



## **De espectador a crítico: O papel das redes sociais na reconfiguração da experiência cinematográfica<sup>1</sup>**

Nathalia Brandão LEAL<sup>2</sup>

Ronaldo Bispo dos SANTOS<sup>3</sup>

Universidade Federal de Alagoas, Maceió, AL

### **RESUMO**

A criação de novas subjetividades proporcionada pela Web 2.0 embaralhou os papéis dentro da dinâmica comunicacional. Neste cenário de compartilhamento, difusão e participação, o empoderamento dos usuários desafia o estatuto da crítica tradicional ao permitir que o espectador também possa produzir discurso. Esta conjuntura dá origem ao que chamamos de cibercinefilia, na qual o contemporâneo amante do cinema se recusa a ocupar apenas o papel de espectador passivo, embarcando em práticas de resistência cultural, mercadológica e simbólica.

**PALAVRAS-CHAVE:** ciberespaço; redes sociais; cinema; crítica.

A emergência do ciberespaço na esfera cotidiana tem se mostrado um fator determinante para a ressignificação de nossas práticas, assim como para o embaralhamento dos papéis na dinâmica comunicacional. O advento da Internet e o recente crescimento das redes sociais dirimiram as fronteiras da mediação cultural a partir da possibilidade de vasto acesso à informação e da redefinição dos usuários como potenciais criadores de conteúdo. É desta forma que a cultura digital transformou a recepção, consumo e discurso cinematográficos no que hoje é denominado cibercinefilia.

Se o amor pelo cinema transformado num exercício de reflexão crítica teve seu provável apogeu entre as décadas de 40 e 60 – especialmente na França dos cineclubes, festivais, e das revistas como a *Cahiers du Cinema* –, hoje temos sua descentralização geográfica e social. Não mais isolado aos grandes centros e elites intelectuais, o cibercinéfilo desprende-se de sua localidade para integrar a rede mundial de

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no IJ05 – Rádio, TV e Internet do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 2 a 4 de julho de 2015.

<sup>2</sup> Estudante de Graduação 7º. Semestre do Curso de Comunicação Social – Jornalismo da Universidade Federal de Alagoas, email: nathaliabrlo@gmail.com

<sup>3</sup> Orientador do trabalho. Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, email: ijabutre@yahoo.com.br



computadores e partilhar, através de blogs e redes sociais, suas próprias impressões. Embora estes comentários, como defende Liliana Pacheco (2012), nem sempre apresentem densidade argumentativa, eles revelam uma tendência de empoderamento do espectador e a diminuição de espaço da crítica especializada.

Rodrigo Carreiro (2009) atenta para as transições no papel e recepção da crítica através das possibilidades oferecidas pela Internet. Estas interações no ciberespaço, como a subversão da opinião especializada, a difusão do discurso dos cibercinéfilos e a cultura do compartilhamento representariam, ainda, uma forma de resistência cultural.

É nesse contexto de crise da crítica na mídia clássica que começam a surgir os cibercinéfilos. De modo geral, as características que unem esses novos cinéfilos são o gosto pelo cinema e o uso da internet como forma de reconfigurar suas práticas de consumo em múltiplos níveis. Assim, observamos a formação de uma cultura (...) que usa as possibilidades mais democráticas de comunicação oferecidas pela tecnologia da Internet para criar novas práticas sociais entre seus integrantes, através, por exemplo, da criação de comunidades virtuais e da troca de arquivos contendo filmes inteiros através de redes de compartilhamento (o fato dessa troca ser ilegal apenas reforça nosso argumento de que a cibercinefilia extrapola a dimensão estética e constitui um ato de resistência cultural). (CARREIRO, 2009, p.10)

Esse fenômeno da resistência não se restringe apenas ao meio cinéfilo, mas também está presente em outros âmbitos como a literatura e música, através dos mesmos princípios de compartilhamento legal ou ilegal, presença do discurso “amador” e desconstrução do papel de *gatekeeper* da mídia convencional. Embora as grandes empresas de comunicação tenham organizado grandes portais para tentar manter o monopólio da informação, esse controle já não possui mais tanta eficácia, já que estes espaços raramente possuem uma atividade crítica abrangente, por exemplo.

Segundo Rodrigo Carreiro (2009), a própria lógica mercadológica dos jornais e revistas contribui para a crise da crítica ao limitar o espaço destinado ao cinema, além de manter princípios editoriais muitas vezes regidos pela superficialidade, análise de lançamentos comerciais ou pela preferência às notícias sobre celebridades. Não é incomum que alguns críticos profissionais, insatisfeitos com estas condições, também mantenham páginas onde podem escrever com mais liberdade e de forma mais aprofundada sobre filmes de sua escolha pessoal.

A Internet, além de dar voz aos antigos receptores da informação, também amplia o acesso a pontos de vista diferentes. O público já não se restringe às posições defendidas pelo crítico do jornal local ou à circulação limitada de revistas que chega até



seu espaço geográfico, mas pode entrar em contato com um leque informativo a nível global, onde os níveis de mediação são drasticamente inferiores ou quase inexistentes.

De acordo com Mahomed Bamba (2005, p.7), a cibercinefilia caracteriza-se pela “rápida mutação da paixão pelos filmes numa espécie de cibercineclubismo”. Tal comportamento se torna evidente através das discussões em comentários de redes sociais como *Filmow* e *Imdb* – que representam um espaço de incentivo ao “debate estético amplo e horizontal, sem opiniões impostas de cima para baixo” (CARREIRO, 2009, p.8) – e dos fóruns como *Making Off* nos quais usuários voluntariamente legendam e postam filmes para fomentar uma cultura de compartilhamento, resistência e acesso à informação. Seja no hábito de discutir os filmes ou ampliar o público de sua exibição, temos aí dois princípios cineclubistas básicos expandidos dentro da rede. Para a cibercinefilia, essa consciência implícita de proporcionar o acesso ao máximo possível de espectadores e trocar opiniões contribui para o aumento do número de apaixonados pelo cinema.

Paixão semelhante, embora bem mais localizada, esteve presente na militância de André Bazin que, através dos cineclubes, festivais e renovação da crítica, inaugurou toda uma geração cinéfila francesa – impulsionando os “jovens turcos” como Godard e Truffaut – numa ressignificação do pensar, fazer e difundir cinema. O estímulo ao debate e à criação de um “olhar” foram primordiais para a cinefilia francesa, mas isto não seria possível sem que também fossem ampliados o número de locais de exibição. A facilidade do acesso, discussão, mesmo fora das grandes metrópoles mundiais, inauguram hoje uma outra geração que, apesar de algumas diferenças, possui certa familiaridade com o próprio auge da cinefilia.

Em relação ao compartilhamento, o fato dos usuários empregarem esforço e desafiarem a lei para garantir que seus semelhantes possam ter um grande acervo em potencial, independentemente de sua condição financeira ou geográfica, constitui uma atitude de difusão cultural que revela engajamento e amor pelo cinema. Esta cultura de partilha se retroalimenta: o usuário iniciante que se beneficia de material (filmes, legendas) feito por outros usuários gradualmente adquire um senso de participação, que consiste na vontade – à medida que aumenta seu envolvimento nessas comunidades – de retribuir o esforço alheio e também contribuir com alguma coisa. Segundo Danilo Pelloi (2012, p.14), o vínculo gerado dentro desses meios pode ser entendido como uma “possibilidade de fuga ao individualismo racionalista criado pela modernidade”, já que



estes usuários possuem uma concepção de interesse coletivo e baseado em trocas simbólicas, amabilidade e solidariedade, o que seria, também, uma forma de resistência.

### **Subjetividades ativas e emancipação espectral**

A perda de espaço e autoridade por parte da crítica especializada instituída em jornais e revistas vai além das mudanças no mercado. Trata-se, também, de uma relação simbólica na qual, através da conjuntura midiática favorável, o espectador está defronte da democratização da rede e dos impactos gerados por esta reconfiguração. Esta nova percepção transforma os afetos, desejos, demandas e comportamento dos usuários, construindo novos tipos de personalidade e ressignificando as diversas formas de interação social dentro e fora da rede.

Em relação à emancipação do espectador, Jacques Rancière (2012) traça uma rica análise acerca das relações simbólicas que regem um espetáculo teatral, performance ou qualquer interação com a obra de arte. Apesar de não apresentarem foco nas tecnologias digitais-midiáticas, os estudos de Rancière podem ser vistos como pertinentes para explicar filosoficamente a difusão desta cibercinefilia através da mudança nas relações de poder.

Na metáfora de Rancière, temos três figuras principais dentro de uma lógica pedagógica embrutecedora. A primeira, o mestre, é o especialista privilegiado, detentor do conhecimento e dos meios de transformá-lo em objeto de saber, numa tarefa de “eliminar a distância entre seu saber e o saber do ignorante” (RANCIÈRE, 2012, p. 13). No entanto, para eliminar este abismo, ele deve, paradoxalmente, criar novas distâncias entre as duas inteligências, numa manutenção de status que entende o conhecimento comum como o oposto do saber. A segunda figura é a do aprendiz, que antes tinha apenas o status de ignorante reforçado, cujo conhecimento era visto como sem valor; e a terceira é o mestre ignorante, que abdica da pedagogia embrutecedora e da sua posição privilegiada para, na direção oposta, instigar as potencialidades do aluno.

O que o mestre sabe, o que o protocolo de transmissão do saber ensina em primeiro lugar ao aluno é que a ignorância não é um saber menor, mas o oposto do saber; porque o saber não é um conjunto de conhecimentos, é uma posição. A exata distância é a distância que nenhuma régua mede, a distância que se comprova tão somente pelo jogo das posições ocupadas, que se exerce pela prática interminável do ‘passo à frente’ que separa a maneira do mestre daquele que ele deve ensinar a alcançá-lo (...) Essa distância radical é o que o ensino progressivo e ordenado ensina ao aluno em primeiro lugar. Ensina-lhe primeiramente a sua própria incapacidade. (RANCIÈRE, 2012, p. 14)



Podemos compreender que, à medida que a Internet fornece as ferramentas para difusão de discurso e desconstrói a lógica das posições e as barreiras do acesso ao conhecimento, ela incentiva o cinéfilo a transpassar as barreiras de mediação cultural que antes o encerravam como mero receptor. As plataformas participativas da web 2.0 podem servir como versões despersonalizadas, aplicações do “mestre ignorante” proposto por Rancière. Esta reconfiguração virtual, através de suas interações entre os indivíduos, incentiva o antigo receptor a acreditar na potencialidade do seu saber à medida que lhe dá voz e não reforça a sua suposta incapacidade produtiva em uma dinâmica na qual alguns críticos agiam na manutenção do abismo de um conhecimento elitista que separava as duas inteligências e criava novas ignorâncias.

Desse ignorante que soletra signos ao intelectual que constrói hipóteses, o que está em ação é sempre a mesma inteligência, uma inteligência que traduz signos em outros signos e procede por comparações e figuras para comunicar suas aventuras intelectuais e compreender o que outra inteligência se esforça por comunicar-lhe. Este trabalho poético de tradução está no cerne de toda aprendizagem. O que este ignora é a distância embrutecedora, a distância transformada em abismo radical que só um especialista pode preencher (...) A distância que o ignorante precisa transpor não é o abismo entre sua ignorância e o saber do mestre. É simplesmente o caminho que vai daquilo que ele já sabe àquilo que ele ainda ignora, mas pode aprender como aprendeu o resto, que pode aprender não para ocupar a posição do intelectual, mas para praticar melhor a arte de traduzir, de pôr suas experiências em palavras e suas palavras à prova, de traduzir suas aventuras intelectuais para uso dos outros e de contradizer as traduções que eles lhe apresentam de suas próprias aventuras. O mestre ignorante capaz de ajudá-lo a percorrer esse caminho é assim chamado não porque nada saiba, mas porque abdicou do ‘saber da ignorância’ e assim dissociou sua qualidade de mestre do seu saber. Ele não ensina seu saber aos alunos, mas ordena-lhes que se aventurem na floresta das coisas e dos signos, que digam o que viram e o que pensam do que viram, que o comprovem e o façam comprovar. O que ele ignora é a desigualdade das inteligências (...) cada ato intelectual é um caminho traçado entre uma ignorância e um saber, um caminho que abole incessantemente, com suas fronteiras, a fixidez e a hierarquia das posições (RANCIÈRE, 2012, p. 15-16)

O surgimento dessas redes sociais participativas, apesar de não se tratar de uma iniciativa com este objetivo, contribui exatamente no sentido de estabelecer relações que agem no “desaprender a ignorância”, tal como o papel do mestre ignorante pregado por Rancière (2012). Em contrapartida, a figura do mestre convencional – em analogia, o crítico profissional – anteriormente dono de uma “distância transformada em abismo radical que só um especialista pode ‘preencher’” (RANCIÈRE, 2012, p.15), perde seu



poder de monopólio. O cibercinéfilo recusa o papel de *voyeur*, de mero espectador fílmico e receptor dos juízos críticos alheios, mas reivindica sua própria participação e a chance de externar sua própria opinião e compreender que seu saber também pode ser válido.

Talvez o empoderamento dos espectadores como produtores de discurso (ainda que nem sempre bem embasado, em alguns momentos) não seja consciente, mas, paradoxalmente, é notável o aumento de confiança entre espectadores comuns durante esse processo. O cibercinéfilo tem consciência de que é capaz de formular uma opinião e afetar outros espectadores, assim como o próprio mercado cinematográfico. É consciente, ainda, de que sua capacidade de aprender é potencialmente equânime à da figura privilegiada do crítico, principalmente porque tem o conhecimento e os meios de difusão ao alcance de si. É incentivado, também, a formular cada vez mais suas reflexões, enquanto assiste a um filme, para serem postadas *online* e receberem o *feedback* de outros espectadores através dos comentários. Questiona, ainda, as opiniões de grandes críticos ou academias na recepção ou premiação de alguma obra. É possível que hoje, na era virtual, o espectador comum nunca tenha sido tão incentivado a refletir, ainda que minimamente.

A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a posição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver, do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que o olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição de posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua própria maneira (...) (RANCIÈRE, 2012, p. 17)

Acerca das novas construções intersubjetivas, Lucia Santaella (2013) aponta a popularização da banda larga e a Web 2.0 como agentes determinantes para a criação de uma nova lógica comunicacional onde “subjetividades são, assim, transformadas de um estado de passividade, isolamento e silêncio para uma forma de subjetividade ativa” (SANTAELLA, 2013, p.115).

Numa configuração virtual que mantém seu foco no usuário, o senso de comunidade cria vínculos emocionais, à medida que é possível interagir diretamente com aquele usuário que possui as mesmas ferramentas do outro. Desta forma, com esta



consciência e com o auxílio das tecnologias digitais, a opinião do espectador, mesmo que majoritariamente sem qualificação profissional, é valorizada através da empatia entre pessoas que se reconhecem como iguais e veem na outra um reflexo de si. O cibercinéfilo está no cerne de uma comunidade participativa, baseada no compartilhamento e no livre debate; o seu acesso quase irrestrito às obras também permite conhecer e refletir sobre filmes fora da agenda convencional. Aproveitando-se disso, pode, ainda, ampliar seu conhecimento sobre cinema através das postagens alheias ou do acesso a livros e artigos através do comércio eletrônico ou do *download* ilegal, no caso de não possuir os meios geográficos ou financeiros.

Sob essas condições, o especialista perde parte do seu prestígio simbólico e de “agente pedagógico”, à medida que mais cinéfilos tem acesso ao discurso e informação sobre o cinema: não é mais ele o detentor de um conhecimento restrito, também não dita mais quais são os filmes que devem ser assistidos, nem é o único com os meios de publicação para grandes massas.

Além de favorecer a circulação, as mídias sociais abrem espaço para a criação de ambientes de convivência instantânea entre as pessoas. Instauram, assim, uma cultura participativa, onde cada um conta e todos colaboram, portanto, uma cultura integrativa, assimilativa, cultura da convivência que evolui de acordo com as exigências impostas pelo uso dos participantes. É uma cultura em que seus membros creem que suas contribuições importam e desenvolvem determinado grau de conexão social com o outro, de modo que tem grande relevo aquilo que os demais pensam ou se supõem que pensam sobre o que cada um cria, por mais insignificante que seja. (SANTAELLA, 2013, p.117)

### **Novas práticas de consumo**

Chris Anderson (2006) destaca o poder das resenhas e recomendações dos usuários na criação de fenômenos midiáticos através da divulgação interpessoal. Os indivíduos tendem a sentir mais empatia e confiança na recomendação de outras pessoas comuns, o que acaba subvertendo os antigos modelos nos quais o consumo era principalmente ditado pelos grandes veículos. Existe certa impressão de sinceridade no discurso dos semelhantes, já que estes geralmente não possuem vínculo ou comprometimento com o que resenham. O usuário comum costuma tomar como verossímil estas avaliações, assim como as notas atribuídas.

Em algumas comunidades como o *Filmow* e *Imdb*, o fato da nota dos filmes ser baseada apenas na média das avaliações dos usuários parece dar ainda mais força a este





juízo coletivo, na visão do consumidor ou espectador. Afinal, nestes espaços não existem privilégios à crítica especializada, que muitas vezes pode ter a avaliação determinada por interesses financeiros de acordo com políticas editoriais. Embora o espectador também possa ser influenciado – pelo amor a determinado diretor, por exemplo – estas “avaliações coletivas” são oriundas de um universo muito mais heterogêneo. A diversidade de avaliadores contribuiria, então, para uma nota mais confiável para a obra. Grande parte da mediação – se é que este é o termo mais adequado – cultural fílmica hoje se apoia nestes imensos cineclubes virtuais.

Não é possível afirmar, no entanto, uma extinção das referências “vindas de cima”. Portais como *RottenTomatoes* e *Metacritic* consideram como *score* primário de uma obra a média entre as notas dadas por críticos profissionais, mas também disponibilizam, logo ao lado, a pontuação dada pelos usuários comuns. Tal prática reflete a decadência de um modelo unilateral em substituição a uma estrutura onde há o reconhecimento da importância da opinião dos espectadores, mas também mostra que ainda existe certa autoridade na função de crítico profissional. Ainda assim, o empoderamento dos usuários embaralha hierarquias.

(...) a crença nos indivíduos encontra-se em ascensão. As pessoas confiam em outras pessoas iguais a elas, ou os pares creem nos pares. As mensagens de cima para baixo estão perdendo a força, ao passo que as conversas de baixo para cima estão ganhando poder (...) Os novos formadores de preferências somos nós. Agora, a propaganda boca a boca é uma conversa pública, que se desenvolve nos comentários de blogs e nas resenhas de clientes, comparadas e avaliadas de maneira exaustiva. As formigas têm megafones. (ANDERSON, 2006, p.69)

E ainda:

(...) uma estrutura setorial que já foi monolítica, na qual profissionais produziam e amadores consumiam, e agora um mercado de duas mãos, no qual qualquer um pode entrar em campo, a qualquer hora. Isso é apenas um indício das mudanças que podem ser fomentadas pela democratização das ferramentas de distribuição e produção (ANDERSON, 2006, p.59)

Atualmente, a relação com os filmes segue a tendência de um retorno à não-materialidade. Os acervos fílmicos pessoais já não enchem mais as estantes, mas ocupam espaço num HD externo. A relação com a mídia física perde espaço para o





armazenamento em nuvem ou no disco rígido dos computadores que estão eliminando os leitores de CD/DVD. O mesmo parece acontecer com a música, dado o aumento dos serviços de *streaming*, no qual os arquivos sequer são armazenados, mas apenas acessados virtualmente. A facilidade de acesso a uma qualidade de som e imagem, num ambiente privado e sem interferências, com a possibilidade de ver obras que dificilmente atingiriam o circuito das salas, parece inibir a lógica de uma mídia fixa.

Aos nos acostumarmos a reproduzir filmes de alta definição através de pen drives ou cabos HDMI, o antigo DVD com qualidade de reprodução inferior parece desbotado e até mesmo o *blu-ray* parece ocupar espaço demais em nossas estantes. A constante atualização da qualidade de imagem também parece não combinar com a manutenção de uma mídia física que logo se encontrará defasada. Igualmente surpreendentes são os avanços nas técnicas de restauro, que permitem que filmes das décadas 20 e 30, por exemplo, possam ser vistos em altíssima definição – numa qualidade de imagem que até seus próprios criadores não puderam vislumbrar. Este material pode ser facilmente acessível através de download ilegal ou *streaming* pago, como é o caso do MUBI, uma rede que inclui fóruns de discussão e um serviço de filmes *on demand*, incluindo obras que não estariam disponíveis em espaços *mainstream* como Netflix. Outro canal de acesso aos filmes é o Popcorn Time, *software* que prioriza a disponibilização e exibição gratuita de lançamentos, baseado no download ilegal por *torrent*.

### **Cibercinefilia: entre fim e começo**

Outra mudança de hábito verificada foi o próprio desprendimento da sala de cinema, antigamente vista como ritual pressuposto – e único meio de exibição, em épocas mais remotas onde não havia a possibilidade de mídia física acessível a todos – para a cinefilia. Hoje, com a popularização dos *downloads*, DVDs, *blu-ray*, canais de TV por assinatura e filmes *on-demand*, propaga-se o hábito de assistir os filmes em casa.

Para Mahomed Bamba (2005, p.4), esta nova conjuntura pode ser entendida como “dilatação do próprio espaço da experiência estética”, já que a contemplação destas obras não é mais restrita a espaços determinados. Rosenbaum *apud* Gonçalves (2011, p.255) segue o mesmo raciocínio e defende que “antes pública e na rua, a cinefilia enclausura-se entre paredes de apartamentos e expande-se em redes interconectadas em novos modos de compartilhamento, troca e sociabilidade”



Quase dez anos atrás, ironicamente, Susan Sontag (1996) teria anunciado o fim da cinefilia e da própria sétima arte em seu artigo *The Decay of Cinema*. Para ela, o ritual cinéfilo apenas era completo dentro da sala escura, no qual o isolamento com estranhos fora dos limites domésticos permitia que o espectador prestasse atenção e fosse “esmagado pela presença física da imagem”<sup>4</sup> ali projetada em grandes dimensões. A despadronização da tela, que agora surgia em diferentes formatos e tamanhos, assim como a ubiquidade das imagens seriam responsáveis pela banalização do próprio cinema. O hábito de ir ao cinema seria, então, a condição para a experiência cinematográfica em sua totalidade. Esta visão fica ainda mais explícita quando Sontag (1996) defende que “ver um grande filme apenas na televisão não é, de fato, tê-lo visto”<sup>5</sup>.

Vista sob a ótica atual, a previsão apocalíptica de Susan Sontag parece um tanto absurda. Engendrar o cinema e, conseqüentemente, a cinefilia, num ritual que pressupõe a presença da grande tela aparenta ser uma definição excessivamente formal. Ao passo que Sontag pertencia a um cenário cultural, geográfico e financeiramente privilegiado dentro dos Estados Unidos, outras localidades e setores sociais não possuíam a mesma chance de acesso a um circuito cinematográfico diversificado ou até mesmo de salas de cinema. Neste ponto, a possibilidade de assistir os filmes em casa através das mídias físicas, TV e, anos depois, pelo *download* ou *streaming*, inaugurou todo um novo mundo aos indivíduos que antes residiam numa espécie de limbo cultural. A partir destas práticas de democratização, surge toda uma nova geração de cinéfilos que antes não teria condições de se desenvolver. A relação de proximidade do cinema com o espaço doméstico não deve ser vista como negativa.

Sobre essa questão, o posicionamento de Baecque (2010) acerca da cinefilia desprende-se dos aparatos técnicos e pode ser utilizado para contrapor as afirmativas de Sontag (1996) sobre a morte do amor pelos filmes. Mais do que isso, as palavras escritas por Antoine de Baecque também podem ser aplicadas para legitimar a prática de crítica “amadora” que constitui a cibercinefilia.

Pois o cinema exige que se fale dele. As palavras que o nomeiam, os relatos que o narram, as discussões que o fazem reviver – tudo isso modela sua existência real. A tela de sua projeção, primeira e única que conta, é mental: ela ocupa a cabeça dos que assistem aos filmes

---

<sup>4</sup> Tradução própria do original em inglês: “overwhelmed by the physical presence of the image”.

<sup>5</sup> Tradução própria do original em inglês: “to see a great film only on television isn't to have really seen that film”.



para, em seguida, sonhar com eles, partilhar suas emoções, evocar sua memória, praticar sua discussão, sua escrita (...) Ir ao cinema, assistir aos filmes, isso não se compreende sem esse desejo de prolongar sua experiência pela fala, pela conversa, pela escrita. Cada uma dessas lembranças confere verdadeiro valor ao filme (BAECQUE, 2010, p.32-33)

Assim, paradoxalmente, Sontag (1996) encerra seu artigo afirmando que “se o cinema pode ser ressuscitado, isso apenas será feito através do nascimento de um novo tipo de cinefilia”<sup>6</sup>. Aparentemente, este renovado amor pelo cinema já se encontra em operação, justamente dentro dos espaços domésticos expandidos pelas redes sociais e com a presença majoritária de jovens, contrariando o cenário dos anos 90, em que uma juventude cinéfila parecia improvável para a autora.

Bazin *apud* Baecque (2010, p.32) afirmou, profeticamente, que “o futuro historiador do cinema deverá concentrar-se mais na espantosa revolução que está em via de se operar no consumo cinematográfico do que nos progressos técnicos no decurso desses mesmos anos”. De certo modo, o impacto causado pelas transformações na forma de consumir os filmes alterou toda uma estrutura majoritariamente baseada na mediação cultural. Afinal, apenas alguns anos atrás seria utópico defender que um usuário comum teria acesso à sua própria cinemateca global – de tal forma que surge a angústia de como apreciar o acervo gigantesco de filmes que tem a seu alcance – e poderia difundir seu discurso além do crítico profissional.

Sobre a nova cibercinefilia, Ângela Physthon (2013) defende um posicionamento bastante lúcido:

É ainda cedo para conclusões enfáticas sobre as consequências dessa cibercinefilia, tanto no terreno da crítica, como no da produção fílmica, mas parece haver indícios suficientes de uma sensibilidade coletiva cada vez mais interessada, engajada e ativa na constituição de cultura fílmica total (...) a ideia de um modo de existência, marcado pela diversidade (que é a mesma do cinema contemporâneo – técnica, estética, temática, geográfica...) e pela intensidade (de busca de conhecimento, de constituição de um olhar e, sobretudo, de amor aos filmes e ao cinema). Parece-nos no mínimo irônico que esse momento tenha sido precedido pelos apocalípticos (e ainda persistentes) anúncios da morte do cinema. E se estamos permeados por uma espécie de banalização do olhar, de mercantilização total da imagem, pelo excesso de arquivos, bytes e links, por outro lado, o cinema e a cinefilia cada vez mais se revelam lugares de resistência, espaços onde a diferença pode emergir, territórios propícios e férteis para o

---

<sup>6</sup> Tradução própria do original em inglês: “If cinema can be resurrected, it will only be through the birth of a new kind of cine-love”.



florescimento de um verdadeiro ímpeto crítico (PRYSTHON, 2013, n.p)

A emancipação do espectador – ou melhor, cibercinéfilo – através da cultura da web 2.0 e do acesso às ferramentas de compartilhamento provoca um retorno do que Baecque (2010, p.32) definiu como cinefilia, ao tratar da geração francesa: temos de volta a “vida que organizamos em torno dos filmes”. Se, por um lado, os comentários em redes sociais ou fóruns de discussão podem muitas vezes ser considerados banais e a cibercinefilia é um fenômeno essencialmente de amadores, tal dinâmica contribui, gradativamente, para um engajamento da paixão cinematográfica. As possibilidades de produção e disseminação de discurso na web incentivam que o cibercinéfilo foque sua atenção no filme para pensar em que aspectos pode analisar e discutir com seus semelhantes. Além de mero entretenimento, também temos a recriação de um olhar compromissado, que vai além de cenários privilegiados e de um grupo definido. Aqui, a “função pedagógica” numa educação cinematográfica é difundida de igual para igual à medida que o cinéfilo iniciante reconhece sua própria capacidade e educa a si próprio dentro de imensos cineclubes *online*.

## REFERÊNCIAS

ANDERSON, Chris. **A Cauda Longa: do mercado de massa para o mercado de nicho**. 2. ed. Rio de Janeiro: Campus Editora, 2006.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BAMBA, Mahomed. **A Cibercinefilia e outras práticas espectatoriais mediadas pela Internet**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28, 2005. Rio de Janeiro. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2005. CD.

CARREIRO, Rodrigo. **História de uma crise: a crítica de cinema na esfera pública virtual**. Contemporânea – Revista de Comunicação e Cultura, Bahia, vol. 7, n. 2, p. 01-15, dez. 2009.

GONÇALO, Pablo. **Cinefilia, um romance de formação**. Revista Contracampo, Niterói, n.23, p.249-255, dez 2011.

JORGE, Marina Soler. **Aproximações possíveis entre a cinefilia e os cult movies**. ArtCultura, Uberlândia, v.14, n.25, p.201-216, jul. a dez. 2012.



PACHECO, Liliana. **Marketing, recepção e crítica cinematográfica na era digital**. Estudos em Comunicação, Lisboa, n. 12, p.351-365, dez. 2012.

PELOI, Danilo. **Legendamento não autorizado na rede: práticas de cópia e resistência**. In: CONGRESSO INTERNACIONAL INTERDISCIPLINAR EM SOCIAIS E HUMANIDADES, 1, 2012. Niterói. *Anais...* Niterói, 2012.

PRYSTHON, Angela. **Transformações da crítica diante da cibercinefilia**. Celeuma, São Paulo, n.1, 2013, n.p.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SANTAELLA, Lucia. **Comunicação ubíqua: repercussões na cultura e na educação**. São Paulo: Paulus, 2013.

SONTAG, Susan. The Decay of Cinema. *New York Times*, 25 de fevereiro de 1996.