 10: Utilização de ferramentas de interação. ....	146
Gráfico 11: Tipos de sites consultados. ....	154
Gráfico 12: Comparação de grupos sobre fontes de pesquisa. ....	155
Gráfico 13: Tipologia de conteúdo consultado.....	156
Gráfico 14: Comparação de grupos sobre tipologia de conteúdo consultado. ....	157
Gráfico 15: Representatividade da amostra por tipo de meio. ....	159
Gráfico 16: Representatividade geral das inscrições.....	160
Gráfico 17: Uso das imagens por tipo de meio estudado. ....	161
Gráfico 18: Combinação de recursos visuais. ....	163
Gráfico 19: Média de parágrafos por tipo de mídia.....	164
Gráfico 20: Titulação das críticas.....	167
Gráfico 21: Detalhamento do modo de titulação usado. ....	168
Gráfico 22: Qualidade dos links no entorno da crítica. ....	170
Gráfico 23: Qualidade links intratextuais.....	171
Gráfico 24: Tipo de colaboração possível na crítica. ....	173
Gráfico 25: Comentários por tipo de meio. ....	176
Gráfico 26: Qualidade dos comentários. ....	178
Gráfico 27: Qualidade das informações na crítica.....	188

Gráfico 28: Comparação entre o formato da crítica jornalística de cinema na internet e os elementos levantados por Cassarotti (2006) em análise sobre a crítica na Folha de São Paulo..... 189

**ÍNDICE DE TABELAS**

Tabela 1: Tabela de audiência. ....	19
Tabela 2: Os gêneros jornalísticos.....	38
Tabela 3: Critérios taxonômicos para classificação dos textos jornalísticos na internet.....	42
Tabela 4: Características dos gêneros jornalísticos. ....	44
Tabela 5: Elementos da crítica.....	67
Tabela 6: Movimentos e passos da crítica de cinema.....	69
Tabela 7: Questionário aplicado para a pesquisa sobre o perfil do crítico profissional. ....	120
Tabela 8: Composição da amostra de estudo.....	126
Tabela 9: Modelo previsto para transcrição dos dados das críticas.....	130
Tabela 10: Diferenças estatísticas.....	145
.....	150
Tabela 12: Dados sobre comparação de grupos sobre fontes de pesquisa. ....	156
Tabela 13: Configuração geral da amostra. ....	158
Tabela 14: Mapeamento com representatividade das inscrições encontradas.....	160
Tabela 15: Combinação de recursos visuais.....	162
Tabela 16: Links intratextuais por filme.....	170
Tabela 17: Quantidade de ações em redes sociais.....	176

## **RESUMO**

Essa tese tem como objetivo investigar em que medida as características do ecossistema midiático da internet influenciam a crítica jornalística de cinema presente na rede de modo a interferir no formato reconhecido pelo gênero jornalístico de opinião e consolidado no âmbito do jornalismo impresso. Nesse sentido, utilizam-se aqui, como conceitos-chave para discutir a transformação do formato a perspectiva do dispositivo; assim como a teoria dos gêneros jornalísticos, o percurso histórico da crítica jornalística e as características delineadoras do ecossistema midiático contemporâneo. A partir desses referenciais, implementamos um desenho metodológico que nos possibilitou verificar, na prática, as interferências geradas no formato através da análise de conteúdo. Deste modo, reconhecemos a crítica jornalística de cinema na internet como um processo de comunicação com recursos de linguagens e de participação social próprios da internet. Consideramos que existe um processamento da crítica no trânsito das lógicas comunicativas. Tal processamento envolve, por exemplo, a incorporação da linguagem hipertextual, os recursos audiovisuais, as infinitas possibilidades abertas pela participação. A escolha por reconhecer e tratar a crítica como um dispositivo em transformação responde à perspectiva de que a crítica jornalística de cinema na internet tem outras dimensões além de ter o modo de funcionamento alterado.

## RESUMEN

*Esta tesis tiene como objetivo investigar el grado en que las características del ecosistema de los medios en red influyen en la crítica periodística de cine y si interfieren en el formato reconocido en el ámbito del género periodístico de opinión y consolidado en el periodismo impreso. En este sentido, se utiliza aquí como conceptos clave para discutir esta transformación, la perspectiva del dispositivo presentado por Foucault, así como las líneas de fuerza adoptadas por Deleuze, la teoría de los géneros periodísticos, el curso histórico de la crítica periodística y la determinación de las características del ecosistema mediático contemporáneo. A partir de estas referencias, se implementó un diseño metodológico que nos ha permitido comprobar en la práctica la interferencia generada en el formato a través de análisis de contenido. Por lo tanto, reconocemos la crítica periodística de cine en internet como un proceso de comunicación con las características del lenguaje y la participación social comunes en internet. Consideramos que existe un procesamiento de la crítica en el tránsito de las lógicas. Este procesamiento involucra, por ejemplo, la incorporación del lenguaje hipertextual, los recursos audiovisuales, las infinitas posibilidades abiertas por la participación. La elección por reconocer y tratar la crítica como un dispositivo en transformación responde a la perspectiva de que la crítica en internet tiene otras dimensiones además de tener un modo de funcionamiento alterado.*

## INTRODUÇÃO

Abordar qualquer aspecto da comunicação contemporânea nos dias de hoje é como aprender a pilotar um avião em pleno voo. Como lembrou Scolari (2009), talvez seja a mesma dificuldade encontrada por Griffith e Eisenstein em 1910, quando experimentavam a montagem no cinema no momento em que a sétima arte ainda era descoberta. O mesmo vale para as tentativas de se compreender a televisão nos anos 1950. Ou seja, em cenários de mudança, os exercícios de compreensão tendem a ser desafiadores justamente porque abordam processos ainda não consolidados.

Neste trabalho, assumimos o desafio de olhar com mais atenção para a crítica jornalística de cinema na internet. Um dos precursores do estudo da crítica no século XX, Roland Barthes (1966), que se dedicou principalmente à crítica literária, se mostrou defensor da necessidade de, periodicamente, retomar objetos do passado e descrevê-los novamente para saber o que pode ser feito para sua evolução. “Estes deveriam ser os procedimentos regulares de avaliação” (BARTHES, 1966:9). É o que faremos.

A inquietação em relação à crítica jornalística de cinema surge colada à constatação de que o ecossistema midiático contemporâneo é bem mais complexo do que aquele para o qual Roland Barthes escrevia suas críticas literárias. Nos últimos anos, temos acompanhado tantas mudanças no cenário da comunicação que, da lógica transmissiva vigente na comunicação de massa, já nos deparamos com um ambiente de configuração totalmente diferente. Na atualidade, frequentamos um cenário formado por combinações de lógicas, sejam as de transmissão, mas também de compartilhamento, imbricadas pelas conexões de mídias digitais.

Estamos imersos em um ambiente de transformação constante. O historiador brasileiro Ciro Flamarion (2012)<sup>1</sup> afirma que nas últimas décadas a sociedade não apenas mudou de etapa, tornou-se radicalmente outra. Esse movimento – que consideramos aqui como evolutivo – faz com que frequentemente nos encontremos no exercício de buscar novas maneiras de nos referir ao nosso presente. É a forma de nos prepararmos para o futuro. O problema é que, em meio ao aparente caos provocado pelas mudanças, sobram perguntas. Como sustenta Flamarion (2012), os grandes objetos construídos nos paradigmas de antes vão perdendo força, simplesmente porque o objeto mudou.

Foi diante de reflexões como essa que se tornou sedutora a proposta de refletir sobre como a crítica jornalística de cinema, tradicionalmente reconhecida no âmbito do gênero que expressa prioritariamente a opinião sobre determinado tema, no caso o cinema, se configuraria em um cenário de imbricamento de lógicas comunicacionais de transmissão e de compartilhamento, no qual todos podem opinar e recontextualizar fragmentos de textos alheios.

Somados a isso, os números relacionados ao avanço da conexão em rede no mundo crescem de maneira exorbitante. De acordo com pesquisa realizada pela *BBC*<sup>2</sup> em 26 países, quatro em cada cinco adultos (79%) defendem que o acesso à internet deveria ser um direito fundamental de qualquer cidadão. Segundo dados da *Internet World Stats*<sup>3</sup>, em 31 de dezembro de 2011, o número de usuários da rede aumentou 528,1% no

---

<sup>1</sup> Entrevista publicada na revista *Nossa História*. Disponível em <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/ciro-flamarion>. Acesso em 10/10/2012.

<sup>2</sup> Disponível em <http://news.bbc.co.uk/2/hi/8548190.stm>. Acesso em 30/3/2012.

<sup>3</sup> Disponível em <http://www.internetworldstats.com/stats.htm>. Acesso em 30/3/2012.

planeta, sendo que na Europa atinge 61,3% da população; na América do Norte, 78,6%; e na América do Sul, 39,5%, com destacado crescimento de 1.205,1% em relação a 2010. De acordo com Pisani e Piotet (2010), a progressão da internet só não é mais rápida do que o crescimento da rede de telefonia móvel, sendo vinte vezes mais veloz que o telefone fixo, dez vezes mais do que o rádio e três vezes mais que a televisão.

WORLD INTERNET USAGE AND POPULATION STATISTICS December 31, 2011						
World Regions	Population (2011 Est.)	Internet Users Dec. 31, 2000	Internet Users Latest Data	Penetration (% Population)	Growth 2000-2011	Users % of Table
<u>Africa</u>	1,037,524,058	4,514,400	<b>139,875,242</b>	13.5 %	2,988.4 %	6.2 %
<u>Asia</u>	3,879,740,877	114,304,000	<b>1,016,799,076</b>	26.2 %	789.6 %	44.8 %
<u>Europe</u>	816,426,346	105,096,093	<b>500,723,686</b>	61.3 %	376.4 %	22.1 %
<u>Middle East</u>	216,258,843	3,284,800	<b>77,020,995</b>	35.6 %	2,244.8 %	3.4 %
<u>North America</u>	347,394,870	108,096,800	<b>273,067,546</b>	78.6 %	152.6 %	12.0 %
<u>Latin America / Carib.</u>	597,283,165	18,068,919	<b>235,819,740</b>	39.5 %	1,205.1 %	10.4 %
<u>Oceania / Australia</u>	35,426,995	7,620,480	<b>23,927,457</b>	67.5 %	214.0 %	1.1 %
<b>WORLD TOTAL</b>	<b>6,930,055,154</b>	<b>360,985,492</b>	<b>2,267,233,742</b>	<b>32.7 %</b>	<b>528.1 %</b>	<b>100.0 %</b>

NOTES: (1) Internet Usage and World Population Statistics are for December 31, 2011. (2) CLICK on each world region name for detailed regional usage information. (3) Demographic (Population) numbers are based on data from the [US Census Bureau](#) and local census agencies. (4) Internet usage information comes from data published by Nielsen Online, by the International Telecommunications Union, by GfK, local Regulators and other reliable sources. (5) For definitions, disclaimers, and navigation help, please refer to the [Site Surfing Guide](#). (6) Information in this site may be cited, giving the due credit to [www.internetworldstats.com](http://www.internetworldstats.com). Copyright © 2001 - 2012, Miniwatts Marketing Group. All rights reserved worldwide.

**Tabela 1: Tabela de audiência. Fonte: <http://www.internetworldstats.com/stats.htm>. Acesso em 25/03/2012**

O atual patamar já demonstra que cada vez mais os cidadãos recorrem à rede para se informar. Mas buscam não apenas ter acesso a informações, como também se relacionar de alguma maneira com o conteúdo disponível na internet, seja produzindo, compartilhando, agregando. Tendo em conta a relevância que os processos de compartilhamento em rede têm alcançado na comunicação contemporânea, optamos por centrar nosso olhar em uma pequena parte deste universo: a crítica jornalística de cinema.



O que acontece com a crítica jornalística de cinema na internet? A dimensão processual das conexões em torno da crítica jornalística de cinema na internet interfere nesse formato proveniente do gênero jornalístico de opinião? Com essas questões norteadoras, delineamos os caminhos que procuramos seguir em nossa pesquisa.

As trajetórias das teses doutorais são marcadas por escolhas. A primeira delas, em nosso caso, foi o fato de realizar este trabalho entre dois continentes, dois países e duas universidades. Em 2006, iniciamos a trajetória do doutorado na Universidad Autónoma de Barcelona. Essa pesquisa começou em 2007, e teve em 2009 apresentados seus primeiros resultados práticos com a dissertação *Crítica de cinema na internet: o profissional e sua consciência interativa*, apresentada e defendida na Espanha.

Em 2010, com a mudança para o Brasil, tivemos a oportunidade de dar continuidade ao trabalho em parceria com a Universidade Federal de Minas Gerais. Foi uma experiência rica – e escolha acertada – compartilhar a tradição teórica que a instituição defende e somá-la ao destaque empírico e experimental frequentes nas investigações sobre comunicação na Espanha. Nesse sentido, nosso desafio foi desenvolver um trabalho que se pautasse pela objetividade, ao mesmo tempo em que procurou atender as demandas acadêmicas das duas instituições das quais faz parte.

### **1.1) Objeto de estudo**

Ao longo deste trabalho, procuraremos, sempre que possível, nos aproximar da realidade da crítica jornalística de cinema sem, no entanto, nos distanciar das argumentações teóricas. Como o cinema é, de certa maneira, um ator coadjuvante nesta tese – que tem a crítica como protagonista –, iniciaremos a apresentação de nosso objeto com um caso concreto que envolve tanto a sétima arte como este nobre exercício de analisá-la.

Considerado um dos cineastas brasileiros mais importantes dos últimos dez anos, Fernando Meirelles relatou em um artigo publicado<sup>4</sup> em revista especializada de circulação nacional uma experiência recente que teve envolvendo tanto o cinema como a crítica. Foi durante a *première* mundial de seu último longa-metragem, o filme *360*, lançado em 2012. A título de contextualização, como se trata do terceiro projeto internacional comandado pelo brasileiro, a estreia da produção foi marcada, às pressas, para o Festival de Toronto, realizado no Canadá, país no qual parte do filme havia sido rodada.

De acordo com o relato de Meirelles, o processo de realização de *360* foi perfeito, mas a decisão por estrear a produção no festival foi um erro. Isso porque um erro técnico prejudicou a primeira exibição de *360*. Os primeiros minutos de projeção seguiram sem qualquer imprevisto; porém, aos 30 minutos finais, um curto no sistema de som da sala de cinema alterou totalmente o clima da trilha sonora na sequência final. O curto no surround transformou a frequência sonora do filme no tipo usado para gerar tensão no cinema. “As últimas cenas, cômicas ou delicadas, viraram pura tensão. Enquanto o casal flertava num momento de esperança e leveza, o som prenunciava alguma tragédia que nunca acontecia”, descreveu o diretor.

O problema técnico não foi resolvido a tempo, o que provocou mal-estar entre os realizadores do filme e do festival, que prontamente se desculparam com a equipe. No entanto, de nada adiantou a retratação. Segundo Fernando Meirelles, na fatídica sessão de estreia de *360* em Toronto estava Catherine Shoard, incumbida de fazer a crítica do filme para o diário britânico *The Guardian*<sup>5</sup>. “Não sei se por causa do som, não entendeu o filme”, avaliou Meirelles.

Além de tecer apreciações negativas sobre *360* Shoard também fez considerações a respeito das escolhas do produtor Peter Morgan, que, segundo Fernando Meirelles, chegou a considerar abandonar o cinema depois da publicação do texto. “Não tem graça

---

<sup>4</sup> Disponível em <http://bravonline.abril.com.br/materia/sobre-biscoitos-e-avestruzes>. Acesso em 25/9/2012

<sup>5</sup> Disponível em <http://www.guardian.co.uk/film/2011/sep/11/film-review-360-peter-morgan>. Acesso em 14/10/2012.

bater no zagueiro do XV de Piracicaba. É muito mais gostoso bater no Neymar. O Peter é uma unanimidade na Inglaterra. Então, apanhou feio e sentiu o tranco. Eu não senti porque não leio nada que se escreve a respeito do meu trabalho. O Peter diz que eu uso a estratégia do avestruz, mas acho que é instinto de sobrevivência”, relatou o brasileiro.

Recuperamos essa história porque muito do tal “tranco” sentido por Peter Morgan tem a ver com o que nos interessa estudar. Como continuou Fernando Meirelles, “... e o pior, por ser do *Guardian*, seu texto (a crítica de Catherine Shoard) foi parar na primeira linha sobre o filme no *Google*. Sabemos que hoje são raros os jornalistas que escrevem seus textos sem dar antes uma passadinha por ali, então aquele texto acabou pautando as entrevistas que vieram a seguir, não importando o clipping que fizemos com as boas críticas. O Peter ficou devastado”, continuou.

Se experiência de Fernando Meirelles com essa crítica a *360* já ilustra bem a, por vezes, tortuosa relação entre o filme e sua crítica, o que nos interessa como ponto de partida para nossa reflexão é justamente o impacto causado por este texto à medida que circula na internet. Nosso problema de investigação está no entendimento das interferências que o ecossistema midiático contemporâneo provoca na crítica jornalística de cinema, não somente no filme. Em outras palavras, a crítica jornalística de cinema sofre interferências dos processos de circulação em rede típicos do ecossistema midiático contemporâneo?

### **1.1.1) Objetivos da tese**

Pretende-se, com este trabalho, compreender em que medida os processos de circulação em rede típicos do ecossistema midiático contemporâneo interferem no formato da crítica jornalística de cinema. características como multimedialidade, hipertextualidade e participação interferem na crítica jornalística de cinema na internet. Especificamente, pretendemos:

- 1) Entender em que medida o crítico profissional de cinema é influenciado pela internet em seu trabalho e analisar de que forma ele se adapta ao ecossistema midiático da crítica, aqui entendida como dispositivo;

- 2) Analisar a composição textual da crítica jornalística de cinema
- 3) Descrever as formas de participação da crítica de cinema na internet e de que modo interferem no dispositivo crítica jornalística de cinema na internet;
- 4) Analisar a hipertextualidade presente no ambiente da crítica na internet e de que modo interfere no dispositivo crítica jornalística de cinema na internet;
- 5) Analisar a multimedialidade presente no ambiente da crítica na internet e de que modo interfere no dispositivo crítica jornalística de cinema na internet;

### 1.1.2) Hipótese da tese

Perseguimos os objetivos apresentados almejando confirmar ou refutar a hipótese de que a **crítica jornalística de cinema na internet é um processo de comunicação que envolve a participação de críticos profissionais e leitores na construção de um dispositivo crítico multimidiático, hipertextual e compartilhado sobre determinado filme**. Nossa perspectiva é que, embora a crítica permaneça sendo reconhecida como um formato do gênero jornalístico de opinião à medida que a crítica se relaciona com recursos de linguagens e de participação social próprios da internet se reconfigura, dando origem a um formato diferenciado.

### 1.2) Perspectiva teórica

Deste modo, para avançar no estudo da crítica jornalística de cinema na internet, iniciamos o referencial teórico pelo reconhecimento do formato dentro das teorias dos gêneros jornalísticos. Nosso objetivo neste momento foi identificar as bases teórico-conceituais e históricas sobre as quais a crítica se funda enquanto formato. Defendemos, a partir das perspectivas de Marques de Melo (1985, 2010), Beltrão (1976), Martínez Albertos (1962, 1974, 1983), Seixas (2009), Machado (2007), Gomis (1989), entre outros, que o gênero é uma classificação da atividade jornalística com objetivo de organizar a comunicação. O formato, por sua vez, é a forma de realização concreta de determinado gênero (DUARTE, 2007; HOUILLION, 2007).

Como destacou Seixas (2009), a caracterização de um formato é dependente da linguagem textual, assim como da ambiência midiática na qual se encontra. Desse

modo, se o ambiente midiático da internet possui características diferenciais, como a hipertextualidade, a multimedialidade e a participação que o definem, nos aproximamos das abordagens sobre os gêneros jornalísticos na internet para saber em que medida essas características podem redefinir ou não os gêneros jornalísticos.

Detectamos que abordagens teóricas dos cibergêneros feitas na última década (SALAVERRÍA, 2005; DÍAZ NOCI, 2008; SEIXAS, 2009) dão conta de uma tentativa de classificação a partir das hibridações dos gêneros tradicionais do jornalismo impresso somados aos gêneros adotados pela televisão. Nesse sentido, as menções à crítica aparecem em tabelas. Não há, ainda, uma descrição detalhada sobre o formato na internet.

Também consideramos que uma aproximação à realidade da crítica na internet carecia, ainda, de um olhar externo ao jornalismo. Sendo assim, nos aproximamos da perspectiva filosófica do dispositivo; defendida por Michel Foucault (1979, 2000) e detalhada por autores como Gilles Deleuze (1990), Agamben (2009), Aumont (1995), Ferreira (2006); Antunes e Vaz (2006); Verón (2004); Peraya (1999); Fausto Neto (2007); Seixas (2009). Entendemos o dispositivo como uma matriz que impõe sua forma aos textos e assim prepara para o sentido (MOUILLAUD, 1997). Adotamos o conceito do dispositivo principalmente como um operador que vai nos ajudar a entender as transformações pelas quais a crítica passa à medida que habita um ambiente tão multifacetado como a internet.

Em nosso percurso teórico, investigamos a origem grega do formato crítica, assim como o nascimento das primeiras abordagens sobre o cinema (FRENCH, 1998), a evolução na maneira de analisar e descrever os filmes (AUMONT E MARIE, 2003; PIZA, 2003; RIVERA, 2003), as diferentes abordagens (CASAS, 2006; GOMES, 2006), como também a distinção entre crítica e resenha (PIZA, 2003; BRAGA, 2006). Reconhecemos, portanto, a crítica como um formato híbrido de informação e opinião (AUMONT E MARIE, 2006; GONZÁLEZ RUÍZ, 1953; PIZA, 2003 e TUBAU, 1982), que segue determinados parâmetros de argumentação, sobretudo, jornalística (RAMÍREZ E DEL MORAL, 1999). O perfil do crítico profissional também mereceu atenção.

Consideramos que, à medida que a crítica é inserida na dinâmica do ecossistema midiático contemporâneo, passa a estar sujeita às interferências das lógicas comunicacionais que delineiam o ambiente da internet. Foi nesse sentido que implementamos, no capítulo 5, uma aproximação a esse universo no qual meios e linguagens se permeiam. Como destacou Scolari (2008), a abordagem da comunicação contemporânea carrega em si um vasto dicionário de termos, conceitos que não favorecem aproximações isoladas. Assim como funciona a dinâmica de rede, os conceitos se imbricam. Elaboramos um referencial teórico relacionado à ecologia da mídia com base nas ideias de autores como McLuhan (1964) e Postman (1970). Abordamos as especificidades do ecossistema midiático contemporâneo com base na perspectiva das mediações (BARBERO 1987; GOMEZ, 2006; SODRÉ 2003), remediações (BOLTER E GRUSIN, 2000) e hipermediações (SCOLARI, 2008), considerando as especificidades da dinâmica de rede (WENZ, 2008; MUSSO, 2004; KASTRUP, 2004; CASTELLS, 2009). A partir desses conceitos, identificamos quais são os questionamentos acerca da crítica jornalística de cinema no ecossistema midiático contemporâneo que serão, de fato, investigados na fase empírica deste trabalho.

### **1.3) Proposta empírica**

Nossa pesquisa de campo foi realizada em dois momentos diferentes. Consideramos como primeiro passo a investigação concluída com o trabalho *Crítica de cinema na internet: o profissional e sua consciência interativa*, defendido em 2009 na *Universidad Autónoma de Barcelona*. Nessa primeira aproximação ao tema, o foco esteve no comportamento do crítico diante da complexidade do ecossistema midiático contemporâneo e também nas possibilidades de interação entre o profissional, seu leitor e a internet. Ou seja, o que nos interessou naquele momento foi a perspectiva da crítica jornalística de cinema sob o ponto de vista da produção.

Para nos aproximar dessa perspectiva, fizemos uso de três metodologias. A primeira, utilizada para identificar o perfil do crítico profissional de cinema, foram entrevistas

abertas a dez críticos e profissionais da imprensa envolvidos com esse objeto. Com a intenção de montar uma amostra global, foram convidados a participar os críticos brasileiros Rodrigo Fonseca, do jornal *O Globo*; Eduardo Valente, da revista eletrônica *Cinética*; Pedro Butcher, crítico do jornal *Folha de S. Paulo* e Renato Silveira, do site *Cinema em cena*; os americanos James Rocchi, crítico da rede de televisão *CBS* e também do site *Cinematical* e Timothy Ryan, editor do site *Rotten Tomatoes*; os franceses Allain Jalladeau, diretor artístico do Festival 3 Continents de Nantes; e Francis Saint-Dizier, vice-presidente do Festival Rencontres Cinèmas d'Amérique Latine de Toulouse; o espanhol Quim Casas, crítico do jornal *El Periódico*; e, ainda, o chileno Armen Kouyoumdjian, crítico colaborador do jornal *La Nación*.

Para identificar como os profissionais utilizam a internet no processo de elaboração da crítica e ainda que tipo de abertura e confiança têm em seus usuários, incluímos no desenho metodológico um questionário. Com 18 perguntas, ele esteve disponível entre setembro e outubro de 2007 no site [www.criticainterativa.com.br](http://www.criticainterativa.com.br). O link foi enviado por correio eletrônico a 150 críticos de cinema e jornalistas que participaram da cobertura do Festival de Cannes de 2007. Colaboraram profissionais da Alemanha, África do Sul, Chile, China, Coreia do Sul, Dinamarca, Espanha, Estados Unidos, França, Inglaterra, Irlanda, Itália, Letônia, Lituânia, Luxemburgo, México, Cingapura, Suécia, Suíça e Tailândia.

E, finalmente, o terceiro procedimento metodológico utilizado foi um grupo de discussão virtual. Por meio da plataforma *Google Groups*, aproximadamente 200 críticos e jornalistas que participaram do Festival de Cannes em 2008 foram convidados, por e-mail, a participar do grupo. Desse total, 49 colaboraram com o debate dos temas propostos. Diferentemente das entrevistas, no fórum optamos por não fazer perguntas e sim, três afirmações polêmicas sobre a atividade do crítico e o trabalho do profissional diante da interação com usuário. Foram elas: Internet está matando a crítica de cinema; A crítica de cinema na internet se converteu em um ato de criação coletivo; e As possibilidades de interação entre o profissional da crítica e o leitor na internet ainda são baixas.

Como desdobramento da pesquisa inicial, em um segundo momento, realizado entre 2010 e 2012, desviamos nosso olhar para o conteúdo da crítica, assim como seu entorno no ecossistema midiático permeado pela internet. Desenhamos um método a partir do uso de instrumentos aplicados na análise pormenorizada do objeto. Optamos por uma análise de conteúdo, de orientação preferencialmente qualitativa. A amostra representativa foi formada por 157 críticas publicadas em veículos de imprensa (jornais, sites e revistas) e disponíveis nos portais *AdoroCinema* (Brasil) e *Sensacine* (Espanha).

Analizamos os dados por meio de dois instrumentos realizados em etapas diferentes. Em um primeiro momento, implementamos um mapeamento da crítica com o objetivo de conhecer os elementos que compõem o universo estudado, por meio da identificação de inscrições de tipo textual, hipertextual, multimídia e relacionadas à circulação em rede. Na sequência, objetivando um estudo aprofundado sobre o conteúdo textual tanto da crítica como também dos comentários, observamos de maneira pormenorizada os textos de críticas e comentários feitos ao longa-metragem vencedor do Oscar 2012, *O Artista*, de Michel Hazanavicius. Nessa fase, foram analisadas, qualitativamente, a partir de categorias desenvolvidas por Cassarotti (2006) e Barreto (2005), 26 críticas e 349 comentários.



# **PARTE I**

## **MARCO TEÓRICO CONCEITUAL**

## CAPÍTULO 02

### GÊNEROS JORNALÍSTICOS

#### 2.1) Origens

O termo gênero provém do grego *genus/generis* e é usado, desde sua origem, para classificar as diferentes possibilidades ou intencionalidades dos discursos (TEMER, 2009). Foi Platão quem inaugurou a noção de gênero ao propor uma classificação baseada nas relações entre a literatura e a realidade. Ele criou uma divisão para os textos poéticos, classificando-os como miméticos ou dramáticos, não miméticos, líricos e mistos ou épicos. Aristóteles, no livro *Poética*, estabelece alguns parâmetros que depois se tornaram a principal referência para a teoria dos gêneros literários e, no século XVII, para os gêneros jornalísticos (SEIXAS, 2009; MACHADO, 2007; ARMAÑANZAS E NOCÍ, 1996).

O estudo dos gêneros no atual cenário da comunicação contemporânea pressupõe, de antemão, o reconhecimento da variedade daquilo que pode ser chamado como tal, assim como sua constante transformação (MACHADO, 2000). Nesse sentido, uma das perspectivas mais interessantes para introduzir o tema é a adotada pelo russo Mikail

Bakhtin (1981; 1986). Embora a obra de Bakhtin seja muito ampla, o que mais nos interessa – e nos inspira – em sua perspectiva é a maneira maleável como ele trata os gêneros. “O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisso consiste a sua vida” (BAKHTIN, 1981: 91).

O gênero pode, então, ser entendido como um modo de organizar as ideias, os meios e recursos expressivos de maneira que garanta a comunicabilidade. Pensando o gênero como força aglutinadora e estabilizadora dentro de determinada linguagem, Bakhtin (1981) também destaca que a sua diversidade é compatível com as possibilidades inesgotáveis da atividade humana. Como ressalta Irene Machado (2000), temos claro que os gêneros aparecem e desaparecem ao sabor dos tempos. Ainda assim, consideramos importante o detalhamento das teorias classificatórias dos gêneros jornalísticos como parte do processo para o entendimento das mudanças que atualmente caracterizam a crítica jornalística de cinema na internet.

Objetivamente, levando para o jornalismo o que Bakhtin escreveu sobre a linguagem, os gêneros são classificações da atividade jornalística que têm como objetivo organizar a comunicação, principalmente do ponto de vista da emissão. Trata-se de um modo de ativar determinada postura do leitor diante de um produto jornalístico, seja em texto, áudio, vídeo ou fotografia, a partir de recursos formais utilizados. Isso significa que o leitor/telespectador/ouvinte/usuário, a partir de determinados padrões manejados pelos emissores, será capaz, por exemplo, de identificar quando está diante de uma crítica jornalística de cinema e, a partir dessa constatação, pode assumir determinada postura de leitura.

Se por um lado os gêneros são “sinais ao leitor” (GOMIS, 1989), para o profissional funcionam como convenções que ajudam na tarefa de estruturar narrativamente o conteúdo que se deseja comunicar. Dessa maneira, um gênero jornalístico seria uma forma de organizar e catalogar a linguagem para facilitar tanto a compreensão do leitor como também a tarefa do redator, que seguirá determinados parâmetros textuais para a emissão da mensagem.

Os gêneros funcionam, portanto, como “princípios de ordem” tanto para escrita quanto para a leitura (BAKHTIN, 1981; GOMIS, 1989; MACHADO, 2007) e podem ser definidos como:

Modelos concretos de criação linguística que permitem apresentar de forma adequada e compreensível a informação, a interpretação, a opinião, em qualquer uma das distintas variedades de meios de comunicação de massas, tanto escritos, como audiovisuais ou digitais (EDO, 2003: 56-57. Tradução nossa).

A teoria dos gêneros jornalísticos é atribuída a Jacques Kayser (1953), embora a classificação em gêneros faça parte da comunicação desde o século XVII (MARQUES DE MELO, 2010). De acordo com as primeiras incidências de gêneros jornalísticos, os jornais faziam o registro do fato com texto em ordem cronológica sobre os acontecimentos da época e estes eram publicados de acordo com princípios narrativos inspirados na retórica. Assim surgiu o gênero informativo.

Com o crescimento econômico e a industrialização, no século XVIII, ganha força o jornalismo fundado na opinião, usado por diferentes grupos “como instrumentos para ampliação de ideias” (PEÑARANDA, 2000). É nesse cenário que são fundadas revistas como *The Tatler* e *The Spectator*, nas quais se publicam temas ligados aos costumes, festivais de música, teatro, ópera, política e também as primeiras críticas literárias. Idealizadas respectivamente pelos ensaístas britânicos Richard Steele (1672-1729) e Joseph Addison (1672-1719), as revistas foram criadas para que as discussões filosóficas saíssem dos gabinetes e ganhassem espaço nos clubes, casas de chá e cafeterias.

A hegemonia da separação entre notícias e opiniões, no entanto, reinou até a primeira metade do século XX, quando surgiu o gênero interpretativo. Na década de 1940, durante a II Guerra Mundial, a interpretação ganhou principalmente páginas de revistas ao acrescentar novos elementos aos relatos sobre os conflitos bélicos. Além de narrado, o fato passou a ser interpretado na imprensa. Segundo Guillermo López García (2005), assim surgiu o gênero interpretativo, caracterizado por textos que continham tanto

elementos de informação quanto de opinião. A interpretação é, portanto, um gênero híbrido entre informação e opinião.

Dessa forma, reconhecidos como gêneros tradicionais do jornalismo, no século XX, o informativo e o opinativo passam a conviver, a partir da década de 1940, com o gênero interpretativo e, assim, constituem a trilogia que ganhou legitimidade no mundo acadêmico (BELTRÃO, 1976; MARQUES DE MELO, 2010; e MARTÍNEZ ALBERTOS, 1962, 1974, 1983). Mas, como é possível perceber pelo percurso histórico, os gêneros vivem em constante evolução e imbricamento. Com o passar do tempo, a noção de gênero se diversifica e não raro se hibridiza. Trata-se de uma estrutura complexa e que, como ressalta Irene Machado (2001), é movida pela complementaridade sem nenhuma garantia de eternidade.

Tanto é assim que atualmente o gênero interpretativo, por exemplo, já não é tratado com o mesmo destaque de meados do século XX. Estamos de acordo com a perspectiva destacada por Lia Seixas de que “a interpretação é uma atribuição realizada tanto na escrita quanto na leitura e, por isso, não é possível se usar interpretação como característica para separar gênero” (SEIXAS, 2008: 205-206).

## **2.2) Classificações tradicionais**

As classificações dos gêneros jornalísticos surgem na segunda metade do século XX para atender tanto demandas do mercado quanto do ensino da comunicação (SEIXAS, 2009; MARQUES DE MELO, 2009). Ou seja, à medida que os gêneros eram aplicados nas redações, eram também adotados nas universidades e nelas surgiram as primeiras teorias classificatórias na forma dos manuais de ensino de jornalismo. Essas teorias não se resumiam aos gêneros, mas atingiam níveis mais específicos do desenvolvimento de uma classificação detalhada da formação discursiva jornalística.

Segundo Lia Seixas (2009), desde 1959 os gêneros jornalísticos fazem parte da grade curricular universitária na Espanha, sendo os professores Martínez Albertos, Hector

Borrat, Lorenzo Gomis, Bernal y Chillión, Núñez Ladevèze, Sánchez e López Pan as principais referências na área. Em sua primeira classificação, já na década de 1960, o espanhol Martínez Albertos (1974) dividiu gêneros jornalísticos em informativos, explicativos, diversionais e opinativos.

No Brasil, Luiz Beltrão (1976) foi o pioneiro na classificação dos gêneros jornalísticos também na década de 1950, divididos, em sua proposta, em informativo, interpretativo e opinativo. A trilogia foi ampliada por José Marques de Melo (1985, 2006, 2010), que acrescentou a esses os gêneros utilitários e diversionais. Na bibliografia brasileira há, ainda, a voz destoante de Manuel Chaparro (2008) – português radicado no Brasil desde 1961 – que se recusa a seguir a classificação baseada em informativos, interpretativos e opinativos. Ele opta por dividir os gêneros jornalísticos em relato e comentário.

Chaparro (2008) é crítico principalmente em relação à divisão entre informação e opinião, porque, segundo ele, o trabalho de seleção e hierarquização das informações já carrega, em si, opinião. Ou seja, ao decidir o que é relevante ou não o profissional inevitavelmente opina.

Em decorrência, propomos que são dois os gêneros do discurso jornalístico: o gênero do Comentário e o gênero do Relato. E que cada um deles se organiza em dois agrupamentos de espécies: as Espécies Argumentativas e as Espécies Gráfico-Artísticas, formas de Comentário; as Espécies Narrativas e as Espécies Práticas, formas do Relato (CHAPARRO, 2008: 178).

Assim como Chaparro (2008), mesmo os autores que utilizam o termo opinativo (BELTRÃO, 1976; MARQUES DE MELO, 2010; MARTÍNEZ ALBERTOS, 1974) não desconsideram o caráter híbrido de todos os gêneros. Segundo Marques de Melo, entrevistado por Lia Seixas (2009), os estudiosos que questionam essa denominação confundem opinião com ideologia.

Ideologia perpassa tudo! Não tem jornalismo imparcial, neutro. O jornalismo, como qualquer ação comunicativa, está empenhado de um ponto de vista... vamos dizer, de uma opinião nesse sentido genérico. Quando estou falando de opinião e informação, opinião é um juízo de valor, que tem que ser necessariamente criterioso. Todas as notícias são editorializadas” (MARQUES DE MELO, *apud*, SEIXAS, 2009: 79).

Outros autores também usam nomenclaturas diferenciadas ao se referir ao gênero opinativo. Lorenzo Gomis (1989), por exemplo, adota o termo gêneros do comentário, Sanchez e López Pan (1998) falam em gênero de jornalismo especializado como sinônimo de opinativo; Santamaría e Casals (2000) abordam o opinativo como gênero persuasivo; Salaverría e Cores (2005) e Cánovas (2003) chamam o opinativo de gênero argumentativo. Todos os termos são utilizados como referência aos gêneros que avançam em relação à informação e acrescentam elementos em que o autor expressa sua opinião sobre determinado tema.

Além das questões ideológicas envolvidas, o uso indistinto de classificações chama a atenção para o fato de que opinião, argumentação e persuasão caminham unidas. Argumentamos por meio da persuasão para tratar de convencer os outros de nossas opiniões (RODRÍGUEZ, 2007). Ou seja, toda discussão envolvendo gênero jornalístico deve considerar seu caráter híbrido e também as especializações às quais a linguagem está sujeita. É isso que torna o termo gênero amplo o bastante para dar conta de possibilidades variadas que cada texto pode abarcar. Consideramos que o gênero se refere às características essenciais de um texto. Nesse sentido, gênero é uma espécie de classificação primária, geral.

Se gênero é um tema em torno do qual não há consenso, menos ainda em relação ao segundo grau de classificação. Autores como Sanchez e López Pan (1998) e Martínez Albertos (1976), por exemplo, usam o termo subgênero. Já Marques de Melo (1985) adota o termo formato em referência a esse segundo nível de classificação dos gêneros. Os **gêneros** são, conforme Marques de Melo (1985), classes de texto com características comuns que, por sua vez, se constituem a partir de diferentes **formatos** ainda subdivididos em **tipos** de expressão jornalística. Esse esquema é parte de uma análise apresentada por Marques de Melo (1985), reproduzida por Assis (2010) e Bonini (2002).

A discussão sobre **formato** – e a conseqüente diferenciação em relação a gênero – ganhou relevância nos estudos da comunicação a partir do momento em que os modelos de classificação inspirados na concepção aristotélica de gênero, concentrada na linguagem textual, começaram a não dar conta de definir as mutações geradas em outros

ambientes midiáticos. Como Lia Seixas (2008) destaca, à medida que outras formas de organização de linguagem apareceram, a abordagem dos gêneros se tornou mais complexa. Nesse sentido, com o surgimento do rádio e da televisão, por exemplo, a mídia também passou a ser um critério definidor de gênero, não apenas a linguagem textual, como era feito até então. Portanto, os parâmetros de estudo dos gêneros televisivos são relativamente diferentes dos gêneros radiofônicos, assim como são relativamente distintos dos gêneros jornalísticos na mídia impressa e na internet.

O termo **formato** é frequentemente adotado nas discussões sobre os gêneros audiovisuais (SEIXAS, 2009). Essa perspectiva nos parece útil para também iniciar um entendimento sobre as diferenças entre gêneros e formatos na internet, partindo do pressuposto de que se trata de um ambiente midiático multifacetado, que possui tanto características das mídias impressas como das mídias audiovisuais e sonoras.

Os gêneros, ao serem redesenhados no contexto da mediação tecnológica, revelam a face metalinguística do formato: para criar linguagem é preciso processar linguagens e gêneros. Logo, o formato é uma noção que leva em conta todo um ambiente ecológico: a mídia (o sistema), os códigos (as linguagens) e as interações possíveis (as semioses). Fora dessas disponibilidades de caráter ecológico, o formato não existe (MACHADO, 2006: 16).

Para Elizabeth Duarte (2007), o gênero funciona como “substância de uma forma” (2007: 15). O que significa dizer, em outras palavras, que o formato seria “procedimentos de construção discursiva que obedecem a uma série de regras de seleção e combinação” que resultam na manifestação concreta do gênero (DUARTE, 2007: 187).

Marie-France Chambat Houillon chama a atenção para a expressão “em-formar”, que “supõe pensar o formato como a origem de um processo de engendramento de emissões em que a conformidade é o desafio” (HOUILLON, 2007: 143). O gênero também faz isso, mas o formato, na medida em que se trata de um desdobramento do gênero, é mais detalhado. Em outras palavras, o formato é um nível mais especializado de determinado gênero. “Compreender o conceito de formato implica entender comunicação como processamento sistêmico em que formações e linguagens resultam de modelizações orientadas pela lógica interna do sistema” (MACHADO, 2010: 96).



**O formato é, portanto, a forma de realização concreta de determinado gênero.** Ele atende à necessidade de uniformização de padrões, buscando constâncias de linguagem que, conseqüentemente, facilitam a interpretação (HOUILLON, 2007: 143). Se os gêneros jornalísticos, como afirmamos anteriormente, são “sinais ao leitor”, ou seja, modos de ativar determinada postura do leitor diante de um produto jornalístico, entendemos como **formato** o conjunto de características – modelizações – que determinam a formação discursiva (SEIXAS, 2009) desse produto. Por exemplo, embora notícia e reportagem, como apresentaremos a seguir, pertençam ao gênero jornalístico informativo, apresentam diferenças em sua formação discursiva que as distinguem enquanto formatos de um mesmo gênero. O mesmo se aplica a um editorial e a uma resenha, formatos do gênero jornalístico de opinião.

Esses são apenas alguns dos exemplos de gêneros e formatos. Diante deles, vale ressaltar que qualquer tentativa de inventariar os gêneros jornalísticos – e seus respectivos formatos – existentes na comunicação será complexa, variada e extensa como se pode observar no quadro abaixo:

AUTOR	GÊNEROS	FORMATOS <sup>6</sup>
Beltrão, Luiz (1969, 1976)	Informativo	História de interesse humano
		Notícia
		Reportagem
		Informação pela imagem
	Opinativo	Editorial
		Artigo
		Fotografia e ilustração
		Crônica
Interpretativo	Colaboração do leitor	
	Reportagem em profundidade	
Marques de Melo, José (1985, 2006, 2010)	Informativo	Nota
		Notícia
		Reportagem
		Entrevista
	Opinativo	Editorial
		Artigo

<sup>6</sup> Como afirmamos, adotamos o termo formato embora não haja consenso na comunidade acadêmica em relação ao segundo grau de classificação. Autores como Sanchez e López Pan (1998) e Martínez Albertos (1976), por exemplo, usam o termo subgênero. Já Marques de Melo (1985) adota o termo formato em referência a esse segundo nível de classificação dos gêneros. Utilizamos no quadro a nomenclatura adotada no trabalho.

		Resenha
		Crônica
		Charge/caricatura
		Comentário
		Coluna
	Interpretativo	Dossiê
		Perfil
		Cronologia
		Enquete
	Utilitário	Indicador
		Cotação
		Serviço
		Roteiro
Diversional	Informações literárias	
Martínez Albertos (1962, 1974, 1983)	Informativos	Informação e reportagem
		Objetivo de acontecimentos
		Ação
		Notas
		Segmento
	Para a interpretação	Reportagem interpretativa
		Crônica
	Para o comentário e a opinião	Editorial
		Suelto
		Coluna
		Crítica
		Tribuna
Núñez Ladevèze (1991, 1995)	Informativos	Texto informativo
	Complementares	Informe jornalístico
		Informe de precisão
		Crônica informativa e interpretativa
		Reportagem
	De opinião	Editorial
		Suelto
		Coluna
		Crítica
		Artigo
Bernal y Chillón (1985)	Informativo Convencional	Textos descritivos (que, quem e onde)
		Textos narrativos (que, quem e quando)
	Interpretativo	Textos argumentativos (como e por quê)
	Informativo de criação	Textos descritivos e narrativos explicativos (que, quem, onde, quando, por que e como) + função estética da linguagem
Gomis, Lorenzo (1989)	Informativo	Notícia
		Reportagem
		Entrevista
		Crônica
	Comentário	Crítica

		Cartas ao diretor
		Artigo
		Coluna
		Editorial
		Vinheta de humor
Sánchez e López Pan (1998)	Gêneros de reportagem	Notícia
		Crônica
		Reportagem
		Entrevista
		Perfil
	Gêneros de autor	Editorial
		Suelto
		Nota da redação
		Coluna
		Artigos
		Cartas dos leitores
	Gêneros de jornalismo especializado	Crítica
		Crônica especializada
		Comparativos

Tabela 2: Os gêneros jornalísticos. Elaboração própria. Fontes (SEIXAS, 2009; SÁNCHEZ E LÓPEZ, 1998; MARQUES DE MELO, 2010)

Desta maneira, como é possível ver no quadro, o esquema de classificação dos gêneros jornalísticos vai além de informativo, opinativo, interpretativo. Por trás de cada um deles há uma gama ainda mais especializada de classificações de formatos que também não alcança unanimidade em sua nomenclatura. Entre as classificações dos sete autores apresentados – Beltrão (1969, 1976), Sánchez e López Pan (1998), Gomis (1989), Bernal y Chillón (1985), Núñez Ladevèze (1991, 1995), Martínez Albertos (1962, 1974, 1983) e Marques de Melo (1985, 2006, 2010) – a crítica, objeto deste estudo, aparece três vezes como **formato do gênero jornalístico de opinião**. Dois autores, Beltrão (1976) e Bernal y Chillón (1985), não fazem menção à crítica, enquanto outros dois, Gomis (1989) e Sánchez e López Pan (1998), utilizam respectivamente as nomenclaturas gênero do comentário e gênero do jornalismo especializado ao se referir aos textos opinativos.

Neste trabalho, **entendemos a crítica como um formato do gênero jornalístico de opinião**, em sintonia com a perspectiva defendida por José Marques de Melo (1985, 2006, 2010), Martínez Albertos (1962, 1974, 1983) e Nuñez Ladevèze (1991, 1995).

Optamos por essa denominação por ser uma classificação recorrente dentro dos estudos de gêneros jornalísticos no Brasil. Apesar disso, compreendemos – e destacamos – o caráter mutante dos gêneros e formatos. É por isso que os consideramos como processos dinâmicos (BAKHTIN, 1981), frequentemente objetos de apropriações e hibridismos, participantes de um sistema. Lia Seixas (2009) sustenta que gêneros e formatos fazem parte de sistemas comunicativos, já que “as práticas discursivas passam a experimentar e produzir novos formatos, que podem se instituir ou não em novos gêneros” (2009: 2).

A caracterização de um formato depende tanto da linguagem textual como também da ambiência midiática na qual se encontra. Se o ambiente midiático da internet possui características que o definem, precisamos saber em que medida essas características também redefinem ou não os gêneros jornalísticos e seus respectivos formatos.

### 2.3) Reconfiguração dos gêneros jornalísticos na internet

Embora a noção de gênero permaneça praticamente inalterada na internet, ou seja, trate-se de um modo de ativar determinada postura do leitor diante de um produto jornalístico como forma de organizar a comunicação tanto do ponto de vista da emissão quanto da recepção, para entender a classificação dos gêneros jornalísticos nesse ambiente é preciso considerar que a permeabilidade das mídias digitais favorece a hibridização, não apenas entre gêneros e formatos, mas até mesmo entre dois ou mais gêneros e formatos. Se no ambiente das mídias tradicionais já havia hibridismo, na internet, a transformação é ainda mais constante, porque essa é uma característica fundamental do ambiente midiático no qual a internet se funda<sup>7</sup>.

A primeira diferença na elaboração das classificações dos cibergêneros<sup>8</sup> é que os critérios fundamentais para a análise, no caso do ambiente da internet, deixam de ser

<sup>7</sup> Embora internet e web sejam frequentemente confundidas, registramos que há diferença entre os termos. Como afirma Francis Pisani (2010), a internet é a rede de informática que nos permite acessar sites e correios eletrônicos, por exemplo. A web, ou www, é uma das aplicações da internet. “É um sistema que possibilita consultar, por meio de um navegador, páginas contidas em sites. Temos, então, de um lado um conjunto de computadores conectados entre si e, de outro, um conjunto de documentos modificáveis igualmente conectados entre si” (PISANI, 2010: 16-17).

<sup>8</sup> O campo de estudos dedicado a explorar o universo do jornalismo na internet é tratado de diferentes formas. Enquanto na Espanha é chamado de *ciberperiodismo*, no Brasil, termos como *webjornalismo* e *jornalismo on-line* são utilizados para descrever o

focados exclusivamente no propósito comunicativo, como eram na classificação tradicional dos gêneros. Em outras palavras, pensar o gênero jornalístico na internet requer elasticidade em seu entendimento, assim como propôs Bakhtin (1981, 1986). Ou seja, se antes as análises eram focadas nas funções do texto e seus aspectos formais, na ambiência midiática contemporânea os estudiosos passam a considerar também as potencialidades e as especificidades da internet – do mesmo modo como ocorreu com o surgimento das mídias audiovisuais –, anteriormente desprezadas na classificação dos gêneros jornalísticos impressos, como aponta Lia Seixas (2009).

(...) os estudos dos gêneros jornalísticos, realizados até então, são produzidos separadamente por mídia (impressa, radiofônica, televisiva, digital). No Brasil trabalha-se por domínio, por mídia ou por fundamento teórico, mas não se trabalha por mídia e domínio ao mesmo tempo. Enquanto a mídia é considerada um critério de genericidade, o domínio é colocado em segundo plano. Se acreditarmos que a diferença entre as mídias é, igualmente, uma diferença de gênero (como o creem os sócio-semiótica), não será possível falar em gêneros jornalísticos ou gêneros do domínio do jornalismo.

Só podem existir gêneros jornalísticos se o domínio for determinante para a genericidade de tipos discursivos. As características da mídia devem ser relacionadas às condições de realização da ação comunicativa para que se possa dizer, por exemplo, que a entrevista veiculada no impresso e no site jornalístico da rede é um mesmo gênero da indústria jornalística. Uma prova desta realidade são as diferentes nomenclaturas no mercado de gêneros no Brasil. O campo do jornalismo trata de 'gêneros jornalísticos', 'gêneros televisuais', 'gêneros radiofônicos' e 'gêneros digitais'. O campo jornalístico nem sequer discute a relação entre gênero e mídia (SEIXAS, 2009: 2).

O estudo dos cibergêneros, portanto, tem na análise das propriedades da mídia a base fundamental para a elaboração das propostas de classificações. Os primeiros estudos sobre os cibergêneros datam de 1997, e foram realizados no âmbito das ciências da computação (SEIXAS, 2008: 195). No Brasil, segundo Lia Seixas (2008), os trabalhos de Luiz Antônio Marcuschi e Antônio Carlos Xavier (2004) se destacam nessa área. Na

---

jornalismo que se pratica na internet. Neste trabalho, aos nos referir às classificações de gêneros na internet, utilizaremos indistintamente a nomenclatura cibergênero ou gênero jornalístico na internet.

Espanha, Ramón Salaverría (2002, 2003, 2005, 2008) e Javier Diaz Nocí (2003, 2005, 2008) são pioneiros neste tipo de estudo. Apesar disso, como ressalta Seixas (2008), o estudo dos gêneros na internet ainda é predominantemente descritivo, em vez de classificatório. Isso significa que em vez de tentar nominar os gêneros que surgem com e para a internet, os acadêmicos se dedicaram em um primeiro momento a descrever o cenário de mudanças, sem chegar a consensos em relação a classificações.

As mudanças que já identificamos nos estudos sobre os gêneros jornalísticos ainda se encontram em uma fase inicial no que se refere à classificação relacionada aos gêneros na internet. Somente a partir do apontamento de elementos comuns encontrados nos textos publicados na internet, e sua consequente descrição, será possível a aproximação de uma classificação operativa para os gêneros jornalísticos na internet, os chamados cibergêneros. Mesmo assim, como temos desenvolvido, tal classificação operativa será sempre mutante. Ressaltamos que, de todo modo, os intentos de classificação são, em certo sentido, tentativas de identificar características recorrentes e generalizáveis. Ou seja, são buscas por tendências.

Ramon Salaverría e Rafael Cores (2005) mencionam quatro fases de desenvolvimento dos gêneros jornalísticos na internet: adequação dos gêneros do jornalismo impresso, enriquecimento dos mesmos a partir das características definitórias do ambiente midiático da internet, renovação e inovação. As duas últimas supõem um desapego em relação à teoria clássica, com a criação de gêneros específicos desse ambiente. Ainda não alcançamos esse patamar. As abordagens teóricas dos cibergêneros feitas na última década (SALAVERRÍA, 2005; DÍAZ NOCI, 2008; SEIXAS, 2009) dão conta de uma tentativa de classificação a partir das hibridações dos gêneros tradicionais do jornalismo impresso somados aos gêneros adotados pela televisão.

Ao propor metodologias para o estudo dos gêneros jornalísticos na internet, Javier Díaz Noci (2005) sugere a adoção dos critérios taxonômicos também utilizados na classificação dos gêneros literários para se alcançar uma classificação para os cibergêneros. Para o autor, elementos retóricos, hipertextuais, multimídias, interativos e

temporais são importantes para a identificação dos gêneros jornalísticos na internet. Nesse sentido, sugere uma possível classificação para cibergêneros:

<b>CRITÉRIOS TAXONÔMICOS PARA CLASSIFICAÇÃO DOS TEXTOS JORNALÍSTICOS NA INTERNET</b>	
Retóricos	Inventio (multimedialidade, poliacroasis)
	Dispositio: hipertexto
	Actio: Interatividade
	Elocutio: Recursos multimídia
	Memória
Hipertextuais	Classificação do link segundo o destino
	Classificação do link segundo o propósito
Multimídias	Texto
	Som
	Infografia
	Imagem (fixas e em movimento)
Interatividade e participação	Tipo de interatividade (Inclusiva / Autoral)
	Grau de diálogo (Simétrico / Um a um / Muitos a muitos / Assimétrico / Um a muitos / Muitos a muitos)
	Estruturas resultantes (Aleatórias / Fixas / Relacionais / Contributivas)
	Temporalidade (Sincronicidade / Assincronicidade)
	Técnica (Dialógicas: Correio eletrônico, Fórum, Chat, SMS / Personalização: Busca em banco de dados, Configuração da interface)
	Intervenção do meio (Moderação, Ausência de moderação)
Temporalidade	Temporalidade (Sincronicidade / Assincronicidade)
	Tempestividade (Permanência / Período/ Renovação contínua/ Por acumulação/ Por substituição)

Tabela 3: Critérios taxonômicos para classificação dos textos jornalísticos na internet. Fonte: (DÍAZ NOCI, 2005)

Como é possível observar a partir da tabela, são tantas variáveis a serem levadas em conta para a elaboração da classificação própria dos cibergêneros, que os estudos da área ainda se encontram em fase inicial, a da repetição (SALAVERRÍA, 2005). Três anos após ter elaborado a tabela, Díaz Noci revisita a proposta em 2008, mas sem propor revisões ao conteúdo criado em 2005, apenas acrescentando perspectivas de outros autores para o mesmo tema.

O *Manual de Redação Ciberjornalística* (NOCÍ E SALAVERRÍA, 2003) é um exemplo do início de caminhada na tentativa classificatória dos cibergêneros. O livro apresentou uma proposta preliminar para o estudo dos gêneros na internet. A classificação se inspira nos caminhos da retórica, partindo da divisão dos gêneros em informativos, interpretativos e argumentativos<sup>9</sup>. A eles se acrescentam, segundo o *Manual*, os gêneros dialógicos e também os relatos infográficos digitais, que ganham status de gênero. Isso porque a infografia é usada nos meios impressos como forma de complementar a informação. No cenário digital não é diferente. Porém, pode ser considerado gênero informativo visual quando é apresentada como única unidade de informação (*Apud* DÍAZ NOCI E SALAVERRÍA, 2003). Já os gêneros dialógicos dependem de uma interação mais dinâmica com o leitor.

De acordo com o *Manual de Redação Ciberperiodística* (2003), a notícia, assim como na classificação tradicional, é um formato do gênero informativo. A reportagem e a crônica aparecem como formatos dos gêneros interpretativos, também de acordo com o modelo impresso (NOCÍ E SALAVERRÍA, 2003). Observamos que o desejo de se construir uma classificação própria para os cibergêneros acabou resultando no apego às classificações anteriores, já estabelecidas para os meios impressos. Criaram-se assim, confusões de nomenclaturas, como é o caso das semelhanças do argumentativo, do opinativo e também dos dialógicos, caracterizadas por trocas de mensagens entre emissores e receptores.

---

<sup>9</sup> Na bibliografia espanhola, o termo “argumentativo” é mais utilizado do que o “opinativo”, embora de acordo com as teorias clássicas expostas por José Luis Martínez Albertos (1983) é o gênero que contempla o comentário e a opinião.



Essa questão foi resolvida pelos mesmos autores em 2008, em artigo que detalha os métodos de investigação sobre gêneros nos cibermeios. Nessa revisão (DÍAZ NOCI *et al*: 2008), a classificação apresentada anteriormente no *Manual* é resumida e tida como a reconhecida pela academia na Espanha. A diferença, como se pode notar no quadro abaixo, é a substituição do termo argumentativo pela expressão “de opinião”, gênero no qual a crítica, assim como na classificação tradicional de Marques de Melo (1985), também se acomoda.

Gêneros	Características
Informativos	Notícia
Interpretativos	Reportagem (de atualidade, especial, documental) e Crônica
Dialógicos	Entrevista; Fórum; Chat; Questionário
De opinião	Editorial, comentário, crítica, cartas ao editor, artigo, coluna, debates em rede
Infografia digital	Infografias individuais e coletivas

Tabela 4: Características dos gêneros jornalísticos. Fonte: (DÍAZ NOCI *et al*, 2008: 179)

É preciso considerar que, embora válidas, tanto a classificação proposta pelo *Manual de Redação Ciberjornalística* (2003) como sua revisão em 2008 são limitadas na medida em que se trata de uma tentativa de propor uma classificação dos gêneros ciberjornalísticos, mas não apenas seguindo os caminhos já percorridos pelos estudos literários, como também repetindo na internet os gêneros solidificados na mídia impressa. Ou seja, as características sedimentadas pelo jornalismo tradicional continuam valendo para a classificação dos cibergêneros na medida em que os mesmos formatos do impresso também são encontrados no conteúdo publicado na rede. A diferença é que dada a característica hibridizante da ambiência midiática da internet, constantemente aparecem na rede características e outros modos para o fazer jornalístico – detalhados adiante no capítulo 5 – passíveis de interferência nos cibergêneros e seus respectivos formatos.

Isso quer dizer que, em um ambiente como a internet, dotado de interatividade, hipertextualidade, multimedialidade, não apenas características textuais, mas elementos formais do ambiente midiático são capazes de interferir no gênero. O híbrido não é somente aquele que apresenta, por exemplo, informação misturada à opinião. É isso, em um ambiente interativo, hipertextual, multimídia. Para delinear esses termos, nos sintonizamos com a perspectiva de Lia Seixas, que afirma “a hipertextualidade é da ordem do modo discurso e a multimedialidade parece ser da ordem do dispositivo” (SEIXAS, 2009: 83), sendo que “o que está em discussão quando se fala de dispositivo é a discussão de mídia enquanto ambiente e sistema” (2009: 141).

Conceito que tem sua gênese nas ciências sociais, a ideia do dispositivo oferece contribuições à perspectiva que desenvolvemos em relação à crítica jornalística de cinema na internet porque somente a abordagem dos gêneros não parece dar conta de explicar as transformações pelas quais os formatos atravessam na medida em que passam a circular na rede; enfim, todas as relações que marcam a comunicação contemporânea, especificamente aquela desenvolvida na internet. Isso porque, na nossa perspectiva, a comunicação na internet é cada vez mais complexa e emaranhada, sendo necessária a apropriação de conceitos que nascem em outras áreas e ganham relevância em nosso campo de estudo.

#### **2.4. A crítica como dispositivo**

Embora tenha sido objeto de estudo de autores ligados à filosofia, como Foucault (1979) e Deleuze (1987), Agamben (2009), ao cinema (AUMONT, 1995), ao jornalismo (MOUILLAUD, 1997) e nos estudos das mídias, de modo mais amplo (FERREIRA, 2006; ANTUNES E VAZ, 2006; VERÓN, 2004; PERAYA, 1999; FAUSTO NETO, 2007; SEIXAS, 2009), a abordagem do dispositivo sempre é desafiadora. Isso porque, como afirma Agamben, dispositivo é “um conjunto heterogêneo, que inclui virtualmente qualquer coisa” (2009: 9).

A noção de dispositivo, no pensamento *foucaultiano*, nasce na década de 1970 em uma reflexão sobre o poder na sociedade. O próprio Foucault ressaltou o caráter múltiplo do conceito ao descrever o dispositivo como

(...) um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos (FOUCAULT, 2000: 244).

Como salienta Judith Ravel (2005), os dispositivos, são, portanto, de natureza heterogênea. Podem tratar tanto de discursos quanto de práticas, de instituições, de táticas moventes. É nesse sentido que o próprio Foucault usou o termo dispositivo para se referir aos “dispositivos de poder”, “dispositivos de saber”, “dispositivos disciplinares”, “dispositivos de sexualidade”, etc. (RAVEL, 2005: 39).

No campo da comunicação, o interesse pelos dispositivos parece aumentar à medida que os processos de produção e circulação da informação tornam-se mais complexos (BRUCK, 2012). É comum nessa área a noção de dispositivo aparecer colada à ideia de suporte, objeto técnico ou modo de transporte<sup>10</sup>. Porém, o conceito não pode ser compreendido apenas em sua dimensão tecnológica ou suporte material (SEIXAS, 2009). “O dispositivo é componente do contrato de comunicação, sem o qual não existe interpretação possível da mensagem, do mesmo modo que uma peça teatral não teria muito sentido sem seu dispositivo cênico” (CHARAUDEAU, 2005: 86).

Dispositivo é, portanto, um conceito multidimensional, que remete a uma “processualidade da comunicação”, ou seja, são os “agenciamentos entre o ver e o dizer” (FERREIRA, 2006), nas constituições dos discursos e no espaço da interlocução. Já Braga (2006) baseia-se em Mouillaud (1997) para afirmar que os dispositivos são

---

<sup>10</sup> De acordo com Mozahir Bruck (2012), assim como ocorre com a noção de dispositivo, “na comunicação, a utilização do conceito de suporte avançou de uma perspectiva técnico-tecnológica para o plano das estruturas de produção, chegando aos estudos de natureza narrativa – os conteúdos e os discursos” (2012: 38).

formas socialmente geradas e tornadas culturalmente disponíveis como matrizes para a realização de falas específicas. Os dispositivos articulam discursos, produzem significados, estruturam sentidos, ordenam processos de interação, além de transmitirem materiais significantes (ANTUNES E VAZ, 2006: 47).

Neste trabalho, tomaremos de Mouillaud (1997) a ideia de dispositivo comunicacional como uma **matriz que impõe sua forma aos textos e, assim, prepara para o sentido**. Essa perspectiva surge da proposta de mostrar que o discurso do jornal não existe de forma isolada. Pelo contrário, sempre é envolvido por um ambiente determinante para a construção de sentido, que por sua vez, é fruto da ação de linhas de naturezas diferentes, conforme detalharemos a seguir. No momento, centraremos na definição do dispositivo. Como Mouillaud (1997) também descreve, a ideia do dispositivo é uma resposta a certo costume nos estudos das mídias de separar suporte (seu formato, sua diagramação) e conteúdo nas abordagens sobre o jornal. Tal dicotomia, segundo Mouillaud (1997), seria uma simplificação do processo comunicativo, já que o dispositivo possui muitas dimensões.

Como demonstração, Mouillaud (1997) transforma em perguntas alguns exemplos. “Um perfume continua sendo perfume fora do frasco? (...) Um presente permanece um presente sem fitas e as graças que o envolvem?” (1997:29). Além das questões, a intervenção criada pelo artista Bulgaro Christo ao revestir a Pont-neuff de Paris é outra contribuição prática para a explicação didática de Mouillaud (1997) sobre dispositivo. Ou seja, a partir do momento em que a ponte é coberta por lonas de tecido, a intervenção artística muda a figura do monumento. Tal “embalagem” faz com que a ponte deixe de ser somente lugar de passagem e ganhe novos significados. O mesmo se aplica à ousadia de Marcel Duchamp, quando este levou um vaso sanitário para o museu. O vaso sanitário em casa tem um sentido diferente daquele assumido a partir do momento em que se encontra dentro de um espaço onde, convencionalmente, é usado para a exibição de obras artísticas. Em outras palavras, o museu é um dispositivo capaz de atribuir outro sentido a um vaso sanitário.

Na comunicação, como tratamos de discursos, os dispositivos se configuram nas práticas que dizem respeito à circulação dos sentidos.

Os dispositivos podem constituir-se, assim, por **estruturas, agenciamentos e pontos de vinculação em que há um modo próprio de significar**: as discursividades. Os dispositivos têm autonomia para produzir suas tessituras, mas que seguem também prescrições que vêm de outros campos. É um permanente jogo, uma disputa de validação, em que engrenagens não rígidas e muito menos constantes se movimentam e se alteram. (BRUCK, 2012: 38. Grifo nosso)

A ideia de dispositivo é difusa porque um dispositivo raramente existe de maneira isolada. Em torno do dispositivo são estabelecidas relações dinâmicas capazes de gerar novos dispositivos e tal conjunto forma um emaranhado de processos. “Os dispositivos são encaixados uns nos outros” (MOUILLAUD, 1997: 32) e assim criam-se as redes de significados, nunca estanques. Em sua perspectiva, além de se referir ao que chamamos de emaranhado de processos como “meada de linhas”, Deleuze (1990) afirma que um dispositivo comporta linhas de natureza variada. Elas agem como flechas que não cessam de entrecruzar coisas e palavras.

O uno, o todo, o verdadeiro, o objeto, o sujeito não são universais, mas processos singulares de unificação, de totalização, de objetivação, de subjetivação imanentes a dado dispositivo. E cada dispositivo é uma multiplicidade na qual esses processos operam em devir (DELEUZE, 1990: 3).

O ponto de partida de Deleuze (1990) é a filosofia de Foucault, mas o autor procura detalhar os elementos que compõem os dispositivos e o modo como eles atuam. É assim que, em resposta à questão básica sobre o que é um dispositivo, Deleuze afirma ser este um “conjunto multilinear composto por linhas de naturezas diferentes” (1990: 1). Quando se refere às linhas, Deleuze não fala em limite, pelo contrário. De acordo com essa perspectiva, as linhas traçam processos intercambiáveis.

Segundo a perspectiva de Deleuze, um dispositivo comporta linhas de força (também chamada de linhas de sedimentação), as quais participam de dimensões (curvas de visibilidade e enunciação), que, por sua vez, estão inseridas nas instâncias de saber,

poder e subjetividade, tal como afirmou Foucault. A produção de saber, por exemplo, diz respeito à constituição de uma rede de discursos; o poder indica as formas pelas quais os dispositivos são capazes de determinar as relações entre seus elementos e, por fim, as subjetividades dizem respeito à produção de sujeitos, ou seja, a apropriação que cada um pode fazer do dispositivo (MARCELLO, 2009).

Todas essas variáveis compõem os dispositivos e exercem pressão sobre os mesmos, criando um sistema em constante renovação. “Dispositivo é composto por conjuntos de linhas, curvas e regimes de diferentes naturezas que se mostram transitórias e efêmeras, predispostas a variações de direção e de intensidade” (MARCELLO, 2009: 231).

Tais componentes podem ser entendidos da seguinte maneira (DELEUZE, 1990; MARCELLO, 2009; TUCHERMAN E SAINT-CLAIR, 2008):

- 1) **Curvas de visibilidade e enunciabilidade:** A visibilidade diz respeito às condições do que se vê; já as curvas de enunciação tratam daquilo que se pode dizer. Como destaca Marcello (2009), há uma relativa independência entre as curvas de visibilidade e de enunciação. “Tais unidades (o visível e o enunciável) só podem ter existência a partir de uma combinação meticulosa entre palavras, frases e proposições” (2009: 201).
- 2) **Linhas de força, de sedimentação:** Retificam as curvas (visibilidade e enunciação), agindo como flechas no estabelecimento do vaivém entre o ver e o dizer. Fixam os jogos de poder e as configurações de saber que nascem do dispositivo. “Na medida em que agregam instâncias de saber e de poder, estas linhas são aquelas que mais nos “dirão” sobre a criação e a produção, a disposição estratégica de práticas discursivas” (MARCELLO, 2009: 233).
- 3) **Linhas de subjetividade:** A partir do momento que se tem em conta a participação do sujeito na configuração do jogo das linhas, a subjetividade sugere a viabilidade de criação de espaços onde seja possível a transgressão,

a subversão. Assim, predispõe às linhas de fratura, de ruptura do próprio dispositivo, apontando para a possibilidade de contínua elaboração e superação.

- 4) **Linhas de fratura, de ruptura:** São as linhas que demonstram a capacidade de todo dispositivo se transformar, ao romper os próprios limites. “São linhas que produzem novas configurações de saber-poder-subjetividade, e por isso podem suscitar e antecipar um dispositivo futuro” (MARCELLO, 2009: 234).

De acordo com Deleuze (1991), tais linhas e curvas compõem os dispositivos, que se entrecruzam e se misturam. Ou seja, são as linhas de naturezas diferentes que juntas – e em ação – preparam para um determinado sentido. Como destacam Antunes e Vaz (2009), esses movimentos são capazes de gerar processos de produção de sentido, ordenar processos de interação, transmitir materiais significantes, que fazem os dispositivos midiáticos capazes de articular formas específicas de materialização dos discursos.

Temos reafirmado ao longo deste capítulo o caráter mutante da comunicação. Afinal, quando tratamos de discursividades não nos referimos somente a processos lineares, vide a transformação dos gêneros jornalísticos tradicionais aos cibergêneros descrita anteriormente. Nesse sentido, como exemplificou Maingueneau (2000), a comunicação não se circunscreve a uma necessidade de se exprimir por parte do enunciador; seguida da concepção de um sentido; depois a escolha de um suporte e de um gênero; posteriormente, a redação e logo a difusão. “Na realidade, é necessário partir de um dispositivo comunicacional que integre logo de saída o *mídiu*<sup>11</sup>. O modo de transporte e de recepção do enunciado condiciona a própria constituição do texto, modela o gênero de discurso” (MAINGUENEAU, 2000: 72).

---

<sup>11</sup> Entendemos como *mídiu* o ambiente no qual a comunicação se desenvolve.

Aplicando o conceito do dispositivo à perspectiva desenvolvida sobre gênero jornalístico, desde que Platão inaugurou a noção de gênero (dando, portanto, visibilidade a essa forma de enunciado), o surgimento e o desaparecimento de novos gêneros entendidos como dispositivos variados, ao longo da história, têm impactado tal denominação e gerado a respectiva evolução do conceito de gênero, assim como seus respectivos formatos. Esse movimento, como já afirmamos, tem a ver com a atuação tanto de linhas de força como de subjetivação e de ruptura que compõem o dispositivo.

Os elementos componentes do dispositivo não repousam sobre uma rede equilibrada e impassível. Pelo contrário, o dispositivo foucaultiano comporta seus elementos em luta constante: ele é repleto de assimetrias, confiscos, produções de sentido e mobilidades de toda ordem. O fator temporal é intrínseco ao dispositivo: ele se atualiza no tempo, se considerarmos toda atualização como uma repetição em que se lançam germes de diferenciação. A heterogeneidade dos elementos e a constante batalha entre eles são duas características fundamentais neste conceito (TUCHERMAN E SAINT-CLAIR, 2008: 3).

Como demonstramos ao longo deste capítulo, com os gêneros ocorreu o mesmo. As classificações não repousaram – assim como não repousarão – sobre uma rede equilibrada e impassível. Por exemplo, quando afirmamos que a dinâmica de aparecimento de gêneros existe desde o surgimento da cultura oral equivale dizer que, desde então, o tensionamento das linhas nos levou a reconhecer os gêneros jornalísticos como dispositivos diferentes dos gêneros literários, assim como estabelecer as diferenças entre os gêneros informativos, opinativos e assim por diante.

Ressaltamos, ainda, que o constante jogo entre as linhas de força, de subjetivação e de ruptura dão origem a um incessante entrelaçamento entre dispositivos que operam acoplados uns nos outros. Ainda que misturados, é preciso ter claro, como afirma Mouillaud (1997), que cada dispositivo prepara para um sentido, ainda que se contaminem. No nosso caso, precisamos ter em mente que o jornalismo configura um dispositivo, o cinema também é um dispositivo, assim como a crítica jornalística de



cinema o é. Trata-se de diferentes dispositivos, cada qual possuindo um modo próprio de preparar para sentidos, apesar de poderem conviver entrelaçados.

Ao abordar a crítica jornalística de cinema como um dispositivo social de crítica midiática, Braga (2006) se refere à crítica como um gênero, inclusive com características bem demarcadas. “A caracterização como gênero corresponde afirmar que existe um certo consenso a respeito de modos para falar sobre um objeto: as diversas falas são diferentes entre si, no seu teor e no alcance, mas se reconhecem em estruturas aproximadas” (BRAGA, 2006: 229). Mesmo fazendo essa distinção, à medida que observa críticas jornalísticas de cinema publicadas em jornais e revistas, o autor encontra diferenças nas visadas críticas que resultam da ação dos dispositivos no gênero.

Setores específicos da crítica (conforme os tipos de filmes preferenciados ou o padrão menos ou mais exigente da análise) geram naturalmente grupos de interlocutores diferenciados. Assim, por exemplo, o âmbito de circulação das críticas de cinema da revista *Bravo!* não é o mesmo das críticas de jornal diário ou das agendas de serviço sobre filmes em cartaz.

No conjunto, entretanto, a disponibilidade do gênero e das informações habituais sobre filmes, do vocabulário e dos enfoques típicos, se coloca em sociedade como uma abertura para interlocuções várias por parte de quaisquer pessoas que veem filmes (no cinema, na televisão ou em vídeo). É nesse sentido que o processo crítico interpretativo observado parece se colocar como um verdadeiro sistema social de falas sobre seu objeto midiático (BRAGA, 2006: 229).

Assim, os sentidos que circulam na internet são frutos dos dispositivos que trabalham nos processos de construção de significados. Apesar de serem aspectos de naturezas variadas, informação, opinião, vídeos, links, ferramentas para a participação do público, por exemplo, são elementos capazes de interferir no dispositivo jornalístico, caracterizado pelo cada vez mais complexo ambiente midiático. Tal complexidade certamente dificulta o trabalho classificatório, tal qual assumido pela teoria dos gêneros jornalísticos.

Em nossa perspectiva, consideramos que a mistura entre linguagem e tecnologia se soma aos critérios anteriores baseados na finalidade do texto, estrutura, estilo ou autoria ao transformar aspectos teoricamente técnicos, como interatividade, em protagonistas na definição de novas linguagens. É nesse sentido que a abordagem dos dispositivos é sedutora. Isso porque cada um desses elementos – ou aspectos como a interatividade – pode representar um dispositivo que atua, como afirmou Deleuze (1990), como uma linha de força ou de ruptura na tarefa de entrecruzar coisas e palavras. É um movimento contínuo.

Para efeitos práticos, reconhecemos a crítica jornalística de cinema como um formato do gênero opinativo, assim como também levamos em conta que está sujeita às influências das mais diversas e amplas dimensões dos dispositivos que caracterizam a comunicação contemporânea. A perspectiva do dispositivo não anula a classificação jornalística em gêneros, assim como seus formatos. Pelo contrário, é um operador que nos ajuda a entender o desenvolvimento dos gêneros e o aparecimento de formatos com características diferentes. No capítulo seguinte procuraremos entender o contexto histórico da crítica jornalística de cinema, assim como o movimento dos dispositivos (atuação das linhas de força, de subjetivação e de ruptura) na constituição – e transformação – do formato.

## CAPÍTULO 03

### A CRÍTICA JORNALÍSTICA DE CINEMA

#### 3.1) Origens

Reconhecida, portanto, como um formato do gênero jornalístico de opinião, a crítica sempre foi objeto de calorosas discussões, seja no campo da comunicação ou das artes em geral. Como já ressaltava Roland Barthes (1966), é compreensível – e importante – que periodicamente os objetos do passado sejam colocados novamente na ordem do dia “para saber o que se pode fazer com eles” (BARTHES, 1966: 9). Assim faremos com a crítica.

De origem grega, o termo crítica se relaciona com as palavras *krisis*, *kritiké* e *kritikósse*. Os comentários de Aristófanes encontrados em *As rãs*, sobre os estilos de argumentação adotados por Ésquilo e Eurípedes, são considerados os primeiros registros de crítica na história, mesmo que tímidos e em forma de diálogo teatral. A crítica literária nasceu a partir das teorias esboçadas por Platão e foi desenvolvida em *A poética*, de Aristóteles. O livro inclui uma série de recomendações que os escritores deveriam seguir na hora de criar uma obra de arte textual. Grosso modo, o filósofo fez de *A poética* um tratado que

estabelece regras claras sobre o que se considera bom ou ruim em relação aos textos literários. Em outras palavras, Aristóteles apresenta os primeiros passos sobre como criticar uma obra de arte. Assim, *A poética* é considerada a semente a partir da qual se desenvolveram várias teorias sobre emissão de juízos de valor sobre obras artísticas (SANTAMARÍA SUÁREZ, 1997). Do ponto de vista do dispositivo, podemos afirmar que Aristóteles foi o responsável por dar visibilidade ao ato crítico enquanto enunciado.

Embora as sementes da crítica tenham sido lançadas na Grécia Antiga (entre 1100 a.C. e 146 a.C.), seu reconhecimento entre as classificações dos gêneros jornalísticos de opinião passou a existir a partir do século XVIII (PEÑARANDA, 2000). Revistas como *The Tatler* e *The Spectator*, foram precursoras de tal formato. As primeiras críticas jornalísticas foram textos valorativos sobre obras literárias, teatrais e musicais. Regina Gomes (2006) destaca que a crítica do século XVIII, influenciada pelo movimento do romantismo, “tinha como função básica a codificação de um gosto de base consensual” (GOMES, 2006: 1). Dessa maneira, o crítico tornou-se um orientador para o inseguro público burguês.

Os enciclopedistas viam no crítico um avaliador do gosto, um tradutor de mensagens artísticas e culturais que tinha ao seu cargo a tarefa de decifrar o código secreto da obra. **Era considerado, portanto, um guia que poderia aferir maior ou menor qualidade à obra de arte, ou mesmo averiguar seu caráter artístico de modo que isto implicitamente revelava a própria função do crítico**, isto é, ser um pedagogo da sensibilidade (GOMES, 2006: 1. Grifo nosso).

Ainda no século XVIII, à medida que as críticas literárias, musicais e teatrais<sup>12</sup> ganhavam destaque em publicações periódicas como jornais e revistas, se tornou necessária a distinção entre informação e opinião. Foi quando surgiram as primeiras classificações para os gêneros jornalísticos, conforme apresentado no capítulo anterior. Entre os pioneiros da crítica no século XIX, Gomes (2006) cita os nomes de Balzac, Mallarmé e Baudelaire. Como eram autores ligados à tradição literária, os textos críticos continham uma preocupação em “descobrir o sentido congelado das obras, num

<sup>12</sup> Como o cinema se consolidou como arte no século XX, a crítica dedicada a essa manifestação ainda não existia no século XVIII. O tema crítica cinematográfica será tratado de maneira detalhada adiante.

processo de desocultamento que lhes garantia a posição de tradutores da verdade” (GOMES, 2006).

Identificamos aqui outro momento na história da crítica, no qual nos parecem claros os embates entre as linhas de força, de subjetivação e de ruptura do dispositivo crítica. Por exemplo, à medida que os enciclopedistas (GOMES, 2006) reforçaram o papel do crítico como um “avaliador do gosto”, a subjetividade desses estudiosos, assim como a daqueles autores ligados à tradição literária, fez com que os textos críticos se diferenciasssem do “padrão” jornalístico da época. Eis a atuação da linha de ruptura que acabou por abrir caminho para dar nova visibilidade a um tipo de enunciado que deveria ter como preocupação a busca de um sentido congelado nas obras.

### **3.2) A crítica jornalística de cinema**

As críticas cinematográficas nasceram praticamente junto com o cinema, no final do século XIX. Philip French (1998) atribui a Máximo Gorky a paternidade do formato. Em abril de 1896, aos 28 anos, Gorky publicou em um pequeno jornal chamado *Nizhegorodski listok*, sob o pseudônimo I. M. Pacatus, relatos sobre a própria experiência diante do filme dos irmãos Lumière, exibido em Nizhni-Novgorod, na Rússia. O texto, em primeira pessoa, é considerado a primeira peça de crítica jornalística cinematográfica, pois além de descrever o que viu na tela, o autor também emitiu juízos de valor sobre o resultado.

A característica descritiva fez parte de toda a primeira geração de críticos cinematográficos (na passagem do século XIX para o século XX), formada por Louis Delluc, Riccioto Canudo, Siegfried Kracauer, Jean Epstein, Otis Ferguson ou Grahman Greene (GOMES, 2006). Já que os filmes eram vistos como mero entretenimento, não havia espaço na imprensa da época para análises aprofundadas. Os jornalistas tinham a função de relatar as exibições cinematográficas como notícia. Aos acadêmicos caberiam as análises.

Dessa maneira, assim como na teoria dos gêneros jornalísticos, o reconhecimento das características dos formatos e sua diferenciação se desenvolvem com o tempo. As primeiras peças do que hoje chamamos crítica jornalística de cinema – publicadas no final do século XIX – eram, na realidade, uma combinação de reportagem com descrições do filme (AUMONT E MARIE, 2003; PIZA, 2003; RIVERA, 2003). Regina Gomes (2006) salienta: “Na verdade, a então chamada crítica era um mistura de reportagem que descrevia o evento em termos factuais e de resenha que aconselhava o leitor sobre o valor do filme”<sup>13</sup> (GOMES, 2006: 2).

O desenvolvimento da crítica jornalística cinematográfica caminha junto com o reconhecimento do cinema como um fenômeno da indústria cultural, ou seja, à medida que mais filmes eram lançados, os meios de comunicação abriam mais espaço para textos cada vez mais analíticos. Assim como o correu no campo da literatura, a proliferação da atividade relacionada aos filmes gerou no início do século XX uma pluralidade de enfoques críticos na imprensa.

Sendo assim, a crítica de cinema passou a adquirir também novos significados e gerar correntes diferenciadas de abordagens (CASAS, 2006; GOMES, 2006). Esse movimento se intensificou e se diferenciou na segunda metade do século XX, quando se proliferaram aproximações psicanalíticas, semióticas, estruturalistas, ensaísticas, teóricas, históricas, econômicas e filosóficas. De acordo com Ramírez e Del Moral (1999), existem, pelo menos, nove tipos de críticas. Os textos se classificariam, nessa perspectiva, da seguinte forma:

**Descritiva:** sem qualquer reflexão ou perspectiva;

**Formal:** se concentra apenas na forma externa do filme dentro de um conceito estético de cinema;

**Escola de conteúdo:** concentra a análise crítica no conteúdo da obra, deixando a estética e outros aspectos formais em um plano secundário;

---

<sup>13</sup> A diferença entre crítica e resenha será detalhada adiante.

**Manipulativa:** modelo aplicado de acordo com interesses particulares do crítico, das distribuidoras, ou publicidade.

**Idealista:** idealismo extremado que valoriza, acima de tudo, o autor ou seu estilo formal. O crítico centra o trabalho na busca do ponto de vista do diretor;

**Estruturalista:** analisa o trabalho no âmbito das relações socioeconômicas que se desenvolveram;

**Clássica:** com base em uma visão acadêmica do trabalho, leva em conta certas regras preestabelecidas e orientações.

**Visão geral:** requer uma perspectiva histórica para a maneira como o escritor considera o filme em comparação com outros do mesmo gênero.

**Impressiva:** a avaliação desse tipo de crítica depende dos valores que o crítico tem enquanto indivíduo. O profissional analisa à luz dos próprios afetos, de suas impressões.

Regina Gomes (2006) chama a atenção para o fato de que, após a Segunda Guerra Mundial, quando o cinema já era reconhecido enquanto arte, surgiram várias revistas dedicadas a ele. Enquanto na França, publicações como *Cahiers du cinéma*, *Positif* e *Cinéthique* eram lançadas, o público inglês passou a conferir a *Screen*, *Sequence*, *Sight and sound*, *Movie* e os americanos recebiam *Film quartely*, *Film culture* e *Artforum*. Revistas como *Screen*, *Sight and sound* e – principalmente – a *Cahiers du cinéma* são até hoje consideradas referência em crítica cinematográfica.

Curiosamente, elas foram criadas em um cenário de pós-guerra, culturalmente marcado por experimentações de linguagens cinematográficas. Em 1951, quando *Cahiers du cinéma* foi criada por André Bazin, também era a época em que obras de Federico Fellini e Michelangelo Antonioni, por exemplo, chegavam às telas. Trabalhos inovadores desses e de outros cineastas acabaram influenciando a crítica. Se os filmes impunham novos desafios interpretativos, à crítica caberia “lidar ou criar novos modelos de análise” (GOMES, 2006).

David Bordwell (1991: 43-48) chamou os textos desse período de “crítica explicativa” ou “aquela que se baseia na crença de que o principal objetivo da atividade crítica consiste em reconhecer significados implícitos dos filmes”. Mas, devemos ressaltar, tratava-se de publicações especializadas em cinema, assim como continuam sendo até os dias de hoje. Regina Gomes (2006) lembra que tal veia explicativa não representava o universo dos jornais e revistas de grande tiragem da época, assim como na atualidade.

Revedo o percurso histórico da crítica, notamos que o formato sempre se moldou às características intrínsecas do tempo, inclusive se hibridizando com formatos dos gêneros informativos e interpretativos. Por exemplo, como relatamos, o que hoje reconhecemos como crítica nasceu como um gênero informativo, já que o filme e sua exibição eram tratados como notícia. À medida que o reconhecimento do cinema enquanto arte cresceu, os textos críticos ganharam tons avaliativos, ou seja, passaram a ter juízos de valor sobre as obras. Com o aumento do interesse dos acadêmicos, os filmes se tornaram – também – objetos de aproximações variadas que, sobretudo, privilegiavam a análise e a interpretação.

A partir da década de 1950, com o surgimento de revistas especializadas, como a *Cahiers du cinéma*, a crítica se viu desafiada pelas inovações narrativas do cinema e passou, além de avaliar e analisar, a também explicar as obras. Diante dessa trajetória, observamos que a crítica cinematográfica, ao longo do tempo, se adaptou às demandas de cada época. Na tentativa de estabelecer uma comunicação direta com o público, surgiram estilos diferentes de críticas: a jornalística da grande imprensa, a especializada das revistas de cinema, a acadêmica dos intelectuais, por exemplo. Como ressaltou Gomes (2006:1): “A crítica assume sua função mediadora, de fornecer um elo entre os artistas e o público, procurando definir seu território no campo da avaliação, da explicação e da divulgação”.

Observe que a história da crítica, aqui entendida como dispositivo, também é marcada pelo intenso movimento das linhas de força, de subjetividade e, principalmente, de ruptura. Nota-se que as rupturas são mais claras, pois representam espécies de divisores de água nas transições dos modos de se fazer e consumir crítica de cinema. Por exemplo, dos primeiros textos assinados por Máximo Gorky até a criação do



movimento capitaneado pelos profissionais da *Cahiers du cinéma*, testemunhamos o desenvolvimento do cinema como indústria, o que configura uma importante linha de fratura na crítica. Ou seja, além de ser uma análise pormenorizada de uma obra de arte, as linhas de ruptura surgidas com o cinema, enquanto indústria, fizeram do dispositivo crítica de cinema também um guia de consumo. Tal transformação, de certa forma, forçou a especialização – e conseqüente estratificação – da crítica. O crítico, por sua vez, passou de “avaliador do gosto” a mediador, responsável por fornecer o elo entre os artistas e o público. Ressaltamos que todos os movimentos de transformação do dispositivo crítica são frutos do tensionamento das linhas que o compõem.

Assim, se ao dispositivo crítica cabem tão variadas aproximações, a multiplicidade nos obriga a esclarecer exatamente o que chamamos de crítica neste trabalho. Embora nem toda análise seja crítica, toda crítica, independentemente se acadêmica, literária ou jornalística, obrigatoriamente, possui análise, entendida aqui como um exame pormenorizado da obra<sup>14</sup>. A crítica jornalística à qual nos referimos – aquela que circula na internet – se caracteriza como um texto híbrido de análise e informações, elaborado por um profissional especializado na cobertura de cinema e vinculado ao presente (PIZA, 2003; BRAGA, 2006). Essa descrição é comumente relacionada ao termo resenha, por isso trataremos agora de diferenciá-lo em relação à crítica.

### 3.3) Crítica x resenha

Tanto **crítica** como **resenha** se referem ao trabalho de reflexão sobre um determinado trabalho artístico, seja música, literatura, cinema, teatro, arquitetura, gastronomia, etc. Dadas as semelhanças, é tarefa árdua traçar com clareza o limite de cada um dos termos.

Segundo Aumont e Marie (1998), as críticas jornalísticas são criações dos resenhadores ou *reviewers*, e os textos mais profundos e amplos pertencem aos gêneros literários. Estes sim, seriam obras de críticos ou analistas. Amoroso Lima (1960) adota

---

<sup>14</sup> Neste trabalho, entendemos análise como um exame pormenorizado da obra, ou seja, analisar significa examinar cada parte do todo. No caso da crítica cinematográfica, a análise quer dizer o exame detalhado dos elementos que compõem um filme.

argumentação semelhante, mas ressalta o caráter literário da crítica, característica que os textos relacionados à dinâmica da imprensa, segundo o autor, não teriam.

A crítica, como obra de arte, é a recriação de uma forma alheia, de uma obra, em prosa ou verso, criada por outrem. Seu objetivo é a apreciação, a interpretação, a avaliação, a recriação. Há, nessa tarefa, uma parte importante de criação nova e própria, que no ensaio (subgênero da crítica) acentua o caráter criador, mas sempre trabalhando em terreno alheio. O poeta é proprietário. O crítico é mercenário. Mas um bom mercenário é superior a um mau proprietário, de modo que a querela tradicional entre críticos e criadores não tem razão de ser. Cada um vale, não pela natureza de sua tarefa, que é do mesmo nível como valor em si, mas pela qualidade de sua produção (AMOROSO LIMA, 1960: 40).

Dessa maneira, nota-se na perspectiva de Amoroso Lima (1960) a defesa da ideia de que a crítica seria uma peça literária cujos objetivos seriam a apreciação, a interpretação, a avaliação e a recriação de uma obra de outra pessoa. Sendo assim, o crítico seria um profissional que trabalharia no terreno do alheio, se apropriando de ideias de outrem. Acrescentamos, em discordância com o autor, que essas características não são exclusivas às críticas relacionadas aos gêneros literários. A crítica jornalística também tem como objetivos apreciar, interpretar, avaliar e mesmo recriar obras, porém na imprensa. Tanto é assim que as características listadas por Amoroso Lima também aparecem, obviamente em outras palavras, na definição apresentada pelo dicionário de comunicação Rabaça e Barbosa (2001):

Discussão fundamentada e sistemática, a respeito de determinada manifestação artística, publicada geralmente em veículos de massa (jornal, revista, livro, rádio, tv) e emitida por jornalista, professor, escritor ou por outros especialistas. Em geral profissionalmente vinculados ao veículo como colaboradores regulares. Apreciação estética e ideológica, desenvolvida a partir de um ponto de vista individual, em que entra a experiência prática e/ou teórica do crítico, a respeito de trabalho literário, teatral, cinematográfico, de artes plásticas etc. **O exercício da crítica implica a compreensão de tudo o que participa do processo de criação de uma obra artística, suas técnicas, significados, propostas e importância no âmbito de um contexto cultural.** (...) Elaborada a partir de um padrão – moderno ou acadêmico – de proposta artística e pela comparação dos valores e informações da obra com o ideal estético daquele que analisa e opina, **a crítica é também uma atividade criativa, na medida em que reinterpreta**

**intelectualmente o objeto examinado e propicia ao leitor um conjunto de impressões, ideias e sugestões, enriquecendo a informação original** (RABAÇA E BARBOSA, 2001: 200. Grifo nosso).

Os pontos em comum tanto na definição de crítica como gênero literário de Amoroso Lima (1960) como na crítica jornalística feita por Rabaça e Barbosa (2001) apenas reforçam a delicadeza dos limites que separam os termos crítica e resenha. Segundo Marques de Melo (2003), a diferença entre eles foi motivada por um fator histórico. À medida que a função de jornalista passou a ser ocupada por um profissional formado para tal, os intelectuais – que antigamente ocupavam estas cadeiras nas redações – pouco a pouco se retiravam da imprensa e se transferiam para as universidades. Assim, aos textos críticos dos jornalistas foi dado o nome de “resenha”, enquanto os intelectuais transferidos para as academias continuaram chamando de “crítica” os textos que escreviam.

Dessa forma, além de carregar uma questão de modo narrativo, basicamente, a diferença entre crítica e resenha tem a ver com quem a faz e onde se publica. Em maior ou menor grau, ambos os textos têm como objetivo a apreciação, a interpretação, a avaliação e a recriação de uma obra (AMOROSO LIMA, 1960; RABAÇA E BARBOSA, 2001). No caso específico das resenhas, são textos direcionados à publicação na imprensa. Bywater e Sobchark (1989) chamam a atenção para o fato de que o mesmo não ocorre com as críticas. Estas não teriam “nenhum laço particular com o jornalismo”. Apesar dessa afirmação, os autores incorrem no erro comum de misturar crítica e resenha.

Em sua melhor forma, no entanto, a abordagem jornalística do cinema, que examina um filme recentemente lançado como notícia, pode se tornar crítica séria quando o escritor vai além da mera reportagem do elenco e sinopse e analisa o texto ou o contexto do filme de alguma maneira significativa. (BYWATER E SOBCHARK, 1989: 13)

Consideramos importante delimitar o alcance da resenha e da crítica, mas, apesar disso, ressaltamos, mais uma vez, que a linha de separação conceitual dos dois termos é muito tênue. Assume-se aqui a denominação crítica para o trabalho jornalístico de apreciação de obras cinematográficas, considerando o fato de que o termo resenha não se generalizou em países de língua latina, como Brasil e Espanha. Isso significa que a

designação de **crítica** é aqui empregada em vários contextos midiáticos e serve para designar a avaliação ou o julgamento de uma obra de arte, seja aquela encontrada na imprensa ou em publicações acadêmicas.

As diferenças e semelhanças entre críticas e resenhas são muito delicadas<sup>15</sup>. Se os profissionais da imprensa, mesmo atuando em veículos de comunicação, assumem como crítica os textos sobre cinema que publicam reafirmamos que neste trabalho não faremos distinção entre os termos. Seguiremos adotando **crítica cinematográfica jornalística** ao nos referirmos a textos que apreciem, interpretem, avaliem e recriem novas perspectivas a partir de um filme. Deste modo, a crítica de cinema que nos interessa se encontra na zona dedicada às artes e espetáculos (PIZA, 2003; RIVERA, 2003).

---

<sup>15</sup> Durante a 14ª edição da Mostra de Cinema de Tiradentes, realizada em janeiro de 2010, entrevistamos quatro profissionais especializados em cinema da imprensa brasileira, que se dedicam tanto a veículos impressos como sites e também colaboraram eventualmente com revistas especializadas: Sérgio Alpendre, (*UOL*), Luiz Carlos Merten (*O Estado de São Paulo*), Inácio Araújo (*Folha de São Paulo*) e Marcelo Miranda (*O Tempo*). Constatamos que, na prática, o argumento de que a resenha é a abordagem jornalística e a crítica a acadêmica perde a força.

“Resenha é mais um comentário. O crítico tem que ter algo mais”, definiu Sérgio Alpendre. Para ele, não cabem hierarquizações sobre o que é mais ou menos importante. A resenha “geralmente é um comentário que conta a história do filme. Crítica não. É um voo mais rasante e vertical nas engrenagens do filme. Não que seja uma dissecação de cadáver. É uma coisa mais de entrar no filme para tentar entender”, diferencia. Inácio Araújo define crítica como um esforço de compreensão de alguma coisa. “Da parte do jornalismo, é a tentativa de compreender situações. No caso de objetos culturais, como o cinema, compreender a situação e relacioná-la com outros objetos com que se vive ou viveu”.

Luiz Carlos Merten identifica como resenha os textos destinados ao roteiro dos filmes na TV, ou seja, meramente informativos. Já a crítica, na concepção do profissional, é outra coisa. “Basicamente, a reinvenção do filme. Um diretor faz o filme dele e aí a gente se apropria ao vê-lo, ao escrever sobre ele, e faz o nosso filme, a partir daquele que ele nos propôs. O que é exatamente essa reinvenção do filme? O crítico, independentemente de ser crítico ou espectador, tem sensibilidade, mais ou menos informação sobre teoria do cinema ou da arte em geral. A função do crítico é usar as ferramentas teóricas de que ele dispõe para esse trabalho de reinvenção do filme.” Marcelo Miranda revela que a escrita de uma crítica ou resenha, para ele, não é consciente. “Os textos que eu faço normalmente nos guias culturais, que são menores e muito mais objetivos, considero como resenhas. Eu evito contar o filme, tento colocar o leitor dentro do que ele vai ver. Crítica pra mim é uma coisa que vai além. É um pensamento mais analítico”, diferencia).

### 3.4) O formato da crítica jornalística de cinema

A crítica jornalística de cinema é um formato híbrido de informação e opinião (AUMONT E MARIE, 2006; GONZÁLEZ RUÍZ, 1953; PIZA, 2003; TUBAU, 1982). Embora o estilo de redação seja livre, alguns textos seguem regras de argumentação de inspiração literária e outros – a maioria – possuem estrutura jornalística (RAMÍREZ E DEL MORAL, 1999). Por isso, Aumont e Marie (1998) destacam que a informação e a promoção são decisivas para a crítica jornalística.

A avaliação, que permite a expressão do sentido crítico, esta também está diretamente relacionada à atividade analítica. É evidente que a parte avaliativa e analítica adquire consistência no exercício da crítica especializada, a das revistas mensais, enquanto que a parte informativa predomina em qualquer atividade crítica relacionada com a atualidade: imprensa escrita, rádio, televisão, etc”. (AUMONT E MARIE, 1998:20)

Ou seja, a crítica jornalística publicada na grande imprensa carrega em si uma circunstância de atualidade. José Luiz Braga (2006) toma essa como uma característica básica das críticas jornalísticas de cinema. Esses textos têm a elaboração desencadeada não simplesmente por uma vontade do crítico, mas o fato de o filme ser uma estreia, estar em cartaz na cidade, ter sido apresentado em determinado festival, indicado para o Oscar, lançado em DVD, ou seja, há, necessariamente, uma relação de atualidade que dialoga com a lógica do cinema como indústria e com a perspectiva de notícia como imperativo no jornalismo.

No universo cinematográfico, a arrecadação (*box-office*<sup>16</sup>) é determinante para o êxito comercial de um filme. Dessa forma, os estúdios precisam atrair multidões logo na primeira semana de exibição porque, assim, o produto, no caso, o filme, ficará mais tempo em cartaz nos cinemas, vai atrair mais espectadores e, conseqüentemente, se transformará em um fenômeno cultural lucrativo.

Por outro lado, precisamos considerar a enorme oferta cinematográfica com a qual o espectador se depara. Escolher que filme ver é cada vez mais difícil diante da

---

16 De acordo com o *Diccionario del Cine* (1991), o termo *box-office* se transformou em sinônimo de competição de valores comerciais, sendo relativamente frequente designar certos filmes e atores como campeões de bilheteria.

quantidade de oferta disponível. Além disso, o tempo dedicado ao lazer pode ser ocupado tanto por uma sessão de cinema quanto um jantar entre amigos, um show, um livro, um videogame, um filme, mas em DVD comodamente no sofá de casa. É uma equação mercadológica na qual a crítica jornalística cumpre determinado papel: guiar o consumo. Se por um lado uma recomendação agrega valor, um texto negativo pode contribuir para o fracasso de um filme. A crítica jornalística cumpre, assim, importante papel mediador na circulação do produto cinematográfico. Por exemplo, entre as inúmeras estreias semanais, vão para as páginas dos jornais somente críticas daqueles filmes exibidos previamente nas chamadas “cabines de imprensa”, sessões exclusivas para jornalistas e críticos anteriores às estreias.

Estudo coordenado por Myron Boor (1992) procurou saber até que ponto a opinião de um profissional influencia o consumidor de cinema. Foi analisada uma amostra com 568 filmes e as respectivas críticas de seis profissionais. O resultado comprova que, além de informar, uma crítica ajuda a orientar o consumo, já que a cultura é mercantilizada. Esse argumento encontra consonância no trabalho de Braga (2006).

Toda crítica parece ter um objetivo básico de filtragem, de separar o joio do trigo, de atribuir valores, distinguir. No caso da crítica de cinema, a filtragem se oferece para a decisão do leitor, que pode se organizar enquanto espectador, levando em conta aquelas informações e aquelas reações de gosto. Vou ver este filme e não aquele. Ao tomar essa decisão, ponho em movimento toda a máquina que tem na crítica cinematográfica de jornal a sua dinâmica. Pois a crítica não filtra apenas para nós – possíveis espectadores –, filtra para toda a indústria. As decisões da crítica comandam, direta ou indiretamente, boa parte dos negócios e das decisões e ângulos de criações (BRAGA, 2006: 218).

A crítica jornalística, portanto, se vincula ao presente em função do mercado no qual se insere. Possui elementos que caracterizam o formato e, assim, seu reconhecimento enquanto crítica. A crítica se apoia em recursos linguísticos argumentativos (PIZA, 2003). O leitor é informado sobre o que trata aquela obra, qual o tema em debate, até alcançar a análise do profissional, de modo sintético, onde se destacam as qualidades e os defeitos, mas sem que isso seja uma mera atribuição de adjetivos em um tom de “balanço contábil” (PIZA, 2003). Essa característica, como destaca Braga (2006),

dialoga com o componente “atualidade” da crítica e o fato de a própria crítica poder ser usada no processo da decisão do que se ver.

O detalhamento dos elementos da crítica é importante para o domínio do estado da arte do objeto deste estudo. É nossa intenção identificar as características que a crítica de cinema jornalística assume na internet, mas, para isso, precisamos conhecer primeiro sua natureza, ou seja, os elementos que tradicionalmente a compõem, antes de partir para as características que possui na rede.

A crítica de cinema é uma prática discursiva, cognitiva e retórica moldada pelas instituições jornalísticas. David Bordwell (1991) salienta as características aristotélicas clássicas da retórica, tais como *inventio*, *dispositio* e *elocutio*. Fazem parte do discurso dos críticos com forte dimensão persuasiva. “A atividade da crítica, portanto, utiliza manobras interpretativas aparentemente lógicas, convertendo inferências em conclusões, modelos heurísticos em premissas tácitas” (GOMES, 2006: 2). Em sua perspectiva, Bordwell (1991) defende que a lógica da crítica é predominantemente indutiva, no sentido de induzir a opinião do leitor a uma concordância com a argumentação. De acordo com o autor, essa característica explica a hibridação de opinião e informação: fundados em lógicas argumentativas, os críticos usam a informação para respaldar sua opinião e, assim, de certa maneira, induzir o leitor. Ou seja, segundo Bordwell, para confirmar ou negar a sua hipótese original o crítico se predispõe para encontrar dados que comprovem seus argumentos.

De acordo com David Bordwell (1991), a crítica jornalística de cinema possui uma estrutura padrão que se desenvolve a partir dos seguintes elementos: sinopse, informações gerais sobre o filme e avaliação geral. O autor não é o único que defende essa perspectiva, como apresentamos no quadro abaixo.

AUTOR	ELEMENTOS DA CRÍTICA
Carmona (1991)	Segmentação: trata-se de dividir a narração fílmica em unidades compreensíveis para o público, tais como o episódio, a sequência, o plano, etc. Estratificação: analisar os componentes internos de cada uma das unidades segmentadas anteriormente, através do estudo, relativo ao tempo, ao espaço, à ação, à trilha sonora, por exemplo. Recomposição: reorganizar os elementos para oferecer uma nova lógica narrativa.
Mariano Cebrián (1992)	Informação do filme que estreia. Apresentam-se os dados técnicos e as outras circunstâncias que se passam no filme. Resumo e sinopse do filme com as características mais marcantes e originais; Juízo pessoal do crítico, em que se destacam o valor, elementos positivos e negativos do filme.
Armañanzas y Díaz Noci (1996)	Título breve e sempre valorativo, oferecendo a opinião que generaliza a obra que avalia; Ficha técnica; Corpo texto com informações sobre gênero, elenco, diretor, fotografia, música, figurinos, que mensagem trata de comunicar, se consegue ou não, e uma avaliação final do conjunto, sempre incluindo justificativas para cada juízo.
Ramirez y Del Moral (1999)	Ficha técnica; Introdução na qual se expõe brevemente o tema do filme e seu desenvolvimento; Avaliação da obra a partir do ponto de vista técnico e seu desenvolvimento; Finalmente, o crítico deve apontar uma recomendação dirigida aos receptores sobre a conveniência ou não de seu visionado;
Casas (2006)	Introdução sobre a razão de ser do filme; Um pouco de argumento e trama; Relações do filme com a própria experiência de seu diretor; Avaliação final sobre os elementos determinantes: interpretação, desempenho da fotografia, referentes literários ou pictóricos, caso tenha.

Tabela 5: Elementos da crítica. Fonte: (BRAGA, 2009: 35)

Nosso objetivo com o quadro é mostrar que no plano teórico oito autores reconhecem o caráter híbrido da crítica jornalística de cinema. Eles apontam a mistura de elementos de opinião com informações básicas sobre os filmes. Para Casas (2006), Ramirez y Del Moral (1999), Armañanzas y Díaz Noci (1996), Mariano Cebrián (1992), Carmona (1991), as críticas começam com informações sobre o filme e finalizam com a opinião a respeito do objeto analisado. Na perspectiva do dispositivo, o quadro acima representa as linhas de força que nos fazem reconhecer um texto como crítica, ou seja, reforçam o formato.



No mesmo exercício de compreender a composição da crítica, Lourdes Cassarotti (2006) detalhou, empiricamente, essa configuração constatada pelos acadêmicos citados no quadro. Com base em um *corpus* composto por 20 críticas de cinema publicadas no jornal *Folha de S. Paulo*, Cassarotti observou a ocorrência e a funcionalidade da estrutura real desse tipo de texto. A partir dessa análise chegou-se a seis “movimentos de informação”, por sua vez divididos em 26 “passos retóricos”. Apresentá-los nos parece relevante por ser a comprovação, na prática, de que a crítica jornalística de cinema, enquanto formato, possui um padrão híbrido.

<b>MOVIMENTOS E PASSOS DA CRÍTICA DE CINEMA</b>	<b>Total</b>	<b>%</b>
<b>Movimento 1: FORNECER PISTAS PARA QUE O LEITOR IDENTIFIQUE UMA CRÍTICA ESPECÍFICA</b>	20	100%
Passo 1: Citar o nome do filme	8	40%
Passo 2: Citar a conclusão geral da crítica	14	70%
Passo 3: Citar um aspecto relevante do filme	5	25%
Passo 4: Ilustrar o texto com fotografia	11	55%
Passo 5: Citar o nome do crítico	19	95%
<b>Movimento 2: APRESENTAR O FILME</b>	20	100%
Passo 1: Fazer generalizações	6	75%
Passo 2: Noticiar o filme	4	20%
Passo 3: Informar sobre atores/atuação	3	15%
Passo 4: Informar dados do diretor/direção	4	20%
<b>Movimento 3: DESCREVER/ANALISAR PARTES DO FILME</b>	20	100%
Passo 1: Apresentar a história do filme	19	95%
Passo 2: Descrever o processo criativo do filme	7	35%
Passo 3: Citar cena marcante do filme	5	26%
Passo 4: Fazer comparações com outros filmes atuais e/ou anteriores	4	20%
Passo 5: Interpretar aspectos e/ou elementos do filme	10	55%
<b>Movimento 4: OPINAR SOBRE O FILME</b>	20	100%
Passo 1: Avaliar aspectos e/ou partes do filme	16	80%
Passo 2: Fornecer avaliação geral do filme	15	75%
<b>Movimento 5: ORIENTAR O ESPECTADOR</b>	20	100%

Passo 1: Recomendar e/ou desqualificar o filme	9	45%
Passo 2: Cotar o filme	20	100%
<b>Movimento 6: FORNECER DADOS DA FICHA TÉCNICA</b>	<b>20</b>	<b>100%</b>
Passo 1: Fornecer o nome e o título do filme	15	75%
Passo 2: Fornecer o título original do filme	6	30%
Passo 3: Fornecer dados da produção	18	90%
Passo 4: Fornecer dados da direção	13	65%
Passo 5: Fornecer os nomes dos atores	12	60%
Passo 6A: Fornecer nome do local e a data da estreia do filme	14	70%
Passo 6B: Fornecer dados de distribuição	3	15%
Passo 7: Fornecer dados técnicos do DVD ou VHS	2	10%

Tabela 6: Movimentos e passos da crítica de cinema. Fonte: (CASSAROTTI, 2006)

Como afirmamos anteriormente, os gêneros existem para ajudar os leitores na adoção de determinada postura de leitura diante de um produto jornalístico. Assim, o primeiro movimento de informação da crítica de cinema confirma a vocação jornalística, já que, ao citar o nome do filme, apresentar conclusões gerais sobre a obra, seus aspectos relevantes, comentar aspectos da direção, do elenco, fomentar a curiosidade do leitor com uso de recursos visuais (fotografias) e, sobretudo, assinar o texto, está claro que se trata da opinião de alguém.

Apesar de a amostra estar restrita a um veículo específico, como é o caso da *Folha de S.Paulo*, é interessante por sistematizar as características comuns às críticas de cinema utilizadas na prática do jornalismo diário. Além disso, os “movimentos de informação” e os “passos retóricos” coincidem com a descrição feita por Braga (2006) a partir de uma pesquisa empírica nos jornais *Folha de S.Paulo*, *Zero Hora* e *Correio Braziliense*, porém menos detalhada e, ainda, com os elementos das críticas destacados por autores como Casas (2006), Ramirez y Del Moral (1999), Armañanzas y Díaz Noci (1996), Mariano Cebrián (1992), Carmona (1991) e Morán (1988). As características comumente identificadas são prova de que a crítica possui certo “jargão”, ou seja, um

modo de falar sobre cinema passível de ser compartilhado com o público nãoespecialista. Identificamos tal jargão como as linhas de força da crítica.

Regina Gomes (2006) salienta que poucos profissionais conseguem fugir dessa rotina textual padronizada. “A crítica de cinema tem um discurso altamente estilizado baseado em convenções que definem as fronteiras, tanto para a criação, como para a recepção do discurso” (GOMES, 2006: 3). A função da crítica de cinema jornalística é a de mediadora entre a obra e o leitor. Ao tornar legível e compreensível os signos presentes no filme, a crítica sugere uma forma de olhar para aquela obra e, assim, alcançar sua interpretação (CARMONA, 2002). Ou seja, é uma instância mediadora – também identificada como uma linha de subjetivação – que assume paralelamente os papéis de informar e formar o leitor.

Mesmo com liberdade de estilo, esse “mediar” da crítica é feito a partir de determinadas convenções discursivas já estabelecidas em uma espécie de horizonte geral de convenções, conforme destaca Bordwell (1991). À perspectiva desse autor, Regina Gomes (2006: 3) acrescenta que “cada época possui seu horizonte geral de convenções que podem transformar-se em verdadeiros cânones estéticos, políticos que definem o modo de analisar um filme”. Completamos o raciocínio dela afirmando que não são apenas os cânones estéticos e políticos que definem o modo de analisar um filme. As mídias também interferem e os usos que se fazem delas.

Regina Gomes (2006) lembra, por exemplo, que determinadas expressões com as quais o leitor brasileiro estava acostumado nos anos 1960 e 70 já não produzem o mesmo efeito na atualidade. Isso quer dizer que, “convenções de escrita e de leitura instauram-se entre as articulações históricas e os procedimentos retóricos” (2006: 2). É por isso que defendemos a ideia de que apesar de possuir convenções, crítica jornalística de cinema na internet ainda demanda uma aproximação diferenciada. As convenções apresentadas até aqui se referem ao ambiente das mídias tradicionais, principalmente impressas. Quando a crítica passa a circular na internet, será que os padrões se repetem ou criam-se outros?

De momento, sabemos que quando nos deslocamos do cenário das mídias tradicionais, e passamos a lidar com o ambiente da internet, a natureza da crítica jornalística de cinema está sujeita às interferências das lógicas comunicacionais que delineiam tal ambiente midiático. Na perspectiva do dispositivo, também carregam suas linhas de força, subjetivação e ruptura, que, em ação, promovem o movimento de transformação. “Todo dispositivo se define pelo que detém em novidade e criatividade, e que ao mesmo tempo marca a sua capacidade de se transformar” (DELEUZE, 1991: 4).

Dessa maneira, discutir a crítica de cinema jornalística que se faz na e para a internet demanda não só uma aproximação às lógicas de comunicação existentes, como também uma reflexão sobre as características da comunicação no cenário contemporâneo e seus respectivos dispositivos. Desenvolveremos essa discussão adiante. Ela nos interessa como ponto de partida para a aproximação e compreensão das lógicas que se complementam e dialogam no chamado “ecossistema midiático”.

Até aqui, sabemos: compreendemos a crítica jornalística de cinema como um dispositivo, cujas linhas de força a delineiam como um formato do gênero jornalístico de opinião; trata-se de um formato híbrido de informação e opinião cujo objetivo é apreciar, interpretar e avaliar as obras cinematográficas por meio do texto; e, por fim, possui uma estrutura padrão composta por sinopse, informações gerais sobre o filme e avaliação geral do crítico. É esse o formato da crítica jornalística de cinema, oriundo do impresso que, conforme aprofundaremos no próximo capítulo, está sujeito às interferências do ecossistema midiático contemporâneo. Ao assumir a perspectiva do dispositivo, também teremos como ponto de partida o formato da crítica tal qual argumentamos neste capítulo para entender em que medida as interferências das linhas que compõem todo e qualquer dispositivo atuam na crítica jornalística de cinema na internet de modo a reformular e/ou preservar aspectos marcantes do dispositivo jornalístico original.

## CAPÍTULO 4

### REFLEXÕES SOBRE O PERFIL DO CRÍTICO DE CINEMA NA INTERNET

#### 4.1) O crítico de cinema

Considerando que qualquer transformação na crítica jornalística de cinema passa também por uma mudança em um de seus agentes – o crítico –, refletiremos neste capítulo algumas características desse profissional. Afinal, o perfil do crítico de cinema muda à medida que seu trabalho passa a circular na rede?

A tarefa desse profissional não deixa de ser uma atividade ligada ao ócio de grande parte da população. Quando perguntamos ‘o que é um bom filme?’, qualquer interlocutor terá uma resposta, independentemente se mais ou menos elaborada. O cinema é uma arte de massa e, sendo assim, poucas pessoas vacilam antes de expor suas preferências. Sobre isso, François Truffaut (1998) afirmou que em Hollywood costumava-se dizer que todos teriam duas profissões: a própria e a de crítico de cinema. No texto “What do critics dream about?”, originalmente publicado em 1975, o cineasta,

que começou a carreira no cinema escrevendo para a revista francesa *Cahiers du cinema*, defendeu a ideia de que todo mundo pode ser crítico de cinema.

O aprendiz supostamente não precisa possuir um décimo do conhecimento que seria exigido de um crítico de literatura, música ou pintura. Um diretor tem de viver com o fato de que seu trabalho será julgado por alguém que nunca viu um filme de Murnau. Cada pessoa da equipe editorial de um jornal sente que pode questionar a opinião do colunista de cinema. O editor-chefe, que mostra respeito ao seu crítico de música, vai casualmente parar o crítico de cinema no corredor e dizer: 'você realmente bateu no último filme de Louis Malle? Minha esposa não concorda com você em nada, ela adorou' (TRUFFAUT *apud* BOORMAN E DONOHUE, 1998: 20-21).

Pela natureza do ofício, historicamente, a figura do crítico convive com intervenções como essa narrada por Truffaut. Afinal, quem é esse profissional? É um cinéfilo? Alguém que gosta mais de ver filmes do que a maioria das pessoas? É um estudioso da teoria, da técnica e da história do cinema, que aplica seus conhecimentos às matérias que escreve? É um intelectual, um homem de ideias, capaz de levantar debates e propor novos rumos para a forma cultural que analisa? Um jornalista? “São muitas as visões de quem seja o crítico” (BARRETO, 2005: 63).

Na ficção, de certa forma, a imagem do crítico reflete o mito que gira em torno da atividade. Em filmes e seriados, por exemplo, é apresentado como um intelectual, muitas vezes rabugento, com ares de superior. A figura que está acima do bem e do mal. Em 1985, na série *Live in hell*, o criador dos *Simpsons*, Matt Groening (1985), ironizou com alguns clichês relacionados ao profissional. A observação dele, em certo sentido, questiona a atribuição que o crítico tem para avaliar algo que está ao alcance de qualquer cidadão. Na tentativa de fazer um antimanual do crítico, Groening faz uso de procedimentos que denigrem a profissão, tais como, assinar uma crítica sem ter visto o filme, utilizar recursos visuais para pontuar a produção, expor juízos de valor sem argumentos ou fazer o uso excessivo de adjetivos. O desenho nos mostra o quanto o ofício do crítico também é envolto por lugares-comuns e preconceitos.

LIFE IN HELL

©1985 BY MATT GROENING

## HOW TO BE A CLEVER FILM CRITIC

**ARE YOU QUALIFIED TO BE A CLEVER FILM CRITIC?**

- DID YOU HAVE NO FRIENDS AS A CHILD?
- DO YOU SALIVATE AT THE SMELL OF STALE POPCORN?
- DO YOU THRILL BY THE PROSPECT OF SPENDING A CAREER WRITING IN-DEPTH ANALYSES OF MOVIES AIMED AT SUBLITERATE 16-YEAR-OLDS?
- DO YOU HATE BEING LEATHERED FOR YOUR CLEVER OPINIONS?

**HOW TO PAD OUT A CLEVER FILM REVIEW WHEN YOU DON'T HAVE ANYTHING TO SAY**

- RECOUNT THE PLOT
- THROW IN GRATUITOUS PUNS
- WRITE ABOUT YOURSELF

**FOR ADVANCED CLEVER FILM CRITICS ONLY!**

CAN YOU USE "HISE-EM-LINE" IN A REVIEW THAT ANYONE WILL BOTHER READING?

**DEVELOP A CLEVER RATING SYSTEM THAT REDUCES YOUR CRITICISM TO CUTE 'N' EASY CONSUMER GUIDES**

☆☆☆ STARS ARE FUN!  
 9% NUMBES ARE IN!  
 @@@ HOW ABOUT SALES?  
 \$\$\$ OR PHILAS STONS??

**DON'T FORGET CINEMA'S GREATEST T. PARADOX**

THE FRENCH ARE FUNNIE, SEX IS FUNNIE, AND COMEDIES ARE FUNNIE, YET NO FRENCH SEX COMEDIES ARE FUNNIE.

**THE 4 TYPES OF CLEVER FILM CRITICS WHICH DO YOU ASPIRE TO BE?**

ACADEMIC TYPE BORING, UNREADABLE	SERIOUS TYPE REVEALS ENDINGS	DAILY TYPE NICE PLOT SUMMARIES	TV CROWD NICE SWEATERS

**CLEVER WORDS TO USE IN REVIEWS SO AS TO ENSURE YOU WILL BE QUOTED IN FILM ADS**

PICK ONE FROM COLUMN A AND ONE FROM COLUMN B

COLUMN A ADVERBS	COLUMN B ADJECTIVES
RICHLY	HAUNTING
MARVELOUSLY	TOUCHING
WONDERFULLY	ABSORBING
DOOLY	EVOCATIVE
REMARKABLY	COMPASSIONATE
REFRESHINGLY	ELEGANT
STUNNINGLY	ORIGINAL

AND DON'T FORGET THESE CLEVER PHRASES:

"I LOVED IT!"  
 "IT STINKS!"  
 "...GREAT (U)..."  
 "A MASTERPIECE!"

**IF YOU CAN'T BE A CLEVER FILM CRITIC, MAYBE YOU CAN BE:**

- A SHYING-OFF CINEMA ENTHUSIAST WHO ACTUALLY TRIES TO TAKE LIKE A CLEVER FILM CRITIC IN CASUAL CONVERSATION
- A FILM BUFF SO DEVOTED TO THE MEDIUM THAT YOU HAVE OPINIONS OF MOVIES YOU HAVEN'T SEEN
- ONE OF THOSE SQUARES WHO WRITES HEARTY LETTERS TO CLEVER FILM CRITICS

Figura 1: Matt Groening e as brincadeiras com alguns clichês da crítica (BORDWELL, 1991)

Na televisão, o seriado *The Critic*, exibido entre 1994 e 1996 e criado por Al Jean e Mike Reiss, também fez dos clichês que rondam o profissional material para 13 episódios. Jay Sherman, o protagonista, é calvo, gordo, com cara de intelectual e problemas de relacionamentos.

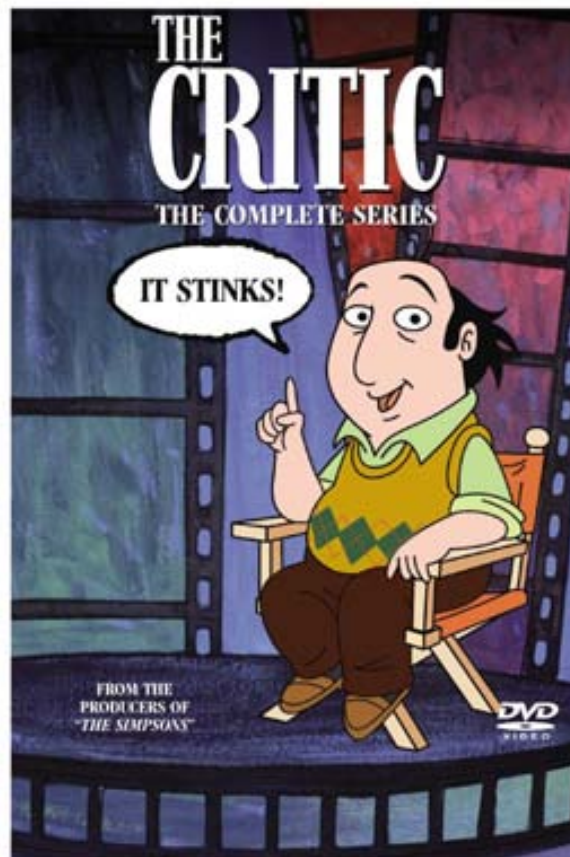


Figura 2: Seriado americano *The critic*

Também é interessante considerar como exemplo o perfil do crítico – no caso de gastronomia – retratado no filme *Ratatouille* (2007). Anton Ego também tem pose de intelectual e ares de superioridade. O longa de animação dirigido por Brad Bird e Jan Pinkava partiu de uma situação absurda, um rato que cozinha, para também discutir o papel do crítico.





Figura 3: Anton Ego, crítico do filme *Ratatouille* (2007)

No filme, é o próprio Anton Ego quem reflete sobre sua função:

De várias maneiras, o trabalho de um crítico é fácil. Nós arriscamos muito pouco e, a despeito disso, desfrutamos de uma vantagem sobre aqueles que submetem seu trabalho, e a si próprios, ao nosso julgamento. Nós nos refestelamos escrevendo crítica negativa, que é divertida de escrever e de ler. Mas a verdade amarga que nós, críticos, temos que encarar é o fato de que, no grande esquema das coisas, até o lixo medíocre tem mais significado do que a nossa crítica assim o designando. Mas há momentos em que um crítico verdadeiramente arrisca algo, e isso ocorre na descoberta e na defesa do novo.

Brincadeiras à parte, exercer com competência a tarefa de crítico de cinema não é simplesmente eleger um número de estrelas, salivar com o cheiro da pipoca, como ironiza Matt Groening (1985). Podemos considerar que nenhuma dessas imagens é totalmente certa ou errada, ainda que possam ser realizadas e vividas de diferentes formas.

Para que desempenhe sua função, o que se espera de um crítico, como detalhamos no capítulo anterior, é que saiba argumentar em defesa de suas escolhas, não apenas se baseando em adjetivos ou expressões do tipo “gosto” ou “não gosto”. A tarefa da crítica requer uma formação ampla, ainda que não seja uma carreira desenvolvida em tradicionais bancos de escola (POZO, 1970; VALLEJO, 1993).

Muito se fala sobre a crítica de cinema e pouco sobre o profissional que se dedica a ela. Na busca por referências sobre a formação do crítico, nos deparamos com perspectivas de autores que atuaram como críticos, não necessariamente de cinema, e em paralelo cuidaram de refletir sobre o papel desempenhado. O alemão Walter Benjamin é um deles, ainda que as reflexões estivessem voltadas para a literatura, especificamente o crítico literário. No livro *Rua de mão única* (1987), Benjamin sistematiza a técnica do crítico em treze teses:

- I. O crítico é um estrategista na batalha da literatura.
- II. Quem não for capaz de tomar partido por uma das partes deve calar-se.
- III. O crítico nada tem em comum com o comentador das épocas de arte do passado.
- IV. A crítica tem de falar com a linguagem dos artistas. Porque os conceitos do cenáculo são senhas. E é apenas nas senhas que ressoa o grito de guerra.
- V. A «objetividade» tem de ser sempre sacrificada ao espírito de partido, se acaso o assunto da batalha for digno disso.
- VI. A crítica é uma questão moral. Se Goethe não reconheceu Hölderlin e Kleist, Beethoven e Jean-Paul, isso em nada diz respeito à sua compreensão da arte, mas sim à sua moral.
- VII. Para os críticos, os seus colegas são a instância máxima. Não o público. Muito menos a posteridade.
- VIII. A posteridade ou esquece ou confere fama. Só o crítico julga diante do rosto do autor.
- IX. Polêmica é destruir um livro em poucas frases. Quanto menos foi estudado, melhor. Só quem sabe destruir é que sabe criticar.
- X. A verdadeira polêmica trata um livro com tanto carinho como um canibal prepara para si um bebê.
- XI. O entusiasmo pela arte é estranho ao crítico. Na sua mão, a obra de arte é a arma branca na batalha dos espíritos.
- XII. A arte do crítico *in nuce*: criar chavões sem trair ideias. Os chavões de uma crítica insatisfatória vendem os pensamentos à moda e ao desbarato.
- XIII. O público tem sempre de sofrer a injustiça e, no entanto, sentir-se invariavelmente representado pelo crítico (BENJAMIN, 1987: 32-33).

Em suas reflexões, Benjamin ressalta o caráter didático do ofício na medida em que considera como função do crítico travar batalhas particulares a favor do que merece ser visto, lido ou escutado e contra o que não merece (OLIVEIRA, 2009: 26). No Brasil, Machado de Assis (2008), considerado um dos primeiros críticos do país e um dos escritores mais consagrados da literatura brasileira, também refletiu sobre a atividade. Publicou em 1865 o texto “O ideal do crítico”, com recomendações direcionadas ao perfil do profissional. Em sua perspectiva, defende o estabelecimento de uma crítica fecunda, que enriqueça e ilumine os conteúdos aos quais se refere.

Estabelecei a crítica pensadora, sincera, perseverante, elevada – será esse o meio de reerguer os ânimos, promover os estímulos, guiar os estreates, corrigir os talentos feitos; condenai o ódio, a camaradagem e a indiferença – essas três chagas da crítica de hoje; ponde em lugar deles a sinceridade, a solicitude e a justiça – é só assim que teremos uma grande literatura (ASSIS, 2008: 40)<sup>17</sup>.

Segundo Machado de Assis, o crítico deveria dar primazia à ciência a qual se dedica. Ou seja, seria obrigação do crítico literário ser profundo conhecedor de literatura, assim como o crítico de cinema dominar os meandros cinematográficos e daí por diante. “Crítica é análise – a crítica que não analisa é a mais cômoda, mas não pode pretender a ser fecunda” (ASSIS, 2008: 41).

O crítico deveria ser um sujeito consciente, independente, tolerante, delicado e perseverante. Consciente porque “a crítica útil e verdadeira será aquela que em vez de modelar as suas sentenças por um interesse, quer seja o interesse do ódio quer o da adulação ou da simpatia, procure reproduzir unicamente os juízos da sua consciência” (ASSIS, 2008: 41-42). Espera-se que um crítico seja independente de sua própria vaidade e dos criadores da obra que analisa. Esta profissão demanda uma luta constante

---

<sup>17</sup> Os textos de Machado de Assis sobre a atividade do crítico foram publicados em 1866 em uma coluna que o autor escrevia para o jornal *Diário do Rio de Janeiro*. As citações procedem de uma publicação recente das colunas organizada por Miguel Sanches Neto, em 2008.

contra todas as dependências pessoais, que somente servem para desautorizar os juízos, sem deixar de perverter a opinião.

A tolerância servirá ao crítico para evitar a cegueira – um elemento fatal para o profissional que se dedica a avaliar criações artísticas – e também para tratar as diferenças de escolas críticas. A coerência servirá ao crítico para que não ceda frente às circunstâncias externas. “Sem uma coerência perfeita, as suas sentenças perdem todo o vislumbre de autoridade, [...], o crítico fica sendo unicamente o oráculo dos seus inconscientes aduladores” (ASSIS, 2008: 42). Como é obrigação do crítico dizer a verdade, Assis recomenda ao profissional uma dose extra de delicadeza. Se não cumpre esse requisito, o profissional excederá os limites da discussão artística para transitar no terreno das questões pessoais, deixará o mundo das ideias, por um universo feito somente de palavras. Finalmente, espera-se de um crítico que seja perseverante na busca dos significados da arte que analisa.

Saber a matéria em que fala, procurar o espírito de um livro, descarná-lo, aprofundá-lo, até encontrar-lhe a alma, indagar constantemente as leis do belo, tudo isso com a mão na consciência e a convicção nos lábios, adotar uma regra definida, a fim de não cair na contradição, ser franco sem aspereza, independente sem injustiça, tarefa nobre é essa que mais que um talento podia desempenhar, se quisesse exclusivamente a ela. No meu entender, é mesmo uma obrigação de todo aquele que sentir com força de tentar a grande obra da análise conscienciosa, solícita e verdadeira (ASSIS, 2008: 45).

Percebe-se que tanto a perspectiva de Benjamin (1987) quanto a de Machado de Assis (2008) são baseadas nas próprias experiências. A atitude crítica não deixa de ser uma ousadia em refletir sobre algo. Desse modo, o crítico é, por circunstância, um profissional autodidata. No caso do cinema, que é o que nos interessa, o único pré-requisito para o profissional seja gostar de ver filmes.

Não acredito que a formação de um jornalista seja suficiente para alguém exercer a crítica de cinema. O crítico de cinema nasce fora do jornalismo, na frequência cotidiana das salas de cinema desde a infância. O crítico de cinema é um doente da sétima arte. Desde pequeno ele sofre do mal da cinefilia. Às vezes, ele consegue fazer desse mal uma atividade, ou mesmo uma profissão. Ele pode se misturar aos jornalistas, escrever em jornais, falar na TV, mas é essencialmente um ser de outra espécie (NAZÁRIO, 2007)<sup>18</sup>.

#### 4.2) Formação do profissional da crítica de cinema

Apesar de nossa análise estar focada na crítica jornalística, como bem destacou o professor de cinema Luiz Nazário (2007), ser ou não jornalista não é e nunca foi condição primordial para se tornar um crítico de cinema profissional. Retomando o percurso histórico, Máximo Gorky, a quem é atribuído o primeiro texto apreciativo sobre cinema publicado em 1896 (BOORMAN, 1998), por exemplo, era um escritor e dramaturgo. François Truffaut (1998), por sua vez, que iniciou a carreira como crítico de cinema, admitiu que aprendeu, na prática, como ser um escritor profissional. “Naquele período da minha vida, filmes agiam sobre mim como uma droga” (TRUFFAUT, 1998: 17). Assim como ele, os contemporâneos da revista *Cahiers du cinéma* e referências na história da crítica como Andre Bazin, Claude Chabrol e Jean-Luc Godard (CASAS, 2006), também não tinham formação específica na área do jornalismo. Tornaram-se críticos fazendo crítica.

O perfil “*cahieristas*” pedia um alto grau de dedicação à arte, como se o crítico fosse parte da realização cinematográfica. Os críticos desse movimento atuavam como vigilantes da sétima arte francesa, não apenas como espectadores. O crítico poderia ser visto, também, como produtor e proponente de teorias (CASAS, 2006). Nos Estados Unidos, James Agee, Manny Farber, Andrew Sarris e David Bordwell formam o primeiro time de nomes importantes para a história da crítica (CASAS, 2006). Crítico e ensaísta do jornal *The Nations* entre 1941 e 1948, Agee, por exemplo, é o responsável

---

<sup>18</sup> Informação extraída de entrevista publicada no <http://meucinediario.wordpress.com/2010/10/30/o-cinema-e-a-critica/>. Acessado em 10/11/2012.

pelo surgimento da crítica americana, preocupada tanto com a forma como com os discursos cinematográficos. No cenário norte-americano também é preciso citar o trabalho de Pauline Kael. Crítica da revista *The New Yorker* desde os anos 1960, era dona de um estilo muito pessoal. Kael defendia a conexão entre crítico e público, por isso seus textos possuíam doses extras de personalidade. Para ela, o papel do crítico é ajudar as pessoas a perceber melhor o filme. No âmbito daquele país também se destaca a figura de David Bordwell. Mais que um crítico, foi um catedrático da Universidade de Wisconsin, razão pela qual a obra dele é muito presente no âmbito acadêmico (CASAS, 2006).

Em sua análise sobre o profissional, Truffaut destaca – e elogia – o perfil dos críticos americanos. Segundo ele, como geralmente são graduados em jornalismo, o curso os capacita melhor. “São visivelmente mais profissionais que os colegas franceses” (TRUFFAUT, 1998: 22). Mas voltamos a ressaltar que a escola de jornalismo não é pré-requisito na formação do crítico, ainda que a faculdade dote o profissional de determinadas técnicas relacionadas à escrita. A não obrigatoriedade da escola especializada é um dos aspectos que dificultam e tornam mais tênues as fronteiras entre os críticos profissionais e amadores.

No trabalho que analisou o futuro e o presente da crítica cinematográfica a partir da perspectiva de 21 críticos profissionais atuantes no Brasil em 2009, Marcos Amorim Prates (2009) demonstrou a falta de consenso existente quando o tema é relacionado à formação. Para a maior parte dos entrevistados, a questão da base acadêmica é um dado secundário, ainda que muitos deles tenham estudado jornalismo. O mais importante é possuir vivência cinematográfica, como destacam:

Eu acho que ele tem que ter um conhecimento básico, mínimo, de todos os processos da atividade cinematográfica. Ou seja, ele precisa conhecer os sistemas de produção, como é que funciona o esquema de produção de filme, como é que funciona o esquema de produção de sentido no filme, ou seja, ele precisa saber o que faz um diretor de fotografia, o que é fotografia, o que é direção de arte, o que é roteiro, como é que o diretor amarra todas essas coisas num produto único, coerente, etc. Como é que se dão o processo de lançamento e de consumo. Ele precisa conhecer, ter um

conhecimento desses processos (CARREIRO *apud* PRATES, 2009: 91).

É, exatamente, sensibilidade pro cinema. Porque também não é qualquer um que pode aprender a ler livros de advocacia e se tornar juiz. Tem que ter uma vocação, tendência, ter uma sensibilidade para isso. Entrar em sintonia com a sensibilidade de quem fez (ALMEIDA *apud* PRATES, 2009: 99).

Para o crítico o que vale é ver, é ver tudo, é você conhecer todas as escolas, você ver a vanguarda soviética, você conhecer a *Nouvelle Vague*, você conhecer o cinema underground americano, o cinema independente alemão, você se alimentar da história do cinema, desse conjunto todo (NIGRI *apud* PRATES, 2009: 118).

Acho que é um processo muito autodidata. Porque, na realidade, não existe um manual para escrever sobre cinema, para escrever sobre música, ou sobre artes plásticas. Tu vai ter que desenvolver e apurar tua sensibilidade, desenvolver ferramentas de trabalho em relação à técnica, à estética do cinema, a teoria, etc e tal. Mas tudo isso é filtrado pela tua experiência pessoal, pelo tipo de pessoa que é. Então é uma coisa muito subjetiva tua, então não adianta. É muito difícil que duas pessoas vão fazer a mesma crítica, porque cada um tem a especificidade da tua formação (MERTEN *apud* PRATES, 2009: 144).

O que me parece importante é que o interessado em exercer a crítica de cinema, de teatro, de música, de artes plásticas, do que for, que ele se entenda como um pesquisador da área, ou seja, alguém que precisa desenvolver o conhecimento histórico sobre a área, que precisa desenvolver um conhecimento teórico sobre a área conceitual, acompanhar o movimento daquela área, seja qual for (RIZZO *apud* PRATES, 2009: 122).

Mesmo que não seja uma condição *sine qua non*, o crítico Carlos Alberto Mattos (*apud* PRATES, 2009) chama a atenção para o fato de não existir, pelo menos no Brasil, uma disciplina dedicada à crítica. Ainda assim, os cursos de comunicação configuram o caminho mais comum pelo fato de ser uma atividade que lida com a escrita.

Não acho que seja um requisito porque, no fundo, ela é uma atividade literária, a crítica é um gênero literário e por isso tem que ser bem escrito, o texto tem que ser correto, claro, elegante,

tem que ser fluente. Acho que é um gênero literário, então, a formação jornalística ou de Letras já dá 50 por cento do que é necessário. E o resto, meu amigo, é ver filme e ler sobre cinema porque não tem como, você não aprende fórmulas (MATTOS *apud* PRATES, 2009: 102).

Desse modo, a partir da experiência explicitada pelos profissionais, consideramos que ver filmes e a partir disso criar um repertório próprio de referências é o que essencialmente forma um crítico de cinema. Assim como ressaltou Truffaut (1998), Alexander Walker (*apud* BOORMAN E DONOHUE, 1998), colaborador do *Evening Standard*, de Londres, também afirmou ter se tornado crítico profissional com a prática. Segundo ele, a rotina o fez perceber que uma das distinções entre um profissional e um amador – já que o cinema é uma arte popular e acessível – é o manejo de um repertório que sirva de base para comparações e a continuidade da atividade.

Ainda assim, lembrando a afirmação de Truffaut (1998) de que todo mundo é crítico de cinema e acrescentando a falta de consenso em relação à necessidade de uma formação específica, discute-se, então, o que legitima alguém que escreve sobre cinema como um crítico profissional. Inclusive, esse é um tema que ganha relevo quando consideramos as possibilidades de participação abertas pela internet. “A rede trouxe um espaço ilimitado e livre para quem quiser se manifestar” (PRATES, 2009: 36). Desse modo, o que valida e legitima alguém de maneira que possa ser considerado um crítico cinematográfico?

#### **4.3) Legitimação profissional do crítico de cinema**

De acordo com Marcos Prates (2009), a própria indústria do cinema colabora para a “popularização” da atividade. Isso se dá na medida em que as distribuidoras comerciais de filmes já se mostram atentas ao poder de circulação da rede e têm convidado cada vez mais pessoas detentoras de blogs e sites para integrar o esquema oficial de divulgação dos filmes. Isso significa que nas exhibições exclusivas para a imprensa, cada



vez mais tem a participação de pessoas que se dedicam a escrever críticas exclusivamente para a internet. Como aponta Luiz Zanin Oricchio (*apud* PRATES, 2009), por se tratar de uma arte popular e de massas muita gente se considera apto a criticar cinema.

Cinema, eu sempre digo, é o futebol das artes. Porque, de cinema, todo mundo julga entender. E com uma certa dose de razão. Existe um fundamento para isso porque é uma arte muito popular. (...) As pessoas têm a experiência de cinema muito mais do que têm, vamos supor, de música erudita. Não entra um rapazinho de 18 anos e diz “escuta, eu vou escrever sobre música erudita” (ZANIN *apud* PRATES, 2009: 37).

No exercício de identificar os fatores que legitimam um crítico de cinema na internet, Marcos Prates estabeleceu duas categorias de critérios: *a priori* e *a posteriori*. Os critérios *a priori* seriam pré-requisitos esperados dos profissionais que se dedicam a publicar críticas de cinema. Também figuram como critérios *a priori* características tais como bom senso, sensibilidade, verve crítica e olhar.

Entre as pessoas que se interessam de maneira vocacional pela cultura, tem as pessoas que têm um olhar e tem as pessoas que não têm um olhar. Porque você tem esse olhar ou não é um pouco misterioso, acho que tem um pouco a ver com personalidade, temperamento, formação. (BOSCOV *apud* PRATES, 2009: 41).

Então, quando você olha um filme, depois você pode pensar, depois você está, reflete a respeito, mas há uma instância que é a instância imediata que lá é a matéria de que aquela coisa é feita. E eu tenho a impressão que um crítico tem que ser alguém aberto a essa matéria. Então você pode ser teórico, você pode ser historiador, você pode ser uma série de coisas do cinema, mas não crítico. O crítico de cinema é alguém de olho aberto (INÁCIO *apud* PRATES, 2009: 41).

Já os critérios *a posteriori*, segundo a perspectiva de Prates (2009), são características que só podem ser estabelecidas a partir da visão do trabalho concreto do crítico. Nesse sentido, o texto em si é um dos critérios, assim como a regularidade de publicação. Como salienta Carlos Alberto Mattos, a criação e a delimitação de um pensamento crítico coerente servem como critérios de legitimidade:

Se você começa a ler os textos de um determinado jornalista, um profissional, e você não encontra uma linha de pensamento que, em filigrana, vai se desenvolvendo e vai se formando através daqueles vários textos sobre filmes diferentes, você não tem uma personalidade crítica ali. Então eu acho que essa personalidade crítica que valida o crítico, ela surge, de uma certa coerência que você percebe quando a pessoa falando sobre um filme de ficção científica ou um documentário; o tipo de relações que o crítico estabelece com a cultura em geral, com a história do cinema, com outros filmes, outras manifestações, com o mundo real, a realidade. (MATTOS *apud* PRATES, 2009: 43).

De acordo com os críticos entrevistados por Marcos Prates (2009), haveria, ainda, outro fator que legitimaria um crítico de cinema na atualidade: o agente validador. Figuram nesse critério a opinião do público, dos colegas e também o veículo. Como Mendonça e Oliveira Jr (*apud* PRATES, 2009) salientam, essa seria a forma mais tradicional de validação de um crítico.

Em termos práticos, o que o mundo da crítica considera como crítica, na verdade, e passa a levar em consideração, acaba que é – e principalmente está hoje – é a pessoa que está num lugar que já desfruta de uma respeitabilidade, de uma legitimidade. A ideia da chancela mesmo (OLIVEIRA JR *apud* PRATES, 2009: 41).

É claro que um crítico ruim pode se aproveitar de uma estrutura. Se você, por exemplo, é um crítico ruim escrevendo num jornal de grande circulação, o simples fato de ele estar assinando uma coluna, um texto naquele jornal, isso pra muita gente já seria o suficiente para ele ser considerado um crítico (MENDONÇA *apud* PRATES: 2009: 45).

Ao mesmo tempo em que atesta a importância do veículo como agente legitimador, Kleber Mendonça também ressalta o papel que a internet vem desempenhando nos últimos anos. Para ele, em certo sentido, a rede trata a crítica de maneira menos institucional; ajuda a desvincular a ideia de que o crítico representa o lugar que ele escreve. Na opinião de Ismail Xavier, a crítica de cinema contemporânea convive com “espaços de consagração”, seja ele a página de um jornal, um site, um livro.

A gente tem que pensar menos no crítico ou na crítica e pensar mais no ato crítico. Você pede para definir o que é um crítico, é

uma pessoa que realiza atos de crítica. Se me perguntasse o que é um crítico profissional, eu diria que é aquela pessoa que cotidianamente trabalha sobre atos de crítica, que seria boa parte dos críticos, alguns professores, boa parte dos curadores, uma série de programadores culturais, etc. (AVELLAR, *apud* PRATES, 2009: 177-178).

Ainda que tenha coletado e sistematizado a opinião de quem se dedica a fazer crítica de cinema, no que se refere ao perfil do profissional, sua formação e legitimação, Marcos Prates (2009) ressalta o quão carente de debate a área é. Em outras palavras, percebe-se a mudança da crítica, a necessidade de adequação do crítico, mas fala-se muito pouco sobre o que fazer ou como acompanhar essa mudança. Como afirma Orihuela (2003), todo o jornalismo que se pratica na internet exige uma redefinição de alcance das competências do narrador. “Quem deve ceder parte de sua autoridade aos usuários para permitir a interatividade inerente aos meios digitais” (ORIHUELA, 2003: 12).

#### **4.4) Crítico e leitor: espectadores diferenciados**

Desse modo, recapitulando, não há uma formação padrão para o crítico de cinema. O profissional se define, principalmente, pela bagagem cinematográfica que constrói ao longo da vida. Paralelo a isso, é um profissional do qual se esperam determinadas competências relacionadas ao uso da linguagem, à narrativa, como afirmou Orihuela (2003). Entrincheirado entre o ver e o dizer, podemos considerar que o ofício, de certa forma, faz do crítico um espectador diferenciado.

O crítico recebe o cinema em uma experiência com um texto audiovisual e deve transformar essa experiência em um texto escrito, usando outra linguagem, recriando e traduzindo a experiência. Ele tem uma experiência que é, antes de tudo, pessoal e subjetiva, e tenta relatá-la em termos analíticos e objetivos, muitas vezes fazendo escolhas conceituais, teóricas e metodológicas que o levam a refletir sobre essa experiência em outro registro. No seu contato com o filme, ele é o espectador que realiza o sentido do texto fílmico; já no seu contato com o público, ele é o produtor, que constrói um texto imaginando um leitor possível (BARRETO, 2005: 71).

Chamamos a atenção para o fato de o crítico ser, em essência, um espectador dotado de competências específicas e um compromisso voltado para leitores, espectadores em potencial: traduzir aquela experiência audiovisual em palavras. À medida que o crítico se relaciona, por meio do texto, com outros espectadores, pode orientar, iluminar outras visões daquela obra. Como salienta Rachel Barreto (2005), o crítico sempre vai depender da própria experiência com o filme para escrever a crítica. No entanto, tal experiência se converte por dever de ofício em uma prática de interpretação.

O leitor, por sua vez, estabelece com o cinema e, por conseguinte, com a crítica, relações diferentes. Em relação ao filme, ocupa o mesmo lugar que o crítico: também é espectador. Já em relação à crítica, é parte importante de sua cadeia. Como salientou Eco, “todo texto quer alguém que o ajude a funcionar” (ECO, 1986: 37). Seria, no caso, o leitor-modelo. No entanto, em tempos de comunicação na internet, tanto autor como o leitor se encontram em meio a um processo de reorganização de influências.

#### **4.5) O impacto das mudanças no ofício do crítico profissional**

Conforme Pisani e Piotet (2010) salientam, os primeiros anos da internet, no começo da década de 1990, foram marcados pelo fato de as instituições serem responsáveis por alimentar os dados da rede. Esse cenário mudou. “Na (web) de hoje, aproximadamente 60% dos dados são colocados on-line pelos usuários, e, segundo o fundador e CEO do Facebook, Mark Zuckerberg, 25% do tráfego ocorre nas redes sociais, espaços privilegiados de troca e de participação” (PISANI E PIOTET, 2010: 120). Essa mudança de lógica afeta diretamente o trabalho do crítico profissional de cinema. Seu leitor não é apenas leitor, é também autor.

A cultura da internet de hoje transforma radicalmente as atitudes em relação à “autoria”. Público e autor se confundem. O postulado do autor é questionado por Michel Foucault desde 1969. Em um percurso histórico, ele lembra que a atribuição de propriedade aos discursos surge no final do século XVIII para o século XIX.

Os textos, os livros, os discursos começaram a ter realmente autores (diferentes dos personagens míticos, diferentes das grandes figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor podia ser punido, ou seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores. O discurso, em nossa cultura (e, sem dúvida, em muitas outras), não era originalmente um produto, uma coisa, um bem; era essencialmente um ato – um ato que estava colocado no campo bipolar do sagrado e do profano, do lícito e do ilícito, do religioso e do blasfemo (FOUCAULT, 2001: 14).

Desse modo, como continua Foucault (2001), o fato de um texto ter um “dono” seria um diferencial em relação a uma palavra cotidiana. A autorialidade carregaria, portanto, um senso de responsabilidade. “Uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status” (FOUCAULT, 2001: 13). Para Foucault, como a civilização é composta por diversos discursos que são desprovidos de autoria (“um texto anônimo que se lê na rua em sua parede terá um redator, não terá um autor”), a função autor é, portanto, “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2001: 14).

Como Foucault salienta, houve um tempo em que o anonimato não era um empecilho. Desse modo, narrativas, contos, epopeias circulavam sem que a questão da autoria fosse condição para seu reconhecimento. No entanto, como o próprio Foucault salienta, essa condição da autoria se transformou com o tempo e continua em transformação. “Não se constrói um “autor filosófico” como um “poeta”; e não se construía o autor de uma obra romanesca no século XVIII como atualmente. Entretanto, pode-se encontrar através do tempo um certo invariante nas regras de construção do autor” (FOUCAULT, 2001: 17). Do mesmo modo, não se constrói um crítico de cinema em tempos de internet assim como se formaram os profissionais que criaram a *Cahiers du cinéma*, por exemplo.

Como detalharemos no capítulo seguinte, a comunicação em rede gera entorno de informação que demanda o aparecimento de novos tipos e funções específicas para o narrador. A estrutura hipertextual dos conteúdos, a articulação multimídia e mesmo a relação estabelecida com os usuários por meio de ferramentas de participação servem de

base para o desenvolvimento de uma linguagem diferente daquela consolidada nos meios de comunicação de massa.

Consideramos que parte da transformação da crítica em curso depende, também, da adequação dos críticos de cinema à maneira de desenvolver uma narrativa pensada para a internet. Como afirma Orihuela (2003), mais que uma simples adaptação, é preciso que os profissionais compreendam e saibam controlar as características intrínsecas da comunicação em rede. Pensando desse modo, isso significa que ao escrever uma crítica para a internet, é preciso ter claro que além da bagagem sobre a história, linguagens, enfim, temas relacionados à sétima arte, também se espera do crítico mais que a organização narrativa dos textos, mas orientações relacionadas ao desenho dos espaços virtuais pelos quais a crítica tende a circular.

No novo cenário midiático, o narrador se redefine como arquiteto do labirinto, um organizador de espaços virtuais onde têm lugar diálogos reais. Isso é interatividade: a capacidade do usuário de dialogar com os textos. A participação efetiva dos usuários no processo comunicativo, não apenas respondendo, como também gerando informação, confronta as bases da autoridade dos narradores midiáticos profissionais e exige outro entendimento de sua função.

A chave da nova narrativa ciberjornalística consiste em que os narradores deixem de compreender o jornalismo como uma “conferência” e o compreendam como uma “conversa ou seminário”. (...) O dilema dos novos narradores não consiste em perder autoridade para ganhar interatividade, mas em redefinir o alcance e os conteúdos de sua autoridade em um entorno interativo ou pretender seguir à margem do processo, desautorizando sistematicamente as novas vozes sob a desgastada pergunta ‘isso é jornalismo?’ (ORIHUELA, 2003: 13-14).

Quando fala da necessidade de se compreender o jornalismo como uma “conversa ou seminário”, Orihuela (2003) destaca a importância de se cobrar uma postura mediadora dos jornalistas e, do mesmo modo, dos críticos. Para Paulo Vaz (2001), a aparição da internet converteu o jornalista em uma espécie de guarda de trânsito. Seu papel seria orientar leitores sobre os caminhos a seguir. Os links hipertextuais representariam as possíveis rotas que o leitor pode seguir em sua viagem particular. A metáfora do

jornalista como guarda de trânsito foi criticada por Luis Ángela Fernández Hermana (1997). Segundo ele, a comparação funciona no contexto de uma rede urbana já construída. Não é esse o caso da internet. Como detalharemos no próximo capítulo, a rede é construída coletivamente a cada segundo. Desse modo, de acordo com Fernandez Hermana (1997), o profissional da comunicação que atua na internet está mais para explorador ou cartógrafo.

Explorador de dados e informações, cartógrafo do conhecimento, ora com tarefas diferenciadas, ora como contínuo. Seu objetivo é converter esse processo em uma relação interativa entre os usuários com o objetivo de densificar de maneira inteligível o volume de informação disponível na rede. A partir dessa perspectiva, a função do jornalista consiste em dar sentido a um mapa informativo desordenado que pede um desenho compreensível para a intervenção do internauta (FERNÁNDEZ HERMANA, 1997).

Defendemos que tanto o crítico quanto o leitor vivem um período de transição. Essas duas esferas, importantes no processo de comunicação, demandam outra compreensão de seus respectivos papéis para o estabelecimento de novas relações demandadas pela comunicação em rede.

#### **4.6) Inferências sobre o perfil do crítico na internet**

*A internet está matando o crítico de cinema?* A pergunta foi o título de um debate realizado pelo Festival Internacional de Cinema de Londres, em 2007. Para respondê-la, foram convidados críticos de meios tradicionais, como Peter Bradshaw, do jornal *The Guardian*; James Christopher, do jornal *The Times*; assim como profissionais da internet como Steve Hornby, produtor de críticas para a *BBC Movies*, TV digital e celulares, além de James Fabricant, diretor de entretenimento do *MySpace* na Europa.

O que foi possível observar em pouco mais de uma hora de conversa foram dois grupos, muito diferentes, que se debatiam em defesa dos próprios interesses. Se, por uma parte, James Christopher se declarava incapaz de dar crédito à sua audiência, mesmo que as críticas assinadas por ele estejam na internet, por outro, os representantes da BBC e do

MySpace, assim como Bradshaw, manifestaram a importância de creditar a participação dos usuários. Havia uma separação muito clara, não apenas no que se refere somente aos meios. É uma questão de ideias.

Na tentativa de aportar informações sobre o perfil do crítico, apresentaremos aqui algumas questões que ajudaram a formar o profissional ideal para a análise de filmes. São elas:

1. O crítico manifesta sua opinião sobre uma obra de arte. É preciso ter claro que, apesar da amplitude de fontes disponíveis na internet, o profissional deve fidelidade a seus próprios argumentos. As próprias convicções sobre o filme devem ser as fontes originais da crítica;
2. O crítico de cinema na internet deve ser um profundo conhecedor da arte cinematográfica e em sua crítica tem obrigação de aportar informações alternativas ao que estiver disponível na internet. É preciso que haja originalidade na argumentação. O fato de escrever para meios que estão em circulação na rede não diminui a obrigação de se conhecer amplamente a arte em questão.
3. O crítico deve ser um bom maestro, ou seja, a quantidade e a qualidade dos conteúdos que maneja no entorno de sua crítica dependem da maneira como o próprio interage com os leitores.
4. Espera-se que o crítico aponte usos adequados para o hipertexto, de modo que complemente as informações que utiliza e os argumentos que expõe em seu texto. Os links servirão ao leitor como fontes de informações adicionais que ajudarão a formar a própria opinião sobre o filme e, além disso, o capacitam a dialogar produtivamente, seja com o profissional ou com outros leitores.
5. Espera-se que o crítico administre os recursos de interação cuidando para que, na relação com os usuários, apareçam conteúdos complementares. Não basta um intercâmbio de opiniões que não evolua.
6. O crítico não pode dar as costas às possibilidades de participação do suporte. Ou seja, o crítico precisa estar aberto ao trânsito de opiniões, preparado para argumentar e contra-argumentar. Espera-se que haja respeito e entendimento do



fato de que a possibilidade de o leitor interferir não significa perda de autoridade por parte do crítico.

7. O crítico deve ter sempre em conta a capacidade de memória ilimitada da internet e utilizá-la para contextualizar, argumentar e comprovar suas opiniões.

#### **4.7) O crítico sob a perspectiva do dispositivo**

De momento, sabemos que quando nos deslocamos do cenário das mídias tradicionais, e passamos a lidar com o ambiente da internet, a natureza da crítica jornalística de cinema – assim como o profissional responsável por ela – está sujeita às interferências das lógicas comunicacionais que delineiam tal ambiente midiático. Na perspectiva do dispositivo, tais lógicas também carregam suas linhas de força, subjetivação e ruptura, que, em ação, promovem o movimento de transformação. “Todo dispositivo se define pelo que detém em novidade e criatividade, e que ao mesmo tempo marca a sua capacidade de se transformar” (DELEUZE, 1991: 4).

A partir das inferências realizadas e pensando segundo a perspectiva do dispositivo, é interessante considerar o crítico como um importante operador do emaranhado de linhas que constituem este universo. Como Rachel Barreto (2005) chama a atenção, nenhum dispositivo pode funcionar sem que alguém o ative e interaja com ele. No caso da crítica que estudamos, temos, pelo menos, dois dispositivos em atividade: o cinema e o jornalismo. A mediação entre esses dois dispositivos seria competência do profissional. Na posição de espectador, o crítico entra em contato com o dispositivo cinematográfico. Do mesmo modo, ao escrever seu texto, “atualiza e performa o dispositivo jornalístico” (BARRETO, 2005: 66).

Estamos de acordo que a crítica de cinema é o palco para diversos processos de mediação (BARRETO, 2005). É trabalho crítico realizá-los.

Podemos destacar: a mediação entre o crítico e o público, com suas diferentes recepções e opiniões dos filmes e formas de pensar o cinema; entre o próprio cinema e o público, através do trabalho de interpretação, análise e contextualização realizado

pelo crítico; entre o cinema e seus produtores, que encontram na crítica formas articuladas de recepção e visões sobre seus trabalhos e o de outros, bem como uma nova inserção do cinema dentro dos processos sociais e culturais de circulação de informações; entre diferentes grupos e suas formas de ver, pensar e usar o cinema, que transparecem em diferentes posições e possibilidades da crítica, que pode fomentar o diálogo; a mediação entre o trabalho do crítico e as formas já sedimentadas e estruturadas de produção de críticas, advindas de um desenvolvimento histórico, e decorrentes de opções teóricas e metodológicas, que seguem, ainda, as formas estabelecidas de produção do jornalismo, sua organização institucional e suas práticas profissionais (BARRETO, 2005: 66).

Como Barreto (2005) completa, são todas mediações que respondem a um lugar institucional. No entanto, todas elas são dependentes de um indivíduo para realizá-las. Eis o papel do crítico: atuar como um dos sujeitos capazes de interferir nas linhas que constituem o dispositivo. Em outras palavras, se a transformação do dispositivo é condicionada principalmente à linha de ruptura, tal fratura é diretamente dependente dos sujeitos que as operam. Falamos em sujeitos, no plural, porque não é só o crítico que desempenha essa função. O leitor na internet, apto e convidado a participar, também tem condições de tensionar as linhas que compõem o dispositivo crítica jornalística de cinema na internet.

Sendo assim, discutir a crítica de cinema jornalística que se faz na e para a internet demanda não só uma aproximação às lógicas de comunicação existentes, como também uma reflexão sobre as características da comunicação no cenário contemporâneo e seus respectivos dispositivos. Desenvolveremos essa discussão adiante. Ela nos interessa como ponto de partida para a aproximação e compreensão das lógicas que se complementam e dialogam no chamado “ecossistema midiático”.

Até aqui, sabemos: a crítica jornalística de cinema é um dispositivo que se expressa em formato do gênero jornalístico de opinião; trata-se de um formato híbrido de informação e opinião cujo objetivo é apreciar, interpretar e avaliar as obras cinematográficas por meio do texto; e, por fim, possui uma estrutura padrão composta por sinopse, informações gerais sobre o filme e avaliação geral do crítico. É esse o formato da crítica

jornalística de cinema, oriundo do impresso, que, conforme aprofundaremos no próximo capítulo, que está sujeito às interferências do ecossistema midiático contemporâneo. Ao assumir a perspectiva do dispositivo, nos interessa entender em que medida as interferências das linhas que compõem todo e qualquer dispositivo atuam na crítica jornalística de cinema na internet, de modo a reformular e/ou preservar aspectos marcantes do dispositivo jornalístico original.

## CAPÍTULO 5

### ASPECTOS DELINEADORES DA CRÍTICA DE CINEMA NA INTERNET

#### 5.1) Ecossistema midiático

Um novo meteoro que vem alterar o ecossistema midiático. É assim que o pesquisador, jornalista e ex-diretor do jornal *Le Monde diplomatique*, Ignacio Ramonet, se referiu à internet durante a conferência “O papel dos meios de comunicação no contexto da crise mundial”<sup>19</sup>, realizada em Brasília, em novembro de 2011. Usando a metáfora da era jurássica, para ele, o efeito causado pela internet no universo da comunicação é o mesmo daquele provocado pela chuva de meteoros que aniquilou os dinossauros e

---

<sup>19</sup> Texto publicado no [http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/\\_a\\_internet\\_altera\\_o\\_ecossistema\\_midiatico\\_diz\\_ramonet](http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/_a_internet_altera_o_ecossistema_midiatico_diz_ramonet) Acesso em 06/02/2012

mudou para sempre o ecossistema do planeta. A metáfora é exagerada, mas a associação dos termos ‘ecossistema’ e ‘comunicação’ nos parece adequada para iniciar a reflexão proposta neste capítulo<sup>20</sup>.

Mesmo que o americano Neil Postman (1970) tenha nomeado a corrente de pensamento, foi na obra de Marshall McLuhan (1962) que o termo ‘ambiente’<sup>21</sup> apareceu pela primeira vez associado à comunicação. Tal abordagem faz com que o autor seja sempre lembrado no percurso histórico da ecologia midiática (SCOLARI, 2010; POSTMAN, 2000; LEVINSON, 2000; STRATE, 2004). McLuhan afirmou, em 1964, que é no entorno sensorial formado pelos meios que nos movemos, assim como um peixe na água (SCOLARI, 2010).

De acordo com essa perspectiva, como os meios adquirem significados em relação a outros meios, eles têm como efeitos a criação de ambientes, no caso, a água necessária ao peixe. McLuhan buscou referência na obra de Hans Selye (1956), sobre estresse, para dizer que assim como na saúde, “as abordagens ao estudo dos meios levam em conta não apenas o ‘conteúdo’, mas o próprio meio e a matriz cultural em que um meio ou veículo específico atua” (MCLUHAN, 1964: 25).

A contribuição do canadense para os trabalhos recentes sobre ecologia midiática aparece na atenção dada às percepções e aos usos que os sujeitos fazem dos meios, ou seja, daquilo que Foucault (1999) e Deleuze (1997) chamaram subjetividade. “Os efeitos da tecnologia não ocorrem aos níveis das opiniões e dos conceitos: eles se manifestam nas relações entre os sentidos e nas estruturas da percepção, num passo firme e sem qualquer resistência” (MCLUHAN, 1964: 34). Tal frase exemplifica uma

---

<sup>20</sup> Mais que uma perspectiva e um campo de investigação fundamentais para o entendimento da comunicação – principalmente a contemporânea, como detalharemos adiante –, a ecologia midiática é também uma disciplina de graduação. Foi criada em 1971 por Neil Postman na Streinhardt School of Education da University of New York. Desde 2000, o tema é, ainda, objeto de uma associação sem fins lucrativos que reúne pesquisadores do mundo inteiro interessados em promover e disseminar o estudo, a pesquisa, a crítica e a aplicação das reflexões em torno da ecologia dos meios (SCOLARI, 2010). O americano Neil Postman (1970, 2000) é o criador do termo, mas, além dele, o canadense Marshall McLuhan e o também americano Walter Ong completam o trio de fundadores em torno do qual essa corrente de pensamento inicialmente se desenvolveu (SCOLARI, 2010; STRATE, 2004).

<sup>21</sup> “A própria natureza do que chamamos de ambiente nada mais é do que a de um “campo”, em um sentido deslizado daquele em que a palavra é empregada em física: como campo de forças” (FRANCO, 2011: 34).

das ideias centrais na obra de McLuhan. Afirmando os meios como extensões do homem, de acordo com o autor, o ambiente no qual os meios se desenvolvem não pode ser desconsiderado em uma análise sobre a mídia.

O uso do ‘ambiente’ também reforça o entendimento do termo como campo de forças que impulsiona as trocas comunicativas. Essa perspectiva é próxima da ideia de dispositivo tal como temos argumentado. Sugerimos que os dispositivos, compostos por linhas de forças, de subjetivação e de ruptura, constituem ambientes comunicacionais. Quando McLuhan destaca que os efeitos da tecnologia se manifestam nas relações entre os sentidos e nas estruturas da percepção, ainda que não tenha utilizado o conceito de dispositivo, o autor chama a atenção para a importância de se observar, por exemplo, o comportamento das linhas de força na construção do fluxo comunicacional. Ao afirmar os meios como extensões do homem, McLuhan ressalta – ainda que não utilize o conceito de dispositivo – a ação das linhas de subjetivação.

O trabalho acadêmico desenvolvido por McLuhan ao longo das décadas de 1950 e 1960 abriu espaço para as vertentes de estudos que se interessavam em explicar como a mídia, enquanto ambiente, permearia pensamentos, ações individuais e a sociedade como um todo. A tarefa da ecologia midiática é, segundo Levinson (2000), detalhar como isso acontece.

Os meios são cruciais. Podemos ler um livro, assistir à televisão ou acessar a internet à noite, mas nunca será apenas em uma noite. McLuhan previu que os meios mudariam nossas vidas e quem somos. A ecologia midiática assumiu a tarefa de detalhar as maneiras como isso aconteceu e vai continuar acontecendo (LEVINSON, 2000: 17. Tradução nossa).

A ecologia dos meios é, de acordo com Postman (1970), o estudo dos meios de comunicação como ambientes. Em nossa perspectiva, a ecologia dos meios pode ser entendida como o estudo das ações de dispositivos midiáticos variados na constituição das trocas comunicativas. Isso significa dizer que os meios de comunicação e as respectivas relações estabelecidas com a sociedade compõem um sistema de conexões cujas interações podem interferir na cultura de um povo. Scolari (2010) chama a atenção

para o fato de que, quando aplicamos uma metáfora como a da ecologia para o estudo da comunicação, adquirimos um dicionário de termos.

O uso da palavra ecologia, por exemplo, é inspirado na obra de Ernst Haeckel no século XIX (POSTMAN, 2000). Haeckel adotou ecologia para se referir às interações existentes por trás dos elementos naturais. Em outras palavras, na Biologia, a ecologia estuda as relações dos seres vivos com o ambiente em que habitam. Na comunicação, similarmente, a ecologia também estuda relações, mas entre a sociedade e as mídias e as mídias entre si. Assim como os peixes, as baleias, os tubarões, as algas e demais plantas e animais são espécimes que compõem o ecossistema marítimo, a televisão, a rádio, a internet e a imprensa são alguns dos espécimes que formam o ecossistema midiático.

De acordo com Scolari (2010), o diferencial da ecologia midiática é o fato de abarcar os processos da comunicação entre as mídias, em vez de se concentrar em um meio específico. Como o autor observa, há uma tendência na academia por abordagens “ilhadas”. Estuda-se a rádio, a televisão, o cinema, o livro, mas, na maioria das vezes, de maneira isolada. No caminho contrário, a ecologia midiática trata a comunicação de forma integrada. Não é o livro, a televisão, a rádio as possíveis interferências entre uns e outros, mas um entendimento ecológico de que as “membranas” que delimitam as características de um meio não são rígidas, pelo contrário. Justamente sua maleabilidade faz com que no ambiente midiático contemporâneo os meios sejam permeados uns pelos outros<sup>22</sup>. “As máquinas digitais fagocitam meios, linguagens, interfaces, estéticas e teorias” (SCOLARI, 2008: 105).

Na perspectiva aqui adotada do dispositivo, o entendimento ecológico das mídias enfatiza o permanente acoplamento de dispositivos, tal como afirmou Mouillaud (1997). Segundo o autor exemplifica, “os dispositivos se encaixam uns nos outros. O jornal se inscreve no dispositivo geral da informação e contém, ele próprio, dispositivos que lhe são subordinados (o sistema dos títulos, por exemplo)” (1997: 35).

---

<sup>22</sup> Karin Wenz (2008) trabalha a permeabilidade das mídias digitais a partir da perspectiva invocada por termos como hibridização e intermídia. De escalas diferentes, os conceitos definem as formas híbridas que surgem na rede flexível e heterogênea das mídias.

Um bom exemplo para ilustrar a visão dos meios a partir da ecologia midiática foi usado por Postman (1998) em uma comunicação que procurou listar cinco tópicos essenciais para se compreenderem as mudanças tecnológicas. O experimento proposto foi o seguinte: pingar uma gota de corante vermelho em um copo com água limpa. Obviamente, a partir dessa ação a água ganhará outra coloração. Postman usa o exemplo para afirmar: “As mudanças tecnológicas não são aditivas, são ecológicas” (1970). Os meios se contaminam no cenário contemporâneo e não há como tratá-los de maneira isolada.

É isso que eu chamo de mudança ecológica. Um novo meio não acrescenta alguma coisa: muda tudo. No ano 1500, depois que a prensa foi inventada, você não teve a velha Europa somada à prensa. Você teve uma Europa diferente. Depois da televisão, América não foi América mais televisão. Televisão deu novas cores a todas as campanhas políticas, todas as casas, todas as escolas, todas as igrejas, todas as indústrias e assim por diante (POSTMAN, 1970, tradução nossa).

Em discurso inaugural da Media Ecology Association (MEA), Postman (2000) retoma as reflexões disseminadas desde a década de 1970 e afirma que o homem vive em dois tipos de ambientes. Do natural fazem parte a água, o ar, as árvores, os rios, os animais e daí por diante. Já o ambiente midiático, de acordo com essa perspectiva, é composto, por exemplo, pela linguagem, números, imagens. Ou seja, segundo Postman (2000), o ambiente midiático é a junção de símbolos, de técnicas e de maquinários que nos constituem. “Usamos a palavra ‘ecologia’ para sugerir que não nos interessam somente os meios, mas as formas em que as interações entre os humanos e os meios moldam o caráter da cultura” (POSTMAN, 2000).

É a partir da perspectiva ecológica da mídia que nos interessa entender o dispositivo crítica jornalística de cinema na internet. De acordo com essa perspectiva, a crítica seria um formato de conteúdo presente na ambiência intermidiática da internet, sujeita ao tensionamento das linhas de força e ruptura que constituem os dispositivos nessa rede midiática. No caso, nos referimos formato como um híbrido de informação e opinião pertencente aos gêneros jornalísticos de opinião cujo objetivo é apreciar, interpretar e avaliar as obras cinematográficas por meio do texto. Note-se que esse formato, que se



consolidou no jornalismo impresso ao longo do século 20, tem origem na imprensa do século 19 e desde então tem participado do jogo de forças do dispositivo no qual se insere. Portanto, sua inserção no ambiente fluido e heterogêneo da internet, no qual todos opinam, interpretam e avaliam, também não ocorre sem tensão.

Retomando a metáfora da gota de corante usada por Postman (2000), suponhamos que dentro da ambiência da internet há, ainda, uma atmosfera jornalística onde circulam diversos gêneros e formatos. Se o pingo de corante vermelho muda a coloração geral da água no copo, isso significa dizer, em outro contexto, que todos os formatos, de alguma maneira, se reconfiguraram a partir do novo elemento: o corante vermelho. Em outras palavras, no momento em que o formato crítica habita uma ambiência dinâmica, fluida e heterogênea, dificilmente ele passará incólume da contaminação provocada a cada novo ambiente.

Quando Ignácio Ramonet (2011) se refere à internet como um novo meteoro que vem alterar o ecossistema midiático, o que ele quer dizer é que estamos diante de uma espécie midiática que, na comparação com as existentes até o final do século XX, tem demonstrado maior compatibilidade de hibridação com outros meios. Vale acrescentar, como Wenz (2008) destaca, que desenvolvimentos culturais tais como a internet representa não podem ser descritos como homogêneos e puros. “Os atuais fenômenos culturais são complexos e se caracterizam por uma ampla rede interna de conexões” (WENZ, 2008: 252).

Reafirmamos a relevância da ecologia midiática para nosso trabalho porque, assim como propõe a perspectiva, não nos aproximaremos da crítica de cinema em um formato estanque, que independe do meio no qual se processa. Partimos do pressuposto de que o ecossistema contemporâneo é híbrido e, portanto, conjugado em “configurações midiáticas complexas”<sup>23</sup> (WENZ, 2008: 256), o que deve trazer consequências importantes para formatos midiaticamente consolidados, como é o caso da crítica jornalística de cinema. Chamamos de configurações midiáticas o ambiente no qual os meios de comunicação – assim como suas respectivas linguagens, formatos e

---

<sup>23</sup> Usamos a palavra complexo no sentido de algo intrincado, emaranhado e difícil de solucionar.

técnicas – existem enquanto formas isoladas ao mesmo tempo em que se fundem, se dissolvem, se entrelaçam, se ramificam, ou seja, se hibridizam<sup>24</sup> (WENZ, 2008) uns com outros. É ação das linhas que constituem o dispositivo crítica de cinema.

Essa perspectiva dialoga, em nosso entendimento, com o conceito de *hipermediações* forjado por Scolari (2009) em referência “à trama de reenvios, hibridações e contaminações que a tecnologia digital, ao reduzir todas as textualidades a uma massa de bits, permite articular dentro do ecossistema midiático” (2009: 115). A hipermediação, tal como defendida por Scolari (2008), seria uma especificidade da mediação<sup>25</sup> no contexto digitalizado do ecossistema midiático contemporâneo. O termo remete, em alguma medida, ao conceito de remediação (BOLTER E GRUSIN, 2000), embora não se refira exatamente à mesma coisa.

Remediação consiste, basicamente, na representação de um meio dentro de outro meio. Grosso modo, podemos exemplificar assim: uma crítica de cinema, que originalmente foi publicada em um veículo impresso, é publicada também na internet e assim passa a ser remediada, ou seja, é transferida de um meio a outro. No caso, do impresso à internet. É a esse processo que Bolter e Grusin (2000) dão o nome de remediação. Como observa Scolari (2008), a remediação proferida por Bolter e Grusin (2000) é uma perspectiva com tintas “McLuhanianas”. McLuhan dizia que o conteúdo de um meio é sempre outro meio. Bolter e Grusin (2000) afirmam que os meios se constroem a partir da apropriação que fazem de outros meios, levando-se em conta a ação das linhas de força dos dispositivos. Ou seja, embora o argumento não seja igual, é semelhante.

Bolter e Grusin veem os meios como parte de uma rede de remediações. A World Wide Web, assim como qualquer outro meio de comunicação, é uma máquina de remediar outros meios: hoje, a internet é mais eclética e inclusiva, além de seguir pedindo emprestados e remediando quase qualquer outro

---

<sup>24</sup> Segundo Karin Wenz (2008), tanto o termo *hibridização* como *intermídia* fazem parte dos estudos das mídias desde a década de 1990. Embora a relevância para a comunicação tenha aparecido na mesma época, os termos não são sinônimos. Eles possuem escalas diferentes. Por exemplo, a *intermídia* é um processo pertencente à *hibridização*. Em outras palavras, a *intermídia* é consequência da *hibridização* de meios de comunicação. “A intermídia produzida pelas novas mídias significa a integração entre mídias, o desenvolvimento de híbridos midiáticos e novos sistemas de integração entre as mídias” (WENZ, 2008: 258).

<sup>25</sup> O conceito será detalhado mais à frente neste capítulo.

meio visual ou verbal que conhecemos (SCOLARI, 2008: 106)<sup>26</sup>.

De acordo com Scolari (2008), além da remediação, em maior ou menor medida, características como **a digitalização, a hipertextualidade, a multimedialidade, a reticularidade e a interatividade** são pertinentes às formas de comunicação híbridas que marcam o ecossistema midiático contemporâneo. Mais que pertinentes, consideramos tais características inerentes aos processos que configuram a comunicação hipermidiática<sup>27</sup>. Ressaltamos que cada uma carrega uma bagagem de dispositivos que constituem suas forças e particularidades.

(...) o conceito de hipermídia conflui uma boa parte das propriedades que distinguem as novas formas de comunicação: a hipertextualidade dentro de um contexto de convergência de linguagens e meios. Nesse contexto, podemos definir a hipermidialidade como a soma do hipertexto com o multimídia. A dimensão interativa está presente no mesmo conceito de hipertexto – para navegar é preciso interagir – e a digitalização, como indicamos, é uma propriedade transversal e basilar das novas formas de comunicação (SCOLARI, 2008: 105).

Como argumenta Scolari (2008), as características que dão forma ao ambiente midiático contemporâneo são imbricadas no sentido de uma depender da outra. Por exemplo, no que tange à crítica de cinema, quando falamos em digitalização nos referimos ao processo de transição pelo qual o formato passou nos últimos anos. À medida que a crítica, além de publicada em papel (que seria uma forma analógica de difusão), é transformada em bits, ou seja, torna-se digital, essa conversão, como apontou

<sup>26</sup> Scolari (2008) também ressalta que a perspectiva da remediação de Bolter e Grusin (2000) se funda na transparência e na opacidade. “A transparência se refere à capacidade que os meios têm de desaparecer, de representar diretamente uma realidade ocultando seu dispositivo. (...) Por outro lado, a opacidade é a capacidade de derivar a atenção em direção do mesmo meio. O meio se torna evidente, é opaco e se impõe ao seu conteúdo” (SCOLARI, 2008: 106). No caso da crítica, mesmo que o texto seja originário da internet, a maneira como é remediado procura, de certa forma, tornar transparente e opaca o fato de pertencer, originalmente a outro meio.

<sup>27</sup> Assim como Scolari (2009), usamos o termo hipermídia como uma extensão lógica do hipertexto. Significa o cruzamento e a integração de elementos em áudio, vídeo, texto, links não lineares na formação de um meio.

Negroponte (1995), “facilita não apenas a reprodução e distribuição sem perda de qualidade, mas também a fragmentação, a manipulação, a combinação e a recomposição de seus elementos” (SCOLARI, 2008: 82).

Desse modo, à medida que a textualidade é modelada por uma série de bits, esse processo incentiva a mistura de elementos, além de incrementar a interação entre os sujeitos envolvidos no processo da comunicação por meio de conexões hipertextuais. A partir do momento em que a crítica passa a integrar um ambiente midiático heterogêneo e híbrido, nos interessa saber quais as implicações que essas mudanças podem gerar na crítica enquanto formato do gênero jornalístico de opinião. Por exemplo, que tipo de consequência a não linearidade do hipertexto e suas conexões intermediárias, por meio de interações sociais em rede, pode trazer para o formato da crítica?

É importante ressaltar que a ideia da hipertextualidade gravita na comunicação mesmo antes do processo de digitalização pelo qual os meios de comunicação passaram nos últimos anos. O engenheiro americano Vannevar Bush (1945) foi pioneiro ao propor a ideia de que as informações fossem organizadas da mesma maneira que o pensamento humano, ou seja, de modo associativo, em vez de linear e hierárquico.

Embora o tema já tivesse sido tratado por Bush, a palavra hipertexto, no entanto, surge 20 anos mais tarde na obra de Ted Nelson (1992). “Defino o termo hipertexto simplesmente como escritas associadas, não sequenciais, conexões possíveis de se seguir, oportunidades de leitura em diferentes direções” (1992: 161). De acordo com o autor, a capacidade de memorização do computador dispensava a necessidade de uma sequência linear. Ou seja, o hipertexto tornaria possível que as informações fossem organizadas da mesma maneira que o pensamento humano, quer dizer, aleatória. O elemento na ideia do hipertexto é, portanto, compreender que as informações deixam de se organizar de maneira hierárquica, passando a uma organização reticular, ou seja, em rede. De acordo com Scolari (2009), a internet é a materialização da ideia de hipertexto defendida por Ted Nelson. Isso se dá à medida que a configuração reticular da rede favorece a construção de narrativas navegáveis, aleatórias, não lineares.

## 5.2) Dinâmica de rede

As redes de comunicação são estruturas **compostas de elementos em interação, capazes de gerar determinadas dinâmicas<sup>28</sup> ao estabelecerem conexões instáveis e transitórias** (MUSSO, 2004). Trata-se de arquiteturas de informação interconectadas, ilimitadas, multidirecionais, interativas e, em certos casos, voltadas à cooperação (ALZAMORA, 2007), definidas principalmente pelas conexões que estabelecem, gerando pontos de convergência e bifurcação (KASTRUP, 2004).

De acordo com Scolari (2008), a capacidade de criar redes é um dos componentes fundamentais das formas de comunicação contemporâneas, entre elas a internet. Os elementos comunicacionais que permanentemente se conectam – já que as redes são definidas principalmente pelas conexões –, incrementam o funcionamento de um sistema complexo baseado nos fluxos comunicativos<sup>29</sup> (CASTELLS, 2009; SODRÉ, 2003).

Da mesma forma que os ecólogos dos meios<sup>30</sup>, Fritjof Capra (2008) se apoia em uma metáfora da natureza para explicar o porquê do uso do conceito de rede também na comunicação, assim como seu funcionamento. De acordo com a perspectiva dele, os fluxos de informação estão para as redes de comunicação assim como o metabolismo (que são fluxos de energias vitais) servem aos seres vivos. Considerando rede como um padrão comum para todo tipo de vida, segundo Capra (2008), as redes de comunicação criam pensamentos e significados, os quais dão origem a outras comunicações. É assim que a rede mantém viva sua dinâmica.

Justamente por ser dinâmica, ou seja, formada por um conjunto de movimentos não controlados, não lineares e de múltiplas facetas, perspectivas como a do ecossistema

---

<sup>28</sup> Entendemos por dinâmica o “conjunto de movimentos não controlados, não lineares, de múltiplas facetas, gerados pela participação de todos” (PISANI E PIOTET, 2010:16).

<sup>29</sup> O fluxo comunicativo, para Castells, pode ser ilustrado pelo eco: “Os emissores são receptores, de forma que um novo sujeito de comunicação, o emissor destinatário, surge como figura central da galáxia internet” (CASTELLS, 2009: 181).

<sup>30</sup> Assim também são chamados os intelectuais que se dedicaram a estudar a ecologia midiática.

mediático e do dispositivo tornam-se relevantes para o entendimento da comunicação contemporânea. Além disso, se pensamos o dispositivo como uma matriz que impõe sua forma ao texto e prepara para o sentido, mais uma vez ressaltamos a maneira como o conceito permeia as diversas camadas de nosso estudo.

A abordagem da rede como um organismo vivo dimensiona a relevância de sua dinâmica no cenário atual e chama a atenção para a importância do **processo**<sup>31</sup> no qual se desenrola a comunicação em vez dos objetos que formam a rede propriamente dita. Roger Silverstone (2002) é defensor desta ideia: sendo a mídia composta por “ambientes que nos abraçam”, para investigar as maneiras como a mídia participa da nossa vida social e cultural precisamos examinar a rede como espaço condutor de processos.

Como uma coisa em curso, e uma coisa feita, e uma coisa em curso, e feita em todos os níveis, onde quer que as pessoas se congreguem no espaço real ou virtual, onde se comunicam, onde procuram persuadir, informar, entreter, educar, onde procuram, de múltiplas maneiras e com graus de sucesso variáveis, se conectar umas com as outras. (SILVERSTONE, 2002: 16-17)

Essa abordagem remete à perspectiva adotada por Scolari (2008) para tratar das *hipermediações*. Conforme já apresentado aqui, o termo é usado por ele em referência aos “processos de intercâmbio, produção e consumo simbólicos que se desenvolvem em um entorno caracterizado por uma grande quantidade de sujeitos, meios e linguagens interconectadas tecnologicamente de maneira reticular e em rede” (SCOLARI, 2008: 113).

Desse modo, por se tratar de uma abordagem com foco nos processos que considera a pluralidade de sujeitos, meios e linguagens organizados em rede, o conceito de *hipemediação* parece ser útil para especificar as reticularidades da comunicação

---

<sup>31</sup> Quando mencionamos processos comunicativos, nosso interesse se encontra nos níveis operativos do processo. Por exemplo, a interação, segundo Sodré (2003), seria um desses níveis operativos do processo de media o. Acrescentamos que, além da intera o, há ainda opera es como participa o e o compartilhamento, que são entendidos aqui como matizes de intera o ou, em outras palavras, camadas ou tipos do ato de interagir.

contemporânea, predominantemente estabelecida em ambientes midiáticos digitais, os quais favorecem a interconexão e a permeabilidade.

### **5.3) Da mediação à hipermediação**

Mediar significa fazer ponte ou fazer duas partes se comunicarem (SODRÉ, 2003). De acordo com Orozco Gómez (2006), o conceito de mediação no âmbito da comunicação foi apresentado por Martín Serrano (1982). Nessa primeira abordagem, a mediação era tratada como propriedade exclusiva dos meios. Foi Martín-Barbero (1987) quem deslocou o foco dos meios às mediações. Mediação, na obra de Martín-Barbero (1987), possui perspectiva descentralizada da ação da mídia e inclui o social. Em outras palavras, o ato de mediar faz parte da vida em sociedade. Como Sodré (2003) salienta, toda cultura implica mediações simbólicas (linguagem, trabalho, leis, artes, etc.) e mediações sociais que, por sua vez, são dependentes de instituições e formas reguladoras para reger o relacionamento em sociedade.

As variadas formas da linguagem e as muitas instituições mediadoras (família, escola, sindicato, partido, etc.) investem-se de valores (orientações práticas de conduta) mobilizadores da consciência individual e coletiva. Valores e normas institucionalizados legitimam e outorgam sentido social às mediações (SODRÉ, 2003: 21).

Até o início dos anos 1990, a mídia ocupava centralidade enquanto instância mediadora (FAUSTO NETO, 2007). Tanto a perspectiva de Martín-Barbero (1987) como a de Sodré (2003) destacam a importância da compreensão da mediação em um cenário em que os meios de comunicação de massa cumpriam um papel importante, mas que atualmente é questionado. A crítica de Martín-Barbero (1987) ao midiacentrismo é o que gera, inclusive, o deslocamento da perspectiva dos meios às mediações. “Assistimos a uma desmassificação da informação e uma fragmentação das grandes identidades” (SCOLARI, 2008: 115).

À medida que as redes de comunicação se desenvolveram – principalmente depois da popularização da internet – os processos descentralizados de mediação se disseminaram (ALZAMORA, 2007). Como Orozco Gomez (2006) afirma, entender a mediação na hipermidia pressupõe “abandonar a ideia de que mediações vêm só de meios e são de certa forma sua extensão” (2006: 88). Na perspectiva do autor, as mediações são, na verdade, “processos estruturantes que provêm de diversas fontes, incidindo nos processos de comunicação e formando as interações comunicativas dos atores sociais” (2006: 88). Vindas de diversas fontes, portanto, na abordagem de Gomez (2006), as mediações no ecossistema midiático são sobrepostas, ou seja, existem infinitas mediações, de múltiplas naturezas (informacionais, tecnológicas, cognitivas) se sobrepondo em um mesmo ambiente.

Em certa medida, a perspectiva da hipermediação defendida por Scolari (2008) está em sintonia com a abordagem de Gomes (2006). Em vez de focar em meios e linguagens, como era comum nos estudos da comunicação de massa e das mediações tradicionais, hipermediação é voltada ao entendimento da “confluência das linguagens, a reconfiguração dos gêneros, o aparecimento de novos sistemas semióticos caracterizados pela interatividade e as estruturas reticulares” (SCOLARI, 2008: 115).

Em uma aproximação à crítica jornalística de cinema, deve-se considerar que o formato consolidou-se no âmbito da comunicação de massa, na qual o polo da emissão corresponde a uma forma privilegiada de instância mediadora – institucional, corporativa, simbólica. Mas, a partir do momento em que o texto crítico passa a circular na internet e, por conta das características técnicas e socioculturais da ambiência torna-se disponível para variadas apropriações, recontextualizações e reconfigurações, estaríamos diante de uma dilatação dos processos de mediação que incidem sobre o formato da crítica jornalística de cinema? Isso, segundo Scolari (2008), demandaria um distanciamento em relação ao meio para analisar as transformações sociais que o desenvolvimento da comunicação do ecossistema midiático contemporâneo gera.



#### 5.4) Lógicas comunicacionais: da transmissão ao compartilhamento

A lógica é a maneira como a comunicação flui de modo generalizado. Cada lógica é composta por uma ou várias configurações, que ilustram como se dá o fluxo da comunicação. Conforme detalha Alzamora (2007), os meios de comunicação de massa (rádio, televisão, jornais, revistas, etc.), por exemplo, se caracterizam como centros irradiadores de informação. O fluxo de comunicação nesses meios é, portanto, fundado na **noção de transmissão**. É isso que faz dos meios de comunicação de massa representantes do sistema *broadcast*<sup>32</sup>, por exemplo.

Quando pensamos nos meios de comunicação de massa dentro da dinâmica de rede, o primeiro conflito se dá no fato de a lógica transmissiva não priorizar organização reticular do ambiente, ou seja, as possibilidades de intercâmbios entre fluxos informacionais que compõem a rede. Na lógica transmissiva, o fluxo parte de um polo emissor em direção a um receptor. Como afirmou Debray (1995), o esquema tornou-se simplista para ilustrar os fluxos que compõem a comunicação contemporânea.

(...) ao esquema padrão: fonte emissor sinal receptor destino, podemos acrescentar um ou vários círculos de retroação tendo, no centro, uma ou várias flechas para os parasitas oriundos do meio, fonte de ruído (...) **transmissão não se desenrola horizontalmente, entre dois polos situados à mesma altura** (DEBRAY, 1995: 66, grifo nosso).

Em rede, além do fluxo um-muitos (do emissor aos vários receptores), também estão presentes outras formas de se comunicar. No caso da comunicação mediada por computadores, como Scolari (2008) lembra, há um movimento de confluência entre elas. “A web é, simultaneamente, uma forma de comunicação de massas e de um-a-um” (SCOLARI, 2008 *apud* BURNETT E MARSHALL, 2003: 59).

Em outras palavras: como a base da rede são as conexões, vários dispositivos se acoplam – na configuração do que chamaremos **lógica hipermediática da**

---

<sup>32</sup> Termo utilizado para descrever o fluxo da mensagem que parte de um centro para muitos receptores (SCOLARI, 2008).

**comunicação.** Desse modo, Alzamora (2007) sugere a substituição da noção de transmissão pela ideia de associação.

A lógica reticular da hipermídia, aqui relacionada à lógica associativa da comunicação, abriga e redimensiona a lógica transmissiva das mídias. Assim, não pode ser entendida como uma ruptura em relação à lógica transmissiva dos meios de massa, mas como um desdobramento semiótico dessa lógica. Por causa disso, se caracteriza por ser uma lógica estratificada e plural, que tenciona a lógica midiática de comunicação (ALZAMORA, 2007: 84).

A lógica da associação, aqui relacionada à lógica do compartilhamento, não se opõe à lógica transmissiva, mas a ela se acopla em dinâmica reticular que enfatiza o compartilhamento, a participação, a colaboração e demais dispositivos que constituem a comunicação contemporânea. Considerando o modo como a sobreposição e o hibridismo de diferentes lógicas comunicacionais afetam a dinâmica reticular do ecossistema midiático contemporâneo, indaga-se a respeito das implicações que a questão traz para o formato da crítica jornalística de cinema que circula na internet. Se o formato foi delineado pela lógica transmissiva, o que ocorre quando passa a sofrer interferência da lógica de compartilhamento?

### **5.5) A crítica de cinema jornalística como dispositivo no ecossistema midiático contemporâneo**

A partir do que foi apresentado neste capítulo, retomamos o conceito de dispositivo para entender o funcionamento do ambiente contemporâneo da comunicação, assim como seu desenvolvimento. O conceito, que surgiu na década de 1970 na filosofia de Foucault (1979), conforme já mencionado aqui teve o uso na área da comunicação impulsionado, principalmente, pelas rápidas mudanças “verificadas na complexificação dos processos de produção e circulação da informação, destacadamente a partir da gigantesca onda de digitalização e virtualização do ambiente comunicacional” (BRUCK, 2012: 40).

Desse modo, à medida que adotamos a perspectiva do dispositivo, ao revisitar os termos que foram trabalhados neste capítulo, perceberemos como se trata de um conceito capaz de delinear nossa discussão, ainda que, em determinados momentos, não apareça em primeiro plano. A abordagem da mídia como ambiente, por exemplo, segundo afirmou McLuhan (1964), diz respeito sobre as relações através das quais os processos da comunicação se constituem. Como citamos anteriormente, “os efeitos da tecnologia não ocorrem aos níveis das opiniões e dos conceitos: eles se manifestam nas relações entre os sentidos e nas estruturas de percepção” (MCLUHAN, 1964: 34).

Tal perspectiva, de certo modo, dialoga com o argumento apresentado por Deleuze (1999) quando este se refere ao dispositivo como um “conjunto multilinear, composto por linhas de natureza diferente”. Ao afirmar que as linhas não se prestam a delimitar sistemas homogêneos, pelo contrário, constituem sistemas heterogêneos ao “seguir direções, traçar processos que estão sempre em desequilíbrio” (DELEUZE, 1999: 1).

De acordo com o entendimento ecológico da mídia, as membranas que delimitam as características de um meio não são rígidas, pelo contrário, graças à sua maleabilidade os meios são permeados uns pelos outros. Do mesmo modo, segundo afirmou Foucault (1979), o dispositivo demarca:

(...) um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos (FOUCAULT, 1979: 139).

Assim como afirmou Scolari (2010), a capacidade de criar redes é um dos componentes fundamentais da comunicação contemporânea. Ao procurar entendê-la sob a perspectiva da ecologia midiática, a rede é tida como um organismo vivo e, dessa maneira, a análise de seu comportamento chama a atenção para a importância do processo no qual a comunicação se desenvolve. Lembramos, mais uma vez, que ao definir o dispositivo

como um conjunto multilinear, Deleuze (1999) também destaca como tarefa das linhas traçar processos sempre em desequilíbrio.

Ao descrever os dispositivos como matrizes onde os textos se inscrevem, o Mouillaud (1997) ressalta que a existência do dispositivo (seja ele um livro, um jornal, um disco, um filme, um site, etc.) é prévia ao texto e eles se determinam de maneira alternada. Ou seja, tanto o dispositivo pode aparecer como uma sedimentação do texto, assim como o texto pode ser uma variante do dispositivo. Dito de outro modo: sempre haverá uma relação de hibridação implícita no movimento dos dispositivos.

Consideramos essa ideia fortemente relacionada às tramas de contaminações que encontramos no ecossistema midiático contemporâneo. A crítica jornalística de cinema, ao se inscrever na internet, ao mesmo tempo em que desempenha puramente uma função de texto, está sujeita às outras inscrições que também compõem aquele ambiente. É assim que “os dispositivos se encaixam uns nos outros. O jornal se inscreve no dispositivo geral da informação e contém, ele próprio, dispositivos que lhe são subordinados” (MOUILLAUD, 1997: 35).

Já que as inscrições vão muito além do que o texto propriamente dito (MOUILLAUD, 1997), também podemos considerar assim elementos e características tais como a hipertextualidade, a interatividade e a multimedialidade, por exemplo. Segundo Scolari (2010), tais características não apenas dão forma ao ambiente midiático, mas estabelecem uma relação de dependência entre elas. Ou seja, são imbricadas, ou, como afirmou Mouillaud (1997), acopladas umas às outras, assim como os dispositivos jornalísticos.

A relação entre tais inscrições é estabelecida pela ação das forças identificadas por Deleuze (1990) na composição dos dispositivos. É no embate entre elas, e, sobretudo, a partir da ação da linha de ruptura, que identificamos fenômenos como a passagem da lógica transmissiva da comunicação vigente na comunicação de massa à lógica hipermediática, tal como descrevemos. Sabemos que a crítica jornalística de cinema é

um formato que se consolidou no âmbito da comunicação de massa; portanto, segundo a lógica transmissiva da comunicação. A partir do momento em que, além de transmitida, a crítica também pode ser compartilhada, essa mudança no dispositivo reverbera no polo emissor. Na lógica do compartilhamento, como já afirmamos, a crítica pode ser retransmitida, recontextualizada e reconfigurada. Encontramos aí possíveis tensões envolvendo as linhas de sedimentação, de subjetividade e de fratura da crítica enquanto dispositivo que precisamos identificar de modo mais preciso.

## **PARTE II**

# **DESENHO E RESULTADOS DA INVESTIGAÇÃO**

## CAPÍTULO 6

### DESENHO METODOLÓGICO

#### 6.1) Objetivos da investigação

Como se trata de estudar a crítica de cinema na internet, nos concentraremos na noção dos estudos de internet enquanto campo em desenvolvimento, assim como a perspectiva adotada pelo coletivo de pesquisa espanhol *Mediaciones*, da *Universitat Oberta de Catalunya*, que considera a internet como tecnologia de mídia geradora de práticas sociais (FRAGOSO, 2012). Essa abordagem é a que mais se aproxima de nossa perspectiva, ou seja, a internet como ambiência de mídia “que permite práticas e estratégias comunicacionais que estão articuladas com os diferentes tipos de culturas” (FRAGOSO, 2012: 44).

Queremos entender em que medida características do ecossistema midiático contemporâneo, permeado pela internet, interferem na crítica jornalística de cinema.

Com o manejo de instrumentos diferentes e combinados, pretendemos alcançar os seguintes objetivos específicos, tal qual foram descritos na introdução deste trabalho:

- 1) Entender em que medida o crítico profissional de cinema é influenciado pela internet em seu trabalho e analisar de que forma ele se adapta ao ecossistema midiático da crítica na internet;
- 2) Analisar a composição textual da crítica jornalística de cinema;
- 3) Descrever as formas de participação da crítica de cinema na internet e de que modo interferem dispositivo crítica jornalística de cinema na internet;
- 4) Analisar a hipertextualidade presente no ambiente da crítica na internet e de que modo interfere no dispositivo crítica jornalística de cinema na internet;
- 5) Analisar a multimedialidade presente no ambiente da crítica na internet e de que modo interfere no dispositivo crítica jornalística de cinema na internet.

## **6.2) Hipótese da investigação**

Ao longo do marco teórico, refletimos sobre as mudanças pelas quais a comunicação, e de modo mais particular a crítica jornalística de cinema, atravessa desde seu surgimento. Como detalhamos, a chegada da internet, com recursos de linguagem próprios e a abertura de possibilidades de participação social no processo da comunicação, tem reconfigurado, inclusive, a lógica comunicativa predominante. Desse modo, para esta investigação partimos da seguinte hipótese:

*A crítica jornalística de cinema na internet é um processo de comunicação que envolve a participação de críticos profissionais e leitores na construção de um dispositivo crítico multimidiático, hipertextual e compartilhado sobre determinado filme.*



Quando nos referimos a processo, falamos sobre a série de fenômenos que se sucedem e são ligados por relação de causa e efeito. De acordo com a lógica vigente na comunicação de massa, a crítica jornalística de cinema, assim como outros gêneros, era tratada como produto criado para ser transmitido. Observamos que com a passagem da lógica transmissiva da comunicação para a lógica do compartilhamento, a crítica jornalística de cinema, além de um produto, se torna um processo de comunicação sujeito às interferências do ambiente no qual circula. Em outras palavras, à medida que a crítica é imersa em um ambiente caracterizado pelo uso combinado de recursos visuais, tais como fotos, vídeos, conexões hipertextuais e com possibilidades reais de participação, estará constantemente em transformação.

Se o crítico profissional também faz parte da internet, seja como emissor ou receptor, consideramos que ele é sujeito a se contaminar pelas práticas desse ambiente, assim como também pelas informações que circulam nele. À medida que consideramos a participação, e conseqüentemente o compartilhamento, a hipertextualidade e a multimedialidade como características inerentes às formas de comunicação híbridas que marcam o ecossistema midiático contemporâneo, elas também influenciam a crítica jornalística de cinema.

### **6.3) Desenho da investigação**

#### *6.3.1) Parte 01: O profissional da crítica de cinema na internet*

Esta tese doutoral se divide em duas fases. A primeira, realizada entre 2007 e 2009, procurou investigar o perfil do profissional que se dedica a fazer crítica jornalística de cinema. Para tanto, na pesquisa de campo, foram realizadas entrevistas, aplicado um questionário, além da realização de um grupo de discussão atual. Para participar das ferramentas utilizadas, convidamos críticos em atividade. Também procuramos desenhar uma amostra multinacional e multicultural relacionada à crítica. Assim, de

maneira global abrangendo as três ferramentas, foram envolvidos cerca de 200 profissionais, representando 21 países.

Sendo assim, no sentido montar uma amostra global; foram convidados a participar das entrevistas realizadas para a pesquisa os seguintes críticos brasileiros: Rodrigo Fonseca, do jornal *O Globo*; Eduardo Valente, da revista eletrônica *Cinética*; Pedro Butcher, crítico do jornal *Folha de S.Paulo* e Renato Silveira, do site *Cinema em cena*; os críticos americanos James Rocchi, da rede de televisão americana *CBS* e também do site *Cinematical* e Timothy Ryan, editor do site *Rotten Tomatoes*; os profissionais da França Allain Jalladeau, diretor artístico do *Festival 3 Continents de Nantes*, e Francis Saint-Dizier, vice-presidente do *Festival Rencontres Cinèmas d’Amerique Latine de Toulouse*; da Espanha, Quim Casas, crítico do jornal *El Periódico*, e o profissional chileno Armen Kouyoumdjian, crítico colaborador do jornal *La Nación*.

Especialmente para identificar como os profissionais utilizam a internet no processo de elaboração da crítica, que tipo de abertura e confiança têm em seus usuários, também trabalhamos com um questionário publicado na internet. Com 18 perguntas, esteve disponível entre setembro e outubro de 2007 no site [www.criticainterativa.com.br](http://www.criticainterativa.com.br). O link foi enviado por correio eletrônico a 150 críticos de cinema e jornalistas que participaram da cobertura do Festival de Cannes de 2007. Colaboraram profissionais da Alemanha, África do Sul, Chile, China, Coreia do Sul, Dinamarca, Espanha, Estados Unidos, França, Inglaterra, Irlanda, Itália, Letônia, Lituânia, Luxemburgo, México, Cingapura, Suécia, Suíça e Tailândia.

Questionário	
1) Your profile / Su perfil	
2) I am a ... / Yo soy:	
3) Do you use internet when you are writing a review? / ¿Utiliza internet mientras hace crítica de cine?	
	Sí
	No
4) What do you use the internet for? / ¿Utiliza internet mientras hace crítica de cine para...?	
	Find and confirm past dates – Encontrar datos en bancos de datos
	Look for curiosities, trivia – Buscar informaciones extra, como curiosidades

	Read actors and actresses interviews – Leer entrevistas a actores y actrices
	Read other reviews – Leer críticas
	Read users comments – Leer comentarios de usuarios
	Watch trailers – Ver <i>trailer</i>
	Watch audiovisuals interviews – Ver entrevistas audiovisuales
	See photos – Ver fotos
	See making offs - Ver bastidores
	Other (Please Specify) Otros (Por favor, especifique):
5) What kind of content is more useful to you? / ¿Qué tipología de contenido consulta más?	
	Texts - Textos
	Photos - Fotos
	Vídeos - Videos
	Sounds - Sonidos
	Other (Please Specify):
6) What kind of website do you use to get documental information? / ¿Para acceder a contenidos documentales (datos antiguos) qué tipo de <i>web site</i> utiliza?	
	Database - Banco de datos
	Newspapers websites - Sitios web de periódicos
	Free encyclopedia (Ex: Wikipedia) - Enciclopedias libres
	Blogs - Blogs
	Virtual Communities - Comunidades virtuales
	Other (Please Specify) – Otros (Por favor, especifique):
7) Do you rely on interactive contents (users comments, blogs) provide by citizen participation? / ¿Se fía de algún tipo de contenido interactivo, es decir, producido con la colaboración ciudadana?	
	Si
	No
8) What kind of interactive support do you use? / ¿Qué tipo de soporte interactivo utiliza?	
	Forums – Foros
	Blogs - Blogs
	Chats - Chats
	Surveys - Encuestas
	Searchers (Ex: Google) - Buscadores
	Other (Please Specify) – Otros (Por favor, especifique):
9) For how long do you use Internet at work? / ¿Con qué frecuencia utiliza Internet para consulta?	
	Less than 1 hour/week - Menos de una hora por semana
	At least 1 hour/week - Hasta una hora por semana
	Between 1 and 5 hours/week - Entre dos y cinco horas por semana

	Between 1 and 2 hours/day - Entre una y dos horas por día
	Between 2 and 5 hours/day - Entre dos y cinco horas por día
	More than 6 hours/day - Más de seis horas por día
	Other (Please Specify) – Otros (Por favor, especifique):
10) How many times do you use it when you are creating a movie review? / ¿Con qué frecuencia la utiliza mientras hace una crítica?	
	Less than 1 time - Menos de una vez
	Between 1 and 2 times - De 1 a 2 vezes
	Between 5 and 10 times - De 5 a 10 vezes
	More than 10 times - Más de 10 vezes
	During all the time I'm doing the review - Durante todo el tiempo que estoy haciendo la crítica
11) If internet is unavailable and you must turn in you review what do you do? / ¿Si está sin Internet y tiene que hacer una crítica, qué hace?	
	I wait until the Internet is available and then write the review - Espero el restablecimiento de Internet y ago la crítica
	I try to find a library to confirm dates - Busco una biblioteca para confirmar datos
	I use only my notes and opinion - Me fío solamente de mis apuntes y opiniones
	Other (Please Specify) – Otros (Por favor, especifique):
12) What benefits Internet bring to the creation process of movies reviews? / ¿En qué beneficia Internet la crítica de cine?	
13) Describe the differences between an internet movie review and a newspaper movie review. / Señale la principal diferencia entre una crítica de cine en papel y en Internet.	
14) Which are the worst and the best aspects about movie criticism in the Internet? / ¿Cuáles son el principal defecto y la principal virtud de la crítica de cine en Internet?	
15) Are your reviews open to external comments? / ¿Abre su crítica a comentarios?	
	Si
	No
16) Are the comments useful? / ¿Són útiles los comentarios?	
	Si
	No
	Depende
17) Do you take the users comments under consideration on you following reviews? / ¿Tiene en cuenta los comentarios para escribir sus próximas críticas de cine?	
	Si
	No
	Depende
18) Can your review be updated? / ¿Su crítica puede ser actualizada?	

	Si
	No

Tabela 7: Questionário aplicado para a pesquisa sobre o perfil do crítico profissional. Fonte: Elaboração própria.

Além das entrevistas e do questionário, utilizamos, ainda, um grupo de discussão adaptado à virtualidade e internacionalidade do trabalho. Por meio da plataforma *Google Groups* foi desenvolvido um fórum de discussão virtual. Aproximadamente, 200 críticos e jornalistas que participaram do *Festival de Cannes* em 2008 foram convidados, por e-mail, a participar do grupo. Desse total, 49 colaboraram com o debate dos temas propostos. Diferentemente das entrevistas, no fórum optamos por não fazer perguntas e sim afirmações polêmicas sobre a atividade do crítico e o trabalho do profissional diante da interação com o usuário.

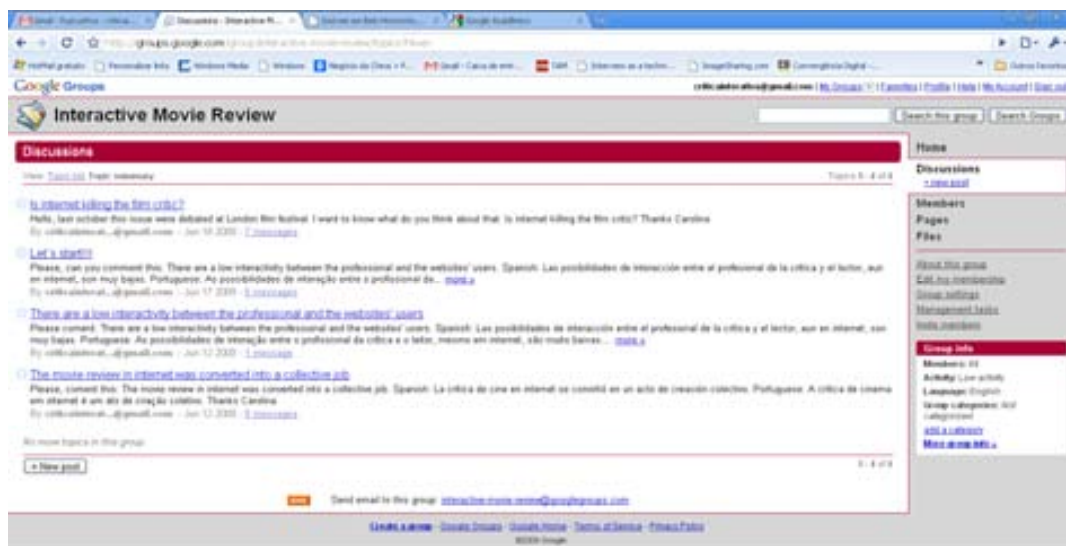


Figura 4: Grupo virtual criado para a pesquisa de campo

As afirmações foram as seguintes: “Internet está matando o crítico de cinema”; “a crítica de cinema na internet se converteu em um ato de criação coletiva” e “as possibilidades de interação entre o profissional da crítica e o leitor na internet ainda são muito baixas”. A partir da análise de três ferramentas metodológicas qualitativas, que

serão apresentadas a seguir, foi possível concluir que as informações publicadas na internet influenciam a maneira como o profissional desenvolve a crítica de cinema; assim como o usuário, o crítico é consciente sobre as possibilidades interativas com o leitor, mas ainda não dá importância a ela de modo a estabelecer um diálogo. Trata-se de um cenário em formação.

### 6.3.2) Parte 02: A crítica jornalística de cinema na internet

Para alcançar os objetivos da segunda fase, desenhamos um método que prevê o uso de instrumentos aplicados na análise pormenorizada do objeto. Trata-se de uma análise de conteúdo, de orientação preferencialmente qualitativa, com uma amostra representativa baseada na observação de categorias estabelecidas. Desse modo, os dados a serem estudados serão provenientes de observações, o que, segundo Fragoso (2012), caracterizam as pesquisas empíricas.

A pesquisa empírica tem a intenção de avançar ou aprimorar o conhecimento sobre o mundo que nos cerca e, para isso, requer a realização de experimentos ou, como é mais comum nas Ciências Humanas e Sociais, de observações. Independentemente do tema ou da área da pesquisa, o ideal seria observar todos os aspectos da realidade, levando em conta todas as variáveis e reconhecendo as peculiaridades de seus arranjos na composição de cada fenômeno (FRAGOSO *et al*, 2012: 53).

De modo distinto das empreitadas teóricas, nas pesquisas empíricas é necessário que se faça um recorte da realidade para a observação. Tal recorte é o que chamamos de *corpus*, ou seja, “fração da realidade que corresponde ao universo de ocorrência do fenômeno que se pretende observar” (FRAGOSO, 2012: 53). De acordo com Fonseca Júnior (2011), um *corpus* deve ser entendido como o conjunto de documentos que serão submetidos a análise. Por sua vez, *corpus* de pesquisa possui uma amostra, considerada aqui como um subconjunto do *corpus* (FRAGOSO, 2012). A subdivisão do conjunto de pesquisa é fundamental para sua organização em componentes de menor escala e consequente observação mais concreta.

Sabemos, como destacou Fragoso (2012), que a internet é um campo de investigação particularmente difícil de se recortar, em função de sua escala, heterogeneidade e dinamismo. Desse modo, torna-se ainda mais relevante a necessidade de se explicitar nossos processos de seleção e recorte tanto do *corpus* como da *amostra* a ser analisada.

### 6.3.2.1) Apresentação do corpus e definição da amostra

Segundo dados da Alexa<sup>33</sup>, o portal americano *Internet Movie Database (IMDb)* possui a maior audiência entre os sites especializados em cinema. Estão catalogados em seu banco de dados 2.145.725 produções audiovisuais, sejam para cinema ou televisão, além de 4.527.170 páginas de informações sobre profissionais relacionados à área. O portal recebe cerca de 57 milhões de visitantes todos os meses, contabilizando mais de 2,5 bilhões de acessos<sup>34</sup>. O *IMDb* ocupa atualmente o 37º lugar entre os sites mais acessados do planeta, sendo o primeiro da lista dos endereços especializados em cinema, também segundo a Alexa. No Brasil, o *IMDb* é o 100º site mais visitado nessa área, enquanto na Espanha ocupa o posto de número 84.

Considerando tal relevância no cenário internacional, optamos, em um primeiro momento, por investigar, a partir do *IMDb*, textos relacionados à produção vencedora do Oscar 2012<sup>35</sup>, o longa francês *O Artista*, para saber se, realmente, o *IMDb* atenderia às expectativas da investigação. Estão disponíveis no *IMDb* links para 387 críticas profissionais<sup>36</sup>. Sendo um site de renome internacional, encontram-se ali publicados textos em vários idiomas. Optamos por analisar as críticas externas, ou seja, o material originário de outros sites e meios disponibilizados e cadastrados no *IMDb*.

Excluídas críticas redigidas em alemão, francês, romeno, japonês, grego, italiano, holandês e turco, formamos um corpus com 300 críticas de *O Artista*, disponíveis no portal. Tendo em conta que esse trabalho se desenvolve em forma de cotutela entre a UFMG (Brasil) e a UAB (Espanha), recortamos a amostra considerando os idiomas

<sup>33</sup> Dados coletados no <http://www.alexa.com/topsites/category/Top/Arts/Movies>. Acesso em 05/03/2012.

<sup>34</sup> Dados coletados no [http://www.imdb.com/help/show\\_leaf?history](http://www.imdb.com/help/show_leaf?history). Acesso em 05/03/2012.

<sup>35</sup> Entregue anualmente pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood, há 84 anos, o Oscar é o prêmio concedido em reconhecimento à excelência de profissionais da indústria cinematográfica. Em 2012, a cerimônia foi realizada no dia 26 de fevereiro.

<sup>36</sup> Dado coletado no dia 10/03/2012. Como a atualização é permanente, a cada dia o número de críticas cadastradas aumenta.

desses dois países. Foi a partir da aplicação desse critério para a definição da amostra que começamos a perceber que a escolha do portal como ponto de partida da investigação poderia resultar em uma amostra desequilibrada. Isso porque, das 300 críticas disponíveis no *IMDb*, 280 são em língua inglesa, 15 em espanhol e apenas cinco em português.

Caso prosseguíssemos com esse recorte, teríamos, em realidade, um panorama da crítica jornalística de cinema em língua inglesa, distante, portanto, do cenário no qual esta investigação se desenvolve. A partir dessa constatação, optamos por uma amostra que melhor representasse as realidades da crítica jornalística de cinema no Brasil e da Espanha.

Em termos de audiência no Brasil, segundo dados do *ComScore*<sup>37</sup>, o portal *AdoroCinema*<sup>38</sup> se aproxima da liderança do *IMDb* no segmento dos sites especializados em cinema. Segundo informações repassadas pela equipe do portal por meio de release e posteriormente confirmadas por meio de contato telefônico realizado no dia 12 de março de 2012, no início de 2011, o *AdoroCinema* atingiu pela primeira vez a marca de um milhão de visitas por mês; no final do ano, esse número atingiu a marca de 1,5 milhão<sup>39</sup>, registrando um crescimento de 50% em relação ao mesmo período em 2010. Com esses números, o *AdoroCinema* superou importantes portais, como *UOL*, *Terra*, *iG* e *Telecine* em suas seções de cinema, embora ainda não tenha se aproximado da audiência do portal americano *IMDb*.

Criado em abril de 2000 por Francisco Russo e Roberto Cunha, o *AdoroCinema* surgiu como um site cujo conteúdo se resumia a notícias da área e fichas técnicas dos filmes. A partir de 2003, o endereço deixou de ser um site sobre cinema com relatos de amadores e passou a se organizar como um portal especializado em informações sobre cinema em parceria com o *Cidade Internet*, portal do grupo argentino *Clarín*.

---

<sup>37</sup> Empresa especializada no levantamento de dados sobre audiência na internet. As informações sobre o *AdoroCinema* fazem parte do dossiê de imprensa divulgado pelo site. Acesso: 10/03/2012.

<sup>38</sup> Adotaremos a mesma grafia utilizada pelos responsáveis pelo site.

<sup>39</sup> As informações foram repassadas pelo *AdoroCinema* na figura de Francisco Russo, crítico e editor. O release completo com os dados encontra-se entre os anexos desta tese.



Entre 2003 e 2007, o acordo internacional garantiu as condições técnicas necessárias para que o site incrementasse seu banco de dados. Com o fim da parceria com os argentinos, *AdoroCinema* foi negociado com outros grupos de comunicação – o *Portal Baixada* e a empresa *Hi-Mídia* – até que em agosto de 2011 foi vendido para o *AlloCiné*, grupo francês especializado em informações sobre cinema presente na França, Alemanha, Espanha, Inglaterra, Rússia, China, Turquia e Canadá.

Ainda de acordo com o release do *AdoroCinema*, consolidado na França, país onde é líder entre os sites de busca e pesquisa sobre cinema, o *AlloCiné* está em expansão internacional desde 2007. A versão em francês acumula mais de 90.000 fichas de filmes, número que o consolida como o segundo maior banco de dados em informações sobre cinema, atrás apenas do *IMDb*<sup>40</sup>. O *AdoroCinema*, por sua vez, acumula mais de 8.000 fichas de filmes, 7.500 fichas de personalidades, 4.000 vídeos e cerca de 180.000 fotos, segundo dados divulgados pela empresa. A parceria proporcionou a reformulação do *AdoroCinema*, assim como a ampliação de seu banco de dados.

Tendo em vista que este trabalho é desenvolvido em forma de cotutela entre universidades do Brasil e da Espanha, consideramos relevante incluir o *Sensacine* em nossas observações. Assim como o *AdoroCinema*, o site também é de propriedade do *AlloCiné*, porém mais jovem. De acordo com a cronologia disponível no portal, o *Sensacine* foi lançado no dia 20 de junho de 2008. Segundo a *ComScore*, em 2011, o *Sensacine* foi o quinto site de cinema mais consultado na Espanha, chegando a 1.250.000 usuários únicos ao mês<sup>41</sup>. A escolha por analisar as críticas chamadas respectivamente “críticas da imprensa” e “críticas de prensa” presentes nos portais *AdoroCinema* e *Sensacine* nos pareceu interessante, pois os portais são mais adequados do que o *IMDb*, por representar a realidade da crítica jornalística de cinema nos dois países onde este trabalho se desenvolve.

A pesquisa qualitativa visa a uma compreensão aprofundada dos acontecimentos e do fenômeno em estudo. Sendo assim, “o número de componentes da sua amostra é menos

---

<sup>40</sup> A informação também consta do release de divulgação do *AdoroCinema*, disponível no anexo desta tese.

<sup>41</sup> As informações estão disponíveis no <http://www.sensacine.com/servicios/acerca-de/> Acesso em 17/03/2012.

importante do que a relevância para o problema de pesquisa” (FRAGOSO, 2012: 67). Desse modo, os elementos da amostra podem ser selecionados deliberadamente, conforme apresentem as características necessárias para a observação, percepção e análise das motivações centrais da pesquisa.

Ao contrário da amostragem quantitativa, que se propõe a utilizar critérios probabilísticos para chegar a um modelo do universo em escala reduzida, as amostragens qualitativas buscam selecionar os elementos mais significativos para o problema de pesquisa. Assim, ao contrário das amostras quantitativas, tipicamente probabilísticas, as amostras qualitativas são, portanto, tipicamente intencionais (FRAGOSO, 2012: 68).

Como nos interessa a crítica de cinema jornalística, usaremos o filtro implementado pelos portais *AdoroCinema* e *Sensacine* como ponto de partida para a coleta do material a ser analisado. Por seu reconhecimento e relevância, a indicação à categoria de melhor filme no Oscar é o critério definido para a seleção dos filmes sobre os quais vamos analisar as críticas. Em 2012, a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood indicou nove longas-metragens ao prêmio de melhor produção. São eles: *O Artista*, *Os Descendentes*, *Tão Forte e Tão Perto*, *Histórias Cruzadas*, *A Invenção de Hugo Cabret*, *Meia-Noite em Paris*, *O Homem Que Mudou o Jogo*, *A Árvore da Vida* e *Cavalo de Guerra*.

A partir da observação implementada nos sites *AdoroCinema* e *Sensacine*, definimos que o procedimento para a coleta do material se dará da seguinte maneira: acessaremos os portais escolhidos e, na sequência, a página dedicada a cada um dos filmes. A seguir, acessaremos a ficha do filme e, na sequência, o link críticas. Do grupo de críticas profissionais (críticas da imprensa e críticas de prensa) fazem parte os textos publicados em veículos impressos ou filtrados de outros sites, seja no *AdoroCinema* ou no *Sensacine*.

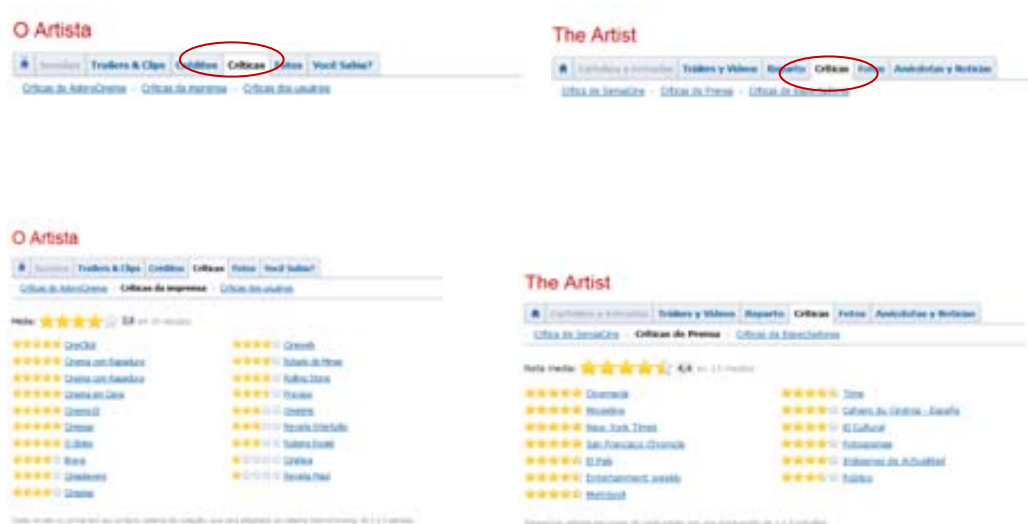


Figura 5: Links que serão acessados para composição da amostra de estudo. Fontes: [www.adorocinema.com.br](http://www.adorocinema.com.br) e [www.sensacine.com](http://www.sensacine.com)

Na primeira aproximação aos dados, nos demos conta de que muitos links disponibilizados não levavam diretamente à crítica como supomos em um momento inicial. Para este caso, implementamos um procedimento de repescagem. Utilizando o nome do crítico publicado no portal e do filme, realizamos a busca da mesma crítica diretamente no site do veículo citado. Assim, foi possível configurar a seguinte amostra a ser analisada:

FILME	ADOROCINEMA	SENSACINE	TOTAIS	JORNAIS	REVISTAS	ESPECIALIZADOS
ÁRVORE DA VIDA	0	10	10	5	4	1
A INVENÇÃO DE HUGO CABRET	18	9	27	10	5	12
CAVALO DE GUERRA	6	7	13	5	2	6
HISTÓRIAS CRUZADAS	11	7	18	3	0	0
MEIA-NOITE EM PARIS	0	3	3	6	5	15
O ARTISTA	17	9	26	3	6	9
O HOMEM QUE MUDOU O JOGO	10	9	19	6	4	9
OS DESCENDENTES	11	8	19	6	4	9
TÃO FORTE TÃO PERTO	13	9	22	9	4	9
<b>TOTAIS</b>	<b>86</b>	<b>71</b>	<b>157</b>	<b>53</b>	<b>34</b>	<b>70</b>

Tabela 8: Composição da amostra de estudo. Fonte: Elaboração própria.

### 6.3.2.2) Instrumentos

Nossa análise qualitativa se dará por meio de dois instrumentos realizados em etapas diferentes. Com o objetivo de conhecer o universo da crítica jornalística de cinema o primeiro passo será uma observação detalhada das 157 críticas profissionais selecionadas pelos dois portais. Nesse momento, a meta será mapear e conhecer todos os elementos que compõem a crítica. Vamos nos concentrar apenas na área ocupada pela crítica em cada uma das páginas, como demarcamos nos exemplos mostrados a seguir:





Figura 6: Zona de análise das críticas jornalísticas de cinema. Fonte: [www.adorocinema.com.br](http://www.adorocinema.com.br) e [www.sensacine.com](http://www.sensacine.com)

#### a) Mapeamento

Seguiremos os mesmos passos de coleta de material para cada uma das 157 críticas em estudo. O esquema de observação se configura da seguinte maneira: acessaremos cada um dos portais, utilizaremos a ferramenta de busca para localizar as respectivas páginas de cada filme, acessaremos o link *Críticas da imprensa* e *Criticas de prensa*, acessaremos os respectivos links de cada crítica e daremos prosseguimento à observação na zona demarcada em cada uma das 157 críticas nos sites de origem, conforme ilustrado acima.

Ao considerar os dispositivos como lugares materiais ou imateriais onde se inscrevem necessariamente os textos, Mouillaud (1997) se refere a “texto” como qualquer forma de inscrição, seja ela de linguagem icônica, sonora, gestual, etc.. Nesse sentido, como nos interessa identificar os dispositivos que compõem a crítica de cinema na internet, nossa primeira observação será dedicada justamente às inscrições presentes no ambiente habitado pela crítica jornalística na internet. Consideramos como características inerentes ao ambiente da internet a digitalização, a multimedialidade, a

hipertextualidade, a reticularidade e a interatividade (SCOLARI, 2009). À medida que já estaremos navegando em um site, que é digital e em rede, ou seja, faz parte de uma estrutura reticular, nos restará conhecer mais sobre os papéis exercidos pela multimedialidade, hipertextualidade e interatividade, entendida aqui como forma de participação na crítica.

Assim, o primeiro passo diante de cada uma das críticas será identificar o tipo de inscrição existente, consideradas aqui como nossas categorias de observação. A inscrição poderá ser:

**Textual:** Nessa inscrição, caberá o texto da crítica, os títulos, referências de data, hora, ou seja, todas as palavras presentes na página que não possuam qualquer tipo de hiperlink.

**Hipertexto:** São os hiperlinks presentes na página. Podem ser de dois tipos. Links avulsos, utilizados no entorno do texto da crítica; e intratextuais, aqueles utilizados pelo site no meio do texto da crítica.

**Multimídia:** Todas as imagens presentes na página. Podem ser fotos, ilustrações ou vídeos.

**Circulação em rede:** Ações que envolvem a participação do leitor. Podem ser ferramentas que possibilitem comentários, envio por e-mail, ações em redes sociais disponibilizadas pelo site, assim como impressão e formatação.

A dinâmica será a seguinte: à medida que observarmos as páginas, transcreveremos e tabularemos os tipos de inscrições encontrados, seguidos de uma pequena informação de referência. Por exemplo, se a área de observação tiver à sua direita uma foto, registraremos a existência de uma imagem, seguida dessa referência. Do mesmo modo, se ao lado da foto, por sua vez, houver uma ferramenta de participação, o procedimento se repetirá. O exemplo abaixo demonstra como planejamos fazer a ficha de observação.

ÁRVORE DA VIDA	
SITE 1	<u>CHICAGO SUN TIMES</u>
TEXTO	THE TREE OF LIFE (PG 13)
MULTIMÍDIA	ESTRELAS AVALIAÇÃO SIT
MULTIMÍDIA	ESTRELAS AVALIAÇÃO PU
PARTICIPAÇÃO	YOU RATE THIS MOVIE RIGHT NOW
MULTIMÍDIA	FOTO CENTRAL
TEXTO	THE TREE OF LIFE
TEXTO	ROGER EBERT / June 2, 2011
TEXTO CRÍTICA	11 PARÁGRAFOS
LINK INTRATEXTUAL	<u>Terrence Malick</u>
LINK INTRATEXTUAL	<u>"The Tree of Life"</u>
LINK INTRATEXTUAL	<u>"2001: A Space Odyssey,</u>
LINK INTRATEXTUAL	<u>"The Tree of Life"</u>
LINK INTRATEXTUAL	<u>"The Tree of Life"</u>
LINK INTRATEXTUAL	<u>Sean Penn</u>
LINK INTRATEXTUAL	<u>Brad Pitt</u>
LINK INTRATEXTUAL	Jessica Chastain
MULTIMÍDIA	FOTO À DIREITA
TEXTO	FICHA TÉCNICA À DIREITA
MULTIMÍDIA	WHAT IT
PARTICIPAÇÃO	PRINT
PARTICIPAÇÃO	E-MAIL
PARTICIPAÇÃO	REDES SOCIAIS

Tabela 9: Modelo previsto para transcrição dos dados das críticas. Fonte: Elaboração própria

Além da transcrição de cada inscrição, consideramos necessária a coleta de informações que revelem sua qualidade. Todas as críticas estão na internet, sendo, portanto, conteúdo de sites. Porém, nem todos os sites são exclusivos na rede. Desse modo, pretendemos observar se há ou não diferença no uso de inscrições nas críticas que estão on-line, mas têm as origens em jornais impressos, revistas ou sites especializados.

No caso dos textos, procuraremos saber quantos parágrafos as críticas possuem, quais as características que marcam os títulos, assim como a existência ou não de subtítulos. Outras informações tais como datas e horas de publicação e assinatura do crítico também serão observadas.

No caso do hipertexto, como se trata de um tipo de inscrição essencialmente da internet, pretendemos verificar se eles existem no entorno da crítica e com qual intensidade. Também nos interessa registrar o destino de cada um dos links, sejam aqueles fora do texto da crítica, como também aqueles introduzidos no meio do discurso. Consideramos as seguintes possibilidades: conteúdo relacionado ao filme; referências de outros filmes; sites de fontes oficiais citados na crítica; outras críticas, seja do mesmo ou de outros autores; ficha técnica do filme; informações relacionadas ao elenco, à direção ou à produção.

No que se refere à multimedialidade, procuraremos identificar se a inscrição se refere a foto, vídeo, áudio ou ilustração e que posição tais elementos ocupam dentro da página (à direita, à esquerda ou ao centro do texto). No caso das ilustrações, nos interessa saber, ainda, se os sites utilizam as estrelas ou outra informação gráfica para a cotação do filme.

Por fim, sobre a participação, nos concentraremos em observar as ações propostas ao leitor. Trabalhamos com as seguintes possibilidades que poderão, ou não, ser encontradas no ambiente da crítica jornalística de cinema na internet: chat com especialista sobre assunto abordado na matéria; fórum de discussão; comentário; compartilhamento em rede social (*Facebook, Twitter, Google+*, etc.); compartilhamento via e-mail; compartilhamento via SMS; envio de perguntas para crítico; formatar texto; informar erros na crítica; edição da crítica. No caso das redes sociais, procuraremos identificar quais são as mais utilizadas, que tipo de uso é dado (compartilhar, curtir) e ainda, se possível, registraremos o número de ações caso o site disponibilize essa informação. No que se refere aos comentários, também registraremos a existência ou não desse tipo de participação por parte do leitor, assim como anotaremos quantos são.

Ressaltamos que se trata de uma observação não estruturada, um método, portanto, qualitativo. Porém, como nosso objetivo é mapear essas inscrições, diante dos dados tabulados procuraremos quantificar a presença ou a ausência dos elementos para conseguir, de fato, traçar o mapa proposto.



*b) Conteúdo de críticas e comentários*

No segundo instrumento, faremos um estudo aprofundado sobre o conteúdo textual tanto da crítica como também dos comentários. Nesse caso, avaliamos que o filme escolhido não exerce influência nos dispositivos. Assim, com o objetivo de alcançar uma análise pormenorizada desses dois elementos, o segundo instrumento manejado será focado nos textos das críticas e nos comentários de leitores feitos ao filme vencedor do Oscar 2012, no caso, o longa *O Artista*, dirigido pelo francês Michel Hazanavicius. Nessa fase, serão analisadas, qualitativamente, 26 críticas e 349 comentários.

As categorias de análise serão criadas a partir dos estudos realizados por Cassarotti (2006), apresentado no capítulo 2, e também por Rachel Barreto (2005). Em seus respectivos estudos, as autoras mapearam a estrutura composicional do formato crítica de cinema em jornal impresso, a partir da observação dos passos de informação recorrentes na crítica. Nosso objetivo é, a partir do que já foi observado pelas pesquisadoras em seus respectivos trabalhos, descrever o que se mantém inalterado na crítica jornalística na internet e em que medida se diferencia dos modelos impressos. Ou seja, no caso do texto da crítica, analisaremos se o formato identificado no impresso sofre interferências do ambiente da internet no qual a crítica analisada se encontra em circulação.

No que se refere aos comentários, procuraremos identificar as características desse tipo de comunicação. Procuraremos saber se são ou não identificados, se há algum tipo de mediação por parte do meio, assim como possibilidade de denúncia. Também pretendemos saber se o leitor procura estabelecer qualquer tipo de diálogo com o crítico ou com a crítica, assim como se o profissional adere ou não à conversação proposta e os leitores estabelecem diálogos entre si.

No que se refere ao texto da crítica, observaremos a qualidade da informação, o repertório cinematográfico e cultural manejado, as relações estabelecidas com os leitores e o tipo da crítica (BARRETO, 2005). Por qualidade da informação entendemos o manejo de elementos de informação como sinopse; profissionais envolvidos na

produção; descrição de cenas e personagens; impressões produzidas pelo filme; uso de técnicas ou cifras relacionadas à produção; o tipo de repertório cinematográfico utilizado, assim como as referências gerais manejadas pelo profissional.

No que tange às relações propostas entre leitor e usuário, procuraremos encontrar nas críticas se essa relação é estabelecida e, ainda, que caráter possui. É uma relação de igualdade? De superioridade? Possui caráter didático, ou seja, há, de qualquer parte, tentativas de explicar o sentido do filme ou o caráter é prescritivo, com fins de indicar como o filme deve ser visto, pensado ou interpretado (BARRETO, 2005). Também nos interessa conhecer o tipo da crítica (informativa, para consumo ou formação do leitor), categorias utilizadas por Rachel Barreto (2005) em seu trabalho. Assim como a autora, entendemos por informativa a crítica jornalística centrada no filme, que relata os processos de produção, suas origens, assim como a repercussão. As críticas voltadas ao consumo têm a meta de orientar o leitor sobre o que ver. Por fim, as críticas destinadas à formação do leitor devem carregar análises mais amplas e aprofundadas.

### *6.3.2.3) Aproximação ao dispositivo*

Com o mapeamento inicial será gerada uma tabela com a transcrição de todas as inscrições encontradas na crítica. Por fim, a partir delas, buscaremos identificar, juntamente com a análise das críticas profissionais de *O Artista*, os dispositivos presentes no universo estudado, assim como as respectivas linhas de sedimentação, subjetivação e ruptura que constituem o dispositivo. Sabemos que “o dispositivo tem uma forma que é sua especificidade, em particular, um modo de estruturação do espaço e do tempo” (MOUILLAUD, 1997: 35). O reconhecimento dos dispositivos que operam no universo da crítica jornalística de cinema na internet procurará responder às seguintes questões: o que pode ser entendido como dispositivo dentro das inscrições encontradas; o que sedimenta o dispositivo jornalístico crítica de cinema, tal como encontrado na mídia impressa; o que subjetiva o dispositivo jornalístico crítica de cinema, e, por fim, o que rompe o dispositivo crítica de cinema. O reconhecimento da

crítica jornalística de cinema na internet enquanto dispositivo é importante, já que dispositivo é um conceito multidimensional, que remete a uma “processualidade da comunicação” (FERREIRA, 2006).

Dessa maneira, acreditamos ser possível alcançar nosso objetivo geral de entender em que medida as características do ecossistema midiático contemporâneo atuam na crítica de cinema na internet, de modo a reformular o dispositivo.

## CAPÍTULO 7

### APRESENTAÇÃO DOS RESULTADOS

#### 7.1) O profissional da crítica de cinema na internet

Tratada como a primeira parte desta tese, a dissertação *Crítica de cinema na internet: o profissional e sua consciência interativa* (BRAGA, 2009), apresentada como trabalho de conclusão de suficiência investigadora na *Universidad Autónoma de Barcelona*, abriu caminho para o estudo do tema global proposto neste trabalho, ou seja, a crítica de cinema na internet. O estudo preliminar é fundamental, pois possibilita descrever como as mudanças provocadas no cenário da comunicação afetam a tarefa do crítico. Referimo-nos à atividade como a dimensão do profissional como a instância produtora de uma crítica de cinema. Ou seja, em um primeiro momento, nos centramos na compreensão da crítica jornalística de cinema na internet a partir do ponto de vista de quem a produz: o crítico.

Como apresentado no capítulo anterior, um dos objetivos do estudo foi identificar se, de fato, profissionais da crítica e seus leitores estabelecem um diálogo tendo o texto crítico como base da discussão. Em outras palavras, nos interessava saber: dada a existência de ferramentas na internet que tornam o diálogo entre emissor e receptor possível, ele se estabelece? Existe diálogo entre emissores e receptores na crítica jornalística de cinema que trafega na internet?

Diante das possibilidades de produção coletiva disponibilizada pelas ferramentas que compõem o ambiente da internet, o postulado do autor vem se reconfigurando enquanto elemento único da produção jornalística. Assim, no estudo preliminar, lançamos a pergunta: o conjunto de mudanças provocadas pelos meios digitais nos processos de emissão, recepção, circulação, armazenamento e manejo das mensagens influenciam o autor profissional da crítica de cinema?

#### **7.1.1) O profissional e sua consciência interativa**

A partir da análise das três etapas qualitativas de investigação relacionadas ao comportamento do profissional, é possível afirmar que as informações publicadas na internet, relacionadas a cinema, influenciam o profissional no momento da produção da crítica. Mas, apesar de conhecedor das alternativas de interação com o leitor, o crítico ainda não dá importância a ela de modo a estabelecer um diálogo com seus leitores na internet.

Tal afirmação é fruto da análise do resultado de perguntas como: “Sua crítica está aberta a comentários?”, “Os comentários são úteis?”, “Sua crítica pode ser atualizada?”, “Você leva em consideração um comentário de leitor ao escrever futuras críticas?”. Entre os participantes dos questionários, 66% afirmaram que o texto crítico pode receber comentários dos usuários, mas quando perguntados sobre a utilidade das participações, somadas as opções “não” e “depende” totalizamos 67% reticentes em relação a esse ponto.

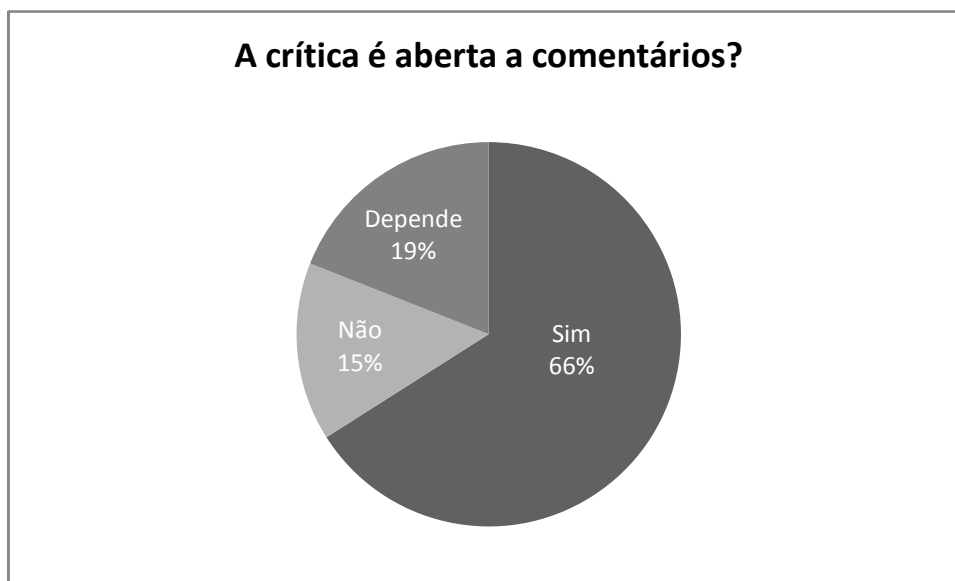


Gráfico 1: Abertura da crítica para os comentários dos leitores. Fonte: Resultado de pesquisa. Elaboração própria.

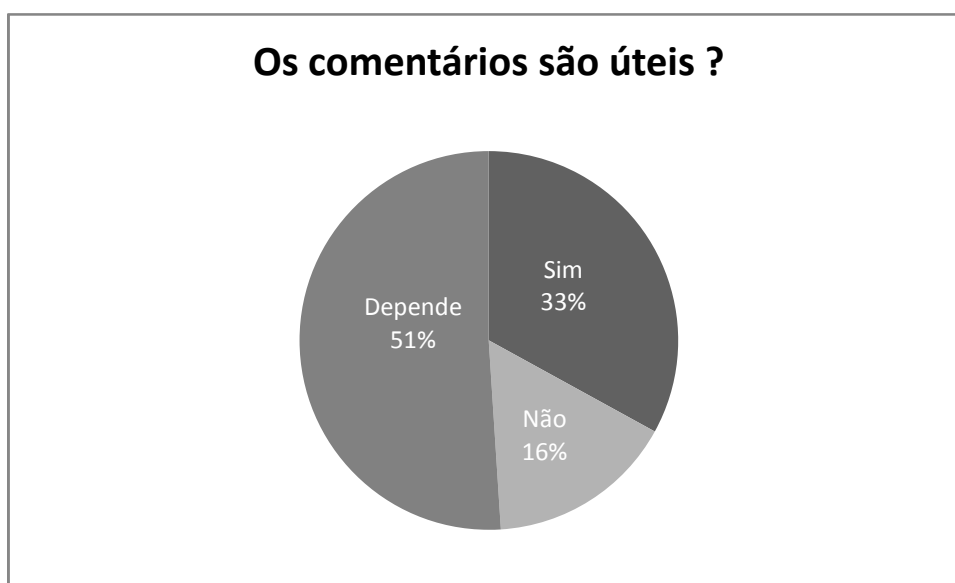


Gráfico 2: Avaliação dos críticos sobre a utilidade dos comentários feitos pelos usuários. Fonte: Resultado de pesquisa. Elaboração própria.

Encontramos a justificativa para esse percentual no discurso crítico dos profissionais em relação à falta de critérios e de argumentos por parte dos leitores. Tanto os entrevistados como aqueles que participaram dos questionários se sentem, muitas vezes, gratuitamente insultados nos comentários adicionados às suas críticas. O espanhol Quim Casas, colaborador do jornal *El Periódico*, de Barcelona, relata que às vezes a possibilidade de comentar transforma a crítica em uma espécie de batalha campal de insultos. “Muitos dizem que o crítico é um imbecil, que não está por dentro de nada” (informação verbal)<sup>42</sup>. Os brasileiros Eduardo Valente, da revista *Cinética*, e Rodrigo Fonseca, do jornal *O Globo*<sup>43</sup>, apresentam questões similares a Casas. Segundo Valente, é possível identificar participações de pessoas que não querem aprofundar uma discussão e sim confrontar dizendo “isso que você escreveu é uma bobagem, o que seria a melhor das hipóteses, porque às vezes confrontam pessoalmente mesmo” (informação verbal). Fonseca ainda é mais incisivo na crítica ao comportamento do usuário:

[...] O que acontece hoje é que quem gosta de cinema se mete a escrever sobre com alguma propriedade que não tem [...] O cara que entra no blog, não entra para trocar com você. Ele entra para te ‘esculhambar’, para dizer que você sabe menos que ele [...] (informação verbal de Rodrigo Fonseca).

O amadorismo dos comentários também foi citado pelos participantes do fórum de discussão. Sollazzo, um dos participantes do fórum<sup>44</sup>, afirma que “fora da internet existem somente críticos velhos e na web tem muita gente que pensa saber escrever sobre cinema”. Fadette justifica a superficialidade dos comentários pela falta de estudo especializado por parte dos usuários: “Eu acho que muitos amantes de cinema são legitimados na internet como se fossem jornalistas, mas eles não têm um histórico em crítica”.

Desde que filme é como futebol (todo mundo tem uma opinião e muitas vezes o tempo inteiro), a internet dá às pessoas uma nova plataforma onde podem ser os “nerds” que são levadas a sério pelos estúdios desde quando representam o gosto médio do frequentador de cinema” (Fadette)<sup>45</sup>.

<sup>42</sup> A entrevista com o crítico Quim Casas foi realizada em abril de 2007 em Barcelona, na Espanha.

<sup>43</sup> As entrevistas com os críticos brasileiros Eduardo Valente, da revista *Cinética*, e Rodrigo Fonseca, do jornal *O Globo*, foram realizadas em maio de 2007, em Cannes, França.

<sup>44</sup> Os participantes do fórum utilizaram apelidos para a identificação.

<sup>45</sup> Comentário publicado no Fórum de Discussão criado especialmente para a pesquisa em julho de 2008.

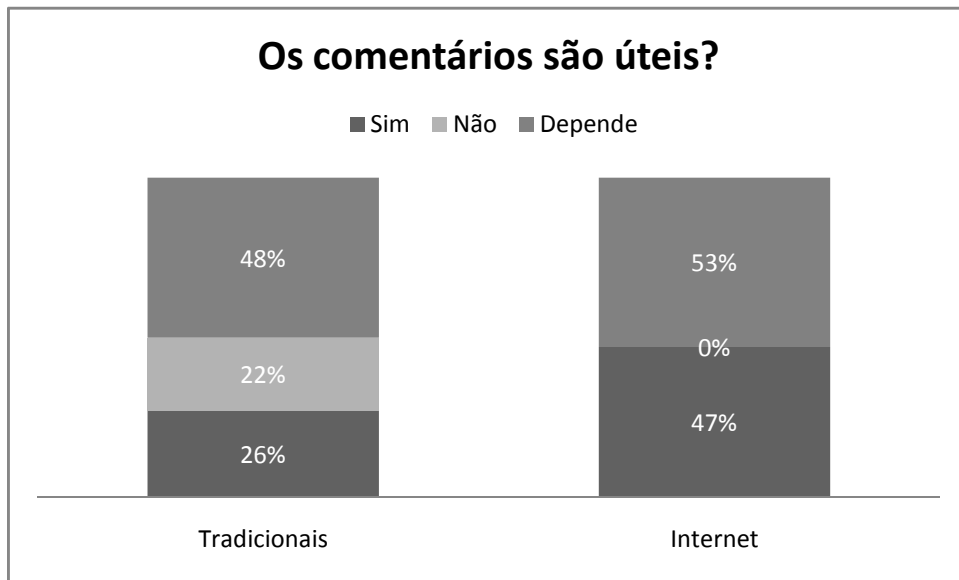
O que é possível perceber a partir dos dados apresentados é que o comportamento amador dos usuários, e do mercado de trabalho, desmotiva os críticos a apostarem em uma interação dialógica com os leitores, embora sejam conscientes sobre as possibilidades de interação.

Uma das características da internet é o fato de ser aberta a atualizações constantes. Ou seja, diferentemente de um jornal impresso, no qual o crítico não tem alternativa de mudar qualquer coisa em seu texto, na internet ele pode reconsiderar argumentos, já que o texto pode ser atualizado. Apesar dessa possibilidade, a atualização não parece fazer parte do universo da crítica jornalística na internet. Cinquenta e oito por cento da amostra consideram que o texto não deve ser atualizado.

O curioso é que o questionário oferecia a possibilidade de justificativa para aqueles que selecionaram a opção “depende”. Nas respostas abertas, os críticos assumem que não atualizar é uma opção pessoal, e não uma condição oferecida pelo site. Ou seja, as ferramentas técnicas existem –“tecnicamente sim, mas eu nunca uso”, “você pode acrescentar comentários”– mas não as utilizam –“Eu não sei. Nunca me aconteceu”–, ou somente em casos graves “quando um erro é encontrado”, de acordo com as respostas encontradas na opção depende.

Outro dado do questionário que fortalece a constatação de que a interação dialógica não se estabelece na internet aparece suficientemente na pergunta sobre a utilidade da participação dos leitores. Analisando separadamente o grupo de profissionais que se dedicam a escrever exclusivamente para a web e o outro com críticos de veículos impressos, observamos que os críticos da internet se dizem mais abertos (47%) aos comentários dos usuários do que os profissionais que publicam suas críticas em jornais impressos e revistas especializadas (26%). Mesmo que a opção “depende” – como se pode ver no gráfico – tenha sido a mais escolhida, no grupo da internet nenhum dos participantes descarta totalmente a utilidade das colaborações dos usuários.





**Gráfico 3:** Comparação de grupos sobre a utilidade dos comentários. Fonte: Resultado de pesquisa. Elaboração própria.

O mesmo resultado aparece na pergunta: “Confia em algum tipo de conteúdo interativo, ou seja, produzido com a colaboração cidadã?”. Os conteúdos dessa natureza não são válidos para a maior parte da mostra. Sessenta e oito por cento não acreditam nesse tipo de colaboração e 32% sim. Nas justificativas, mais uma vez, os profissionais destacam o despreparo dos usuários e reafirmam o compromisso com as próprias convicções em relação à crítica de cinema.

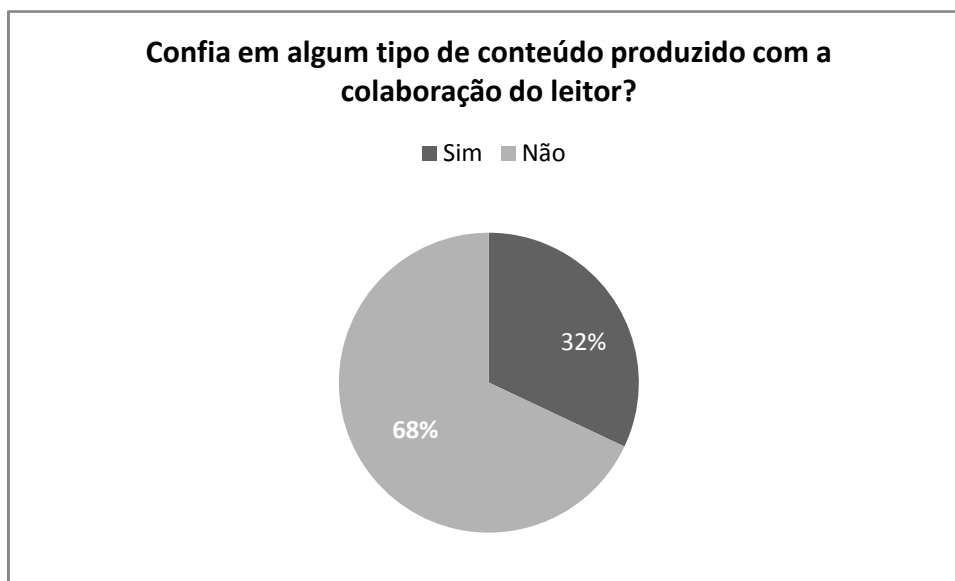


Gráfico 4: Confiabilidade na produção participativa. Fonte: Resultado de pesquisa. Elaboração própria.

Nas entrevistas, Renato Silveira, do site *Cinema em Cena*<sup>46</sup>, e Eduardo Valente, da revista on-line *Cinética*, citam a interação com o leitor como parte integrante da crítica: “Quando eu escrevo um texto, suponho um leitor como eu, que vê quase tudo que está à sua disposição. Então, escrevo para esse leitor ideal, mas sei que 95% das vezes não é esse leitor quem vai ler”<sup>47</sup>, afirmou Eduardo Valente. “Escrever de novo nunca escrevi, mas realmente tem algumas coisas que os leitores apontam e você pensa, não tinha pensado nisso antes, mas é supercomplicado. Tem um pouquinho de orgulho”<sup>48</sup>, disse Renato Silveira.

O que os resultados nos permitem afirmar é que a interação dialógica é apenas uma dimensão dos processos interacionais que acontecem na internet e influenciam a crítica. Como os dados mostraram, o fato de a dimensão dialógica não se estabelecer no universo da crítica na internet chama a atenção para a importância de se ampliar a discussão em torno dos processos interacionais da lógica do compartilhamento. Nesse sentido, as perspectivas de Jensen (1998), Raffaelli (1988) e Primo (2006) sobre

<sup>46</sup> A entrevista com o crítico Renato Silveira foi realizada em agosto de 2007, em Belo Horizonte, Brasil.

<sup>47</sup> Informação verbal de Eduardo Valente proferida em maio de 2007.

<sup>48</sup> Informação verbal de Renato Silveira coletada em agosto de 2007.

interação ainda são tímidas para dar conta de tudo o que esse tipo de relação é capaz de proporcionar por meio dos fluxos da internet.

### 7.1.2) Internet e o processo de elaboração da crítica de cinema

Embora ainda existam ressalvas em relação à sua postura diante do usuário, o mesmo não ocorre quando o profissional se coloca na posição de usuário da rede. A internet é tão útil para o crítico que as metodologias aplicadas nos autorizam a dizer que existe uma relação de dependência do profissional em relação à rede que se torna uma espécie de ferramenta de trabalho. Afirmamos que a internet possui um peso considerável no processo de elaboração da crítica, na medida em que 97% dos profissionais admitem seu uso enquanto produzem o texto.

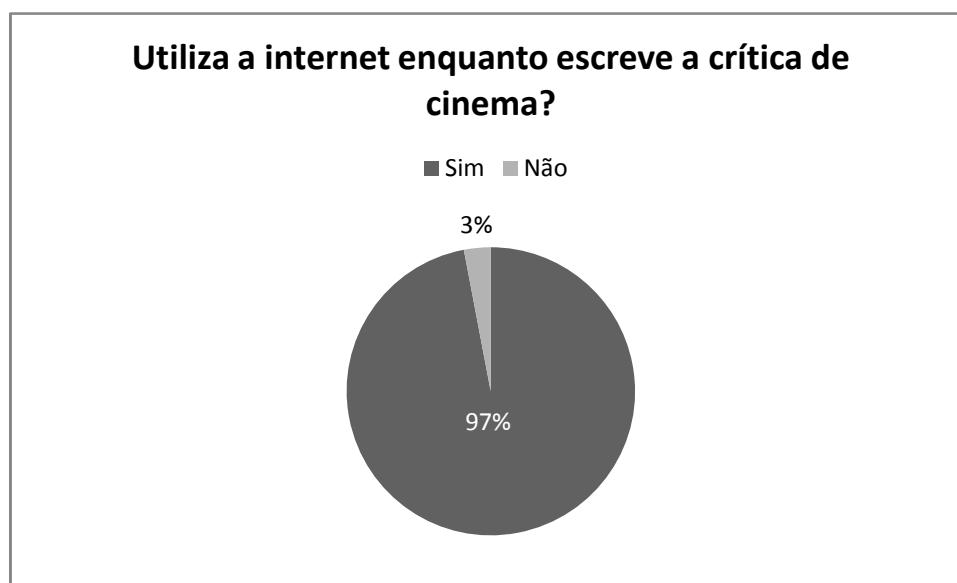


Gráfico 5: Utilização da internet durante a produção da crítica de cinema. Fonte: Resultado de pesquisa. Elaboração própria.

Quando foram perguntados se em caso de um problema com a internet que atitude tomariam, 57% dos participantes afirmaram fazer a crítica baseada nas próprias anotações e opiniões, mas 14% admitiram aguardar o restabelecimento da internet para fazer a crítica. Em relação ao tempo de conexão, a maioria (33%) permanece entre duas e cinco horas ao dia conectada à internet. Durante a produção da crítica, 47% dos participantes admitem consultar a internet uma ou duas vezes; 29% procuram na rede de cinco a dez vezes durante a tarefa, enquanto 17% dizem utilizar a internet o dia inteiro. Apenas 7% dos participantes afirmam consultar a rede somente uma vez durante a jornada de trabalho.

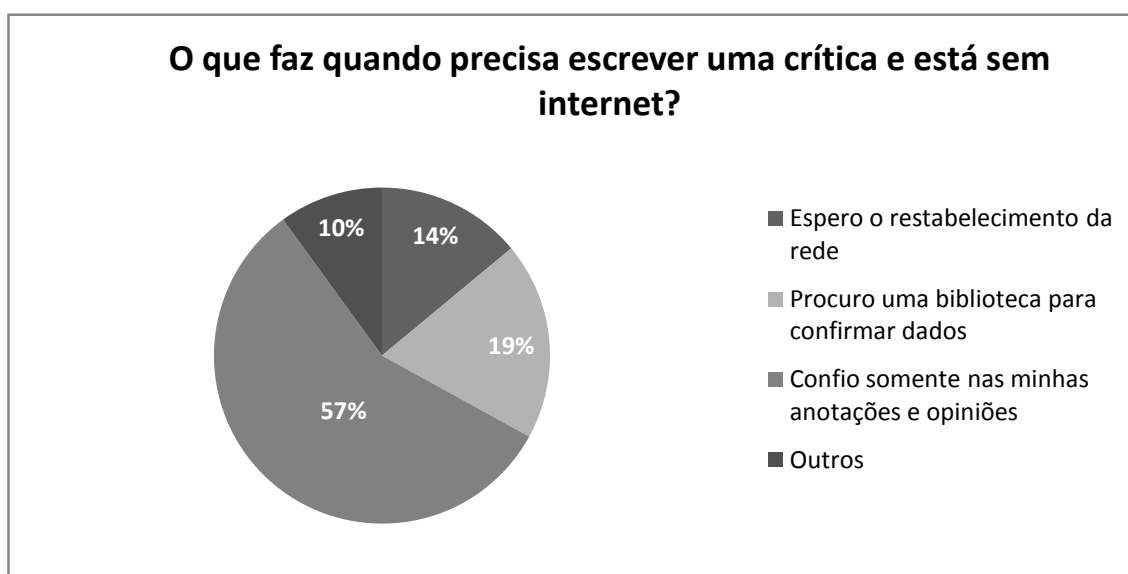


Gráfico 6: Comportamento diante de problemas técnicos com a internet. Fonte: Resultado de pesquisa. Elaboração própria.

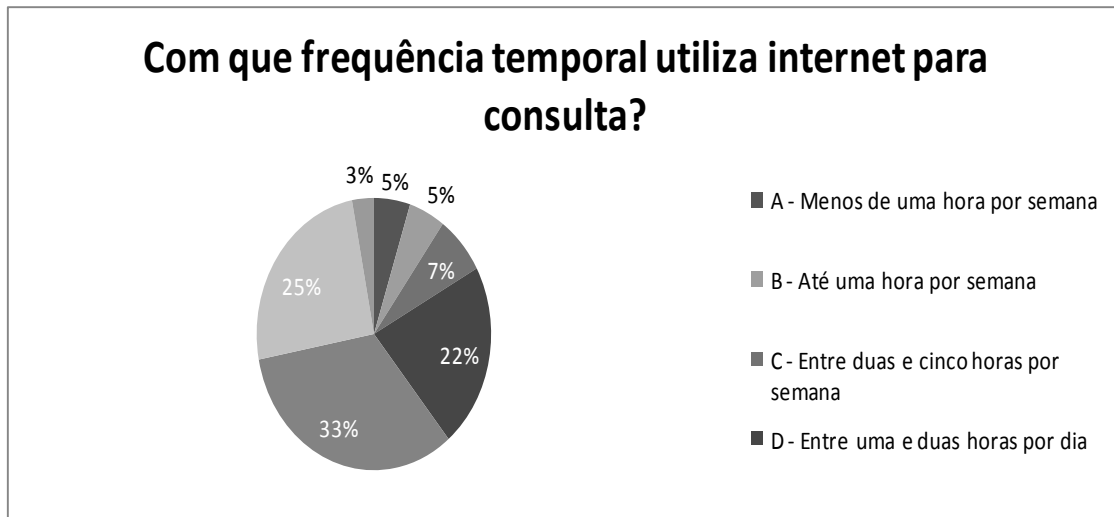


Gráfico 7: Frequência temporal de utilização da internet. Fonte: Resultado de pesquisa. Elaboração própria.

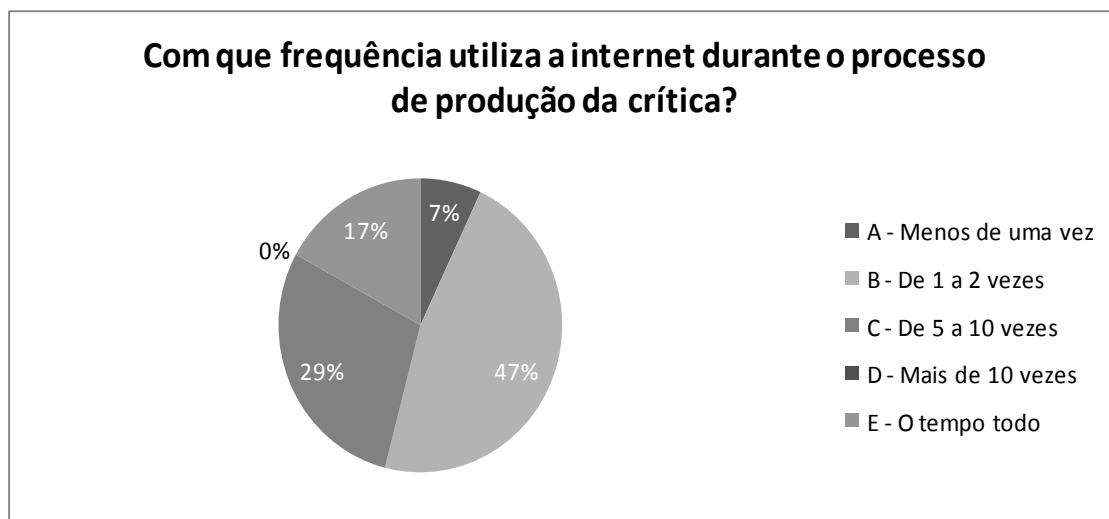


Gráfico 8: Frequência temporal de utilização da internet enquanto produz a crítica. Fonte: Resultado de pesquisa. Elaboração própria.

Na comparação entre os dois grupos de profissionais do questionário, observamos a tendência de comportamentos diferenciados em relação ao uso da internet. A diferença se dá, principalmente, devido à origem do profissional. Os críticos que escrevem

exclusivamente para a internet, ou seja, cuja crítica não é publicada em um veículo impresso e depois veiculada na internet, possuem o hábito mais frequente de consulta on-line (100%) em relação àqueles que se dedicam a veículos da mídia impressa (87%)<sup>49</sup>. A diferença no gráfico sinaliza a tendência ao desenvolvimento de um perfil diferenciado para o perfil do crítico de cinema na internet.

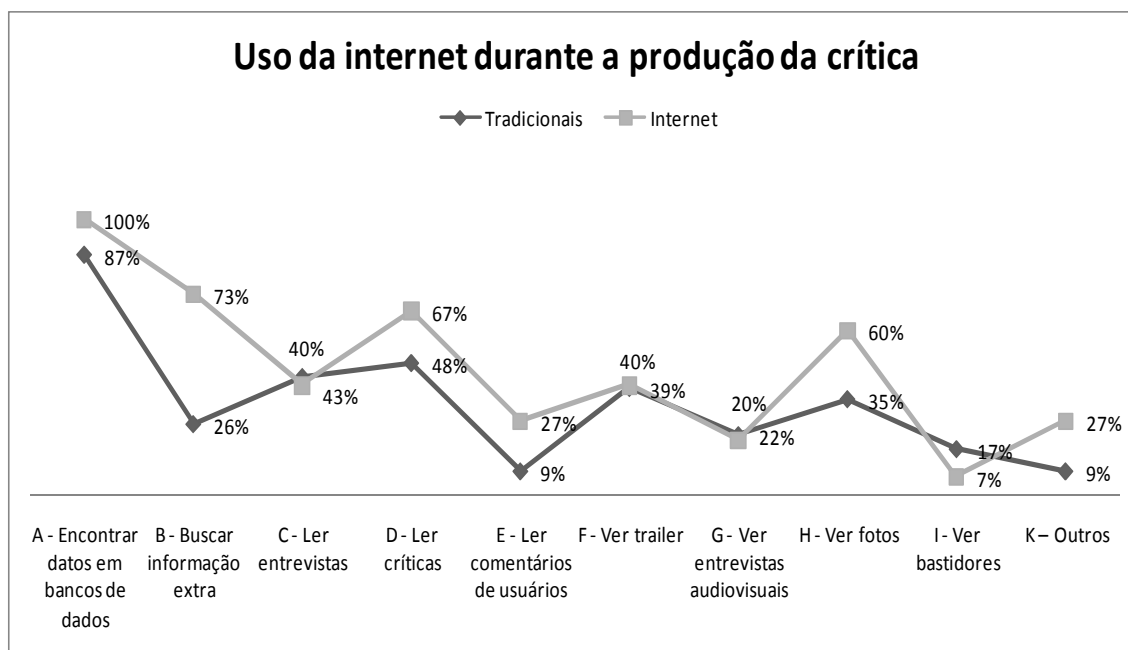


Gráfico 9: Comparação de grupos em relação à utilização da internet. Fonte: Resultado de pesquisa. Elaboração própria.

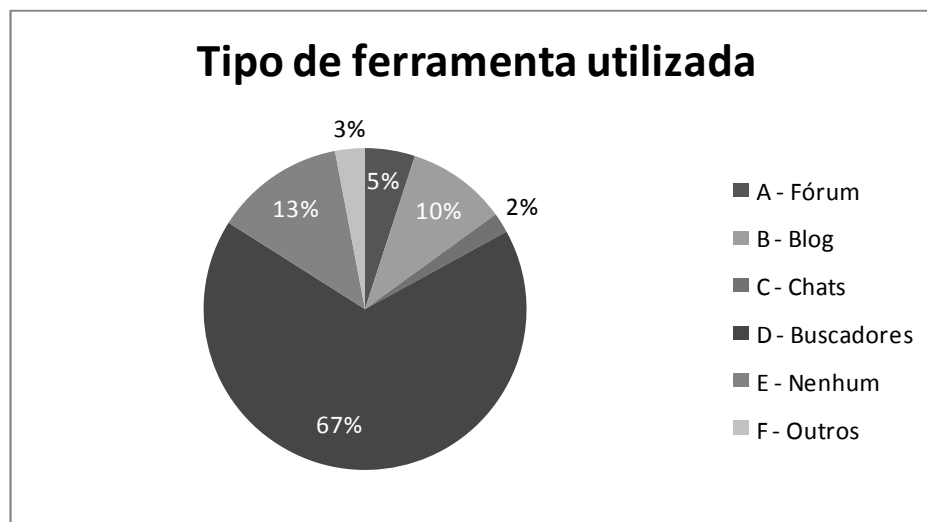
	Tradicionais		Internet		Valor p
A - Encontrar dados em bancos de dados	20	87%	15	100%	0,264
B - Buscar informação extra	6	26%	11	73%	<b>0,007</b>
C - Ler entrevistas	10	43%	6	40%	1,000
D - Ler críticas	11	48%	10	67%	0,326
E - Ler comentários de usuários	2	9%	4	27%	0,188
F - Ver trailer	9	39%	6	40%	1,000
G - Ver entrevistas audiovisuais	5	22%	3	20%	1,000
H - Ver fotos	8	35%	9	60%	0,185
I - Ver bastidores	4	17%	1	7%	0,630
K - Outros	2	9%	4	27%	0,188

Tabela 10: Diferenças estatísticas. Fonte: Resultado de pesquisa. Elaboração própria.

<sup>49</sup> Chamaremos os profissionais que se dedicam a escrever críticas para serem publicadas em veículos da mídia impressa como grupo tradicional enquanto os profissionais que se dedicam a escrever críticas exclusivamente para a internet chamaremos grupo internet.

Como o gráfico demonstra, a dependência em relação à rede dos profissionais que se dedicam a escrever exclusivamente para a internet tende a ser mais alta que a daqueles que trabalham para veículos da mídia impressa. Inclusive, os hábitos de consulta também são diferentes. Se 43% utilizam a internet para leitura de outras críticas, 67% dos profissionais da internet fazem isso. Já em relação à multimedialidade da rede, os percentuais se aproximam. Vinte e dois por cento dos profissionais da mídia impressa usam a internet para ver vídeos, enquanto o percentual do grupo internet é 20%. Em relação à busca de informações extras a diferença observada (26% tradicionais/ 73% internet) é estatisticamente significativa<sup>50</sup>. Podemos observar que o grupo internet utiliza a rede com esse fim em maior proporção que o grupo tradicional.

As ferramentas de busca de informações na internet são as mais utilizadas pelos profissionais que participaram do questionário.



**Gráfico 10: Utilização de ferramentas de interação. Fonte: Resultado de pesquisa. Elaboração própria.**

<sup>50</sup> Nas análises comparativas dos dois grupos foi utilizado o teste Exato de Fisher para validar se existe associação entre as variáveis categóricas. Uma das variáveis é o grupo e a outra é a resposta da questão. Este teste é uma modificação do teste Qui-quadrado, utilizado frequentemente para pequenas mostras, como é o caso. O resultado do teste se expressa em valor p. Considera-se um nível de significância de 5%, ou seja, existe uma associação significativa entre os grupos quando o valor do p é menor que 0,05. Esse percentual é definido como a máxima possibilidade de erro aceitável.

Ou seja, os dados deixam claro que quem se dedica a analisar os filmes não parte apenas de suas opiniões para a redação do texto. Também são utilizadas informações publicadas na internet para sustentar e complementar a parte opinativa do texto. Como também percebemos nas entrevistas, o profissional não confia cegamente em todo o conteúdo encontrado na rede, mas parte dele para contrastar os dados. O crítico espanhol Quim Casas foi um dos que mencionaram o uso da rede. “Você entra no Google, coloca o nome do diretor ou de qualquer outro profissional e tem todas as informações” (informação verbal). Apesar de se empolgar com as possibilidades, Casas ressalta a necessidade de se colocarem as informações encontradas na internet em uma espécie de quarentena: “Nem tudo que aparece na internet é confiável”.

Para o francês Allain Jalladeau<sup>51</sup>, o interessante é poder contar com a internet como forma de complementar a busca de informações: “Existe a possibilidade de ter a internet e os livros. Os livros sempre estarão disponíveis para se recorrer” (informação verbal). Renato Silveira e Quim Casas citam o site de banco de dados *IMDb* como importante fonte de consulta para os críticos. “Uso para olhar quem é o diretor de fotografia, quem ocupa funções técnicas. É, eu uso o *IMDb* mesmo ou alguma coisa no site do filme”, admite Renato Silveira. “*IMDb* sim, é um site confiável. Basicamente, utilizo somente ele, se estou escrevendo uma crítica, para a ficha técnica, para dados de informação. Agora, para dados de opinião uso-o pouco”, garante Quim Casas. Em uma das respostas abertas do questionário, o crítico do jornal britânico *The Guardian*, Peter Bradshaw, também elogia o banco de dados.

O benefício da internet é a disseminação do fato – não a expansão infinita da tagarelice dos blogs. O *IMDb* é uma das primeiras grandes maravilhas da rede: um arquivo extraordinário de informação com alto nível de exatidão. É muito útil como mecanismo de busca para quem escreve sobre cinema. Os bilhões e bilhões de diálogos dos blogs não têm um uso real para o crítico, apesar de ter criado uma nova atmosfera em que o crítico tem que levantar o seu jogo para justificar a sua posição privilegiada. Alguns blogueiros são bons, não há dúvida sobre isso” (Peter Bradshaw, informação verbal)

Nas entrevistas, a internet também é lembrada como fonte para consulta de outras críticas, sejam atuais ou antigas, já que não importa a data da estreia do filme, pois os

---

<sup>51</sup> A entrevista com Allain Jalladeau foi realizada em janeiro de 2009, em Tiradentes, Brasil.



textos continuam armazenados. Assim, Timothy Ryan registra que a rede é utilizada para que os profissionais consultem a opinião de outros colegas: “Existem muitos críticos que olham para ver o que os outros críticos estão dizendo” (informação verbal de Timothy Ryan<sup>52</sup>). O também americano James Rocchi é adepto a essa prática: “Não acho mau, acho interessante saber o que outras pessoas estão pensando” (informação verbal)<sup>53</sup>. Para Eduardo Valente, a internet também facilita o acesso de críticos e apaixonados por cinema a filmes independentes que nem sempre chegam aos circuitos de sala de cinema: “As pessoas estão podendo aumentar uma biblioteca audiovisual, o que também é saber crítico. Ou seja, ter acesso a todo um lado da história do cinema, tanto história antiga quanto contemporânea”.

Uma das provocações propostas no grupo de discussão foi: “A internet está matando o crítico de cinema”. O tema foi discutido durante um debate aberto ao público na edição de 2007 do Festival de Cinema de Londres. O encontro também teve como título a indagação “A internet mata o crítico de cinema?”. Com participação de Leslie Felperin, da revista *Variety*; Peter Bradshaw, crítico do jornal *The Guardian*; James Christopher, chefe da seção de cinema do jornal *The Times*; Steve Hornby, produtor da *BBC Movies*, e James Fabricant, diretor de entretenimento do *MySpace* na Europa, o que presenciamos foi um embate entre duas equipes. De um lado, os defensores da internet e do outro, seus críticos. Ao final, apesar das divergências detectadas nas falas dos profissionais, a conclusão a partir das posições apresentadas no debate, somadas às interferências do público, foi que a internet inaugura uma maneira diferente de criticar um filme. Assim, não é possível falar em morte do crítico na internet, mas no nascimento de um novo perfil. Não há a morte do crítico, mas a sua transformação.

Os profissionais que participaram do grupo de discussão também consideraram excessivo afirmar que a internet mata o crítico e, assim como no evento londrino, o discurso caminha para uma reconfiguração não apenas do perfil profissional, como também da crítica jornalística. “Com certeza, a internet muda a crítica de cinema”, afirma Adamidis; “Não está matando os críticos; está, certamente, possibilitando que eles vivam”, acredita CG; “Eu acho que a internet está nos forçando a mudar, e os colegas

<sup>52</sup> A entrevista com Timothy Ryan foi realizada em maio de 2007, em Cannes, França.

<sup>53</sup> A entrevista com James Rocchi foi realizada em maio de 2007, em Cannes, França.

mais velhos frequentemente reclamam sobre isso”, diz Fadette; “A internet não está matando coisa nenhuma. Está simplesmente forçando certas profissões a se envolver”, garante Kohn.

Diante desses dados podemos dizer que o crítico ainda é pouco aberto à interação dialógica com os leitores basicamente porque o profissional não confia no conteúdo produzido pelos usuários ou mesmo colaborativamente. Apesar disso, o resultado do grupo de discussão também dá sinais de que a internet é parte integrante da rotina profissional. O crítico, enquanto usuário, é familiarizado com as possibilidades que a rede oferece e é consciente do uso que pode fazer delas. Como a rede já está integrada à rotina de produção do profissional, tal uso acaba afetando, como os profissionais relatam, o texto crítico. Ou seja, como apresentaremos a seguir, na internet a crítica possui determinadas características herdadas dos meios tradicionais e também, segundo os profissionais entrevistados, outras características que a particularizam – e conseqüentemente a reconfiguram – na rede.

### **7.1.3) O ponto de vista da produção**

Os profissionais participantes reconhecem que as críticas publicadas on-line são prioritariamente jornalísticas, muito embora também ofereçam espaço para outros tipos de abordagens críticas, inclusive mais amplas. Apesar desse registro, de acordo com o material analisado podemos afirmar que se a natureza da crítica nos meios tradicionais tem seu padrão definido, na internet os críticos ainda não conseguem identificá-lo.

A internet contempla muitas vertentes críticas, desde a superficial, com a expressão pura e simplesmente de um gosto pessoal, até ensaios literários completos sobre uma obra cinematográfica e mesmo infográficos com notas para os filmes. De acordo com o ponto de vista da produção, ou seja, dos críticos profissionais que colaboraram com a pesquisa, a crítica na internet, além de guiar o consumo, deveria ampliar o debate sobre o tema, já que não é refém do limite de espaço e nem mesmo do tempo presente. Segundo eles, características como a multimedialidade, a hipertextualidade e a

interatividade ainda não são exploradas a fundo. Portanto, na perspectiva da produção e conforme o estudo realizado em 2009, a função da crítica não muda na internet, embora ainda se encontre em busca de padrões que a definam no ecossistema midiático contemporâneo.

Em um exercício inicial de aproximação ao padrão da crítica jornalística de cinema na internet, os críticos que responderam ao questionário foram convidados a atribuir, em questões abertas, qualidades e defeitos das críticas de cinema que eles costumam consumir na internet.

<b>VIRTUDES</b>	<b>DEFEITOS</b>
Acessível	Passional
Democrática	Anônima
Diversificada	Emocional
Espontânea	Estúpida
Flexível	Frágil
Hipertextual	Imprecisa
Imediata	Irrelevante
Interativa	Mal escrita
Livre	Pessoal
Pessoal	Pobre
Plural	Pouco confiável
Rápida	Pouco original
Universal	Popular
Variada	Superficial
	Tendenciosa
	Vazia

**Tabela 11: Virtudes e defeitos da crítica. Fonte: Resultado de pesquisa. Elaboração própria.**

O mesmo exercício foi proposto aos críticos entrevistados. A análise do material nos permitiu recortar oito características-chaves encontradas na crítica de cinema. Curiosamente, elas também dialogam com os adjetivos apresentados pelos colaboradores dos questionários: liberdade ideológica, liberdade espacial, diálogo aberto, uso de recursos multimídia, audiência especializada, informalidade trabalhista, universal e gratuita.

Para Quim Casas, na internet, a liberdade não se restringe ao seu sentido político, “[...] mas também de julgamento geral sobre cinema, e da cultura [...]. Em um site, é possível desenvolver temas monográficos, falar de tendências e outras coisas que vão além da crítica estrita das estreias da atualidade” (informação verbal). Eduardo Valente considera que a internet oferece um espaço para difusão de ideias que não depende da indústria. Como ele destaca, há liberdade além da linha editorial.

Não são editores que precisam, por motivos econômicos ou de espaço, fazer cortes no formato do pensamento do crítico. Então, o crítico passa a ter uma liberdade maior, tanto por não depender da grande mídia para divulgar as ideias dele quanto na maneira de formatar essas ideias (VALENTE, 2007. Informação verbal).

A falta de limite para os textos na internet foi citada por Quim Casas (“Uma crítica em jornal tem 1.800 caracteres; em uma revista são três folhas. Na internet, o campo é muito mais amplo e as pessoas não estão comprimidas em um espaço concreto”), Timothy Ryan (“Não há muito espaço em um jornal físico, essa é uma outra razão para que a crítica deixe este espaço”) e Rodrigo Fonseca (“No meio impresso você tem um número de caracteres; na internet, pode escrever o tanto que quer, não tem essa barreira”).

Assim como a interação foi apontada como uma das virtudes pelos profissionais participantes do questionário, nas entrevistas, os críticos associam essa característica à possibilidade de diálogo aberto com os usuários, embora, como mostramos anteriormente, ainda exista resistência por parte do profissional. Pedro Butcher, do jornal *Folha de S. Paulo*, foi um dos que destacaram essa característica.

Uma vez que imprime um texto você dificilmente vai modificar aquilo a não ser que seja em uma errata. Na internet isso muda mesmo. Você pode modificar aquilo a qualquer momento, acrescentar um parágrafo, tirar, a partir inclusive da reação dos leitores. Mas o que eu acho a forma mais interessante é a retomada de um tipo de tradição filosófica antiga que é a do diálogo (BUTCHER, 2009. Informação verbal)<sup>54</sup>.

O uso dos recursos multimídia também foi mencionado nas entrevistas, mas Eduardo Valente demonstrou cuidado com o manejo dessa característica da internet. “Você tem

<sup>54</sup> A entrevista com Pedro Butcher foi realizada em janeiro de 2009, em Tiradentes, Brasil.

que expor as suas ideias sobre uma arte que se faz em formato audiovisual através de palavras no papel, palavra escrita e às vezes é muito difícil” (informação verbal). Em relação ao público leitor de crítica de cinema na internet, os entrevistados concordam que se trata de uma audiência especializada. “Nos sites, é preciso ser mais profundo, você não precisa explicar quem é determinado diretor. Temos vários sites que escrevem para quem gosta de quadrinhos, as pessoas podem escolher onde entrar”, afirma Timothy Ryan. O porém dessa característica, como destacou James Rocchi, é que na internet a crítica pode ser restrita. “Você pode conversar com uma camada muito estreita do público e o seu trabalho se transforma em estreito também.”

Como afirmamos no tópico anterior, a informalidade trabalhista é apontada como uma característica da crítica na internet pelos críticos entrevistados. James Rocchi, Eduardo Valente e Rodrigo Fonseca consideram este um grande problema:

Para mim, a grande diferença entre a crítica na internet e em outras mídias é que existem muitas pessoas envolvidas na crítica de filme por fora, que são apaixonados, não recebem por isso. Muitos são sensacionais, mas tem gente também que é péssima. O mercado está crescendo e a qualidade será um filtro. (ROCCHI, 2007. Informação verbal).

Na maioria das vezes, a independência da grande mídia ainda significa na internet a gratuidade dos serviços, ou seja, a gente não cobra por nada do que a gente faz, mas a gente também não recebe nada pelo que a gente faz. (VALENTE, 2007. Informação verbal)

Eu posso entender de primeiros socorros, mas não é isso que me torna um enfermeiro. O que vai me fazer especialista é exercer isso na prática. Posso entender muito sobre cinema, mas eu não sou um crítico. Eu entendo muito sobre história em quadrinho, eu fui editor de revista em quadrinho, só que eu não trabalho com isso na prática todo dia, não sou um quadrinista. (FONSECA, 2007. Informação verbal)

Se a informalidade do mercado é percebida como um problema, o acesso gratuito às críticas na internet é apontado como uma das características positivas. O fato de qualquer usuário ter acesso à crítica sem sair de casa, sem precisar comprar um jornal ou uma revista faz com que, na opinião dos profissionais entrevistados, os textos críticos publicados na internet sejam mais atrativos. Timothy Ryan destaca, ainda, que o

leitor tem a seu dispor vários bancos de dados com uma oferta muito ampla de críticas sobre um mesmo filme, o que permite a comparação das opiniões profissionais e pessoais. “Se acabei de ver um filme posso entrar e checar. Se gostei, vou ler as críticas dos que gostaram; se odiei, vou ler as críticas dos que detestaram. Isso é, obviamente, uma experiência mais profunda para quem já viu o filme.”<sup>55</sup> E por fim, a característica destacada pelos profissionais foi o caráter universal da rede. Falas de Eduardo Valente e Francis Saint-Dizier exemplificam:

Houve época em que existiam fanzines críticos interessantes. Mas eles ficavam circundados a um grupo muito fechado de pessoas em um determinado local, numa universidade, num meio cultural. A internet possibilita que você fale do Rio de Janeiro, não só para todos os lugares do Brasil, que é imenso, mas eventualmente a Portugal, a brasileiros que moram no exterior. Ela quebra uma série de amarras da indústria cultural, das estruturas da grande mídia (VALENTE, 2007. Informação verbal).

A crítica na internet é indispensável por difundir as informações de jornalistas latino-americanos. Por exemplo, assim ficamos sabendo o que está sendo falado. Porque se baseamos apenas no que está sendo impresso não teremos muita coisa. A internet se tornou uma ponte, um acesso (SAINT-DIZIER, 2009. Informação verbal).

Como já foi dito, não era objetivo do estudo preliminar se aprofundar nas características textuais da crítica na internet. Nosso interesse era, a partir do ponto de vista do crítico, identificar em que medida os profissionais diferenciam os textos encontrados nas redes daqueles publicados em meios tradicionais. Nesse sentido, concluímos que a maioria das características citadas se conecta a aspectos relacionados à lógica do compartilhamento em ambientes de mídias digitais, tais como universalidade, liberdade espacial, interativa, plural, informal. A seguir, trabalharemos as influências que a crítica pode sofrer a partir do uso de ferramentas da internet.

---

<sup>55</sup> Informação verbal de Timothy Ryan em maio de 2007.

#### 7.1.4) Ferramentas da internet e as influências na crítica de cinema

Era objetivo desta etapa da investigação verificar a intimidade dos profissionais com as ferramentas da internet que promovem a interatividade com os leitores e, assim, identificá-las. No período em que o estudo de campo foi realizado, ou seja, entre 2007 e 2009, dentro das ferramentas que promovem a interatividade dialógica entre os sujeitos (críticos e leitores), o mais habitual foi que a audiência participasse mediante o sistema de comentário dos blogs, uma ferramenta que, por outro lado, não se mostrou completamente incorporada à rotina do profissional.

Constatou-se que 11% deles admitiram visitar blogs, mesmo assim para acessar conteúdos documentais. As comunidades virtuais, que também detêm altos graus de interatividade e promoção do diálogo entre os leitores, não tiveram grandes percentuais por parte dos críticos: 4% da totalidade da mostra.

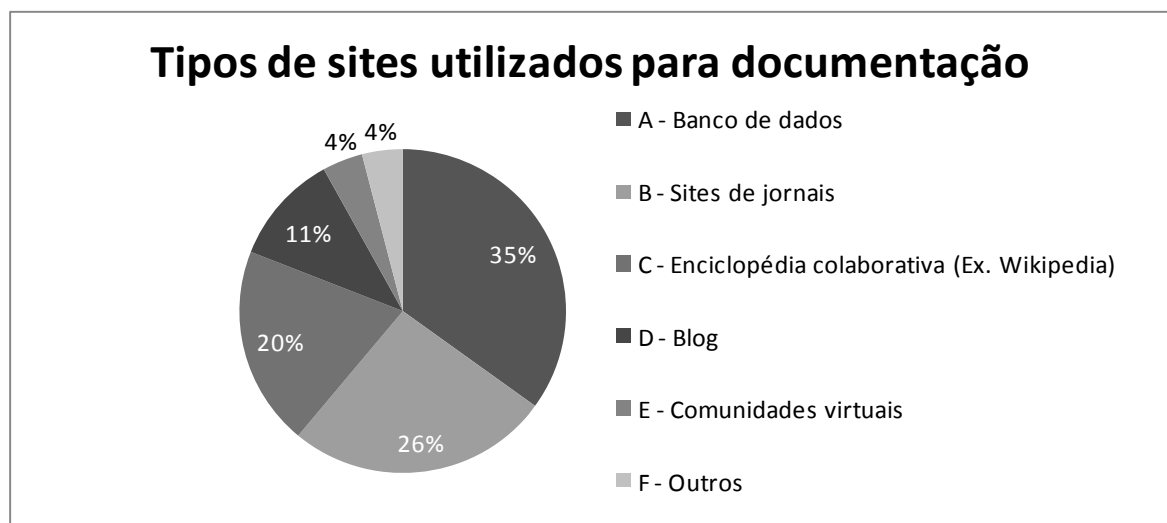


Gráfico 11: Tipos de sites consultados. Fonte: Resultado de pesquisa. Elaboração própria.

Como o conteúdo documental é o mais buscado por críticos, procuramos saber a que tipo de site os profissionais acessam para isso. Bancos de dados são os mais utilizados: 35%. Na sequência aparecem os endereços de sites de jornais da mídia impressa (26%),

dado que confirma a busca de informações confiáveis, filtradas pela credibilidade de uma marca. As enciclopédias livres, como por exemplo, a *Wikipedia*, são a terceira opção, com 20% de utilização.

Na comparação dos grupos, também se observa uma tendência de comportamento diferenciado, principalmente com relação aos blogs e às comunidades virtuais. Essas opções alcançaram diferenças estatísticas significativas. Ou seja, os críticos da internet utilizam essas ferramentas mais que os críticos que colaboram com os veículos em suportes tradicionais. O hábito de consulta de blogs é mais alto entre os profissionais da internet (53%) que dos suportes tradicionais (13%). A diferença de 40 pontos percentuais reflete um preconceito por parte dos críticos ou jornalistas de veículos da mídia impressa em relação à ferramenta. O mesmo se pode observar em relação às comunidades virtuais. Nenhum profissional do grupo tradicional mencionou utilizá-las, enquanto 27% dos profissionais da internet fazer parte de alguma.

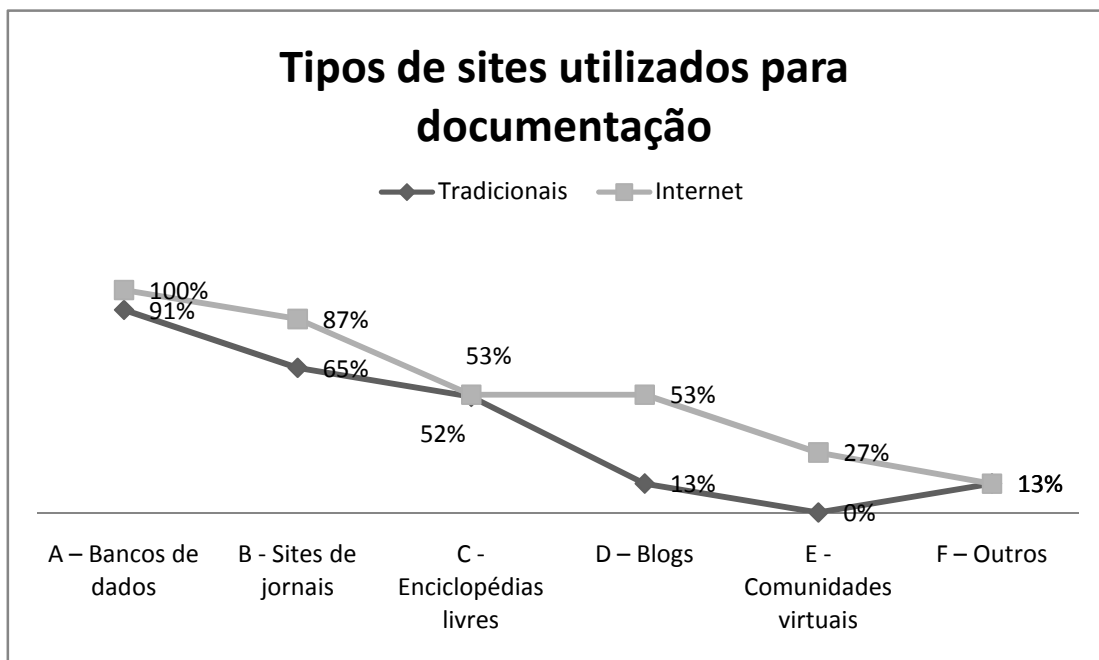


Gráfico 12: Comparação de grupos sobre fontes de pesquisa. Fonte: Resultado de pesquisa. Elaboração própria.

Tradicionais	Internet	Valor p
--------------	----------	---------



A – Bancos de dados	21	91%	15	100%	0,509
B – Sites de jornais	15	65%	13	87%	0,259
C – Enciclopédias livres	12	52%	8	53%	1,000
D – Blogs	3	13%	8	53%	<b>0,012</b>
E - Comunidades virtuais	0	0%	4	27%	<b>0,018</b>
F – Outros	3	13%	2	13%	1,000

Tabela 12: Dados sobre comparação de grupos sobre fontes de pesquisa. Fonte: Resultado de pesquisa. Elaboração própria.

O fato de existir diferença entre os dois grupos nas opções D e E confirma que o crítico da internet é mais aberto ao diálogo porque, tanto os blogs como as comunidades, são ferramentas cuja essência contempla a participação da audiência. Em relação ao tipo de conteúdo, os participantes demonstraram que: 55% utilizam os textos, 25% as fotos. Vídeos (17%) e sons (2%) ainda não são tipologias muito consultadas. Os dados demonstram que a multimedialidade ainda é pouco utilizada no universo da crítica de cinema. Lembramos que o objeto analisado pelos profissionais é audiovisual, mas na internet, em relação à crítica, a multimedialidade ainda não se faz tão presente.

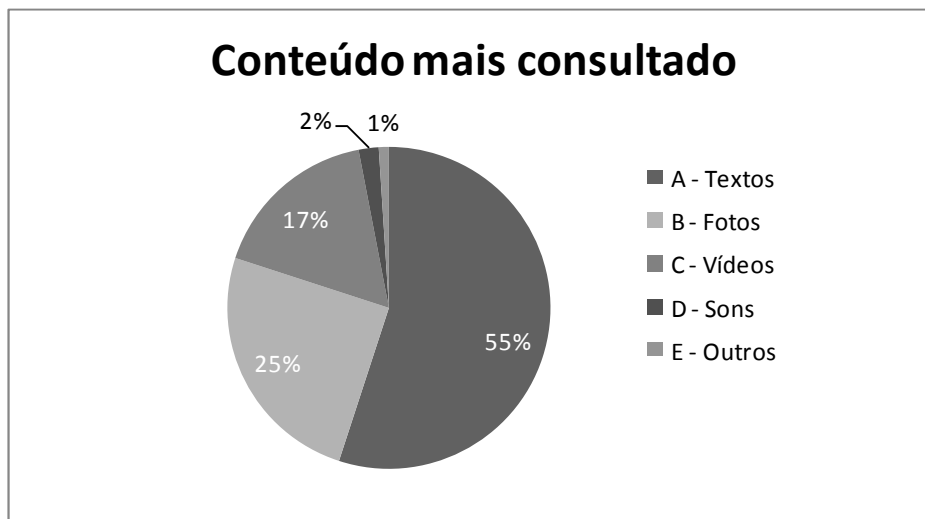


Gráfico 13: Tipologia de conteúdo consultado. Fonte: Resultado de pesquisa. Elaboração própria.

O comportamento se repete quando fazemos a comparação entre os dois suportes.

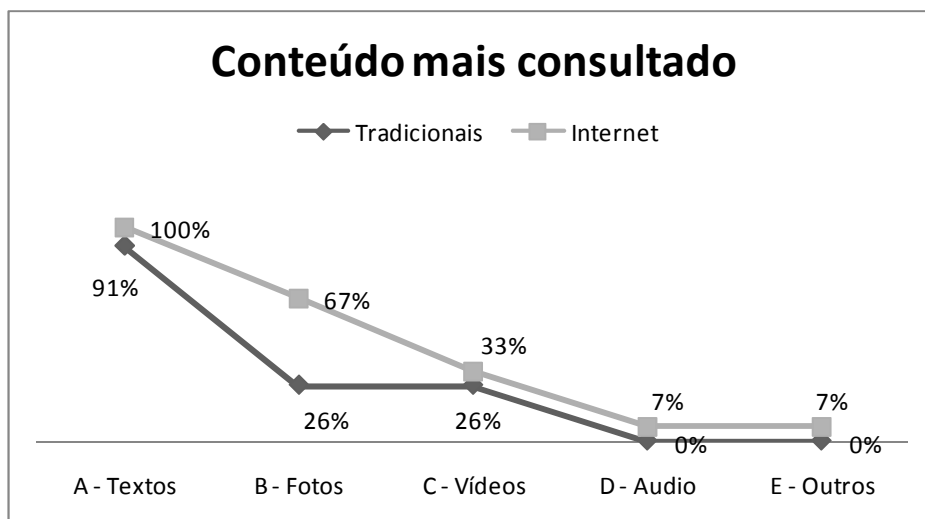


Gráfico 14: Comparação de grupos sobre tipologia de conteúdo consultado. Fonte: Resultado de pesquisa. Elaboração própria.

A curva também é descendente no que se relaciona às características multimídia. Uma explicação para isso pode ser a pequena utilização dos elementos multimídia em sites que abrigam a crítica. Os dados nos permitem concluir que, apesar de usuários da internet, os críticos ainda mantêm uma postura conservadora ao explorar a ambiência, sem familiaridade com recursos multimídia e também sem grandes manejos de ferramentas capazes de proporcionar o diálogo aberto com a participação do usuário.

## 7.2) A crítica jornalística de cinema na internet

### 7.2.1) Mapeamento das críticas jornalísticas de cinema na internet

A partir do filtro realizado pelo *AdoroCinema* e pelo *Sensacine*, observamos críticas que circulam na internet e que foram denominadas pelos portais como “críticas de imprensa” e “críticas de prensa”, respectivamente. Discutiremos neste capítulo as questões observadas nos dados coletados que, até então, foram exploradas apenas conceitualmente.

Como detalhamos anteriormente, a amostra foi composta por 157 críticas. Desse total, 53 são publicações on-line de veículos de comunicação que têm como fonte o jornal impresso; 34 são publicações originadas de revistas impressas; e 70 são exclusivamente sites, ou seja, não possuem versões impressas. De todo modo, como todas as críticas fazem parte da internet, é a partir desse universo que observaremos as características comuns na ambiência que nos interessa estudar.

FILME	ADORO CINEMA	SENSACINE	TOTAIS	JORNAIS	REVISTAS	ESPECIALIZADOS
ARVORE DA VIDA	0	10	10	5	4	1
A INVENÇÃO DE HUGO CABRET	18	9	27	10	5	12
CAVALO DE GUERRA	6	7	13	5	2	6
HISTORIAS CRUZADAS	11	7	18	3	0	0
MEIA NOITE EM PARIS	0	3	3	6	5	15
O ARTISTA	17	9	26	3	6	9
O HOMEM QUE MUDOU O JOGO	10	9	19	6	4	9
OS DESCENDENTES	11	8	19	6	4	9
TÃO FORTE TÃO PERTO	13	9	22	9	4	9
TOTAIS	86	71	157	53	34	70

Tabela 13: Configuração geral da amostra. Fonte: Resultado de pesquisa. Elaboração própria

Assim como também explicamos no capítulo anterior, nossa primeira etapa de observação abarca críticas publicadas sobre os nove filmes indicados ao Oscar 2012. Considerando que os mesmos meios publicaram críticas de diferentes filmes, em se tratando do cenário dos veículos presentes na amostra, temos um total de 41 meios distintos, sendo 15 jornais, 10 revistas e 16 sites especializados. Identificamos casos como os filmes *Árvore da vida* e *Meia-noite em Paris* para os quais não foram encontradas críticas no *AdoroCinema*, apenas no *Sensacine*. Mas, como nosso interesse é focado, sobretudo, nas características da crítica em circulação na internet, isso não representa um problema para a configuração da amostra. Ou seja, interessa-nos mais a crítica em si do que o filme em análise.

Considerando o total de críticas observadas, a amostra se configura representativamente por 33,76% das críticas provenientes de sites de jornais, 21,66% de sites de revistas e 44,59% de sites especializados em cinema.

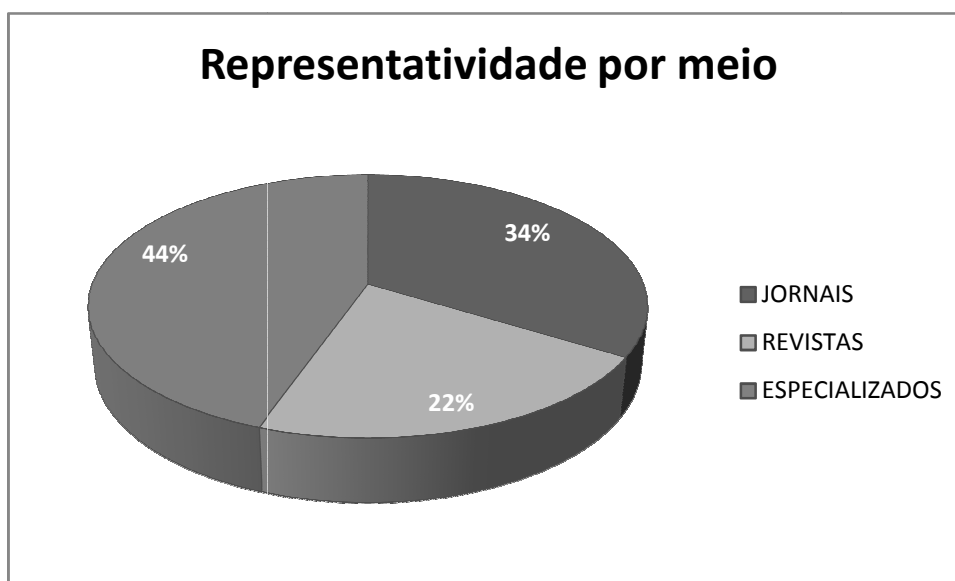


Gráfico 15: Representatividade da amostra por tipo de meio. Fonte: Resultado de pesquisa. Elaboração própria.

#### 7.2.1.1) As inscrições

A partir da amostra analisada, é possível identificar os quatro grupos de inscrições previstos no desenho metodológico: os **textos** propriamente ditos, sejam eles a crítica em si como outras inscrições desse tipo, tais como datas, títulos e subtítulos; **elementos imagéticos ou recursos visuais**, tais como fotos, vídeos e ilustrações; ferramentas para **participação** (comentários e redes sociais, por exemplo), além das conexões hipertextuais, as quais chamaremos **links**. Segundo os dados coletados, no que se refere às inscrições, a crítica jornalística de cinema na internet é participativa. Esse tipo de inscrição foi identificado 1.047 vezes no conjunto da amostra analisada, o que representa 33,72% do total de inscrições verificado. O segundo tipo de inscrição mais presente nesse ambiente é a hipertextualidade, com 884 links, representando 28,47% da amostra, seguido das inscrições textuais (717 e 23,09%) e dos recursos visuais (457 e 14,72%).

Tipo	Quantidade	Representatividade
LINK	884	28,47%
IMAGEM	457	14,72%
PARTICIPAÇÃO	1.047	33,72%
TEXTO	717	23,09%

Tabela 14: Mapeamento com representatividade das inscrições encontradas. Fonte: Resultado de pesquisa. Elaboração própria.

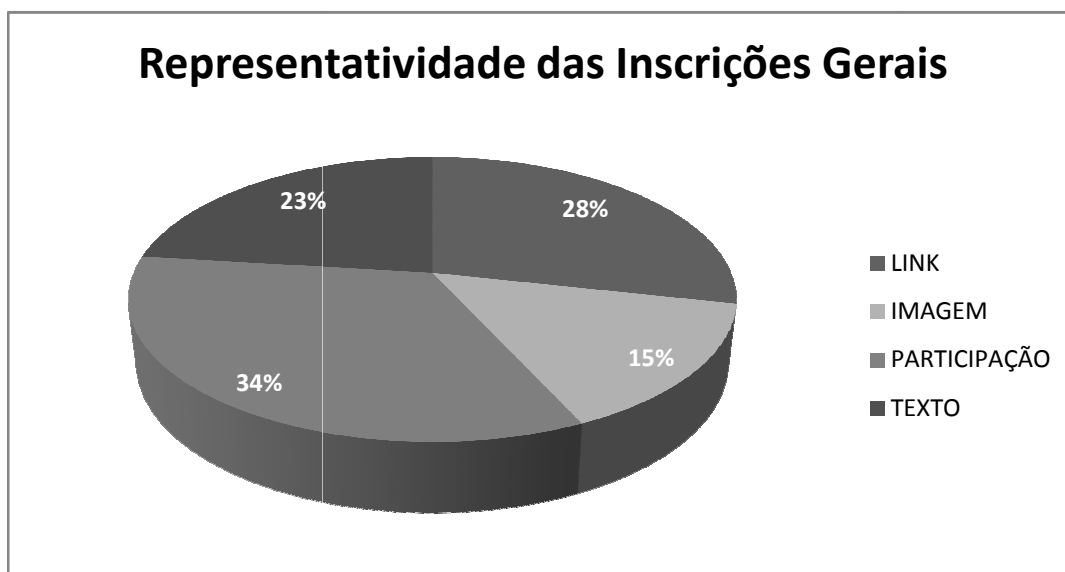


Gráfico 16: Representatividade geral das inscrições. Fonte: Resultado de pesquisa. Elaboração própria.

#### a) Conteúdo imagético

Chamamos imagem toda e qualquer representação de um objeto por meios visuais, gráficos, plásticos ou fotográficos (RABAÇA E BARBOSA, 2001), estática ou em movimento. No ambiente da crítica encontramos tais representações em fotografias, sejam aquelas que reproduzem cenas do filme ou o cartaz de divulgação do mesmo; em vídeos (também com fragmentos da produção ou em trailer) e também em ilustrações, frequentemente usadas para representar a avaliação dada pelo profissional ou pelos

leitores da crítica ao filme. No quadro geral de inscrições, os recursos visuais são os menos representativos em percentuais, 15%; porém, trata-se de uma inscrição presente em 96,17% da amostra. Ou seja, 151 críticas têm pelo menos uma imagem associada ao texto.

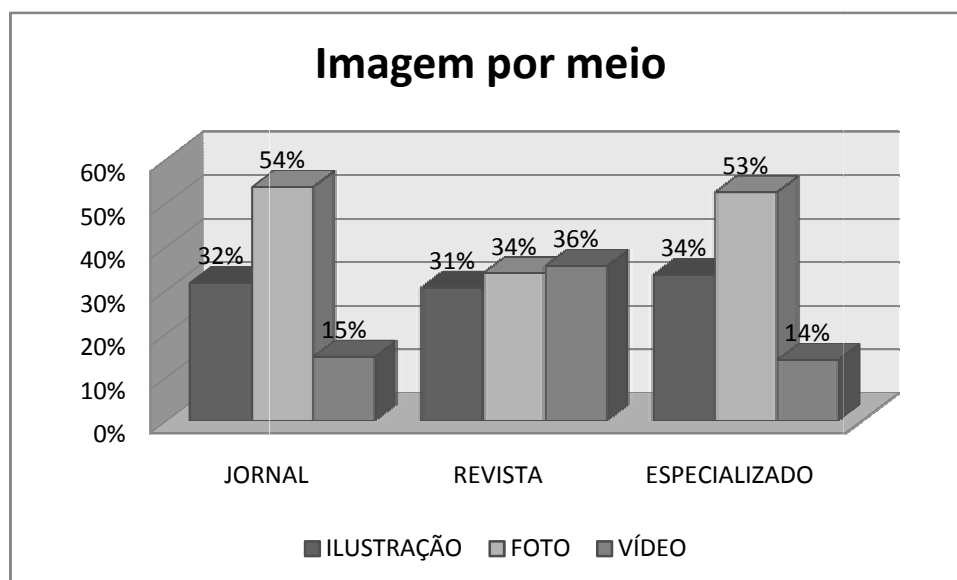


Gráfico 17: Uso das imagens por tipo de meio estudado. Fonte: Resultado de pesquisa. Elaboração própria.

Detectamos que o uso das imagens é diferente por tipo de meio, principalmente nos jornais e sites em relação às revistas. Entre os jornais e os sites especializados, as fotos são as inscrições mais comuns, presentes, respectivamente, em 54% das críticas de jornais e em 53% dos sites especializados. Aliás, o percentual do tipo de imagens é muito parecido entre os dois grupos. Enquanto a ilustração, por exemplo, é presente em 32% da amostra dos jornais, entre os sites o percentual representa 34%. Da mesma maneira, observamos o uso restrito dos vídeos nos dois grupos. Se na amostra composta pelas críticas de jornais tal inscrição aparece em 15%, nos especializados o vídeo é usado em 14%.

Por outro lado, o conteúdo imagético associado às críticas em revistas é curiosamente equilibrado: 31% de ilustração, 34% de fotos e 36% de vídeos. Podemos interpretar esse

dado sob dois aspectos. O primeiro deles é que, tradicionalmente, revistas são meios impressos que valorizam o aspecto visual da comunicação. Desse modo, como os dados apresentam, há um aparente uso consciente desse tipo de inscrição também no ambiente on-line. O outro aspecto é que há de se considerar que a amostra das revistas é majoritariamente em língua inglesa: 23 críticas. Sendo assim, uso equilibrado de fotos, ilustrações e vídeos também pode ser interpretado como uma característica das críticas em inglês. Todas as críticas analisadas nesse idioma se encontram em sites americanos.

No que se refere às combinações de recursos visuais, o que é mais comum no universo estudado é a mistura de fotos e ilustrações, como podemos observar na tabela abaixo e no gráfico a seguir.

<b>Combinação recursos</b>	<b>Quantidade</b>	<b>Representatividade</b>
FOTO + ILUSTRAÇÃO	59	39%
FOTO	42	28%
FOTO + VÍDEO + ILUSTRAÇÃO	25	17%
FOTO + VÍDEO	9	6%
ILUSTRAÇÃO	9	6%
ILUSTRAÇÃO + VÍDEO	5	3%
VÍDEO	2	1%

**Tabela 15: Combinação de recursos visuais. Fonte: Resultado de pesquisa. Elaboração própria.**

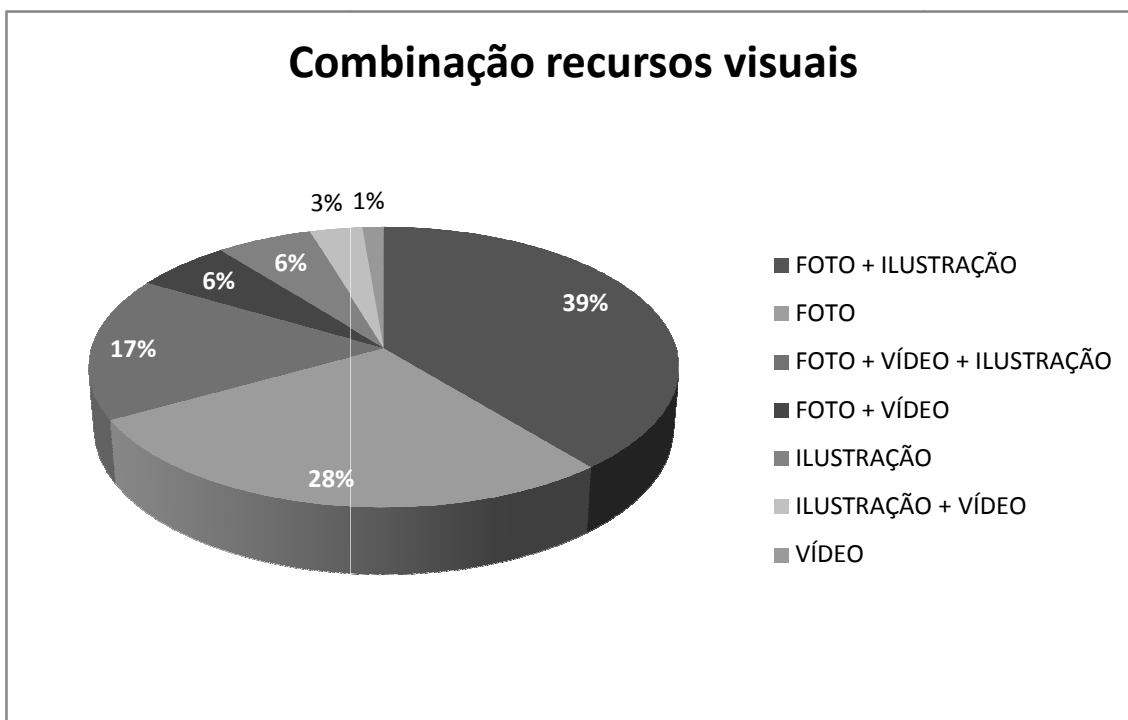


Gráfico 18: Combinação de recursos visuais. Fonte: Resultado de pesquisa. Elaboração própria.

De acordo com a análise dos dados coletados, podemos considerar a crítica jornalística de cinema na internet um produto predominantemente multimídia. Porém, quando observada na perspectiva dos dispositivos, identificamos na inscrição analisada nesse tópico, sobretudo, linhas de força que sedimentam o uso dos mesmos recursos visuais que os modelos impressos. Uma possível ruptura a esse modelo seria a associação com os vídeos, encontrados em 19,26% da amostra.

### b) Texto

Chamamos de texto tanto o discurso da crítica quanto os elementos textuais presentes na ambiência que não carregavam links. Assim, no total de 717 inscrições, montante que representa 23,09% da amostra, estão desde a crítica até títulos, subtítulos, assinaturas dos profissionais, sinopses, fichas técnicas, datas e horas de publicação.



No que se refere especificamente ao texto da crítica, neste momento que antecede o estudo do conteúdo propriamente dito, nos interessava saber o tamanho médio das críticas na internet. Apuramos o seguinte quadro:

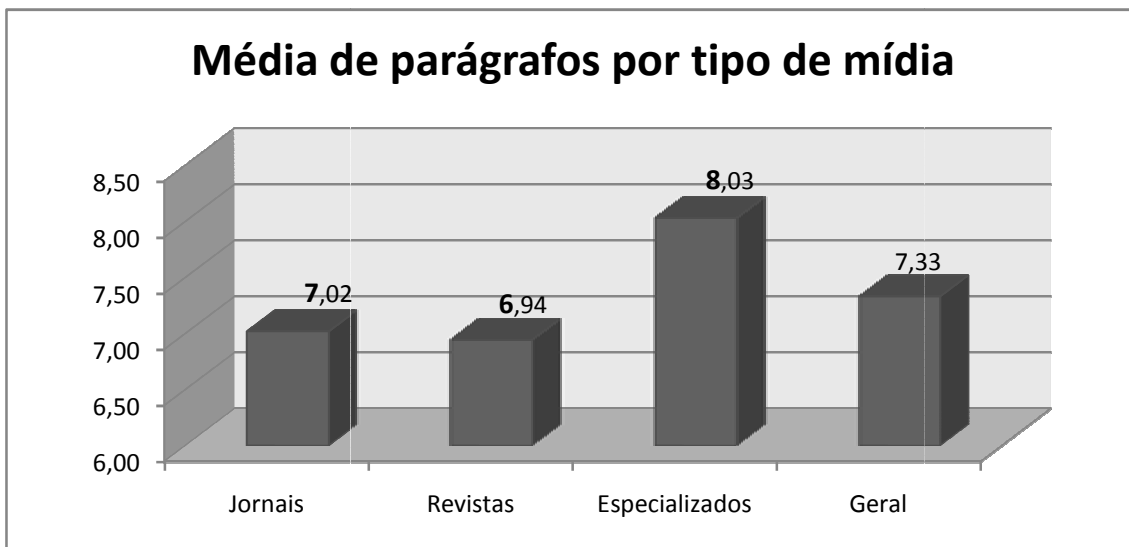
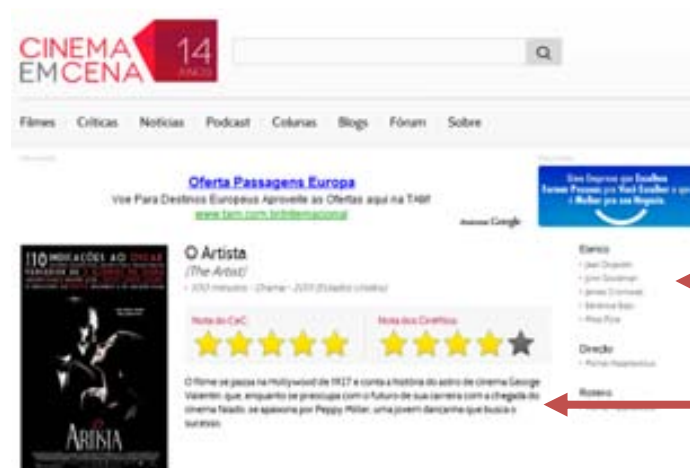


Gráfico 19: Média de parágrafos por tipo de mídia. Fonte: Resultado de pesquisa. Elaboração própria.

Verificamos que as críticas publicadas nos sites especializados são as que possuem o maior número de parágrafos, seguidas por jornais e revistas, respectivamente. Na média geral, a crítica jornalística de cinema na internet possui 7,33 parágrafos. Como não identificamos valores muito díspares entre os três grupos, afirmamos que, no que tange ao tamanho, a crítica jornalística de cinema na internet possui certo padrão. Dentro da perspectiva do dispositivo, nossa leitura é que esse padrão representa mais uma linha de força que sedimenta o formato proveniente dos meios impressos.

As inscrições textuais identificadas fora da crítica são usadas de modo a complementar as informações contidas no texto. Observamos, por exemplo, que por 103 vezes (o equivalente a 18%) a ficha técnica do filme encontra-se às margens do texto da crítica, como se pode ver no exemplo retirado do site da revista *Fotogramas*. Do mesmo modo,

localizamos no entorno da crítica 28 sinopses, o que significa que em 5% da amostra as informações básicas sobre o enredo do filme poderiam ser dispensadas do texto principal.



The image shows two examples of how technical information and synopses are used in film criticism. The top part is a screenshot of a news article on Público.es titled "Sin fecha de caducidad" (No expiration date). The article discusses the film "The Artist" and includes a technical data sheet with fields for Director (Michel Hazanavicius), Nationality (France), Genre (Mute), Cast (Jean Dujardin, Bérénice Bejo), and Duration (100 minutes). A red arrow points to the "NACIONALIDAD: FRANCIA" field. Below the technical data is a synopsis in Spanish, with another red arrow pointing to it.

The bottom part is a screenshot of a technical data sheet on Adorocinema.com.br for the movie "O artista". It includes a technical data sheet with fields for Name, Original Name, Origin, Year, Genre, Duration, Classification, Director, and Cast. A red arrow points to the "Ficha técnica" section. Below the technical data is a synopsis in Portuguese, with another red arrow pointing to it.

Figura 7: Exemplos do uso de ficha técnica e sinopse no entorno da crítica. Fonte: [www.adorocinema.com.br](http://www.adorocinema.com.br) e [www.sensacine.com](http://www.sensacine.com)

No que se refere à titulação das críticas, observamos que a maior parte das críticas utiliza o nome do filme como título da página. O modelo de título e subtítulo, assim como nos meios impressos, é usado por uma parcela pequena da amostra, respectivamente, 13% e 6%.

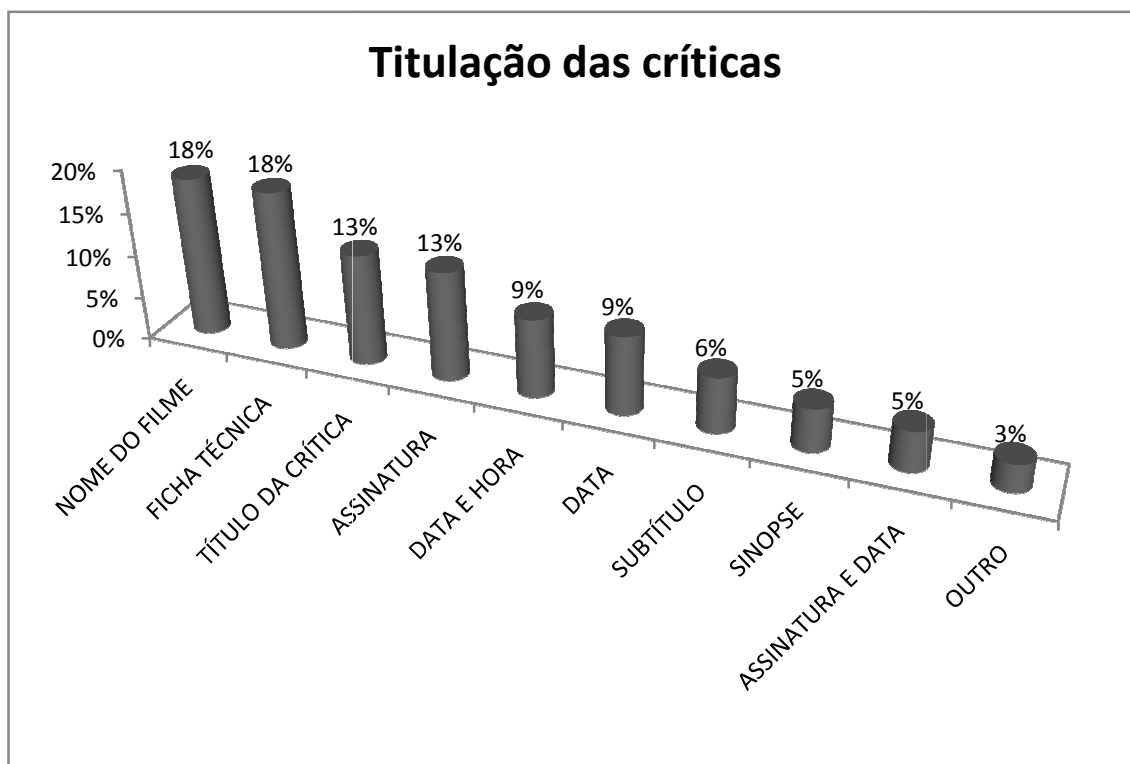


Gráfico 20: Titulação das críticas. Fonte: Resultado de pesquisa. Elaboração própria.

Analisando mais detalhadamente essa característica, detectamos que tanto o uso de título como da combinação de título e subtítulo são modelo adotado pelas críticas jornalísticas da internet publicadas em sites de jornais que mantêm versão impressa.

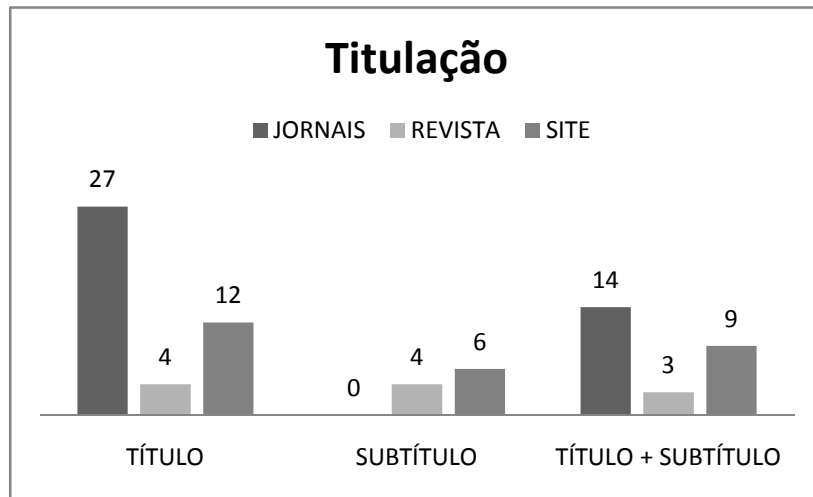


Gráfico 21: Detalhamento do modo de titulação usado. Fonte: Resultado de pesquisa. Elaboração própria.

Em mais uma aproximação da perspectiva dos dispositivos, encontramos nesse aspecto mais uma linha de sedimentação do modelo anterior. Porém, há rupturas. O uso do nome do filme como título da página por 18% da amostra é sinal de um padrão próprio do dispositivo crítica jornalística de cinema na internet.

### c) Hipertextualidade

No estudo da hipertextualidade também conseguimos identificar características que sinalizam a ruptura com o dispositivo crítica jornalística de cinema em sua versão na internet. Como apresentamos anteriormente, os 884 links encontrados representam 28,47% da amostra. Inscrições desse tipo foram observadas dentro e fora da amostra.

No entorno da crítica localizamos 681 links, sendo que o filme que reúne a maior quantidade desse tipo de inscrição é *O Artista*, com 172 links, seguido de *O homem que mudou o jogo* (93), *A invenção de Hugo Cabret* (90) e *Os descendentes* (87). Observando detalhadamente a qualidade desses links, ou seja, a que tipo de conteúdo conecta, nos demos conta da existência de um ambiente crítico. Em 27,79% dos links encontramos acesso para outras críticas que não apenas daquele profissional ou meio.


Interpretamos essa informação como sinal de que a crítica na internet, na maioria das vezes, não é um discurso isolado. Configurações ao seu redor dão acesso não apenas a outras opiniões como também a informações que aparelham os leitores a realizarem suas próprias análises em relação a determinado filme.





ÚLTIMAS CRÍTICAS DO AUTOR		
08/09/2012	O Legado Bourne (2012): sequência é uma decepção para os fãs de filmes	★★★★★
08/09/2012	Pariformal (2012): uma divertida homenagem aos curules clássicos	★★★★★
03/09/2012	De Menemina 2 (2012): Chuck Norris Sa Morte	★★★★★
02/09/2012	Inocência (2012): belo filme espelha as crises sociais europeias	★★★★★
23/08/2012	Rise of Ages - O Filme (2012): divertida comédia feita de ingenuidade	★★★★★
20/08/2012	30 (2011): as amigas de Nicolas e Morgan morrem em uma praia	★★★★★
20/08/2012	Outback - Uma Grande Animal (2012): quanto uma aventura com uma loba	★★★★★


ÚLTIMAS CRÍTICAS DO PORTAL		
08/09/2012	Abandon Lewis - Capote de Virginia (2012): ótimo para a biografia	★★★★★
08/09/2012	O Legado Bourne (2012): sequência é uma decepção para os fãs de filmes	★★★★★
05/09/2012	Projeto Dinossauro (2012): adaptação em busca de dinossauros no em abismo	★★★★★
03/09/2012	Pariformal (2012): uma divertida homenagem aos curules clássicos	★★★★★
03/09/2012	Talento Invenção (2012): política nacional não consegue entender	★★★★★
03/09/2012	De Menemina 2 (2012): Chuck Norris Sa Morte	★★★★★
02/09/2012	Inocência (2012): belo filme espelha as crises sociais europeias	★★★★★
02/09/2012	Presença de um Anjo para o Fim do Mundo (2012): tema profundo e divertido	★★★★★
02/09/2012	Apenas Entre nós (2012): promessa interessante para longa mal escrito	★★★★★
23/08/2012	Rise of Ages - O Filme (2012): divertida comédia feita de ingenuidade	★★★★★


Veja também

- 

**O Dinador**  
★★★★★ (1/10/10/10)  
Publicada em 27/08/2012  
O ator inglês Sacha Baron Cohen, através de seus personagens, consegue impor o seu estilo de comédia anárquica.
- 

**Quanto Mais Quente Melhor**  
★★★★★  
Publicada em 19/08/2012  
"Quanto Mais Quente Melhor" foi uma aposta arriscada. Billy Wilder, extremamente reconhecido pelo "Not Fudo de Sangue",
- 

**Armadilha**  
★★★★★ (1/10/10/10/10/10)  
Publicada em 27/08/2012  
Uma introdução genérica, com quase nenhum motivo para segurar o espectador na poltrona, amparado por uma...
- 

**Prometheus**  
★★★★★ (1/10/10/10)  
Publicada em 27/08/2012  
Prometheus é um filme com excelentes ideias e um grande diretor, que desanda pelo simples fato de ter dois roteiros que...
- 

**E ai, Comeu?**  
★★★★★ (1/10/10)  
Publicada em 27/08/2012  
O público ficou fascinado com Orale com... É mais gostoso a melhor comédia protagonizada por Bruno Mazzei...

[# Mais criticas...](#)



Figura 8: Exemplo de links para outras críticas. Fonte: [www.adorocinema.com.br](http://www.adorocinema.com.br)

Além do acesso a outras críticas no entorno, detectamos também nível elevado de links que conectam a dados sobre o elenco (18,53%), a conteúdos diversos relacionados àquele filme, como, por exemplo, festivais pelos quais circulou, prêmios conquistados (17,65%), além de acesso ao acervo de outras críticas assinadas pelo menos profissional (13,97%).

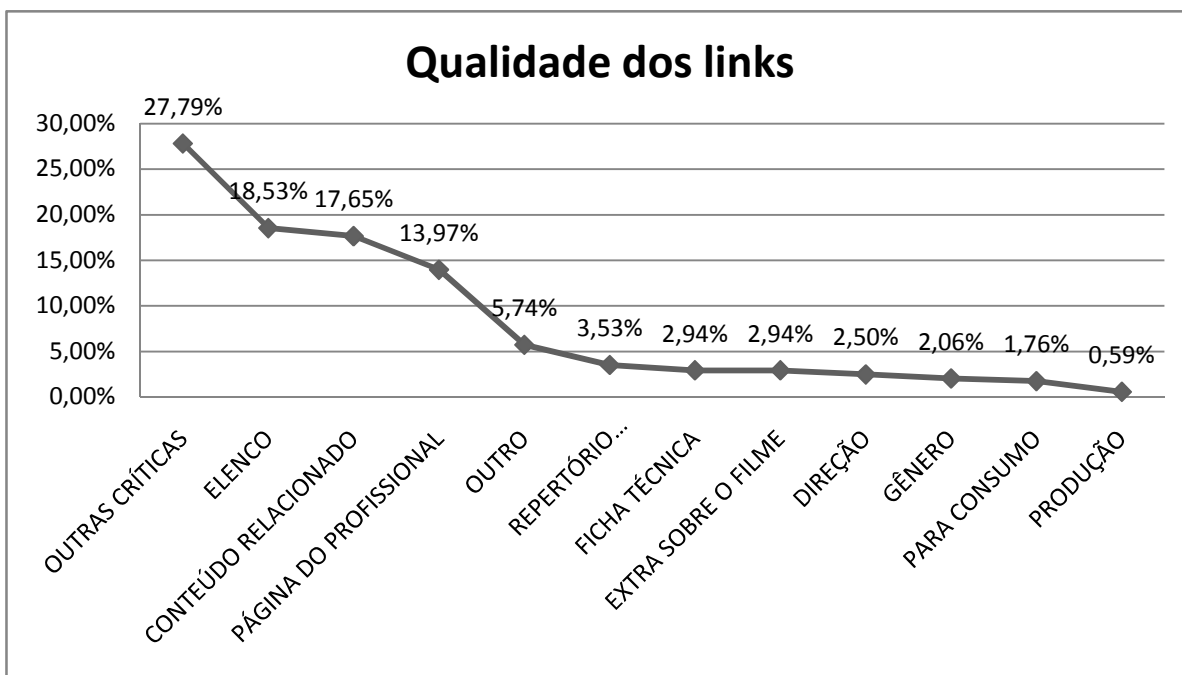


Gráfico 22: Qualidade dos links no entorno da crítica. Fonte: Resultado de pesquisa. Elaboração própria.

Já nos links utilizados no corpo da crítica, o cenário é diferente. Na observação da amostra, encontramos 203 inscrições desse tipo, o que equivale a apenas 6% do total de inscrições apurado nas 157 críticas, divididos da seguinte maneira entre os filmes.

<b>ÁRVORE DA VIDA</b>	LINK INTRATEXTUAL	38
<b>A INVENÇÃO DE HUGO CABRET</b>	LINK INTRATEXTUAL	19
<b>CAVALO DE GUERRA</b>	LINK INTRATEXTUAL	15
<b>HISTÓRIAS CRUZADAS</b>	LINK INTRATEXTUAL	10
<b>MEIA-NOITE EM PARIS</b>	LINK INTRATEXTUAL	0
<b>O ARTISTA</b>	LINK INTRATEXTUAL	26
<b>O HOMEM QUE MUDOU O JOGO</b>	LINK INTRATEXTUAL	24
<b>OS DESCENDENTES</b>	LINK INTRATEXTUAL	35
<b>TÃO FORTE TÃO PERTO</b>	LINK INTRATEXTUAL	36
<b>TOTAL</b>		<b>203</b>

Tabela 16: Links intratextuais por filme. Fonte: Resultado de pesquisa. Elaboração própria.

Nesse montante, a maioria dos links leva à conexão com o repertório cinematográfico manejado pelo crítico para a construção do argumento, ou seja, todas as referências usadas. Chamamos de repertório cinematográfico todos os outros filmes citados, sejam outros trabalhos do mesmo diretor e elenco, produções que têm a narrativa em comum. Enfim, são referências relacionadas ao universo do cinema.

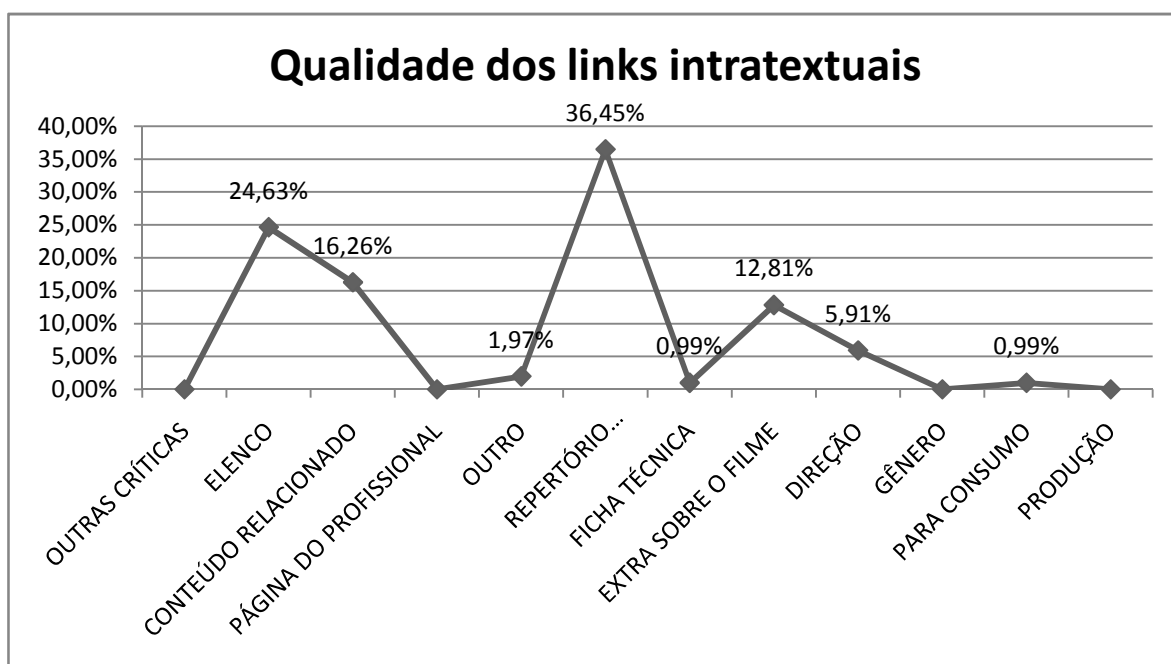


Gráfico 23: Qualidade dos links intratextuais. Fonte: Resultado de pesquisa. Elaboração própria.

No que se refere à hipertextualidade, podemos afirmar que a crítica jornalística na internet possui essa característica, porém é mais presente no entorno da argumentação do profissional do que texto crítico em si. Se os links intertextuais podem favorecer o consumo de outras críticas por parte do leitor, os intratextuais tratam de municiar o usuário com informações paralelas àquele filme, mas que podem ajudar na sua interpretação. Analisamos essa característica como uma maneira de aprofundar o conteúdo da crítica, mas fazendo isso por meio de uma linguagem que é característica da internet, ou seja, usando o hipertexto.



**d) Circulação em rede**

Estamos de acordo com Raquel Recuero (2009) quando afirma que entre as mudanças trazidas pela internet para a sociedade, uma das mais significativas é a “possibilidade de expressão e sociabilização através das ferramentas de comunicação mediadas por computador” (2009: 24). Em nosso estudo, nos deparamos com dados relacionados à participação colaborativa dos usuários na internet que sustentam a ideia desenvolvida pela autora de que a apropriação dessa possibilidade por parte dos leitores das críticas demonstra de maneira concreta a capacidade de a internet criar fluxos de informações e trocas sociais capazes de impactar, de alguma maneira, as estruturas convencionais da comunicação.

A partir dos dados observados podemos dizer que há, no entorno da crítica jornalística de cinema na internet, “espaços de interação, lugares de fala construídos pelos atores de forma a expressar elementos de sua personalidade e individualidade” (RECUERO, 2009: 25). Ferramentas como a possibilidade de comentar, compartilhar, enviar, imprimir e corrigir se constituem, de fato, como “espaços de expressão e de construção de impressões” (2009: 29).

No montante de inscrições verificado nas 157 críticas, localizamos 1.047 relacionadas a uma forma de participação colaborativa por parte do usuário. Esse total representa 34% de todas as inscrições observadas na amostra, dado que nos autoriza afirmar que a crítica de cinema jornalística na internet é essencialmente aberta à colaboração.

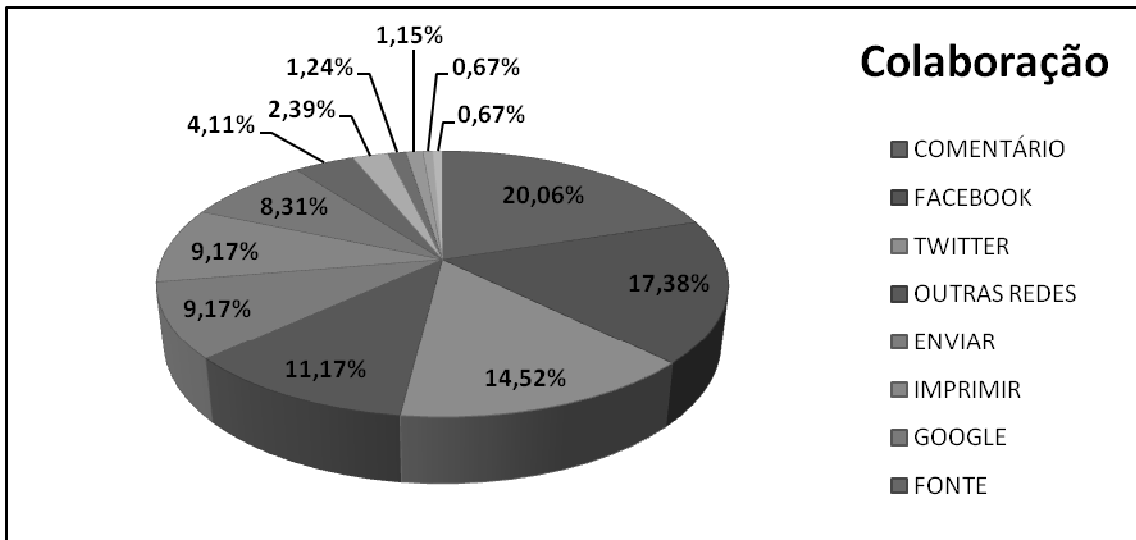


Gráfico 24: Tipo de colaboração possível na crítica. Fonte: Resultado de pesquisa. Elaboração própria.

Quando utilizamos o termo colaboração, nos referimos tanto à possibilidade de o leitor acrescentar seus comentários à crítica disponível na internet como também realizar ações em redes sociais (curtir ou compartilhar o conteúdo), enviar por e-mail, imprimir e mesmo interferir no layout da página, aumentando ou diminuindo as letras. Observamos que tais ferramentas costumam aparecer concentradas em um ponto da página, o que chamaremos “régua de colaboração”, tal como os exemplos abaixo.





Figura 9: Exemplos de uso da régua de colaboração. Fonte: Resultado de pesquisa. Elaboração própria.

A régua de colaboração é aplicada de distintas maneiras: na horizontal, acima do texto da crítica; na vertical, em paralelo ao texto da crítica. Há situações em que termos como “curtir”, “gostar”, “compartilhar” aparecem e em outros casos são usados apenas os ícones das redes sociais utilizadas. Do mesmo modo, alguns sites informam quantas vezes a crítica foi comentada ou posta em circulação em qualquer uma das redes sociais; outros não.

A forte presença da participação colaborativa reforça nossa perspectiva de que a crítica de cinema jornalística na internet é mais que um produto, mas parte de um processo de comunicação. Nossa constatação é fruto, principalmente, dos resultados relacionados à possibilidade de comentários da crítica e ações nas redes sociais, detalhadas a seguir.

#### **d.1) Redes sociais**

Sobre a atuação em redes sociais, o *Facebook* e o *Twitter* são as redes mais utilizadas para compartilhamento do conteúdo. Os dois endereços dominam com respectivamente 182 e 152 inscrições. Todas as outras redes, que incluem *Linked In*, *Orkut*, *Eskup*, *Google+*, *Tuinte* e demais, somam 117 inscrições.

Além da simples presença na página por meio da régua de inscrições, identificamos o uso expressivo da ferramenta. Entre os meios que informaram a quantidade de vezes que o conteúdo foi compartilhado ou o leitor manifestou seu agrado em relação ao que foi publicado, as revistas são as que reúnem o maior número de participações nesse quesito. Em 73,52% da amostra de críticas jornalísticas publicadas em sites de revista, identificamos algum tipo de interação relacionada à rede social.

Centrando atenção nas duas redes mais utilizadas, ao todo computamos 4.394 manifestações no *Facebook* e 2.286 no *Twitter*.

MEIO	FACEBOOK	TWITTER
JORNAL (19)	444	141
ESPECIALIZADOS (25)	1.155	269
REVISTAS (25)	2.795	1.876
	4.394	2.286

Tabela 17: Quantidade de ações em redes sociais. Fonte: Resultado de pesquisa. Elaboração própria.

## d.2) Comentários

Já a ferramenta que possibilita o comentário dos usuários está presente em 100 das 157 críticas estudadas. O número representa 63,69% da amostra total, valor que nos autoriza considerar esse tipo de colaboração como uma realidade da crítica jornalística de cinema da internet. No conjunto estudado, apuramos o total de 3.188 comentários. Em números absolutos, a maioria deles faz parte das críticas presentes em sites especializados (1.604), seguidas por críticas de revistas (1.007) e jornais (577), respectivamente.

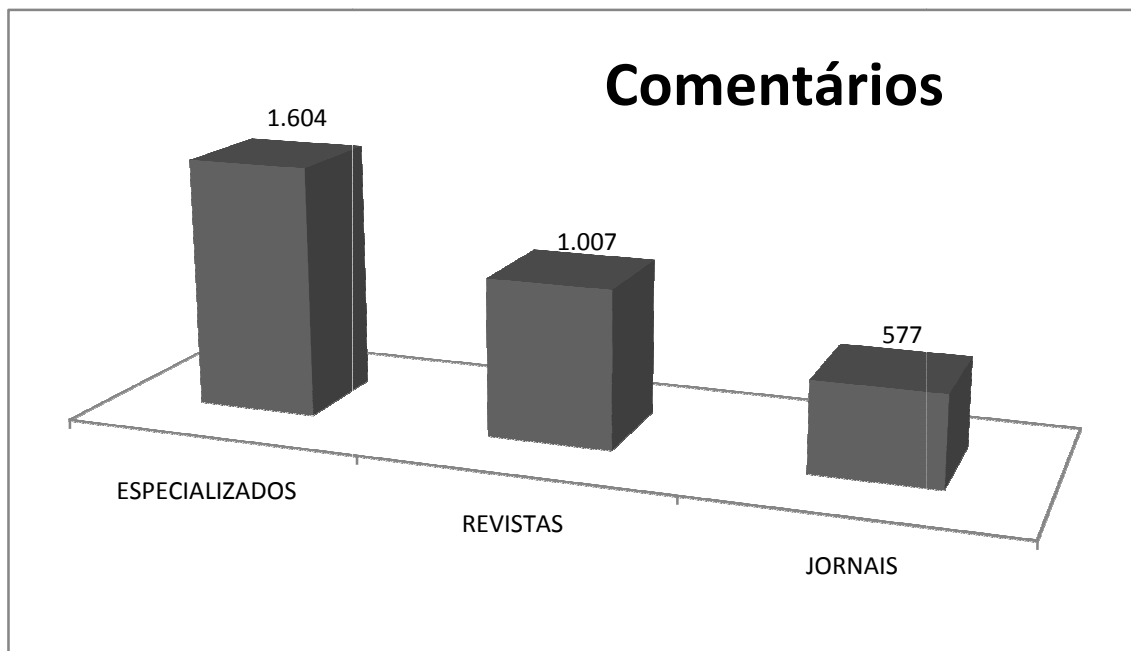


Gráfico 25: Comentários por tipo de meio. Fonte: Resultado de pesquisa. Elaboração própria

Considerando que a quantidade de críticas varia entre os grupos, ainda assim, em termos proporcionais, identificamos a forte presença desse tipo de participação colaborativa. Os comentários identificados nas críticas na internet provenientes de sites especializados respondem por 74,28% da amostra deste grupo. Ou seja, em 74,28% dos sites especializados encontramos pelo menos um comentário. Entre as críticas de revistas, o percentual de páginas que contam com comentários dos leitores também é alto: 85,29%. Somente entre os jornais esse tipo de colaboração é baixo, ainda assim realidade em 35,84% das críticas observadas.

## **7.2.2) Conteúdo da crítica jornalística na internet**

### **7.2.2.1) Conteúdo dos comentários**

Na observação mais detalhada realizada nas críticas de *O Artista*, detectamos que os comentários são identificados, ou seja, o leitor/usuário precisa fornecer, como mínimo, um endereço de e-mail para participar. Outro dado que chamou a atenção é que, apesar de o autor da crítica não estabelecer qualquer contato posterior com os leitores, os mesmos convocam não apenas diálogos entre si (48%), mas também o texto (48%) e com o crítico (26%), mesmo que ele não participe da conversa. Entre os comentários sobre *O Artista*, também chama a atenção, mesmo que ainda incipiente, o uso da hipertextualidade pelo usuário. Em alguns casos, os leitores recomendam novas críticas e informações complementares ao filme através de links no comentário. Ou seja, há um desejo de criação de diálogo, e assim como a crítica, os comentários dos usuários fazem parte do processo do qual a crítica jornalística da internet participa.

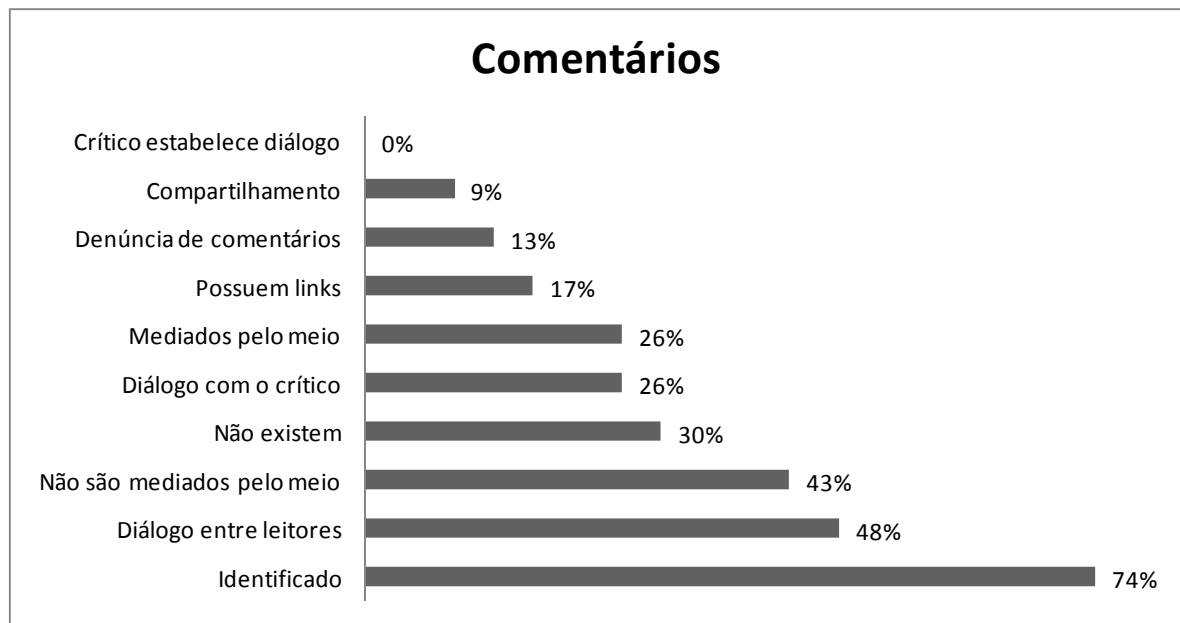


Gráfico 26: Qualidade dos comentários. Fonte: Resultado de pesquisa. Elaboração própria.

Na crítica jornalística de cinema na internet, o comentário pode ser parte dela. Porém não deve ser classificado da mesma forma. Como afirmamos anteriormente, a crítica é, em sua essência, a recriação de uma obra com o objetivo de apreciá-la, interpretá-la, avaliá-la. Em sua formação discursiva, mesclam-se elementos de informação e opinião. Assim como também demonstramos na aproximação teórica que fizemos à crítica jornalística, é possível reconhecer um certo “jargão” nos textos avaliativos sobre cinema encontrados na imprensa. Essa característica foi interpretada por Rachel Barreto (2005) como uma homogeneidade no discurso.

A crítica seria, nesse caso, não um espaço onde se produzem novas e diferentes interpretações, mas um lugar onde ecoam interpretações semelhantes ou, até mesmo, interpretações e questões propostas, sugeridas ou até mesmo determinadas pelas instâncias de produção e circulação dos filmes (BARRETO, 2005: 119).

Ainda que falar sobre comentários signifique adentrar em um universo extremamente heterogêneo na forma como as pessoas fazem uso da linguagem para se expressar, encontramos, no entanto, uma homogeneidade na qualidade desse discurso. Ou seja, há

um padrão no que se diz ainda que não necessariamente na forma como se fala. A crítica Ana Maria Bahiana (2012) afirma que os filmes são feitos para uma única pessoa: cada um dos espectadores.

O filme é criado, do começo ao fim, para conversar com você. Essa conversa pode ser uma sedução, uma piada, uma provocação, uma discussão, um berro, um abraço, um desafio, uma agressão, um enigma. O espectador deve poder escolher ser seduzido ou não, rir ou não, revidar, retrucar, se fechar, chorar, recordar, raciocinar. Este é o sentido do filme (BAHIANA, 2012: 231).

Tal apropriação é algo bastante nítido na análise dos comentários feitos às críticas de *O Artista*. A observação detalhada dessas contribuições demonstra que há por parte do espectador um desejo de compartilhar o que aquela experiência diante do filme significou diretamente para ele. Há uma personalidade explícita no comentário. A principal característica que denota isso é o excessivo uso da primeira pessoa nos depoimentos, tais como os exemplos selecionados abaixo:

*“**Adorei**, fantástico a capacidade de se fazer um filme mudo tão interessante e agradável ao público de hoje”. Wagner Brasil - 12/08/2012 01:37 publicado em Cineclick*

*“**Confesso** que nw esperava muito do filme, mas assim que o assisti achei muito bonito o conjunto, tocante e uma boa comédia”. Amélia – (24/03/2012 13:50) publicado em Cineclick*

*“O q **eu** tenho a dizer é q o filme **me** surpreendeu. **Eu** ultimamente tenho aberto minhamente pra outros estilos, já q todos vcs sabem como é q funciona Hollywood ultimamente. Tenho visto varios filmes antigos, sem deixar de ver os novos. Mas nem tanto, pois quase tudo q sai hj é uma porcaria. e esse filme já estava em minha lista antes do Oscar. **Eu so pude vê-lo 1 semana depois**. No começo não achei tão bom assim, mas da metade pro final começo a ficar melhor. **E quando acabou, saí da sala muito contente com a "surpresa" da cena final**”. George (06/04/2012 05:25:44) publicado em Omelete*

*Fui assistir ao filme sem saber sobre ele, sem saber sobre o que tratava... Acredito que foi a melhor coisa que eu podia fazer. Não sabia que seria*



*mudo nem que tipo de cores utilizariam, então o filme caiu aos meus olhos como uma grande surpresa. Muito agradável o tempo todo e uma metalinguagem do cinema pelo cinema, a cena das escadas como outras pessoas citaram, sem contar a trilha sonora que é um elemento de narrativa que realmente cria as atmosferas necessárias e substituem as falas sem problemas... Nunca imaginei que uma onomatopeia poderia fazer rir e chorar ao mesmo tempo...BANG! Fico contente de estar entre os poucos que assistiram. Aos que gostam de cinema, eu recomendo, assista "O Artista"; Felipe Händsell (21 de fevereiro, 2011) publicado em Cinema em Cena*

Por se tratar do compartilhamento de uma experiência, também é comum que os leitores, inclusive, detalhem quando, onde e em que ocasião assistiram ao filme sobre o qual comentam.

**I saw 'The Artist' at the Toronto Int'l Film Festival and it was by far my favorite film** *I saw there. It is beautiful, fun, and awe-inspiring. The Artist stays with you days afterward because it is unlike anything else you'll see this year. I predict this will win Best Picture, Jean may win Best Actor (if he doesn't lose to Michael Fassbender of 'Shame'), and Uggie should be nominated as Best Supporting Actor... if animals could be nominated! – simone66, Ann Arbor, MI (November 25th, 2011 5:46 pm) publicado no New York Times.*

**Acabo de ver the artist. Me lo he pasado** *genialla recomiendo para pasar un buen rato. Maria Jose Morales (25 de febrero a la(s) 15:25) publicado em Fotogramas*

É uma escrita informal, baseada, majoritariamente na opinião do leitor. O texto é marcado pelo uso excessivo de adjetivos na qualificação não apenas do filme, como também da crítica. Como essas qualidades, na maioria das vezes, não vêm acompanhadas de qualquer argumentação, as contribuições ficam pobres em termos de sustentação. Em outras palavras, os comentários reforçam o gosto do espectador e não propriamente a sua reflexão em relação ao filme, o que se espera de uma crítica. Impera o “achismo” tal como os exemplos abaixo:

*Ótimo filme e ótima crítica. **Acho** que o Dujardin estava espetacular e merece faturar o Oscar sim. Por Caio Maia, em 10/02/2012 | 14:25:13 h publicado em Cineplayers*

*Sinceramente **acho o** filme uma grande enganação, como admirador e conhecedor dos grandes classicos, acho que ele fala de um tema batido e que ja foi abordado com muito mais brilhantismo, se o filme fosse falado e colorido ia passar despercebido, não tem como negar que a dupla de atores estão em um monento muito inspirado, mas o filme me si é fraco e frustrante, muito barulho para pouca coisa, apesar de ser mudo. Vamos dizer que o filme vai encantar aquele admirador de cinema que não conhece filmes como: Crepusculo dos deuses, Aurora, O Gabinete do Dr. Caligari entre outros... leandro - 09/02/2012 - 16:07 Publicado em Rubens Ewald Filho*

*un homenaje maravilloso al cine mudo, me quedé hechizada, fascinada. la peli merece todos los premios que ha recibido y más.**Pienso q.** en muchas peli sonoras actuales si los actores se quedaran mudos sería mejor. Nina Barvinskaya - El 20 de febrero a la(s) 16:52 publicado em Fotogramas*

Como se trata da opinião dos espectadores, identificamos aqui um ponto importante na diferença entre crítica e comentário. Se considerarmos a crítica jornalística de cinema um formato híbrido de informação e opinião, os comentários dos leitores são essencialmente opinativos, sem que necessariamente seja uma opinião argumentada. Dessa maneira, é frequentes o uso de expressões e termos como adorei, gostei, maravilhoso, me emocionei, por exemplo.

*“Gostei pacas desse filme” Marcelo Silva (@marcelosilva79) 12 de fevereiro de 2012 às 9:03*

*“Such an amazing film!” Liz | 9 months ago publicado em Entertainment Weekly*

*“Adorei, fantástico a capacidade de se fazer um filme mudo tão interessante e agradável ao público de hoje”. Wagner Brasil - 12/08/2012 01:37*

*“Deliciosa película. No todo son pelis de super acción y efectos especiales. Le gustará a todo el que la vea. Muy recomendable”. Patijazz 13/02/2012, a las 17:40 publicado por El País*

Também são recorrentes as recomendações. É como se à medida que o espectador compartilha uma experiência, a finalidade seja gerar um diálogo em torno de uma obra que tenha gostado. Tanto é assim que a troca dialógica entre os leitores é algo muito presente nos comentários. Auxiliados pelas ferramentas que permitem a “materialização” da conversa, a troca de opiniões alcança um nível dialógico não apenas com o intercâmbio de observações sobre o filme, mas, infelizmente, de defesas acaloradas de pontos de vista, envolvendo, inclusive, insultos verbais.

Tal como apresentamos na primeira parte desta empiria, o amadorismo dos leitores na maneira de expressar suas defesas é algo que incomoda o crítico profissional e acaba distanciando-o do diálogo que se produz em torno da crítica que assina. Como afirmou o crítico espanhol Quim Casas, as argumentações incisivas em torno da opinião do leitor, muitas vezes, transformam aquele espaço em uma batalha campal. Foi isso que detectamos nos comentários analisados, como nos casos apresentados abaixo.

*Cineclick:*

*o meu caro benuel o Enciclopedista. antes de vc ficar escrevendo bobagens vai aprender a ter uma linguagem mais clara, inspiradora para ver se conseguimos a ideia que vc quer passar com a sua critica.Fica ai uma ideia, pois já pude ajudar muitas pessoas como vc,ao longo de minha vida, pessoas como vc benuel no minimo gostam de animes, como samurai champloo, akira,gostam de filme como Watchmen,a pele que habito, pessoas como vc gostam dessas coisas que fazem vcs se sentirem demais. the best - 16/03/2012 10:32*



*excelente, divertido, e romantico, em certos momentos voce fica tão envolvido pela a historia que acaba esquecendo que o filme é mudo, eu recomendo muito o filme!*

*E Pedro, voce não sabe de nada, Cada um tem a gmea que merece é ridiculo e nem todos os brasileiros os brasileiros são imbecis como voce (acho que até o proprio Adam Sendle ja deve ter reconhecido que ele é um fracasso, afinal os filmes dele estão cada vez mais fracassando nas bilheterias, e ele só é convidado pra fazer filmes mediocres como esse), só por que voce é um imbecil sem cérebro, não significa que os outros são como voce!*

*Thiago André (10/02/2012 11:36:25) : Diego eu também não gosto muito de filme mudo (sinceramente eu dormir assistindo Asas (1927)), mas eu recomendo O Artista, é divertido, emocionante e alguns momentos o filme é tão envolvente que voce esquece que ele é mudo.*

*E Pedro nem todo mundo é imbecil como voce, a prova disso é que a bilheteria de O Artista aumenta a cada semana, enquanto Cada um tem a gmea que merece esta sendo um dos maiores fracassos da triste carreira do Adam Sandler.*

*pedro (08/04/2012 16:35:52): Thiago André seu viadinho Esposa de Mentirinha e um otimo filme sim melhor que esse coco do artista aqui o <http://filmow.com/esposa-de-mentirinha-t28240/> todo mundo gostou do filme não e so por você não gostou que significa que ninguém pode gostar seu demente esposa de mentirinha e um otimo filme fato! ja ese o Artista e um pedaço de coco tosco filme caça premio e agora graças a essas merda teremos que aturar esses filmes preto e branco todo ano o que vai ser bom pra você um retardado excluido da sociedade mais ruim para mim e para outras pessoas normais o objetivo de esposa de mentirinha e fazer rir e ele consegue então e um otimo filme sim você não gostou e nem riu por que ja que e um*

*esquizofrenico depressivo não conseguiu dar risada. vc não e normal*

*pedro (08/04/2012 16:58:54): historias cruzadas que merecia e não essa merda. aposto se o filme fosse colorido e tivesse falas ele não seria indicado*

Como já havíamos mencionado, por se tratar de uma opinião há, por parte dos leitores, um desejo de defesa da mesma. Eles o fazem por meio de uma escrita totalmente informal, inclusive com muitos erros ortográficos e gramaticais. O amadorismo observado confirma o que os críticos entrevistados na primeira fase deste trabalho relataram. Lembramos o caso do crítico da revista *Cinética*, Eduardo Valente, que chamou a atenção para a falta de interesse, por parte dos leitores, de aprofundar a discussão em relação à ânsia pelo simples confronto de ponto de vista. Rodrigo Fonseca, do jornal *O Globo*, foi mais duro: “[...] O que acontece hoje é que quem gosta de cinema se mete a escrever sobre com alguma propriedade que não tem [...] O cara que entra no blog, não entra para trocar com você”.

Ou seja, o amadorismo dos leitores na forma de se expressar acaba distanciando o crítico de uma etapa que, apesar de não poder ser tratada como a crítica, faz parte dela no momento em que passa a circular na internet. Os críticos são conscientes a respeito da continuidade do discurso sobre filme em torno daquilo que inicialmente escreveram, mas em geral se recusam a continuar colaborando. Ao passo que, para os leitores, essa possibilidade estará sempre aberta. Percebemos isso à medida que nos atemos a algumas datas. Há desde comentários publicados horas depois da crítica como também meses depois.

Detectamos que o diálogo é algo que faz parte desta dimensão da crítica, ainda que seja muito mais entre os leitores e o que já foi publicado pelo profissional do que com a participação dele. Em alguns casos, encontramos participações do crítico em resposta principalmente a provocações, como é o caso localizado no *San Francisco Chronicle*.

*labougie 11:12 PM on January 14, 2012: I'm not often in agreement with the reviewer, but this is one time I'll give him and the movie 11 out of 10. "The Artist" is an instant classic, a huge Valentine to Hollywood, and the most enjoyable and close-to-perfection movie I've seen in a very long time.*

*MickLaSalle 1:08 PM on May 21, 2012: Anyone who says this is an average silent film doesn't know average silent films. This would be one of the best films of 1927.*

Ainda que os leitores frequentemente façam referências à crítica, seja com elogios ou discordâncias, são muito poucas as réplicas dos profissionais. Como já apresentamos, o cenário é diferente, no entanto, quando tais comentários são direcionados a outros leitores. O fato de o crítico, de certa maneira, abandonar o processo da crítica na internet pode ser entendido como uma recusa à mediação, que impede, inclusive, o aprimoramento qualitativo das opiniões trocadas em torno da crítica.

Esse ponto nos permite refletir sobre o papel do crítico de cinema na internet. Sendo sua crítica parte de um processo, à medida que recusa essa mediação não há como controlar a qualidade da informação não apenas gerada a partir de seu texto, como também as apropriações que se fazem dela. Lembramos que, teoricamente, o crítico é o profissional capacitado para tal.

### **7.2.2.2) Conteúdo da crítica**

Como detalhamos no decorrer do referencial teórico do trabalho, a crítica, reconhecida como um formato do gênero jornalístico de opinião, possui certo “jargão”, ou seja, elementos ou formas de argumentação que se repetem independentemente do estilo pessoal de redação do crítico. Autores como David Bordwell (1991), Morán (1988), Carmona (1991), Mariano Cebrián (1992), Armañanzas y Díaz Noci (1996), Ramirez y Del Moral (1999) e Casas (2006) se dedicaram a identificar os elementos que compõem a crítica jornalística. A perspectiva defendida é que a crítica jornalística de cinema

possui uma estrutura padrão que se desenvolve a partir dos seguintes elementos: sinopse, informações gerais sobre o filme e avaliação geral.

Por meio da observação, identificamos que todas as críticas citam o nome do filme e a grande maioria (91%) faz comparação com outras produções. Essa característica se explica pela linguagem adotada pelo longa-metragem – mudo e em preto e branco – e com múltiplas referências à história do cinema. Mesmo assim, não deixaremos de ressaltar a relevância desse ponto. Identificamos, também, que a crítica jornalística de cinema continua adotando o padrão consolidado na comunicação de massa e detalhado no capítulo 3 deste trabalho. Aspectos como informação da sinopse (87%), comentário sobre aspecto relevante ou cena marcante (87%), seguido de uma avaliação (87%), se mantêm recorrentes como elementos da crítica jornalística de cinema na internet.





Gráfico 27: Qualidade das informações na crítica. Fonte: Resultado de pesquisa. Elaboração própria.

Mas, mesmo que alguns aspectos se mantenham inalterados, quando comparamos os dados coletados das críticas jornalísticas de cinema da internet sobre *O Artista* e observamos em relação às mesmas categorias de análise utilizadas por Lourdes Cassarotti (2006) quando esta estudou a crítica no jornal impresso, identificamos mudanças. Como é possível ver no quadro a seguir, apenas um percentual se iguala: a conclusão final da crítica (70%). Os que se aproximam são as avaliações sobre direção (70% *O Artista* e 65% *Folha*). As maiores diferenças são encontradas na comparação com outros filmes (91% *O Artista* e 20% *Folha*).

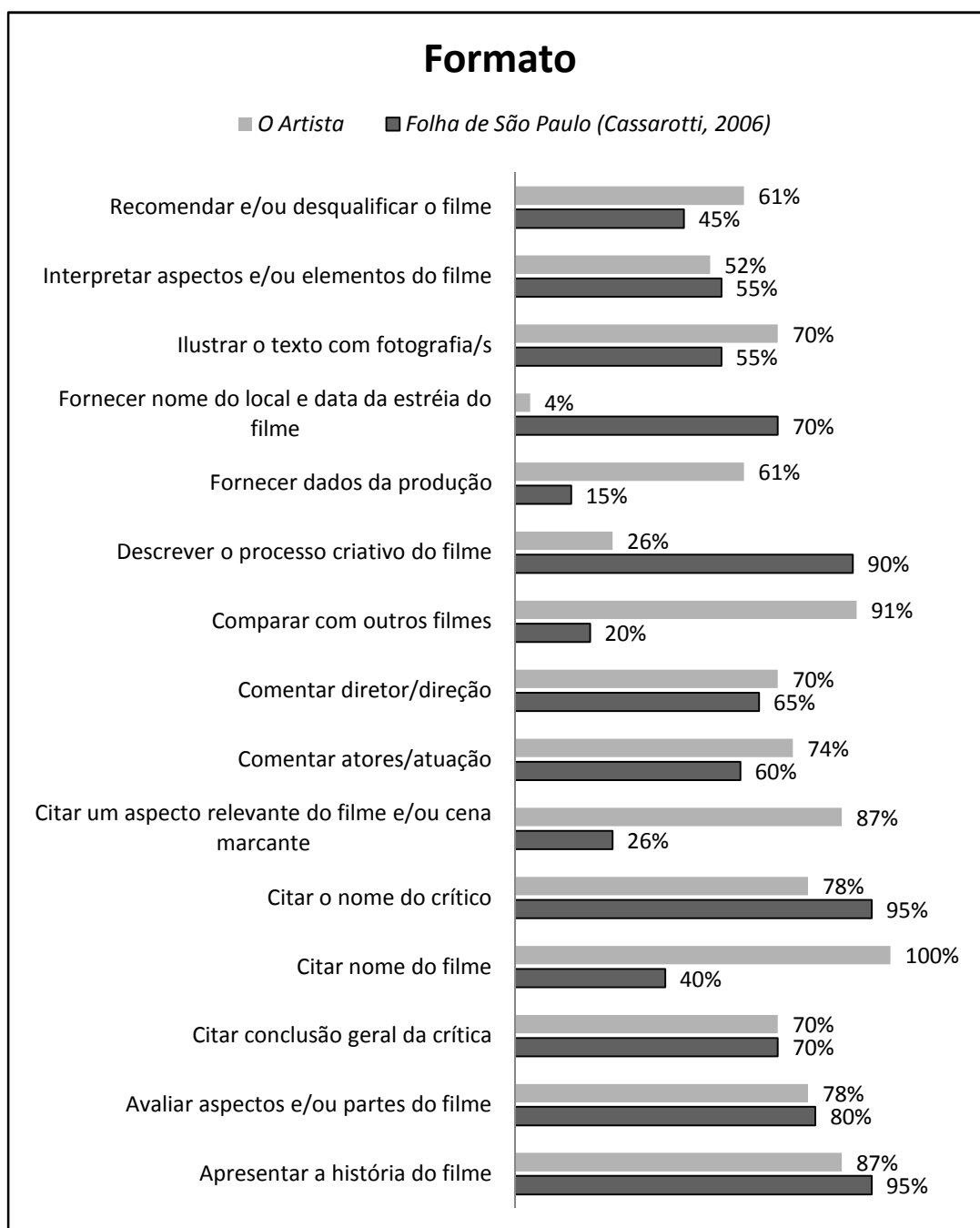


Gráfico 28: Comparação entre o formato da crítica jornalística de cinema na internet e os elementos levantados por Cassarotti (2006) em análise sobre a crítica na *Folha de S. Paulo*. Fonte: Resultado de Pesquisa e CASSAROTTI, 2006.

Ao analisar as críticas de *O Artista* mais profundamente, foi possível perceber algumas características que nos permitem traçar um perfil dos textos encontrados na internet. Diferentemente do encontrado por Rachel Barreto (2005) no estudo que realizou em críticas de jornais e revistas, na internet há uniformidade de estilo, porém, na forma como a análise se desenvolve. Do mesmo modo, o repertório, seja cinematográfico, cultural ou midiático, manejado pelo crítico é homogêneo.

Uma característica que saltou aos olhos na observação da qualidade informativa foi o quanto a descrição da trama ocupa espaço nas críticas jornalísticas de cinema na internet. É curioso porque como detectamos durante o mapeamento das inscrições, informações completas sobre a ficha técnica e também a sinopse do filme são usadas fora do texto, inclusive, em alguns casos, com links para dados mais detalhados. Ainda assim, as críticas contêm descrições sobre o enredo. O que varia em relação a uma crítica e outra é a riqueza de detalhes como a trama é contada. Há casos em que a descrição da história do filme é praticamente o texto inteiro, como é a crítica assinada por Jean Garnier, do site *Cinema 10*, na qual quatro dos seis parágrafos são usados para contar a trama ao leitor.

*(...) Em 1927, Valentin é um dos ícones mais populares de Hollywood, transitando pelos estúdios - na companhia do seu inseparável e dócil terrier - sempre exalando carisma e um sorriso confiante de deixar Gene Kelly com inveja. Após assistir a estreia do seu último filme, enquanto fazia uma graça com a imprensa, acaba esbarrando em uma jovem mulher estava sonhando com todos aqueles holofotes. Ele reage com alegria, era tudo que os fotógrafos queriam.*

*No dia seguinte, uma manchete na capa da revista "Variety" se pergunta "Quem é essa garota?" Ela é Peppy Miller (Berenice Bejo), uma graciosa aspirante a dançarina. Em um dos testes, Valentin a reconhece e insiste com o seu produtor, Al Zimmer (John Goodman), que ela tem talento, só que precisa de um pouco de orientação para subir na indústria e começar a ganhar os principais papéis nos filmes.*

*Valentin não estava errado, aos poucos Peppy vai conseguindo destaque por sua simpatia e profissionalismo. O engano do protagonista é em relação aos filmes mudos: enquanto Zimmer anuncia que não iria mais produzir filmes mudos, Valentin reage com indiferença e resolve ele mesmo fazer suas produções, insistindo que som era coisa temporária e que não passava de um modismo.*

*Enquanto a vida de Valentin afunda – quase ninguém assiste aos seus filmes, é chutado pela sua fria mulher Doris (Penelope Ann Miller), demite seu leal criado que não recebe há um ano – Peppy cada vez mais é sinônimo de sucesso em pleno crash da bolsa de valores. (...) (Jean Garnier em Cinema 10)*

Por outro lado, encontramos exemplos como o texto assinado por Heitor Augusto na revista on-line *Interlúdio*. O profissional faz uma ampla análise do filme e sem necessidade de se ater à trama. A única referência que faz à história está na seguinte frase: “(...) o enredo de amor do ídolo mudo George Valentin (Jean Dujardin) e a musa do cinema falado Peppy Miller (Bérénice Bejo). (...)”.

Embora utilizado de maneiras diferentes e também com nível de detalhamento variado, em geral, o enredo do filme é contado em um parágrafo. Por isso, assim como Rachel Barreto (2005) e Lourdes Cassarotti (2006) também identificaram em seus respectivos trabalhos, na crítica jornalística de cinema na internet, no que se refere à sua formação discursiva mantém o padrão composto por sinopse, análise de elementos que compõem o filme e avaliação geral.

É comum que a história do filme sirva de ponto de partida para a análise do crítico. À medida que situa o leitor sobre o que verá na tela, dá início à decomposição do todo, ou seja, divide seu olhar para *O Artista* nas partes que o constituem. São frequentes comentários acerca de direção, elenco, fotografia e trilha sonora. Assim como acontece na descrição do enredo, o nível de detalhamento e a forma como se desenvolve também são de acordo com o estilo pessoal de cada profissional.

Pablo Vilaça, crítico do site *Cinema em Cena*, por exemplo, segue rigorosamente esse caminho na crítica com nove parágrafos dedicados ao longa-metragem. O autor abre seu texto citando a experiência do ator John Gilbert e assim contextualiza a trama de *O Artista* dentro história do cinema. No passo seguinte, apresenta, sem rodeios, a trama ao leitor:

*Bebendo da mesma fonte biográfica que os longas citados anteriormente, O Artista, produção francesa favoritíssima ao Oscar 2012, surge também*

*como um exercício de nostalgia e uma declaração de amor ao próprio Cinema ao contar a história do astro George Valentin (Dujardin), que entra em rápida decadência por não se adaptar à implementação do som pelos estúdios. Uma espécie de cruzamento entre Douglas Fairbanks e Rudolph Valentino, ele protagoniza uma série de longas de aventura que trazem títulos genéricos como A Russian Affair e A German Affair, tendo sempre ao seu lado um adorável cachorrinho – e sua queda de popularidade é contraposta à ascensão da jovem e bela Peppy Miller (Bejo), que nutre pelo ator uma intensa paixão. (Por Pablo Vilaça em Cinema em Cena).*

Nos seis parágrafos consecutivos, o crítico decompõe a criação. Inicia seus comentários pelas escolhas feitas pelo diretor Michel Hazanavicius sobre a narrativa, planos utilizados, movimentos de câmera. Na sequência, tece observações sobre a atuação do elenco, não apenas os protagonistas interpretados por Jean Dujardin e Berenice Bejo, mas também coadjuvantes como John Goodman, James Cromwell e também sobre o cão que completa o grupo; dedica atenção à fotografia, assim como a trilha sonora e os efeitos sonoros. Faz parte do estilo do crítico se apoiar em referências cinematográficas para justificar os argumentos utilizados na construção do texto. Na avaliação geral, o crítico reflete sobre o que o filme representa na história do cinema, sem considerações relacionadas diretamente à recomendação ao leitor.

Assim como a crítica publicada no Cinema em cena, os textos observados nos meios *Cinema com Rapadura*, *Cineclick*, *O Globo*, *Omelete*, *Time Entertainment*, *Fotogramas*, *El Cultural* e *Público* também adotam esse modelo. Uma variação dele pode ser observada no *Cineplayers*, *Cinema com Rapadura*, *Estado de Minas*, *Movieline*, *The New York Times*, *San Francisco Chronicle*, *Entertainment Weekly* e *El País*. São exemplos que usam os mesmos elementos, porém em ordem diferente: iniciam a crítica com a análise geral do filme, detalham a sinopse, retomam a análise com olhar voltado à direção, elenco, fotografia antes de fechar com a avaliação geral.

Detalhemos o exemplo publicado por Thiago Siqueira no *Cinema com Rapadura*. À medida que o autor abre seu texto com a frase “assistir ao aclamado *O Artista* é uma

experiência interessante”, resume a avaliação geral da crítica. Em sua continuação, dedica o restante do primeiro parágrafo para apresentar o enredo:

*Aqui, o astro do cinema mudo George Valentin (Jean Dujardin) se vê em declínio graças ao advento dos filmes falados. Enquanto isso, a estreante Peppy Miller (Bérénice Bejo), que só conseguiu seu primeiro papel graças a um flerte desastrado com Valentin, ascende ao estrelato, o que a distancia de seu amado, aparentemente destinado ao esquecimento.*

A partir daí inicia a análise das partes que compõe *O Artista* comentando aspectos da direção (“*Hazanavicius utiliza a trama principal para falar de uma paixão, não entre um homem e uma mulher, mas entre um cineasta – ele mesmo – e a arte do cinema*”), do elenco (“*o trabalho de Dujardin em fazer com que o carisma de George chegue ao público mesmo sem o uso das palavras é magnífico, não sendo injustificada sua indicação ao Oscar*”) e direção de arte (“*a direção de arte é absolutamente perfeita em sua recriação não apenas do glamour da velha Hollywoodland, mas também dos bastidores dos estúdios, possibilitando o mergulho naquele universo que Hazanavicius nos propõe, com tal visual sendo potencializado pela bela fotografia em preto e branco*”). Diferentemente do modelo adotado por Pablo Vilaça, Siqueira conclui a crítica com a recomendação explícita: “*O Artista é um belo retrato de uma Hollywood de tempos mais simples, capturando o coração da plateia pela leveza de seu tom e mostrando, com uma ternura tocante, quão belo pode ser o amor pelo cinema. Recomendado!*”.

Recordamos que o uso desses elementos em críticas de cinema também foi observado por Rachel Barreto (2005) em seu trabalho sobre os textos publicados em revistas e jornais. Na ocasião, a autora detectou uniformidade no estilo da crítica.

Uma sinopse do enredo e um resumo dos profissionais envolvidos, como diretor, atores e, às vezes, os encarregados de funções como fotografia, montagem e som. Aqui, varia a quantidade de detalhes sobre o enredo do filme, que pode partir para uma análise mais completa do que a sinopse, com descrição de cenas e trechos do filme, chegando a interpretações e exploração de sentidos potenciais, e a presença ou não de informações sobre a produção (BARRETO, 2005: 118).

Diante dos casos detalhados e a partir da perspectiva do dispositivo, reconhecemos em grande parte das críticas coletadas na internet, portanto, uma linha de sedimentação em relação aos meios impressos no que se refere ao texto da crítica. No entanto, como esse esquema não representa a totalidade da amostra analisada, também podemos refletir sobre a presença das linhas de ruptura nesse esquema. É justamente a presença de linhas de sedimentação e de ruptura em um mesmo ambiente que nos permite considerar a crítica jornalística na internet um dispositivo que, como tal, será sempre mutante.

No que se refere às rupturas ao modelo convencional apresentado acima, encontramos três exemplos nos sites *Revista Interlúdio*, *Cinética* e *Rubens Ewald Filho*, todos meios que somente existem em versão on-line. No primeiro caso, a crítica assinada por Heitor Augusto, como citado anteriormente, possui uma frase relacionada à trama do filme. O restante, composto por 21 parágrafos – o que também apresenta ruptura se pegarmos por base a média de 7,33 relatada –, traz exclusivamente reflexões do profissional acerca da produção.

No caminho inverso da habitual descrição das cenas, o crítico desenvolve sua análise tentando identificar e compreender os atributos que o filme tem que o fizeram receber tanta atenção no mercado cinematográfico. O profissional utiliza, por exemplo, citações retiradas de livros. Ainda que, assim como as outras críticas também utilizem um vasto repertório cinematográfico, em nenhum momento faz esse uso na tentativa de explicar *O Artista*. Todos os elementos se voltam para a análise. Outra distinção é que, no momento de sua conclusão, o autor assume a primeira pessoa. Ou seja, deixa claro que se trata de uma perspectiva em relação àquela obra.

Na Revista *Cinética*, a crítica assinada por Fábio Andrade também não descreve o filme, apenas o analisa. Em tom mais ensaístico, em nenhum momento o profissional desvia de seu objetivo, sequer menciona a sinopse da produção em foco. Comenta cenas sem por isso passar pelas informações básicas relacionadas à trama. É um tipo de crítica voltada para a formação do leitor, que, para isso, é didática na maneira de argumentar.

A princípio, *O Artista* pode parecer um desvio de carreira para Michel Hazanavicius, diretor até então conhecido pelos pastiches de espionagem da série OSS 117. Em seus

melhores momentos, o filme parece vislumbrar a possibilidade de trocar a ironia com as convenções do cinema de gênero pela tentativa de resgatar um encanto específico do cinema silencioso, em especial o realizado em Hollywood (land – na grafia original, recriada pelo filme na forma original do famoso letreiro sobre a montanha, como originalmente concebido em 1923). Mas embora esses pequeníssimos lampejos de vitalidade que o filme encontra possam fazer crer que *O Artista* se trata de uma homenagem de peito aberto ao cinema silencioso, há algo mais em jogo aqui, que remete à velha dicotomia entre “aparência” e “coisa em si”. Pois se não é possível, em absoluto, chamar o cinema silencioso de um “gênero”, é dessa maneira que ele é encarado por Michel Hazanavicius: um engodo, uma emulação que toma uma farsa como a “coisa em si” e lhe oferece apenas uma possibilidade de sobrevivência, tentando recriar não as inclinações artísticas que norteavam os procedimentos na arte limitada a seu contexto histórico, mas sim seus efeitos, tomando-os como atalho para o gênero. *O Artista* é um filme kitsch.

*Para todo efeito, há passagens no filme em que Hazanovicius chega próximo não dos grande gênios do cinema silencioso, mas dos bons artesãos da tradição de Hollywood. São cenas em que o diretor retoma uma preocupação necessária naquele momento e contexto (o cinema de estúdio) que hoje anda um tanto em baixa: as soluções. Pois parte do encanto do cinema de estúdio estava justamente em como diretores inventivos conseguiam criar soluções surpreendentes em uma produção que escrevia cenas como em uma linha de montagem. Dos melhores artesãos, podia se esperar ao menos três ou quatro cenas em que o filme saía do registro convencional e seus impasses de dramaturgia eram solucionados com criatividade – parte delas marcada na memória de Martin Scorsese e destacadas em sua série de documentários sobre o cinema americano.*

*Em O Artista, esses momentos também existem: um par de pernas que é lentamente revelado por baixo de um background de céu pintado sobre madeira; uma mulher sonhadora que mete o braço no casaco pendurado de seu amor platônico e cria uma cena de amor consigo mesma; um ator decadente que é engolido pela areia movediça pouco antes dos créditos*



*anunciarem “the end”. Mas a Hazanovicus não parece bastar mais ser um bom artesão; é preciso ser o artista, trazendo esse tipo de cenas, hoje tão maravilhosamente fora de moda, para um registro e um contexto que as trate com a esperteza e a ironia dos mais exemplares gênios contemporâneos.*

O terceiro modelo diferenciado é assinado pelo crítico Rubens Ewald Filho e publicado no site que leva seu nome. Veterano no mercado cinematográfico brasileiro, Filho adota estilo dialógico para tecer seus comentários sobre o filme. Não se trata apenas de um texto em primeira pessoa, mas extremamente pessoal. Além de utilizar termos “banidos” da crítica profissional, tais como o verbo achar ou expressões do tipo “tenho minhas dúvidas”, ele menciona comentários de amigos (“um crítico mexicano amigo contou”), e usa expressões informais (“ok, entendo, são licenças de cinema”). Assim como na Revista *Interlúdio* e na Revista *Cinética*, Rubens Ewald Filho também não se atém às informações da sinopse. Em seu texto, apenas analisa o filme, deixando sempre claro se tratar de um ponto de vista muito pessoal. É o modelo de crítica mais próximo do diálogo com o leitor identificado na amostra analisada.

Dessa maneira, no conjunto das 26 críticas de *O Artista* observadas em detalhe, identificamos basicamente, três modelos de argumentação no que se refere à qualidade da informação. Há a crítica **descritiva**, na qual o crítico praticamente descreve o filme, mesclando, em certos casos, informações relacionadas a ele, tais como dados sobre o Oscar; **a mista** sedimenta modelo identificado nos veículos de comunicação de massa, com a mescla de informações gerais, tais como sinopse, com as análises segmentadas das partes que compõem o filme, finalizando com uma conclusão; por fim, a **analítica**, que, ao contrário de descrever, analisa as passagens do filme citadas.

Outra característica que chamou a atenção no que se refere à qualidade da informação tem a ver com o repertório, seja cinematográfico, cultural ou midiático, manejado pelos profissionais em seus textos. Consideramos que *O Artista*, pelo tipo de produção que é e a linguagem adotada pelo diretor Michel Hazanovicus, favorece o uso de exemplos de

outros tempos. Porém, observamos uma repetição de referências no material analisado que merece reflexão.

Para exemplificar, *O Artista* trata da passagem do cinema mudo para o sonoro e foi o vencedor do Oscar 2012. Sobre o repertório de referências midiáticas, o prêmio entregue pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood é abordado 26 vezes, inclusive com torcidas e especulações a respeito do resultado. Dentre as referências cinematográficas manejadas no material analisado encontramos 14 menções a *Cantando na chuva*, produção de 1952 com Gene Kelly no papel principal, cujo enredo possui semelhanças com *O Artista*. A lista de coincidências, no entanto, é vasta. O próprio Gene Kelly recebe outras nove citações. *Nasce uma estrela*, filme de 1937, refilmado em 1954 com Judy Garland sobre uma cantora em início de carreira que se apaixona por um astro de rock, é lembrado sete vezes. Tem ainda oito referências a Charles Chaplin pela tamanha contribuição nas priscas eras do cinema. A estrela do cinema mudo, Rodolfo Valentino, também não escapa às citações: seis vezes, inclusive com detalhes relacionados ao sorriso em mais de uma crítica. Porém, a mais curiosa de todas as lembranças é a referência sobre a semelhança do bigode usado pelo protagonista George Valentin (Jean Dujardin) com o de Douglas Fairbanks.



Figura 10: Semelhança dos bigodes de Jean Dujardin e Douglas Fairbanks. Fonte: <http://www.hollywoodreporter.com/image/43-fea-artist-douglas-fairbanks-jean-dujardin-h>

No conjunto de críticas analisado encontramos outro caso que merece atenção especial no que se refere à homogeneidade na forma de se expressar sobre o filme. Como é possível ver abaixo, com grifos nossos, crítica assinada por Jean Garnier no site brasileiro *Cinema 10* tem frases praticamente iguais às publicadas por Mary Corliss da *Time Entertainment*.

#### CINEMA 10

*George Valentin (Jean Dujardin) é uma estrela dos primórdios do cinema. Além de glamoroso, o ator costuma fazer o típico herói romântico. Em uma de suas aventurosas filmagens, berra aos seus inimigos durante um interrogatório: “Não irei falar uma palavra”. Mesmo se ele quisesse, naquela época isso seria impossível. Aproveitando o paralelo entre a sua fala e a proposta do filme, O Artista (The Artist - 2011) é o tipo de produção que provoca uma grande ligação com o espectador – sendo ou não cinéfilo - por sua simples honestidade e pura emoção, e o mais incrível de tudo: além de ser todo em preto e branco é praticamente mudo. (...)*  
Jean Garnier em Cinema 10

#### TIME ENTERTAINMENT

*Effortlessly masculine and boyishly buoyant, George Valentin (Jean Dujardin) is one of Hollywood’s most enduring stars. In a scene from one of his films, George is being tortured in a villain’s dungeon, and he shouts, “I won’t talk. I won’t say a word.” Actually, he doesn’t speak at all; his dialogue is shown in intertitles. And he doesn’t need to talk. The year is 1926, and in just two decades silent films have blossomed from an arcade novelty to a huge, worldwide business and the supreme new art of the 20th century. What could possibly go wrong for George and many other mute idols? Talkies.* Mary Corliss da Time Entertainment.

Levando em consideração que a crítica em inglês foi publicada em novembro de 2011 e a brasileira em fevereiro de 2012, está explícito quem influenciou quem. O exemplo da citação da semelhança entre os bigodes de Jean Dujardin em *O Artista* e Douglas Fairbanks nos mostra como se trata de um ambiente que favorece a contaminação. Os fluxos de influência, de onde muitas vezes partem as referências, são frequentes, intensos e podem beirar até mesmo os limites da ética, como esse caso envolvendo o *Cinema 10* e a *Time Entertainment*.

Em seu estudo sobre as críticas de jornais impressos e revistas, Rachel Barreto (2005) também identificou que o que chamou de “homogeneização das visões sobre o filme” pode ser entendido de duas maneiras. Seria uma primeira hipótese apontar o próprio filme causador dessa similaridade. Ou seja, sendo *O Artista* um filme mudo e em preto e branco, sobre uma trama que se passa no início do século passado, exibido no início da segunda década do século XXI, isso influenciaria a interpretação, e um caminho natural seria recuperar o passado. Como afirmou Barreto (2005), “cada filme parece propor uma chave de interpretação ou a tematização de certas questões, que levam os críticos a focarem em determinados aspectos e relegarem outros a um segundo plano ou, até mesmo, os ignorarem completamente” (2006: 119). Essa explicação serviria para fundamentar o uso das referências mais básicas, tais como *Cantando na chuva*, Gene Kelly e Chaplin. O detalhe do bigode de Fairbanks nos parece não se encaixar nesse argumento. É muita coincidência mais de um crítico avaliar como relevante a semelhança de um bigode que, em nenhum momento, ganha destaque na trama. Ou seja, o bigode não faz diferença no filme.

Há outra hipótese, no entanto, que nos parece mais apropriada para entender a uniformização do olhar profissional nesse nível que se aproxima da curiosidade. Rachel Barreto (2005) sugere pensarmos nos críticos de cinema como uma comunidade de pessoas que leem coisas parecidas e, por causa disso, têm um conjunto similar de referências. “Desse caldo cultural comum sairiam questões e preocupações parecidas, influenciadas por outras matérias e recepções, que dialogam com as outras interpretações articuladas na forma de críticas” (2006: 119).

Tanto na primeira etapa deste trabalho voltada ao perfil do profissional e também na fase de mapeamento constatamos exatamente isso. No caso da pesquisa sobre o ponto de vista da produção recordamos que 97% daqueles que responderam ao questionário afirmaram utilizar a internet para redigir crítica, sendo que 93% afirmaram fazer a consulta mais de uma vez durante a redação do texto. Há outro dado, no entanto, mais interessante para analisarmos esse ponto. Quando dividimos a mostra em dois grupos, profissionais que escrevem para meios impressos e profissionais que escrevem para sites, ambos revelaram utilizar a rede para ler outras críticas (48% impressos e 67% internet) e encontrar dados em banco de dados (87% impressos e 100% internet). Além disso, durante a fase do mapeamento, também identificamos, no que se referem a qualidade dos links presentes no entorno da crítica, que 27,79% se refere à conexões com outras críticas, seja de outros profissionais do mesmo meio ou outros filmes.

Sendo assim, é pertinente a avaliação de Rachel Barreto (2005) quando afirma que podemos pensar na crítica como “parte de um processo maior de circulação de informações e discursos sobre os filmes”. Dessa rede, além de outras críticas não devemos desconsiderar a influência de informações divulgadas pelos produtores do filme. Desse modo, também na internet podemos considerar a crítica como um espaço no qual “ecoam interpretações semelhantes ou, até mesmo, interpretações e questões propostas, sugeridas ou até mesmo determinadas pelas instâncias de produção e circulação dos filmes” (2006:119).

No que se refere à relação proposta com o leitor, diferentemente do que detectamos nos comentários, os profissionais adotam majoritariamente um tom impessoal nas críticas. É frequente o uso de expressões como “o espectador”, “o público”, ou seja, formas que denotam a generalização. Porém, observamos que se trata de um ambiente em mudança porque essa opção não é presente na totalidade da amostra. Ainda que a maioria das críticas não faça menções diretas a seu receptor, registramos o uso da primeira pessoa do plural e também em primeira pessoa.

No geral, ainda que o domínio das referências cinematográficas demonstre certa superioridade do crítico, a relação de compartilhamento é mais presente nos textos, independentemente de qual modelo for: descritivo, misto ou analítico. É um modo de

compartilhar bastante diferente daquele utilizado pelos usuários que chegam a comentar as críticas. Se os leitores são mais passionais na maneira de dizer, os profissionais são mais discretos, ainda que o que também fazem é dividir um ponto de vista. Uma característica que demonstra isso é o frequente uso de perguntas. Entendemos as questões não apenas como uma maneira de aproximar autor e leitor, mas também um instrumento usado pelo crítico para fazer com que seu leitor pense a respeito dos argumentos que desenvolve.

#### O GLOBO

*“Apesar da reverência ao sonho do cinema americano, o diretor não se esqueceu das inevitáveis ingratidões da engrenagem. Há sofrimento em cena, mas, como nos bons melodramas, também a possibilidade de final amoroso feliz e redenção — desde que se saiba dançar conforme a música. Mas não foi sempre assim?”*

#### NEW YORK TIMES

*“Remember the old days, when movies were glorious, magical and mute? Neither do I.”*

#### PÚBLICO

*“¿Cómo se convierte una cinta sin diálogos en la gran sorpresa del año? La respuesta la tiene Michel Hazanavicius”*

Consideramos as perguntas como modos de ativar um diálogo velado em quem participa da crítica. Tomando emprestado o dito popular, quem pergunta quer resposta. À medida que o profissional faz uso desse instrumento, ele torna explícito o desejo de troca. Isso é bastante curioso, já que, como demonstramos na análise dos comentários, o crítico não costuma retornar à crítica para, de fato, concretizar o diálogo. Interpretamos essa incoerência no dizer e no fazer como sinal de uma possível ruptura.

Em sua observação nos veículos impressos, Rachel Barreto (2005) não percebeu preocupação ou esforço por parte do crítico em formar seu público. Já nas críticas jornalísticas na internet, especialmente no material analisado sobre o filme *O Artista*, identificamos essa tendência. À medida que há um esforço de contextualização com o passado, manejo de amplo repertório cinematográfico para explicar uma obra do presente, percebemos nesse movimento uma tentativa de formação.

## PARTE III

# CONCLUSÕES

## **CAPÍTULO 8**

### **O ECOSISTEMA DA CRÍTICA JORNALÍSTICA DE CINEMA NA INTERNET**

#### **8.1) O profissional da crítica jornalística de cinema**

Diante dos resultados apresentados no capítulo anterior, temos condições de afirmar que a crítica jornalística de cinema, ao fazer parte do ecossistema midiático contemporâneo, de fato incorpora características desse ambiente em seu dispositivo. Retomando a metáfora do corante usada por Postman (2000) para ilustrar a ecologia dos meios, é possível dizer que à medida que a crítica faz parte do copo d'água no qual se pinga uma gota vermelha, ela terá não apenas uma cor diferente, mas diferentes tons de vermelho em sua constituição.

A metáfora é útil para discutirmos, de maneira prática, o uso de recursos tais como a hipertextualidade, multimedialidade e participação no universo da crítica. Pelo que pesquisamos no dispositivo crítica jornalística de cinema na internet, essas



características coexistem, não sendo, necessariamente, uma dependente da outra. Há uma ligação indireta. Isso quer dizer que o fato de uma crítica ser ilustrada por uma foto ou um vídeo, por exemplo, não significa que tais imagens estarão necessariamente linkadas a um conteúdo ou mesmo representarão alguma possibilidade de participação. As características estão presentes no ambiente, associadas ou não.

Além disso, há heterogeneidade no uso de cada uma delas. Pelo que detectamos com o estudo, além da variedade de formas de se utilizarem as inscrições presentes no universo da crítica, as características relacionadas à internet são manejadas ainda como tentativas de complementar o discurso do texto da crítica, mas respeitando as respectivas funcionalidades de cada um dos recursos.

Durante a primeira parte desta tese, observamos uma dependência dos críticos em relação à rede, ainda que não atribuíssem a ela poder de influência. Como já afirmamos, à medida que detectamos que os profissionais utilizam a rede para buscar informações extras sobre o filme e, para isso, se apoiam na ampla capacidade documental que a rede carrega, atribuímos a esse hábito certa padronização do discurso da crítica.

Se a consideramos como um formato híbrido de informação e opinião, a partir do momento em que os profissionais manejam as mesmas informações a tendência é de uniformidade, ainda que sejam respeitadas as próprias interpretações e opiniões sobre o que analisa. Além disso, à medida que o crítico, enquanto usuário da rede, se beneficia dos dados que ali circulam, ele é consciente sobre as possibilidades de trocas interativas que o ambiente fornece. No entanto, paradoxalmente, o crítico profissional se mostrou fechado a tudo que se refere a uma troca direta com seu leitor. É como se o profissional se colocasse em um patamar superior da crítica, sedimentando a postura construída a partir no século XVIII, quando o crítico era assumidamente um orientador para o inseguro público burguês.

Como temos procurado demonstrar ao longo deste trabalho, se o ambiente midiático no qual a crítica se desenvolve tem se transformado, todas as relações contidas nele também são tensionadas, principalmente no que se refere ao crítico e seu leitor. O profissional reage mal à colaboração que recebe. Como descrevemos nos resultados, no

que se refere ao leitor, detectamos preconceito no discurso do crítico, por isso não dá importância aos comentários feitos à sua crítica.

Quando a primeira parte da pesquisa foi realizada, identificamos que a maioria dos críticos que participou dela começou a vida profissional em meios impressos e por isso eles demonstraram dificuldade em lidar com uma obra que passa a ser viva. Esse é um grande diferencial da crítica na internet. Se em meios impressos, a partir do momento em que é publicada, o crítico dá o trabalho por finalizado, na rede o texto pode ser compartilhado e manter-se em circulação. A lógica do compartilhamento traz implícita se não uma necessidade de acompanhamento, pelo menos uma consciência de que a crítica uma vez posta em circulação estará sujeita a apropriações e reapropriações indeterminadamente. De maneira definitiva, não será um trabalho encerrado.

## **8.2) Hipertextualidade**

Assim como destacamos em nosso percurso teórico, a presença da hipertextualidade em 28,47% das inscrições identificadas no ambiente é sinal de que a informação manejada, seja no texto da crítica ou em seu entorno, não se encontra organizada apenas de maneira linear. Nesse sentido, cada link é dispositivo que carrega em si a mensagem de que existem conteúdos associados àquela crítica que de alguma maneira podem ou não agregar novas informações ao conjunto de elementos conectados. De acordo com o que observamos, a crítica, como um todo, se beneficia da configuração reticular da rede à medida que é construída por meio de uma narrativa também composta por links.

No entanto, há ainda um percurso a ser feito no sentido de explorar as potencialidades hipertextuais ligadas à crítica de cinema. Pela aproximação que tivemos, observamos que a hipertextualidade ainda é usada de maneira conservadora no universo da crítica, principalmente no que se refere à sua associação com a colaboração dos leitores. Ou seja, todas “as portas abertas à navegação” são determinadas pelo site, o que significa uma mediação institucional no que também poderia estar aberto à escrita coletiva.

Essa reflexão nos aproxima de perspectiva apresentada por Alex Primo e Raquel Recuero (2006), que descreveram as fases de desenvolvimento do hipertexto. Segundo os autores, a primeira delas ainda é comum nos veículos impressos. Representam os usos de tabelas, boxes, caixas de diálogos e remissões. Ou seja, recursos que complementam as informações de maneira não linear. O uso dos links na internet – principalmente à velocidade como tais conexões interligam diferentes documentos digitais – já se configura como um segundo momento no desenvolvimento do hipertexto, ligado à emergência das tecnologias informáticas. A terceira geração hipertextual é associada às possibilidades de participação dos usuários. O melhor exemplo é a enciclopédia colaborativa Wikipédia, na qual os leitores podem colaborar na redação e criação de verbetes, assim como criar links.

No que observamos dentro do universo da crítica, a associação hipertexto + colaboração existe à medida que para fazer um comentário, ou compartilhar o conteúdo em redes sociais, o usuário terá, necessariamente, que clicar em um link. Porém, não existe qualquer sistema aberto para a criação ou inclusão de links por parte dos usuários que possa acrescentar algo ao discurso do crítico no que se refere ao conteúdo. Os usuários que tiverem esse interesse têm, como alternativa, sugerir um link na forma de comentário. O uso do hipertexto, portanto, é principalmente determinado pelo programador da página.

Desse modo, na amostra analisada, nos deparamos com o uso de links principalmente no entorno da crítica. Nesse lugar, a análise da qualidade dos mesmos aponta para o fomento de uma comunidade crítica, já que é significativo o percentual de conexões com outras críticas, seja do mesmo autor ou de outros profissionais ali conectados. Detectamos, ainda, uma redundância de informações no que se refere a dados sobre o elenco. Ou seja, assim como links que conectam a informações diversas sobre atores são disponibilizados no entorno do texto, em seu interior o crítico não deixa de mencioná-los, assim como oferecer informações a respeito das participações, sem necessariamente se concentrar na avaliação da atuação.

O uso do hipertexto no corpo da crítica também pode ser chamado de incipiente. Observamos que o recurso é acionado, principalmente, para dar suporte às referências

cinematográficas citadas pelo profissional, assim como complementar com informações sobre o elenco. Mais uma vez, detectamos redundância na distribuição desse link. Nossa reflexão caminha no sentido de uma falta de especialização na determinação do que será ou não um link. Pelo que foi analisado, não parece que o uso do hipertexto seja algo utilizado com consciência, inclusive pelo crítico. Nossa inferência é no sentido de que, sendo a internet um ambiente caracterizado por esse tipo de conexão, há quase uma pressão velada de que a crítica precisa estar “hipertextualizada” em algum sentido. É assim que se geram as redundâncias.

Pensando na perspectiva dos dispositivos, podemos considerar a própria hipertextualidade como um conjunto de dispositivos. Por exemplo, o ícone que identifica o que é um link ou não é um dispositivo, na medida em que já se consolidou socialmente como sinal de que dali em diante há algo mais a ser explorado. Porém, analisando o recurso de maneira mais global, podemos considerá-lo como uma das linhas de ruptura que configuram o dispositivo crítica jornalística de cinema. Ela representa essa força na medida em que apenas por fazer parte da crítica, seja em seu entorno ou dentro do texto, oferece maneiras diferenciadas de exploração daquele conteúdo.

Diante do exposto, consideramos que a hipertextualidade interfere no dispositivo da crítica jornalística de cinema, ainda que o recurso seja usado de maneira tímida. Pensando na perspectiva processual da crítica, a hipertextualidade representa a possibilidade de um discurso sempre em construção e que a argumentação do crítico é uma das dimensões de conteúdo que compõem o conjunto do dispositivo. A relação entre as dimensões depende da hipertextualidade.

### **8.3) Multimedialidade**

A multimedialidade foi uma característica que alcançou representatividade considerável: o uso de recursos visuais está presente em 96% das críticas analisadas. O manejo dessa característica também pode ser considerado conservador, já que na

maioria das vezes reproduz o que é comum nos veículos impressos, ou seja, o uso da foto é predominante.

Scolari (2009) trata a multimedialidade como um aspecto da digitalização que favoreceu a convergência de todo tipo de informação em um único suporte. “A partir da perspectiva da comunicação digital, a multimedialidade realça a experiência do usuário, o qual pode interatuar com textualidades complexas onde se cruzam e combinam diferentes linguagens e meios” (SCOLARI, 2009: 100-101). De acordo com o que observamos, a combinação recorrente no universo da crítica é entre foto e ilustração. É incipiente, portanto, quando observada a partir da perspectiva de que o ambiente da internet favorece o uso de muitos recursos combinados.

Um dos pontos que mais nos surpreenderam na análise multimídia foi o uso reduzido de vídeos. Se o cinema é audiovisual e a rede também dá suporte para esse tipo de mídia, a adoção limitada de elementos desse tipo é curiosa. Além disso, a maioria dos vídeos que encontramos no entorno da crítica é o trailer do filme, ou seja, material divulgado pela esfera produtora. Isso demonstra uma ausência de composição específica levando-se em conta esse recurso. Ou seja, usa-se o que é disponibilizado, não há uma produção específica de vídeos associada à crítica. Em nossa avaliação, fragmentos audiovisuais poderiam compor até mesmo a linguagem da crítica.

É nesse sentido que, analisando sob a perspectiva do dispositivo, os recursos multimídia que integram a crítica jornalística de cinema podem ser vistos majoritariamente como a sedimentação do modelo existente no impresso, ou seja, que usa fotos e, no máximo, ilustrações. Majoritariamente estático. No entanto, detectamos em alguns casos a tendência de ampliação da associação de recursos multimídia, o que cabe uma reflexão sobre as rupturas também presentes nesse dispositivo.

Destacamos como exemplo de um uso elevado dos recursos visuais a crítica de *The artist*, publicada pela revista *Entertainment Weekly*. O vídeo é o protagonista dentro do repertório de imagens manejado pelo site, recebendo destaque acima do texto. Além do trailer do filme, também são disponibilizados três trechos do longa-metragem, comentados no texto da crítica. À direita, há uma foto de divulgação do filme, assim

como a ilustração. Trata-se da representação gráfica da maneira como outros críticos, precisamente outras 191 críticas, cotaram o longa *O Artista*. À medida que a crítica assinada por Owen Gleiberman, e publicada em 30 de novembro de 2011, integra texto, fotografias, vídeos e ilustração, podemos afirmar que se trata do exemplo da crítica multimídia. Porém, casos assim são minoria na amostra analisada.

O que é comum e que também pode ser entendido como uma ação das linhas de ruptura do dispositivo é a disposição dos elementos visuais na página. As fotos são usadas frequentemente no meio do texto da crítica, o que força uma quebra na leitura, como demonstramos nos exemplos abaixo:



Figura 11: Exemplos de críticas com fotos no meio do texto

À medida que se interrompe a leitura, as imagens se convertem em ferramenta narrativa para o crítico profissional. No entanto, na análise do texto não encontramos informações que nos permitissem identificar esse tipo de uso. Ou seja, não há associação direta entre texto e imagem. O que nos pareceu é que o crítico se responsabiliza somente por seu texto, não se inteirando sobre os recursos que a crítica carregará associados a ela, na medida em que faz parte de uma ambiência tal qual a internet.

O que também podemos tratar como um aspecto multimídia que interfere bastante na crítica jornalística de cinema na internet, a ponto de sinalizar rompimento com o modelo impresso, é o uso das ilustrações. Se nos meios impressos a cotação do filme é tarefa exclusiva do profissional, na rede essa possibilidade é aberta aos leitores. A associação das duas “notas” é uma diferença no universo da crítica nesse ambiente.

A avaliação icônica é representada muitas vezes por estrelas, por bolinhas, notas em numeral e até mesmo outras referências específicas do veículo, como bonequinhos e ovos, por exemplo.



Figura 12: Exemplos de avaliação icônica encontradas nas críticas

A partir da análise do material coletado, avaliamos que a cotação deve ser considerada como uma dimensão da crítica. No que se refere à nota atribuída pelo profissional, podemos considerá-la como um resumo da avaliação geral que ele faz sobre a obra. Já em relação à cotação atribuída pelos usuários, já que na maioria das vezes não vem acompanhada de qualquer tipo de argumentação, é o compartilhamento de uma opinião. Ou seja, a presença da ilustração que sintetiza a apreciação final da crítica não deixa de

ser outro lugar de avaliação. O uso de ilustrações desse tipo pode ser muito variado. Ainda que entendê-lo não faça parte de nossos objetivos, arriscamos algumas inferências.

O papel desempenhado pela ilustração representa, na prática, considerações feitas por Braga (2006) a respeito do sistema crítico do cinema do qual a crítica faz parte. Segundo o autor, esse formato de texto, além de representar um processo de filtragem e seleção, também significa modos de ver, de falar, possibilidades de apreciar e veicular impressões. “Aparentemente, funcionaria na direção vertical descendente – do cinema para o espectador. Mas funciona também na direção ascendente, “representando” a opinião dos espectadores para o cinema. E horizontal: entre todos” (BRAGA, 2006: 220).

No caso da amostra estudada, a representação da nota em estrelas funciona como guia, não apenas o consumo dos filmes, mas também a leitura das críticas. Como a ilustração é algo que chama atenção na página, o usuário pode “escolher” ler aqueles textos que vão de encontro à sua opinião ou o contrário. Vai depender do tipo de diálogo, ainda que velado, ele deseja estabelecer com o texto. É um exemplo de relação horizontal, com o crítico, com o texto assinado por ele e também, em uma instância maior, com o cinema.

Ainda que alguns sites informem as legendas, não existe um manual que padronize, tais como, por exemplo, as classificações indicativas atribuídas às produções audiovisuais ao redor do mundo. No frigir dos ovos, as críticas são opiniões, argumentadas ou não, mas opiniões. A representação icônica é o retrato disso em sua máxima potência. Alguns podem argumentar que seu uso seria uma redução do que a crítica representa. De fato o é. Porém, como detectamos, é uma verdade do ambiente em que a crítica circula na internet. Ou melhor, consideramos a cotação como uma das dimensões da crítica jornalística de cinema na internet. Retomando a perspectiva do dispositivo, assim como os links hipertextuais, a ilustração de uma estrela, por exemplo, carrega em si mais que um sentido, mas uma avaliação. É, portanto, mais um dispositivo acoplado ao conjunto que configura a crítica jornalística de cinema na internet.



### **8.3) Composição textual**

No que se refere à composição textual, ainda que tenhamos encontrado modelos diferentes de argumentação, a crítica não apresenta alterações em relação às características básicas do formato do gênero jornalístico de opinião da qual faz parte, assim como o descrevemos no capítulo 2 desta tese. Continua sendo um texto apreciativo (BRAGA, 2006), porém, diferentemente do modo como se consolidou nos veículos de comunicação de massa, já demonstra uma flexibilidade no que se refere aos tipos de argumentação.

Podemos considerar, por exemplo, dois estágios de apreciação que compõem o conjunto da crítica, cada um com características particulares. O primeiro deles seria o nível profissional e o segundo o amador. Nos referimos a amador no sentido clássico da palavra, ou seja, aquele que “cultiva um hobby, podendo ser culto ou não, alguém que ganha a vida com seu campo de interesse” (KEEN, 2009: 38). Apesar de fazermos essa distinção (profissionais e amadores), não se trata de qualificar com um estágio como melhor do que o outro ou até mesmo incentivar um tipo de batalha onde a expertise está de um lado e o amadorismo do outro. Adotamos o termo estágio justamente por considerá-los como duas partes diferentes que compõem um todo: a crítica jornalística de cinema na internet.

Estando no centro de nossa análise, e ainda que imerso em um ecossistema tão variado como é a internet, o texto da crítica ainda ocupa posição de destaque na página. Assim como Braga (2006) detectou na análise dos textos desse formato publicados em revistas e jornais diários, na internet, a crítica profissional também tem a apreciação como eixo organizador. De maneira geral, não localizamos alterações no que se refere à estrutura da narrativa. Ela envolve uma apresentação geral das circunstâncias que motivam aquela análise (seja uma estreia, uma premiação ou uma participação em festival). Na sequência aparece o aspecto “contar o filme”, acompanhado das impressões do responsável pelo texto.

No que se refere às circunstâncias que motivaram a elaboração da crítica, encontramos na internet uma distinção. Ainda que a crítica seja uma resposta a uma circunstância de atualidade, ou seja, tem a publicação motivada pela estreia do filme em determinado circuito, participação em festival ou prêmios, permanece viva na rede. Essa característica nos permite refletir sobre certa “incoerência”: ao mesmo tempo em que é atual, o fato de permanecer disponível na rede faz a crítica também durável, até mesmo imune às circunstâncias que motivaram sua criação.

Variam bastante o tipo e o nível de profundidade da análise. Sobre o elemento “contar o filme” observamos que, em muitos casos, a exposição do argumento é feita de maneira indireta. Percorremos desde exemplos de críticas altamente adjetivadas até aquelas que tratam o filme em questão como ponto de partida para uma análise sobre o fazer cinematográfico, o momento atual da arte, evoluções de linguagem e narrativa. No que se refere às apreciações relacionadas às escolhas da direção, a argumentação não chega a ser contestadora. Em outras palavras, não encontramos na amostra analisada exemplos de críticas que questionem as decisões tomadas pelo diretor.

Na verdade, dentro do que observamos, o crítico parte do que o diretor apresenta em no filme e faz digressões comparativas com outras obras. Inclusive, essa característica presente na linguagem da crítica jornalística da internet dialoga com o uso significativo da ferramenta do hipertexto no corpo do texto. Na análise da qualidade dos links intratextuais, identificamos que o maior percentual se refere a informações relacionadas ao repertório cinematográfico manejado.

De todo modo, trata-se de um formato bastante apoiado no hibridismo de informação e opinião. Podemos afirmar que o discurso da crítica de cinema na internet raramente é puro. É, na verdade, contaminado pelo circuito de informações e dados que compõem seu processo. É preciso considerar a crítica como parte de processos maiores, como a esfera de produção industrial tanto do a jornalística quanto a cinematográfica. Cinema é indústria. A crítica é participante da cadeia industrial do cinema. Sendo assim, ainda que indiretamente, a crítica é ferramenta no esquema de divulgação de um filme. Ainda que não seja totalmente capaz de consagrar ou sepultar uma produção, a opinião crítica profissional exerce influência no resultado econômico daquela obra.

Como demonstramos durante a descrição dos resultados, a internet é uma fonte de pesquisa para o crítico. Como a rede exerce influência sobre o profissional, detectamos certa uniformidade principalmente no que se refere ao discurso informativo relacionado ao filme. São comuns descrições sobre participações em festivais, em premiações como o Oscar e até mesmo semelhanças na maneira de apresentar a sinopse, ou seja, elementos relacionados ao aparato informativo que faz parte da crítica.

### **8.5) Circulação em rede**

A participação é a essência do que consideramos a segunda parte da crítica, chamada aqui de etapa amadora. Diferentemente dos críticos que muitas vezes publicam seus textos por dever de ofício, a manifestação de leitores na rede é uma ação espontânea, ainda que seja motivada pela profusão de ferramentas que incentivam tais ações. A partir da amostra analisada, identificamos que a participação na crítica jornalística de cinema se dá explicitamente por meio de duas ações: comentários e atuação em redes sociais. Ambas constituem o conjunto do dispositivo em estudo.

De acordo com Raquel Recuero (2009), uma rede social é definida como um conjunto composto por atores e conexões. Os atores podem ser representados por pessoas, instituições ou grupos. Já as conexões são as interações estabelecidas entre os laços da rede. Segundo a autora, a possibilidade de expressão e sociabilização por meio do que ela chama de “ferramentas de comunicação mediada por computador” é uma das mudanças mais significativas trazidas pela internet. Isso porque destacou-se a oferta de ferramentas que ampliam as possibilidades de conexão entre emissores e receptores, receptores e emissores, emissores e emissores e receptores e receptores. As combinações são infinitas.

Recuero (2009) também chama a atenção para a necessidade de se compreender a maneira como os atores constroem seus espaços de expressão na rede. De acordo com o que pudemos observar nesta pesquisa, no que se refere aos comentários feitos às críticas, ainda prevalece o aspecto impressionista, ou seja, fundado em impressões

personais. As contribuições publicadas pelos leitores se diferenciam do texto profissional não apenas na extensão, mas principalmente porque o crítico adota tom prioritariamente apreciativo, ainda que as apreciações partam das impressões. Consideramos que é justamente por se tratar de impressões pessoais, que frequentemente o espaço dos comentários transforma-se em um minitribunal, cada um defendendo seu ponto de vista em relação ao filme ou mesmo em relação à apreciação do crítico.

É fato que a manifestação cidadã em torno da crítica jornalística de cinema na internet ainda prescinde de formação. No entanto, seria equívoco desconsiderá-la como parte desse dispositivo. A partir dessa perspectiva, consideramos a participação como a linha, a ruptura mais expressiva, que provoca o tensionamento no dispositivo capaz de impulsionar a transformação do formato.

## CAPÍTULO 9

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao tecer comentário sobre uma possível sociedade pós-capitalista, o filósofo alemão Karl Marx, em seu livro *A ideologia alemã*, sugere um futuro idílico onde todo mundo pode “caçar de manhã, pescar de tarde, criar gado ao entardecer e criticar após o jantar” (*Apud* KEEN, 2009: 40). Ao final de nosso percurso, algumas décadas depois de tal afirmação, podemos assegurar que Marx não errou em sua premonição, pelo menos no que se refere à crítica jornalística de cinema.

Como foi possível observar ao longo do trabalho, publicar críticas sobre filmes, ou mesmo impressões vagas acerca delas, está cada vez mais ao alcance de todos, a qualquer momento, graças às mudanças provocadas pela internet na maneira como nos comunicamos na atualidade e também motivada pela forma como a sociedade vem se apropriando de cada novidade no campo da comunicação. No entanto, não é só essa característica que contribui para a transformação desse formato do gênero jornalístico de opinião.

Imersa na rede, a crítica jornalística de cinema, hoje, habita um ambiente que é hipertextual, multimidiático e participativo. Até onde se pôde observar, à medida que passa a fazer parte desse ecossistema, o formato se contamina. Como refletimos no capítulo anterior, são nas bordas da crítica jornalística, em suas formas de circulação em conexões de mídias digitais, que as características da rede são incorporadas como recursos capazes de interferir no formato e constituir-se enquanto um dispositivo em transformação. Utilizando uma metáfora, é como se a partir do momento em que entrasse na rede, a crítica recebesse outras roupas, vestimentas específicas para transitar naquele lugar. Tal qual um médico que sai de um consultório e entra no bloco cirúrgico.

Consideramos que existe um processamento da crítica no trânsito entre as lógicas. Esse processamento envolve, por exemplo, a incorporação da linguagem hipertextual, dos recursos audiovisuais e as infinitas possibilidades abertas pela participação. A escolha por reconhecer e tratar a crítica como dispositivo em transformação vai de encontro com a perspectiva de que a crítica na internet possui dimensões. A crítica de cinema que estudamos não é apenas o discurso textual, envolve práticas, táticas, assim como apropriações diversas, seja no âmbito profissional ou amador. Inclusive, a participação, traduzida na forma de compartilhamento em redes sociais e comentários por parte dos leitores reforça o entendimento da crítica como dispositivo triádico: o lugar das interações entre os universos da tecnologia, do sistema de relações sociais e o sistema de representação.

Identificamos como linhas de sedimentação, ou seja, aquelas que reforçam o formato consolidado no âmbito do jornalismo impresso, o uso do texto e mesmo a estrutura adotada nele. A negativa do crítico em reconhecer a participação dos usuários também é. Sendo a internet um ambiente formado por características variadas, por que a crítica jornalística permanece sendo essencialmente textual? Por que o crítico continua se achando o único capaz de emitir apreciações sobre filmes? Sedimentação em relação ao modelo prévio. O uso expressivo de fotos, em relação a outras inscrições audiovisuais, também constitui uma linha de força no sentido de sedimentar a prática consolidada.

Mas como o dispositivo se caracteriza pelo emaranhado de linhas, também na crítica existem aquelas cuja função primordial é provocar o tensionamento que, logo, causará o

rompimento em direção à constituição de dispositivo transformado. No universo da crítica jornalística de cinema, identificamos como linhas de subjetividade a presença das inscrições que dependem da simples ação ou mesmo apropriação do sujeito. A participação é a principal delas. É a partir do uso que se faz do hipertexto, do vídeo agregado ao texto da crítica, da exposição do ponto de vista por meio de comentários e também o compartilhamento daquele conteúdo em redes sociais que fogem do alcance do emissor que podemos reconhecer os rompimentos – que preferimos chamar de transformações – pelos quais a crítica atravessa. Sendo assim, na internet, a crítica jornalística rompe com o modelo anterior no que se refere à linguagem (hipertextual e multimidiática) e o uso que se faz dela (participação).

Concluimos que a crítica jornalística de cinema na internet, de fato, tem seu modo de funcionamento alterado. O expressivo uso de ferramentas, como as de compartilhamento, comprova que o formato convive com a hibridação das duas lógicas comunicativas: a transmissiva e a do compartilhamento. A crítica jornalística de cinema está inscrita em uma lógica comunicativa que essencialmente é mista. É a que chamamos lógica hipermidiática. Mesmo que sejam textos que tenham sido produzidos originalmente para o impresso, à medida que passam a circular na rede assumem em alguma medida, como comprovamos, características desse ambiente. Ou seja, torna-se compartilhado e compartilhável. São apropriados, reapropriados, contextualizados, descontextualizados. É como se, mesmo depois de publicados, continuassem vivos. Tem sido assim o funcionamento da rede.

À medida que a crítica integra a lógica hipermidiática da comunicação, observamos, de fato, um redimensionamento no que tange a seu aspecto transmissivo. Pensada como um produto a ser publicado, a partir do momento em que circula na internet passa a fazer parte de um processo interacional em rede. Converte-se em algo durável, ou seja, não perece a partir de sua publicação. A partir do momento em que ganha vida, alcança outro estágio. Em torno dela e a partir dela forma-se uma ampla rede de retroalimentação de informações, opiniões, impressões, apreciações em seu entorno que não só potencializam a formação de uma comunidade crítica como influenciam novas incursões no formato. Desse modo, o texto da crítica torna-se apenas uma parte desse

processo do qual participa. Também fazem parte dele os tratamentos recebidos no que se referem às outras características abordadas aqui, tais como a hipertextualidade, multimedialidade e principalmente a participação.

Acreditamos que a crítica jornalística de cinema é um processo de comunicação com recursos de linguagens e de participação que são próprios da rede. Finalizado o percurso proposto, confirmamos nossa hipótese. A crítica jornalística de cinema na internet é processo e, assim, pode ser entendida como um dispositivo multidimensional. O formato se inscreve em uma dimensão profissional relacionada às linhas de sedimentação do dispositivo crítica. Do mesmo modo, há uma dimensão amadora, relacionada às linhas de fuga do dispositivo crítica, que faz com que os profissionais convivam e até mesmo sejam confrontados com apreciações da sociedade em geral, sejam cinéfilos ou não. A crítica jornalística de cinema também possui uma dimensão mercadológica que opera como um dispositivo que prepara para o sentido, tal como proposto por Mouillaud (1997). Isso se dá a partir do momento em que participa de alguma maneira da indústria do entretenimento, seja contribuindo para guiar o consumo de cinema, apontar novas linguagens e caminhos na criação cinematográfica, ou outras funções. Também identificamos dimensões de linguagem na composição da crítica: no mesmo ambiente podem “conviver” apreciações em forma de texto, áudio, vídeo, imagens, aspectos que concorrem para a transformação gradual do dispositivo.

Transformar é um verbo originado do latim *transformare*. Na etimologia, é a composição formada por *trans*, que significa através, somado a *formare*, que é dar forma. Ou seja, transformar é fazer mudar de forma. Na biologia, Darwin deu nome de transformismo à teoria segundo a qual admite que os espécimes derivam uns dos outros por uma série de transformações determinadas pelas condições de vida e do ambiente. E não foi exatamente isso que observamos acontecer com a crítica jornalística de cinema na internet? Ao longo dos últimos cinco anos, pudemos perceber o quanto principalmente as condições do ambiente interferiram no dispositivo. Transformação é a palavra-chave para abordar não só a crítica, mas todos os fenômenos comunicativos da contemporaneidade. E se falamos em transformação, a única certeza que temos é de que tudo o que foi dito até aqui, também pode ser transformado. Como bem afirmou



Lavoisier: “Na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma”. A transformação da crítica jornalística de cinema está – e tende a permanecer – em curso.

Deste modo, acreditamos que este trabalho suscita outras questões relacionadas à crítica jornalística de cinema que ainda poderiam ser estudadas. Uma delas está relacionada a apropriação feita por meio das redes sociais. Como demonstramos aqui, a possibilidade de compartilhamento é uma realidade da crítica. Dentro disso, não chegamos a pesquisar que tipo de apropriação os usuários das redes sociais fazem das críticas. Em outras palavras, quando um usuário compartilha um texto, ele copia algum trecho da crítica? Acrescenta suas apreciações àquela publicada pelo profissional? Por qual tipo de remixagem passará aquele conteúdo?

Outro ponto que também poderia ser explorado por futuros estudantes é o perfil dos usuários que de fato deixam suas impressões publicadas junto à crítica. São cinéfilos, profissionais da área da comunicação, pesquisadores? Além disso, qual percentual de visitantes da página realmente comenta? E em relação ao compartilhamento em rede sociais? O que representaria no universo total da audiência? Também seria interessante não apenas medir, mas também identificar o poder de influência exercido pela crítica na internet. Acreditamos que também estas perguntas carregam novos dispositivos capazes de continuar transformando a crítica jornalística de cinema na internet.

## CAPÍTULO 10

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRIL VARGAS, Natividad. *Periodismo de opinión: claves de la retórica periodística*. Madrid: Síntesis, 1999.

AGAMBEN, G. *O que é um dispositivo?* Outra travessia, Florianópolis, n. 5, p. 9-16, 2005.

AGUADO, Juan Miguel (coord.). *E-comunicación. Dimensiones sociales y profesionales de la comunicación en los nuevos entornos tecnológicos*. Sevilla: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2004.

ALONSO, Jaime, y MARTÍNEZ, Lourdes. *Medios interactivos: caracterización y contenidos*. In: DÍAZ NOCI, Javier, y SALAVERRÍA, Ramón (coords.) *Manual de Redacción Ciberperiodística*. Barcelona: Ariel, 2003.

ALVAREZ MARCOS, José. *El periodismo ante la tecnología hipertextual*. In: DÍAZ NOCI, Javier, y SALAVERRÍA, Ramón (coords.) *Manual de Redacción Ciberperiodística*. Barcelona: Ariel, 2003.

ALZAMORA, Geane. *Fluxos de informação no ciberespaço - conexões emergentes*. Galáxia: revista transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura, São Paulo, n. 13, 2007.

AMOROSO LIMA, Alceu. *O jornalismo como genero literário*. Rio de Janeiro : Agir, 1960.

ANTUNES, Elton; VAZ, Paulo B. *Mídia: um aro, um halo e um elo*. In: GUIMARÃES, César; FRANÇA, Vera (orgs). *Na mídia, na rua - narrativas do cotidiano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

ARISTÓFANES. *Ranas. Comentario y traducción por José García López*. Murcia: Universidad de Murcia, 1993.

ARISTÓTELES. *La poética*. Turin: Biblioteca de filología clásica, 1945.

ARMAÑANZAS, Emy y DÍAZ NOCI, Javier. *Periodismo y argumentación: géneros de opinión*. Bilbao: Servicio Editorial Universidad del País Vasco, 1996.

ARNOLD, Matthew. *Culture and Anarchy*. Cambridge: University Press, 1981.

ASSIS, Francisco. *Fundamentos para compreender os gêneros jornalísticos*. In: ALCEU - v. 11 - n.21 - p. 16 a 33 - jul./dez, 2010.

ASSIS, Machado. *O ideal do crítico*. Org. Miguel Sanchez Neto. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 1993.

AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. 11. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

AUMONT, Jacques. *De l'esthétique au présent*. Paris; Bruxelles: Boeck & Larcier, 1998.

AUMONT, Jacques. *Orígenes del cine*. Madrid : Cátedra, cop. 1998.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Análisis del film*. Barcelona; Buenos Aires: Paidós, 1990.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Rio de Janeiro: Papyrus, 2003.

BAHIANA, Ana Maria. *Como ver um filme*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética de la creación verbal*. México [etc.]: Siglo XXI, 1989.

BARRETO, Rachel Cardoso. *Crítica ordinária: a crítica de cinema na imprensa brasileira*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

BARTHES, Roland. *Crítica y verdad*. Buenos Aires, Siglo XXI: 1970.

BASANTA, Ángel. *Literatura, lectura, crítica literaria y medios de comunicación*. Cuenca: Centro de profesores y recursos de Cuenca, DL, 2002.

BELTRÃO, Luiz. *Jornalismo interpretativo: filosofia e técnica*. Porto Alegre: Sulina, 1976.

BENJAMIN, Walter; TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. *Rua de mão única*. São Paulo: 1987.

BERELSON, B. *Content analysis in communication research*. Nova Iorque: Free Press, 1952.

BERLO, David K. *O processo da comunicação*. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

BERNAL, Sebastia y CHILLON, Lluís Albert. *Periodismo informativo de creación*. Barcelona: Mitre, 1985

BERTOCCHI, Daniela. *Gêneros jornalísticos em espaços digitais*. In: Atas do 4º Congresso SOPCOM - Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação, Universidade de Aveiro, 20-21 Outubro 2005

BOLTER, D. e GRUSIN, R. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press, 2000.

BONINI, Jair. *Os Gêneros do jornal: o que aponta a literatura da área de comunicação no Brasil*. In: Linguagem em (Dis)curso, Tubarão, v. 4, n. 1, p. 205-231, jul./dez. 2003 (2002)

BOOR, Myron. *Relationships among ratings of motion pictures by viewers and six professional movie critics*. Psychological Reports, 70, 1011-1021, 1992.

BOORMAN, John; DONOHUE, Walter (orgs). *Projections 8: Film-makers on Film-making*. Faber and Faber, London: 1998.

BORDEWIJK, Jan L. & Ben van Kaam. *Towards a New Classification of TeleInformation Services*. In: Inter Media, vol. 14, no. 1, 1986.

BORDWELL, David. *Making meaning: interference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge, Massachusetts London: Harvard University Press, 1991.

BRAGA, Carolina. *Crítica de cine en internet: el profesiona y su consciência interactiva*. Trabajo de investigacion dirigido por Carme Ferré Pavia. Barcelona: Departament de Mitjans, Comunicació i Cultura. Universidad Autónoma de Barcelona, 2009.

BRAGA, José Luiz. *A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática*. São Paulo: Paulus, 2006.

BRANDÃO, H. N. *Texto, Gênero do Discurso e Ensino*. In: BRANDÃO, H. N. (Org.)

BRUCK, Mozahir. *Uma palavra: dispositivo*. Belo Horizonte: Revista do programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Faculdade de Comunicação e Artes da PUC Minas, 2012.

BURNETT, R. e MARSHALL, P. D. *Web theory: an introduction*. London; New York: Routledge. 2003.

BUSH, Vannemar. *As we may think*. In: Packer, R. yJordan, K. (eds.), *Multimedia. From Wagner to virtual reality*, NuevaYork, Norton, 2001.

BYWATER, Tim, SOBCHACK, Thomas. *An introduction to film criticism: major critical approaches to narrative film*. Nueva York: Longman, 1989.

CABRERA, María Ángeles. *La prensa on line. Los periódicos www*. Barcelona: CIMS, 2000.

CÁNOVAS, Joan Francesc. *Los géneros argumentativos*. In: Díaz Noci, Javier, e Salaverría, Ramón (coords.) *Manual de Redacción Ciberperiodística*. Barcelona: Ariel, 2003

CANTALAPIEDRA, María José. *¿Una mera transposición? Los géneros periodísticos en la Red*. In: Revista Telos. Cuadernos de comunicación e innovación. Disponible en <http://www.campusred.net/TELOS/articulocuaderno.asp?idarticulo=4&rev=59>. Acceso: 21/09/2008.

CANTAVELLA Juan, SERRANO, José Francisco. *Redacción para periodistas: opinar y argumentar*. Madrid: Editorial Universitas, S.A, 2007.

CAPRA, Fritjof. *Vivendo em redes*. In: DUARTE, Fábio et al. (orgs). *O tempo das redes*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CARMONA, Ramón. *Cómo se comenta um texto fílmico*. Madrid: Cátedra, 1991.

CARRETERO, Fernando Leal. *¿Qué es crítico? Apuntes para la historia de un término*. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, 2003: 245-261.

CASAS, Joaquim. *Análisis y crítica audiovisual*, Barcelona: UOC, 2006.

CASSAROTTI, L. C. *Crítica de cinema no Jornal Folha de S. Paulo: um estudo do gênero*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem)–Universidade do Sul de

Santa Catarina, 2006. Disponível em: <http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/disserta/index.htm>. Consulta: 25/11/2010.

CASTELLS, Manuel. *Communication Power*. Oxford University Press: Oxford, 2009.  
DEBRAY, Régis. *Manifestos midiológicos*. Petrópolis: Vozes, 1995.

CASTELLS, Manuel. *La Galaxia Internet. Reflexiones sobre Internet, empresa y sociedad*. Barcelona: Plaza & Janés, 2001.

CEBRIÁN HERREROS, Mariano. *Géneros informativos audiovisuales. Radio, televisión, periodismo gráfico, cine y vídeo*. Madrid: Ciencia 3. 1992

CERVERA, Pepe. *La nueva sociedad*. Disponible en <http://blogs.20minutos.es/retirario/post/2007/05/30/la-nueva-sociedad>. Consultado en 12/12/2007.

CHAPARRO, Manuel Carlos. *Sotaques d'aquém e d'além mar: travessias para uma nova teoria dos gêneros jornalísticos*. São Paulo: Summus Editorial, 2008.

CORNELLA, A. *Cómo sobrevivir a la infoxicación* [En línea]. Conferencia de clausura del Posgrado UOC, Curso 1999-2000. Barcelona: Infonomía, 2000. Disponível em [www.infonomia.com/img/pdf/sobrevivir\\_infoxicacion.pdf](http://www.infonomia.com/img/pdf/sobrevivir_infoxicacion.pdf)

COSTA, L. A. *Teoria e prática dos gêneros jornalísticos: estudo empírico dos principais diários das cinco macro-regiões brasileiras*. 2008. 197 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, SP, 2008.

COUTINHO, Afrânio. *Crítica e teoria literária*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro; Fortaleza: Edições UFC, 1987.

DEBRAY, Régis. *Manifestos midiológicos*. Petrópolis: Vozes, 1995.

DELEUZE, Gilles. *¿Que és un dispositivo?* In: BALBIER, E. et al. Michel Foucault, filósofo. Barcelona: Gedisa, 1990.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Lisboa: Veja. 1987

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

DI LORENZO, Maria Clara. *Aproximación a la Influencia del Uso de las Capas de Anuncios Publicitarios Gráficos Respecto a la Recepción del Mensaje*. Trabajo de Investigación dirigido por Daniel Tena. Barcelona: Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat – Universitat Autònoma de Barcelona, 2007: 98.

DÍAZ ARIAS, R. *De la televisión clásica al videoblog*. I Congreso Int. Blogs y Periodismo en la Red - UCM. Madrid, 2006.

DÍAZ NOCI, Javier e PALACIOS, Marcos (Eds.). *Ciberperiodismo: métodos de investigación. Una aproximación multidisciplinar en perspectiva comparada*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2008.

DÍAZ NOCI, Javier, SALAVERRÍA, Ramón. *Hipertexto periodístico: teoría e modelos*. In: DÍAZ NOCI, Javier, y SALAVERRÍA, Ramón (coords.) *Manual de Redacción Ciberperiodística*. Barcelona: Ariel, 2003.

DÍAZ NOCI, Javier. *La escritura digital. Hipertexto y construcción del discurso informativo en el periodismo electrónico*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2001.

DÍAZ NOCI, Javier. *Los géneros ciberperiodísticos: una aproximación teórica a los cibertextos, sus elementos y su tipología*. In: II Congreso Iberoamericano de Periodismo Digital, Santiago de Compostela, 2004.

DÍAZ PÉREZ, Maidelyn. *Redes sociales en Internet: aplicación FOAF (Friend-of-a-Friend)*. Acimed 2007; 15(6). Disponible en: [http://bvs.sld.cu/revistas/aci/vol15\\_6\\_07/aci09607.htm](http://bvs.sld.cu/revistas/aci/vol15_6_07/aci09607.htm) Consultado: 10/01/2008

DOVIFAT, Emil. *Periodismo*. México: UTEHA, 1959-60.

DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de (orgs.). *Comunicação audiovisual: gêneros e formatos*. Porto Alegre: Sulina, 2007.



DUARTE, Jorge, BARROS, Antônio. Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação, 2. ed. São Paulo: Atlas, 2011.

EAGLETON, Terry. *La función de la crítica*. Barcelona: Paidós, 1999.

ECO, Umberto. *Lector in Fabula*, Editora Perspectiva: São Paulo, 1979.

EDO, Concha. *Periodismo informativo e interpretativo : el impacto de Internet en la noticia, las fuentes y los géneros*. Sevilla : Comunicación Social, 2003

ESCRIBANO HERNÁNDEZ, Asunción. *Comentario de textos periodísticos: informativos, interpretativos y de opinión*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2006.

FAUSTO NETO, Antônio. *Fragmentos de uma "analítica" da midiatização*. In: Revista Matizes, Vol. 1, n.2, Abril, 2007.

FERNÁNDEZ HERMANA, Luis Ángel. *De exploradores y cartógrafos*. In en.red.ando. de 4-11-1997. Disponible en: [http://www.lafh.info/articleViewPage.php?art\\_ID=744](http://www.lafh.info/articleViewPage.php?art_ID=744) Consultado en 20/12/2008

FERREIRA, Jairo. *Uma abordagem triádica dos dispositivos midiáticos*, 2006.

FISHMAN, Mark. *Manufacturing news*. Austin, University of Texas Press, 1990.

FONSECA JÚNIOR, Wilson Corrêa. *Análise de Conteúdo*. In: DUARTE, Jorge, BARROS, Antônio. Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação, 2. ed. São Paulo: Atlas, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III)*. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2001.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

FOUCAULT, Michel. *O sujeito e o poder*. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. Michel Foucault: uma trajetória filosófica (para além do estruturalismo e da hermenêutica). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 231-249.

FOUCAULT, Michel. Sobre a História da sexualidade. In: *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Tecnologias del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós, 1990.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000

FRAGOSO, Suely. *Métodos de pesquisa para internet*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

FRENCH, Philip. *Projections 8: Film-makers on Film-making*. Edited by John Boorman & Walter Donohue. Faber and Faber, London: 1998.

GARCÍA GÓMEZ, Juan Carlos. *Portales de Internet: concepto, tipología básica y desarrollo*. In: El profesional de la información, 2001, julio-agosto, v. 10, n. 7-8: 4-13. <http://www.um.es/gtiweb/juancar/curri/epi107.pdf>. Acesso em: 10/01/2008.

GIL, Quim. *Diseñando el periodista digital*. En Sala de Prensa, Año II, Vol. 2, de noviembre de 1999. En <http://saladeprensa.org/art89.htm>. Acesso em: 19/12/2008.

GILLMOR, Dan. *We the Media*. Grassroots Journalism by the People, for the People. O'Reilly Media: Sebastopol, 2004. Disponible en su versión online en <http://www.oreilly.com/catalog/wemedia/book/index.csp> Acesso em: 28/09/2008.

GOMES, Regina. *Crítica de cinema: história e influência sobre o leitor*. Crítica Cultural, volume 1, número 2, jul./dez. 2006. Disponível em <http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0102/05.htm>. Consultado en 19/12/2008.

GOMEZ, Guillermo Orozco. *Comunicação social e mudança tecnológica: um cenário de múltiplos desordenamentos*. In: Denis de Moraes (org) Sociedade Midiatizada. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

GOMIS, Lorenzo. *Géneros literarios, géneros periodísticos*. Barcelona: Periodística, 1989.

GONZÁLEZ RUÍZ, Nicolás. *El periodismo: teoría y práctica*. Barcelona: Noguer, 1953.

HALL, Vernon. *Breve historia de la crítica literaria*. México: FCE, 1982.

HEETER, Carrie. *Implications of New Interactive Technologies for Conceptualizing Communication*. In: Jerry L. Salvaggio & Jennings Bryant (eds.): *Media Use in the Information Age: Emerging Patterns of Adoption and Consumer Use*, Hillsdale, Nueva Jersey, 1989.

HOUILLON, M. *O Formato televisual: produção, programação e recepção*. In: E.B. Duarte & M. L.D. Castro (Orgs.), *Comunicação audiovisual – gêneros e formatos*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2007.

JENSEN, Jens. *Interactivity. Tracking a new concept in media and communication studies*. 1998. Disponível em: [http://www.nordicom.gu.se/common/publ\\_pdf/38\\_jensen.pdf](http://www.nordicom.gu.se/common/publ_pdf/38_jensen.pdf) Consultado em: 21/04/2008.

JOHNSON, Grace, BRUNER II, Gordon, KUMAR, Anand. *Interactivity and its facets revisited: Theory y empirical test*. *Journal of Advertising*, (35) 4, 2006.

JOST, François. *Seis lições sobre televisão*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

KASTRUP, Virgínia. *A rede: uma figura empírica da ontologia do presente*. In: PARENTE, A. (org.). *Tramas da Rede. Novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

KAYSER, Jacques. *Une semaine dans le monde*. Paris: Unesco, 1953.

KEEN, Andrew. *O culto do amador: como blogs, MySpace, YouTube e a pirataria digital estão destruindo nossa economia, cultura e valores*. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

KIENTZ, Albert. *Comunicação de massa: análise de conteúdo*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

KRIPPENDORFF, Klaus. *Metodologia da Análise de conteúdo*. Barcelona: Paidós, 1990.

LE MOS, André. *Anjos Interativos e retribalização do mundo. Sobre interatividade e interfaces digitais*. Revista Tendências XXI. Lisboa, Portugal. 1997. Disponível em: <http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/lemos/interac.html> Consultada em 01/11/2008.

LEVINSON, P. *Digital McLuhan: A Guide to the Information Millennium*. Londres: Routledge, 2000.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. São Paulo: Ed. 34, 1993.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LOPATE, Philip. *American Movie Critics: An Antology from the silents, until now*. Nueva York: Library of America, 1998.

LÓPEZ GARCÍA, Guillermo. *Modelos de comunicación en Internet*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2005.

LÓPEZ, Manuel, BOLAÑOS, Pau. *Géneros dialógicos: la entrevista y otros*. En: DÍAZ DÍAZ NOCI, Javier, y SALAVERRÍA, Ramón (coords.) *Manual de Redacción Ciberperiodística*. Barcelona: Ariel, 2003.

MACHADO, Elias. *A Base de Dados como espaço de composição multimídia*. In: BARBOSA, Suzana (ORG). *Jornalismo digital de terceira geração*. Covilha: Lacom, 2007) Disponível em:

[http://www.labcom.ubi.pt/livroslabcom/fichas/ficha\\_barbosa\\_jornalismo\\_online.html](http://www.labcom.ubi.pt/livroslabcom/fichas/ficha_barbosa_jornalismo_online.html)

Acesso em 15/02/2012

MACHADO, Elias. *O jornalismo digital em base de dados*. Florianópolis: Calandra, 2006.

MACHADO, Irene. *Gêneros Discursivos*. En BRAIT, Beth. Bakhtin, conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2007.

MACHADO, Irene. *Por que se ocupar dos gêneros?* Revista Symposium: publicação da Universidade Católica de Pernambuco, Recife, ano 5, n.1, p. 5-13, jan/jun. 2001.

MAINGUENEAU, 2000: 72).

Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge (MA): MIT Press, 2001.

MARCELLO, Fabiana de Amorim. *Dispositivo da maternidade: mídia e produção agonística de experiência*. Porto Alegre: PPGEDU/UFRGS. Dissertação de Mestrado, 2003.

MARCELLO, Fabiana de Amorim. *O conceito de dispositivo em Foucault: mídia e produção agonística de sujeitos maternos*. Educação & Realidade, Porto Alegre: UFRGS/FACED, v. 29, n. 1, p. 199-213, 2004.

MARCELLO, Fabiana de Amorim. *Sobre os modos de produzir sujeitos e práticas na cultura: o conceito de dispositivo em questão*. Currículo sem Fronteiras, v.9, n.2, pp.226-241, Jul/Dez 2009

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Gêneros textuais: definição e funcionalidade*. In Dionísio, Ângela Paiva; Machado, Anna Rachel; Bezerra, Maria Auxiliadora. Gêneros textuais & ensino. 2. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

MARQUES DE MELO, José. *A opinião no Jornalismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 2ª edição revista, 1994.

MARQUES DE MELO, José. *Gêneros jornalísticos no Brasil: o estado da questão*. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, XXXII, Curitiba, 2009.

MARQUES DE MELO, José. *Jornalismo Opinativo: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro*. 3. ed. Campos do Jordão, 1985.

MARQUES DE MELO, José. *Panorama diacrônico dos gêneros jornalísticos*. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 33, 2010, Caxias do Sul, Anais. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-2215-1.pdf> Acesso em: 05/12/2010.

MARTÍN SERRANO, Manuel. *La mediación social*. Madrid: Akal, 1982.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México: Gustavo Gili, 1987.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MARTÍNEZ ALBERTOS, José Luis. *Curso general de redacción periodística: periodismo en prensa, radio, televisión y cine : lenguaje, estilos y géneros periodísticos*. Barcelona : Mitre, 1983.

MARTÍNEZ ALBERTOS, José Luis. *Información en una sociedad industrial: función social de los "mass-media" en un universo democrático*. Madrid : Tecnos, DL, 1972.

MARTÍNEZ ALBERTOS, José Luis. *Redacción periodística : los estilos y géneros en la prensa escrita*. Barcelona : A.T.E., 1974

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1964.

MESO AYERDI, Koldobika. *Un nuevo tipo de profesional llama a las puertas del Periodismo: el periodista digital*. Revista Latina de Comunicación Social, 51, 2002.

MICHEL, Maria Helena. *Metodologia e pesquisa científica em ciências sociais*. São Paulo: Atlas, 2009.

MINGUELL, Meritxell. *Interactividad e interacción*. Revista Latinoamericana de Tecnología Educativa. Badajoz-Cáceres. España. v. 1. n. 1, 2002: 23-32.

MORANGAS, Miguel. *Sociología de la comunicación de masas*. 2ed. Barcelona: Gustavo Gilli,

MUNIZ, Sodré. *Antropológica do espelho - uma teoria da comunica o linear e em rede*. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

MUSSO, Pierre. *A filosofia da rede*. In: PARENTE, A. (org.). *Tramas da Rede*. Novas dimensões filosóficas, est ticas e políticas da comunica o. Porto Alegre: Sulina, 2004.

NAVARRO, Claudio. *En busca del periodista digital*. Disponible en <http://www.zocalo.cl/ratonera/tesis/cap2.htm>. Acceso em 20-12-2008.

NEGROPONTE, Nicholas. *Being Digital*. Nova York: Vintage Books, 1995. Nelson, ted (1992).

NELSON, Ted. *As we will think*. In: *Proceedings of Online 72 Conference* Uxbridge, England: Brunel University, 1972.

N NEZ LADEV ZE, Luis. *Introducción al periodismo escrito*. Barcelona: Ariel, 1995

ORIHUELA, José Luis. *El Ciberperiodista: entre la autoridad y la interactividad*. Revista Latinoamericana de comunicación, Chasqui, septiembre, numero 083, 1997. Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina. Quito, Ecuador, 12-16.

PAL CIOS, Marcos. *Ferramentas para Análise de Qualidade no Ciberjornalismo (Volume 1: Modelos)*. Covilhã: LabCom, 2011.

PASSEK, Jean Lup. *Diccionario del cine*. Madrid: Rialp, D.L, 1991.

PAYNE, Michael. *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

PEÑARANDA, Raúl. *Géneros periodísticos: ¿Qué son y para qué sirven?*. Disponível em [www.saladeprensa.org/art180.htm](http://www.saladeprensa.org/art180.htm). Acesso: 21/09/08.

PERAYA, Daniel. *Médiation et médiatisation: le campus virtuel*. In: *Le Dispositif - Entre usage et concept*. Hermes 25: Cognition, Communication, Politique. Paris: CNRS Éditions, 1999.

PISANI, Francis e PIOTET, Dominique. *Como a web transforma o mundo: a alquimia das multidões*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

PIZA, Daniel. *Jornalismo cultural*. São Paulo: Contexto, 2003.

POSTMAN, Neil. *Five Things We Need to Know About Technological Change*. Conferencia en Denver, Colorado, 27 de março de 1998. Disponível em: [www.mat.upm.es/~jcm/neil-postman-five-things.html](http://www.mat.upm.es/~jcm/neil-postman-five-things.html). Acesso: 10/02/2012.

POSTMAN, Neil. *The Humanism of Media Ecology*. In: *Proceedings of the Media Ecology Association*. Volumen 1, p. 10-27, 2000. Disponível em: [http://www.mediaecology.org/publications/MEA\\_proceedings/v1/humanism\\_of\\_media\\_ecology.html](http://www.mediaecology.org/publications/MEA_proceedings/v1/humanism_of_media_ecology.html). Acesso: 10/02/2012.

POSTMAN, Neil. *The Reformed English Curriculum*. In: EURICH, A. C. (ed.) *High School 1980: The Shape of the Future in American Secondary Education*. Nueva York, Pitman Pub. Corp, 1970.

POZO, Mariano del. *El cine y su crítica*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1970.

PRATES, Marco Amorim. *Presente e futuro da crítica de cinema brasileira: a opinião de quem faz*. Monografia apresentada à Universidade de Brasília, 2009.

PRIMO, Alex. *O aspecto relacional das interações na Web 2.0*. Disponível em: <http://www6.ufrgs.br/limc/PDFs/web2.pdf>. Acesso: 14 jun 2009.



PRIMO, Alex; RECUERO, Raquel da Cunha. *Hipertexto cooperativo: uma análise da escrita coletiva a partir dos blogs e da wikipédia*. Revista da FAMECOS, n. 23, 2003: 54-63.

RABAÇA, Carlos Alberto; BARBOSA, Gustavo Guimarães. *Dicionário de comunicação*. 7. ed. Rio de Janeiro: Elsevier: Campus, 2001.

RAFAELI, Sheizaf. *Interactivity. From New Media to Communication*. In: Robert P. Hawkins, John M. Wiemann & Suzanne Pingree (eds.): *Advancing Communication Science: Merging Mass and Interpersonal Processes*, Newbury Park, 1988.

RAMIREZ, Francisco Esteve y DEL MORAL, Javier Fernández. *Áreas de especialización periodística*. Madrid: Fragua, 1999.

RAVEL, Judith. *Foucault. Conceitos essenciais*. São Carlos: Claraluz, 2005.

RECUERO, Raquel. *Redes sociais na internet*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

RIBES, Xavier. *La Web 2.0. El valor de los metadatos y de la inteligencia colectiva*. Revista Telos Cuadernos de comunicación y educación. Disponível em <http://www.campusred.net/telos/articuloperspectiva.asp?idarticulo=2&rev=73>, Acesso 27/03/2008.

RIVERA, Jorge B. *El Periodismo cultural*. Buenos Aires [etc.]: Paidós, 1995.

RODRIGUEZ ARIEL, Fernando. *Lo más web en cine*. Madrid: Abeto Editorial, 1996.

RODRÍGUEZ, Lourdes Martínez. *Gêneros de opinión en Internet*. In: Antonio García Jiménez y Paloma Rupérez Rubio (eds.). *Aproximaciones al periodismo digital*. Madrid: Dykinson, 2007.

RODRIGUEZ, Lourdes Martínez. La participación de los usuarios en los contenidos periodísticos de la Red. En: LÓPEZ GARCÍA, Guillermo. *El ecosistema digital: modelos de comunicación, nuevos medios y público en Internet*. Disponível em <http://www.uv.es/demopode/libro1/>. Acesso em 16/10/2008.

ROGERS, Everett M. *Communication Technology. The New Media in Society*, Nueva York, 1986.

ROIG TELO, A.; SÁNCHEZ-NAVARRO, J. y LEIBOVITZ, T. *¿Esta película la hacemos entre todos! Crowd-sourcing y crowdfunding como prácticas colaborativas en la producción audiovisual contemporánea*. Revista Icono14 [en línea] 20 de Enero de 2012, Año 10, Vol. 1, pp. 25-40, 2012. Consulta em 15/11/2012. Disponível em <http://www.icono14.net>.

ROST, Alejandro. *La interactividad en el periódico digital*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, Facultad de Ciencias de la Comunicación, 2006.

RUIZ MUÑOZ, María Jesús. *La agenda temática en el discurso cinematográfico contemporáneo*. Razón y palabra, nº 56, abril-maio. México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2007.

RUIZ MUÑOZ, María Jesús. *El cine independiente como vehículo de contraanálisis sociopolítico en la Transición democrática española*. Comunicacao & Informação, Vol. 1, número 1. Universidade Federal de Goiás, 2007.

SALAVERRÍA, Ramón e CORES, Rafael. *Géneros periodísticos en los cibermedios hispanos*. In: SALAVERRIA, Ramon (coord.). *Cibermedios – el impacto de internet en los medios de comunicación en España*. Sevilla: Comunicación Social, 2005

SALAVERRÍA, Ramón. *Redacción Periodística en Internet*. Barcelona: EUNSA, 2005.

SANAGUSTÍN, Eva. *Internet, otro canal para el telespectador*. In *La televisión no lo filma*. Sevilla: Asociación Cultural comencemos empecemos, 2006.

SÁNCHEZ, J. F. e LÓPEZ PAN, F. *Tipologías de géneros periodísticos en España. Hacia un nuevo paradigma*. In: *Comunicación y Estudios Universitarios, Revista de Ciències de la Informació*, Nº 8, CEU San Pablo, Valencia, 1998, pp. 15-35.

SÁNCHEZ, Jordi; PASTOR, Lluís. *El periodisme en el context de la cultura participativa. A: Treball col·laboratiu, visions disciplinàries* [dossier en línia]. *UOC Papers*. Núm. 8. UOC, 2009. Consulta em 15/11/2012. Disponible em [http://www.uoc.edu/uocpapers/8/dt/cat/sanchez\\_pastor.pdf](http://www.uoc.edu/uocpapers/8/dt/cat/sanchez_pastor.pdf)

SANCHEZ-MESA, Domingo. *Literatura y cibercultura*. Madrid: Arco Libros, S.L., 2004.

SANDOVAL MARTÍN, María Teresa. *La formación a distancia de periodistas digitales: una propuesta para el uso de la videoconferencia*. In *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 37. Año 4º, de enero de 2001. Universidad de La Laguna. La Laguna (Tenerife). Disponible em <http://www.ull.es/publicaciones/latina/2001/zenlatina37/136sandoval.htm>. Acceso em 19/12/2008.

SANTAMARÍA SUAREZ, Luisa y CASALS CARRO, María Jesús. *La Opinión periodística: argumentos y géneros para la persuasión*. Madrid: Fragua, 2000.

SANTAMARÍA SUAREZ, Luisa. *Géneros para la persuasión en periodismo*. Madrid: Fragua, 1997.

SCOLARI, Carlos. *Ecologia dels mitjans. Mapa d'un nínxol teòric*. Barcelona: Quaderns del CAC, nº 34, 17-26, 2010.

SCOLARI, Carlos. *Hipermediaciones*. Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva. Barcelona: Gedisa, 2008.

SCOLARI, Carlos. *Mapping conversations about new media: The theoretical field of digital communication*. *New Media and Society*. New Media & Society September 2009 vol. 11 no. 6 943-964

SCOLARI, Carlos. *Transmedia Storytelling. Implicit consumers, narrative worlds and branding in contemporary media production*. *International Journal of Communication*, 3, 586-606, 2009.

SEIXAS, Lia. *Redefinindo os gêneros jornalísticos: proposta de novos critérios de classificação*. Covilhã: LabCom. 2009. Disponível em: <http://ubithesis.ubi.pt/handle/10400.6/509> Acesso em: 15/11/2010.

SHEDROFF, Nathan. *What is interactivity anyway?* Disponível em <http://www.nathan.com/thoughts/interpres/index.html>. Acesso 29/04/2008.

SILES, Ignacio. *Cibernética y sociedad de la información: el retorno de un sueño eterno*. Signo y Pensamiento, nº 50, 2007: 84-99.

SILVA JÚNIOR, José Afonso da. *O transnacional e o local no jornalismo na web: problematizando as relações entre as agências de notícias e os portais locais*. Trabalho apresentado ao II Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo - SBPJor, Salvador, Bahia, 2004.

SILVERSTONE, Roger. *Por que estudar a mídia?* São Paulo: Loyola, 2002.

SODRÉ, Muniz. *Antropológica do espelho – uma teoria da comunicação linear e em rede*. Rio de Janeiro: Vozes, 2003 (cap. 1).

STRATE, L.; LUM, C. M. K. *Lewis Mumford and The Ecology of Technics*. In: LUM, C. M. K. (ed.) *Perspectives on Culture, Technology and Communication. The Media Ecology Tradition*. Cresskill, New Jersey: Hampton Press, 2006.

TEMER, Ana Carolina Rocha Pessoa. *Por uma teoria dos gêneros em comunicação*. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, XXXII, Curitiba, 2009.

TRUFFAUT, François. *What do critics dream about?* En: *Projections 8: film-makers on film-making*. Edited by John Boorman y Walter Donohue. Londres: Faber and Faber Limited, 1998.

TUBAU, Iván. *Teoría y práctica del periodismo cultural*. Barcelona: A.T.E, 1982.

TUCHERMAN, Ieda; SAINT-CLAIR, Ericson. O CORPO TRANSPARENTE: dispositivos de visibilidade e mutações do olhar. In: Intexto, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 19, p. 1-17, julho/dezembro 2008.

TYLOR, Edward. *Cultura primitiva*. Madrid: Ayuso, 1977.

VALCARCE, David. *De Internet 0 a Web 3,0: un reto epistemológico para la comunidad universitaria*. En: Anàlisi, Cuadernos de Comunicació, número 36, 2008.

VALENTIM, Marta. *Métodos qualitativos de pesquisa em ciência da informação*. São Paulo: Polis, 2005.

VALLEJO, Mary Luz. *La crítica literaria como género periodístico*. Pamplona: Eunsa, 1993.

VARELA, Juan. Blogs vs MSN. *Periodismo 3.0, la socialización de la información*. Revista Telos. Cuadernos de comunicación e innovación, Número 65, 2005. Disponible en: <http://www.campusred.net/TELOS/cuadernoImprimible.asp?idarticulo=7&rev=65>. Acceso em 28/09/2008.

VAZ, Paulo. *Mediação e tecnologia*. Revista Famecos. Porto Alegre. Brasil. N.16. 2001.

Verón (2004);

VIDAL, David. *El mason de Chandos: aproximació a la crisi acadèmica i professional del periodisme des de la crisi postmoderna de la paraula*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2005.

VILCHES, Lorenzo. *La migración digital*. Barcelona: Gedisa, 2001.

WENZ, Karen. *As formas intermediáticas em textos digitais*. In: SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried (orgs). *Palavra e imagem das mídias - um estudo intercultural*. Belém: Editora Universitária UFPA, 2008.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura, sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós, 1982.

YANES MESA, Rafael. *Géneros periodísticos y géneros anexos: una propuesta metodológica para el estudio de los textos publicados en la prensa*. Madrid: Fragua, 2004.

## **CAPÍTULO 11**

### **RESUMEN EXTENDIDO EN CASTELLANO**

En este trabajo planteamos el reto de aplicar una atenta mirada hacia la crítica periodística de cine en internet. Nuestras preocupaciones en relación al tema surgen apegadas a la comprensión de que el ecosistema mediático contemporáneo es mucho más complejo que aquel en el que se consolidaron los medios de comunicación de masas. En los últimos años, hemos sido testigos de muchos cambios en el escenario de la comunicación. La lógica transmisora ahora se enfrenta a un entorno de configuración totalmente diferente. En la actualidad, asistimos a un escenario formado por combinaciones de lógicas: la transmisora y la compartida. Todas las conexiones están entrelazadas por medios digitales.

Ante estas reflexiones, la propuesta fue estudiar como la crítica periodística de cine, tradicionalmente conocida en el ámbito del género que expresa ante todo una opinión

sobre el tema –en este caso, el cine- se establecería en un escenario de acumulación de lógicas comunicativas, en la que todo el mundo puede opinar y recontextualizar fragmentos de textos de diversos autores.

¿Qué pasa con la crítica periodística de cine en internet? ¿La dimensión del proceso de las conexiones alrededor de la crítica periodística de cine en internet interfiere en el formato del género periodístico de opinión? Teniendo estas cuestiones como norte, delineamos los caminos que intentamos seguir en nuestra investigación.

### **Objetivos e hipótesis**

Involucrados en este ecosistema, nuestro objetivo es entender, en particular, en qué medida características como la multimedialidad, la hipertextualidad y la participación interfieren en la crítica periodística de cine en internet. Específicamente, pretendemos:

- 1) Entender en qué medida el crítico profesional de cine es influenciado por la red en su trabajo y analizar de qué manera se adapta al ecosistema mediático de la crítica en internet;
- 2) Analizar la composición textual de la crítica periodística de cine en internet;
- 3) Describir las formas de participación de la crítica de cine en internet y de qué modo interfieren en el dispositivo crítica periodística de cine en la red;
- 4) Analizar la hipertextualidad presente en el ambiente de la crítica en internet y de qué modo interfiere en el dispositivo crítica periodística de cine en internet;
- 5) Analizar la multimedialidad presente en el ambiente de la crítica en internet y de qué modo interfiere en el dispositivo crítica periodística de cine en internet.

Buscamos los objetivos presentados con el reto de confirmar o refutar la hipótesis de que la crítica periodística de cine en internet es un proceso de comunicación que involucra la participación de críticos profesionales y sus lectores en la construcción de

un dispositivo crítico multimediático, hipertextual y compartido sobre determinada película. Nuestra perspectiva es que aunque el género sobre el que la crítica periodística de cine haga parte como formato se cambia –es decir, sigue como un formato el género periodístico de opinión–, en la medida que la crítica se relaciona con los recursos de lenguajes y de participación social propios de la red, se reconfigura originando un formato diferenciado.

### **Marco teórico-conceptual**

Para avanzar en el estudio de la crítica periodística de cine en internet, empezamos el referencial teórico con el reconocimiento del formato dentro de las teorías de los géneros periodísticos. A partir de las perspectivas de Marques de Melo (1985, 2010); Beltrão (1976); Martínez Albertos (1962, 1974, 1983); Seixas (2009); Machado (2007), y Gomis (1989), entre otros, defendemos que el género es una clasificación de la actividad periodística con el objetivo de organizar la comunicación. El formato, a su vez, es la forma de realización concreta de determinado género (DUARTE, 2007; HOUILLION, 2007).

También constatamos que una aproximación a la realidad de la crítica en internet necesitaría una mirada externa al periodismo. Así, buscamos en la perspectiva filosófica del dispositivo, defendida por Michel Foucault (1979, 2000) y detallada por autores como Gilles Deleuze (1990), Agamben (2009), Aumont (1995), Ferreira (2006), Antunes e Vaz (2006), Verón (2004), Peraya (1999), Fausto Neto (2007) y Seixas (2009). Entendemos el dispositivo como una matriz que impone su forma a los textos y así nos prepara para el sentido (MOUILLAUD, 1997). Adoptamos el concepto del dispositivo principalmente como un operador que nos ayudará a entender las transformaciones por las cuales la crítica pasa en la medida que habita un ambiente tan multifacético como la internet.



En nuestro percurso teórico investigamos la crítica, estudiamos sus orígenes griegos, así como el nacimiento de los primeros abordajes sobre el cine (FRENCH, 1998), la evolución en la manera de analizar y describir las películas (AUMONT E MARIE, 2003; PIZA, 2003; RIVERA, 2003), las diferentes perspectivas (CASAS, 2006; GOMES, 2006), y la distinción entre los términos *crítica* y *reseña* (PIZA, 2003; BRAGA, 2006).

Reconocemos, por lo tanto, la crítica como un formato híbrido entre información y opinión (AUMONT E MARIE, 2006; GONZÁLEZ RUÍZ, 1953; PIZA, 2003; TUBAU, 1982), que sigue determinados parámetros de argumentación, sobre todo periodística (RAMÍREZ E DEL MORAL, 1999).

Consideramos que en la medida en que la crítica está inscrita en la dinámica del ecosistema mediático contemporáneo, es susceptible de sufrir interferencias de las lógicas comunicativas vigentes en este ambiente. Desarrollamos un referencial teórico relacionado con la ecología de los medios, con base a ideas de autores como McLuhan (1964) y Postman (1970). Abordamos las especificidades del ecosistema mediático contemporáneo según la perspectiva de las mediaciones (BARBERO 1987; GÓMEZ, 2006; SODRÉ 2003), remediaciones (BOLTER; GRUSIN, 2000) e hipermediaciones (SCOLARI, 2008), considerando las especificidades de la dinámica de la red (WENZ, 2008; MUSSO, 2004, KASTRUP, 2004; CASTELLS, 2009).

### **Diseño metodológico**

Nuestra pesquisa de campo fue realizada en dos momentos distintos. Consideramos como el primer paso la investigación concluída con el trabajo *Crítica de cine en internet: el profesional y su consciencia interactiva*, defendido en 2009 en la Universidad Autónoma de Barcelona. En esta primera aproximación al tema, el foco estuvo en el comportamiento del crítico delante de la complejidad del ecosistema

mediático contemporáneo y también las posibilidades de interacción del profesional, su lector e internet.

Para acercarnos a este objeto de estudio usamos tres herramientas metodológicas: entrevistas abiertas a profesionales, un cuestionario enviado a 150 críticos de cine y periodistas que participaron de la cobertura del Festival de Cannes en 2007, además de un grupo de discusión virtual en que participaron 49 profesionales involucrados en la cobertura del Festival de Cannes 2008.

En un segundo momento, realizado entre 2010 y 2012, desviamos nuestra mirada hacia el contenido de la crítica, así como a su entorno en el ecosistema mediático en internet.

Diseñamos un método a partir del uso de instrumentos aplicados a un análisis pormenorizado del objeto. Optamos por el análisis de contenido de orientación preferentemente cualitativa. La muestra representativa está compuesta por 157 críticas publicadas en medios de prensa (periódicos, revistas y sitios web) disponibles en los portales *AdoroCinema* (Brasil) y *Sensacine* (España).

En un primer momento, implementamos un inventario de la crítica con el objetivo de conocer los elementos que componen el universo estudiado, por medio de la identificación de inscripciones de tipo textual, hipertextual, multimedia y relacionada a la circulación en red. Después, buscando un estudio más profundo del contenido textual tanto de la crítica como también de los comentarios hechos a ellas, observamos, en particular, los textos de críticas y comentarios hechos a la película ganadora del Oscar a la Mejor Película 2012, *The Artist*, de Michel Hazanavicius. En esta fase fueron analizadas, cualitativamente, desde categorías desarrolladas por Cassarotti (2006) y Barreto (2005), 26 críticas y 349 comentarios.

## **Resultados**

Observamos una dependencia de los críticos en relación a la red, aunque no le atribuyesen poder de influencia. En la medida en que detectamos que los profesionales utilizan la red para buscar informaciones extra sobre la película y, para eso, se apoyan

en la amplia capacidad documental que la red posee, atribuimos a este hábito cierto patrón en el discurso de la crítica.

Como parte del ecosistema mediático contemporáneo de internet, la crítica periodística de cine incorpora de facto características de este ambiente en su dispositivo. Identificamos una relación indirecta entre recursos como hipertextualidad, multimedialidad y participación en el universo de la crítica. De acuerdo con lo que detectamos, además de la variedad de formas de utilizar las inscripciones, las características relacionadas con internet son manejadas todavía como intentos de complementar el discurso del texto, respetando las respectivas funcionalidades de cada uno de estos recursos.

En lo que se refiere a la composición textual, aunque no hayamos encontrado modelos diferentes de argumentación, la crítica no presenta alteraciones en relación a las características básicas del formato del género periodístico de opinión de que forma parte. Sigue siendo un texto apreciativo (BRAGA, 2006), pero en el modo en que se ha consolidado en los medios de comunicación de masas en la red, demuestra una flexibilidad en lo que se refiere a los tipos de argumentación.

Inmersa en la red, la crítica periodística de cine habita hoy un ambiente que es hipertextual, multimediático y participativo. Hasta donde se ha podido observar, en la medida que hace parte del ecosistema, el formato se contamina. Las características de la red son incorporadas como recursos capaces de interferir en el formato y de constituirse como dispositivo en transformación de la crítica periodística, en sus formas de circulación en conexiones de medios digitales.

Consideramos que existe un procesamiento de la crítica en el tránsito de las lógicas. Este procesamiento involucra, por ejemplo, la incorporación del lenguaje hipertextual, los recursos audiovisuales, las infinitas posibilidades abiertas por la participación. La elección por reconocer y tratar la crítica como un dispositivo en transformación responde a la perspectiva de que la crítica en internet tiene otras dimensiones además de tener un modo de funcionamiento alterado.

La crítica periodística de cine en internet se inscribe en una lógica de comunicación que es esencialmente mixta. Aunque que sean textos producidos para medios impresos, en la medida que circulan en la red, asumen, en alguna medida, características del ambiente. Es decir, se vuelven compartidos. Son apropiados, reapropiados, contextualizados, descontextualizados. Es como si después de publicados todavía estuviesen vivos. En la medida en que la crítica integra la lógica hipermediática de la comunicación, observamos una redimensión en lo que se refiere al aspecto de transmisión.

Pensada como un producto para ser publicado, a partir del momento en que circula en Internet forma parte de un proceso interaccional en red. Se convierte en algo durable, es decir, no perece a partir de la publicación. A partir del momento en que gana la vida, alcanza otro nivel. Alrededor de ella y desde la crítica, se forma una amplia red de retroalimentación de informaciones, opiniones, impresiones y apreciaciones que además de potenciar la formación de una comunidad crítica, también influyen nuevas incursiones en el formato. De este modo, el texto de la crítica se vuelve solo una parte de ese proceso del cual participa. También hacen parte de este proceso los reflejos de las otras características abordadas aquí, tales como hipertextualidad, multimedialidad y participación.