

História de uma crise: a crítica de cinema na esfera pública virtual

Rodrigo Carreiro *

Resumo:

Graças às condições de produção e circulação de conteúdo informativo, proporcionadas pela evolução tecnológica da Internet, a versão virtual e cibernética do conceito de esfera pública começa a ganhar contornos mais concretos. Este artigo pretende analisar este fenômeno, tomando como objeto de estudo a crítica de cinema contemporânea levada a cabo em websites, blogs e revistas eletrônicas hospedadas na Internet. Parte-se da hipótese de que a crítica atual passa por um processo de transição, com cada vez menos espaço na mídia clássica (jornais, revistas, emissoras de rádio e televisão) e mais movimentação no ciberespaço, esfera onde está apta a resgatar parte de sua função social de resistência cultural. Esta alteração de território possui, porém, um aspecto negativo, que é a padronização dos discursos gerados pelos críticos, em parte graças à circulação veloz e ilimitada de conteúdo gerada pela Web.

Palavras-chave: Internet; Crítica; Cinema

Abstract:

Because of the conditions of production and circulation of information, brought by technological evolution of the Internet, the virtual version of the concept of public sphere starts to evolve in concrete ways. This essay pretends to analyze this phenomenon, taking as object contemporary movie criticism which has found its way into blogs, websites and on-line magazines. The starting point observes that contemporary criticism passes by a process of adjustment, with less space in classical media (newspapers, magazines, radios and TV stations) and more room in cyberspace, where it can bring back part of the original social function, which is cultural resistance. This changing of territory also brings up a negative aspect, which is the homogeneity of the critical discourses, partly because of the free and fast circulation of information published on the Web.

Key words: Internet; Criticism; Film

Introdução

Desde seu surgimento e expansão global em ritmo acelerado, a partir do princípio da década de 1990, a Internet tem sido apontada, por diversos autores, como

* Professor assistente de Cinema da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Mestre e doutorando em Comunicação pela UFPE. rcarreiro@gmail.com

espaço social com potencial para a revitalização do conceito de esfera pública (HABERMAS, 1962), nas bases propostas originalmente a partir do século XVIII. No século XXI, graças às condições de produção e circulação de conteúdo informativo, este fenômeno começa a ganhar contornos mais concretos. Neste artigo, pretendo examinar um dos aspectos visíveis da emergência da Web como uma esfera pública virtual, a partir de apontamos sobre novas tendências da crítica de cinema contemporânea.

Parto da hipótese de que a crítica cinematográfica vive um momento de expansão e, de certa forma, transição. Enquanto veículos da mídia clássica (jornais, revistas, emissoras de rádio e televisão) dedicam cada vez menos espaço para a crítica, privilegiando notícias sobre os lançamentos da semana (logo esquecidos na semana seguinte) e sobre a vida das celebridades do negócio do cinema, novos modelos e tendências de crítica cinematográfica têm surgido no ciberespaço. A Internet mostra-se um meio onde a atividade pode resgatar parte de sua função social original, que era a resistência cultural.

As novas tendências de crítica que se pretende examinar aqui abrangem pelo menos duas vertentes. A primeira é a crítica semi-amadora, formada principalmente por cinéfilos (ou melhor, cibercinéfilos). São amantes de filmes, que gostam de ler ou escrever sobre filmes, e vêem na estrutura técnica da Internet e oportunidade de contribuir para com o debate crítico. Esta vertente tem quase sempre um caráter semi-amador, já que não são muitos os críticos on-line que conseguem fazer dessa atividade uma profissão. São exemplos dessa tendência as dezenas de cinéfilos que mantêm blogs, como aqueles filiados a organizações de caráter explicitamente amadorístico, como Liga dos Blogs Cinematográficos (<http://www.ligadosblogues.blogspot.com>) ou Sociedade Brasileira dos Blogueiros Cinéfilos (<http://blogueiroscinefilos.blogspot.com>).

A segunda vertente consiste num novo modelo de crítica profissional de cinema, cujos protagonistas não têm oportunidade ou interesse de atuar no campo da mídia clássica (escrevendo sobre filmes em jornais e revistas, ou comentando-os em emissoras de rádio ou televisão). Estes críticos encontram na Internet as condições técnicas e econômicas necessárias para refletir sobre questões de juízo estético dos filmes sem precisar obedecer aos limites jornalísticos de tempo, espaço e orientação editorial. Podemos citar como exemplos desta tendência as revistas

eletrônicas Contracampo (<http://www.contracampo.com.br>) e Cinética (<http://www.revistacinetica.com.br>).

Nos dois casos, chama a atenção o papel do ciberespaço como instância capaz de fornecer uma base tecnológica indispensável para a constituição desse novo espaço discursivo. Sem as ferramentas de baixo custo proporcionadas pela evolução tecnológica da Internet, nenhuma das duas vertentes da nova crítica cinematográfica conseguiria armazenar ou circular sua produção de forma a atingir um público significativo. Do ponto de vista técnico, portanto, é possível afirmar que a emergência do ciberespaço como uma nova esfera pública já é realidade. Mas será que as práticas sociais advindas dessa evolução tecnológica incentivam mesmo o debate livre que caracterizaria o resgate da função de resistência original do conceito de esfera pública?

Um dos primeiros pesquisadores a identificar no ciberespaço o papel potencial de nova esfera pública foi o francês Pierre Lévy. Ele fez fama como um dos ideólogos mais otimistas e insistentes da cibercultura como possibilidade de revitalização do que chama de “projeto progressista dos filósofos do século XVIII” (LÉVY, 1999: 245). Lévy argumenta que a existência do ciberespaço oferece suporte tecnológico para a retomada de um debate público abrangente e democrático. A internet, portanto, poderia restabelecer a esfera pública de Habermas, dando continuidade ao lema iluminista da revolução francesa.

Na era das mídias eletrônicas, a igualdade é realizada enquanto possibilidade para que cada um emita para todos; a liberdade é objetivada por meio de programas de codificação e do acesso transfronteiriço a diversas comunidades virtuais; a fraternidade, enfim, transparece na interconexão mundial. (LÉVY, 1999, p. 245).

Nesse sentido, o ideal da reconstituição da esfera pública através da retomada dos valores que a fizeram nascer, em especial a resistência cultural, poderia ser retomada a partir da base tecnológica da Internet. Lévy, porém, é criticado pelo excesso de otimismo – e esse excesso transparece claramente na ausência, dentro do trabalho dele, de um exame mais acurado da reação que os grandes conglomerados de comunicação instituíram à emergência da Internet, gerada a partir da percepção da rede como uma ameaça em potencial.

Os veículos da mídia clássica (jornais, revistas, emissoras de rádio e TV) não assistiram à ameaça da perda do monopólio da informação sem exercer uma reação. Eles reagiram, essencialmente, através da organização de grandes sites e portais de notícias capazes de direcionar o fluxo da maior parte do público que frequenta a Internet, impedindo-se de se dispersar e flunar livremente pela rede.

Um bom exemplo dessa reação está no Universo On Line (UOL). O portal integra o Grupo Folha (que publica a *Folha de São Paulo*) e funciona também como o maior provedor de internet do Brasil e o maior portal de notícias em língua portuguesa da WWW. As Organizações Globo demoraram mais a organizar a mesma reação, mas lançaram o portal G1, em 2006. Os dois portais oferecem uma gama ampla de serviços e websites, com a intenção explícita de manter os internautas navegando dentro dos respectivos portais, sem a necessidade de sair deles para nada.

Essa reestruturação das empresas jornalísticas, com foco no ciberespaço, tem sido uma maneira de enfrentar a perda do monopólio, inclusive porque mostra uma tentativa de direcionar o uso da internet para estabelecer um controle do fluxo de informações. Ao oferecer todos os tipos de serviços ao usuário – webmail, blogs, fotologs, download de programas, fóruns de discussão, vídeos exclusivos – os portais não escondem a intenção de fidelizar o usuário.

Portais de notícia como o UOL representam, para pesquisadores como André Lemos (2000) e Juremir Machado (2000), representam uma tentativa dos *mass media* em continuar exercendo um monopólio da informação, através da mediação da informação e do público; eles desejam continuar selecionando para um público de receptores passivos aquilo que desejam divulgar. O objetivo seria justamente evitar a formação espontânea de uma nova esfera pública, de um espaço livre de debates (inclusive de juízo estético) que incorporasse a noção de resistência cultural da esfera pública original. Portanto, a cibercultura de Pierre Lévy tem, nos portais, um antagonista.

Essa tendência, claro, é internacional, remonta a 1999 e não começou com o UOL. América On Line, CNN e MTV são outros exemplos da tentativa dos conglomerados de informação para manter o controle do fluxo de internautas, evitando assim a dispersão, a livre navegação *on-line*, a reflexão – e a crítica – dos meios de comunicação hegemônicos.

Embora busquem agregar supostos conteúdos importantes, os portais nos tiram, enquanto fenômeno hegemônico (...) a possibilidade da errância, da ciber-flânerie, nos transformando em surfers-bois, marcados pelo ferro do e-business. Devemos reverter a hegemonia e a pululação desta nova prisão eletrônica que se configura com a atual onda de portais-currais. (LEMOS, 2000).

A instituição dos portais de notícia tem, em parte, atingido os efeitos desejados. Já em 1998, segundo Nelson Pretto (2000), 50% dos percursos traçados pelos usuários da internet levavam a apenas 1% dos *sites*. Da mesma forma, 80% dos internautas visitavam só 26% dos *sites*. Estes números se mantêm estáveis.

Os dados indicam que, na prática, a nova esfera pública poderia estar fadada a fracassar. A estratégia dos conglomerados surte efeito: os portais de notícia continuam detendo o monopólio da informação, fazendo com que os internautas, na sua maioria, naveguem como consumidores passivos. A solução para isso estaria na própria rede:

Apenas o desenvolvimento total de um meio oposto à hierarquia emissor/receptor poderá construir uma esfera pública midiática libertária. A internet tecnicamente está apta a cumprir esse papel. No entanto, a dinâmica simbólica da distinção põe em risco essa possibilidade. O jornalismo trabalha para incutir nos usuários da internet a idéia de que certos sites serão sempre mais ricos do que outros. Assim, aconselha-se o abandono da navegação errática em prol da visita orientada aos lugares privilegiados e organizados pelos profissionais da comunicação. (MACHADO, 2001, p. 143).

A crítica de cinema na Web 2.0

Por outro lado, o aparecimento da chamada Web 2.0 representou um incentivo muito maior para que internautas e profissionais descontentes com os veículos da grande mídia (ou seja, as duas vertentes da nova crítica cinematográfica) pudessem se transformar em produtores de conteúdo. A Web 2.0 disponibiliza uma série de serviços que permitem aos novos críticos criarem blogs, websites e revistas eletrônicas de grande alcance e baixo custo.

O ambiente da Web 2.0 se caracteriza, efetivamente, pela criação de sites que constituem plataformas de serviços que agregam conteúdos produzidos pelos próprios usuários. *YouTube*, *Blogspot* e *Wikipedia* são os melhores exemplos. Os criadores destas plataformas de serviços entram com a tecnologia; os internautas

providenciam o conteúdo. Integrantes da vertente semi-amadora da nova crítica se beneficiaram diretamente desta base técnica, já que puderam criar espaços de produção de conteúdo praticamente a custo zero. As novas tecnologias, mais baratas, também proporcionam oportunidades para que integrantes da vertente profissional da nova crítica montem revistas eletrônicas, cuja circulação de informações é por princípio ilimitada, sem gastar muito.

A reação dos grandes conglomerados da mídia a essas atitudes de resistência – afinal, montar um blog ou uma revista eletrônica de crítica, seja para ter um canal de voz ativa ou para exercer uma atividade remunerada, consiste efetivamente numa atitude de resistência cultural – representa um dos obstáculos para a nova esfera pública, mas não o único. A livre navegação pela internet apresenta outros problemas. O grande volume de informação que circula na internet produz um efeito de banalização: “O bombardeio informativo narcotiza o receptor, para torná-lo indiferente à própria notícia” (MARCONDES FILHO, 2001: 113). A amplitude das novas redes incha ainda mais o noticiário, gerando o que Celeste Olalquiaga denomina de ‘esmaecimento do afeto’:

Uma condição alienada que exige uma overdose cultural de emoções intensas. (...) Paradoxalmente, essa overdose amortece nossa capacidade de empatia emocional, ao mesmo tempo em que tenta compensar a sua desintegração. (OLALQUIAGA, 1998, p.50).

Avaliando esses dados, não se pode deixar de perceber uma boa dose de exagero na confiança de Pierre Lévy a respeito da reestruturação de uma esfera pública. Mesmo assim, parece óbvio que o desenvolvimento de comunidades virtuais demonstra que os primeiros passos para a reconstituição dessa esfera pública já estão sendo dados.

O acesso à informação importa sem dúvida menos do que a comunicação com os especialistas (...) A imersão em comunidades abertas de pesquisa, de prática e de debate imuniza de forma mais segura que qualquer outro antídoto contra o dogmatismo e a manipulação unilateral da informação. Ora, o ciberespaço favorece a interação em comunidades virtuais independentemente das barreiras físicas e geográficas. (LÉVY, 1999, p. 240).

É nesse ponto da discussão que a análise do fenômeno que ocorre com a crítica de cinema contemporânea pode ajudar a compreender melhor a disputa que se trava

em torno da forma dessa esfera pública virtual. Porque o primeiro estágio para a revitalização desse conceito é a criação de um espaço discursivo novo, oriundo de uma atitude de resistência cultural. A internet concretiza essa oportunidade. E a crítica de cinema se mostra como um dos exemplos mais dinâmicos das possibilidades de restabelecimento da esfera pública. Isso acontece porque o cinema tem sido, desde os primeiros anos de existência da internet, um dos assuntos mais discutidos pelos internautas.

A constituição de comunidades virtuais girando em torno do cinema e seus suportes tecnológicos (o DVD e o DivX, formato digital de circulação de filmes pela WWW), através de blogs, fóruns, listas de discussão e redes P2P, pode ser considerada, dentro do raciocínio de Pierre Lévy, como uma das primeiras manifestações espontâneas que indicam a instituição de uma nova esfera pública. Afinal, a internet vem gerando comunidades virtuais que compartilham muitas das características descritas por Dick Hebdige (1979) como subculturas, capazes de exercer novas formas de resistência cultural através do consumo.

O perfil do integrante dessas novas tribos de cinéfilos – os cibercinéfilos – também mostra semelhança com os subgrupos culturais de Hebdige. São pessoas jovens, que muitas vezes não possuem laços afetivos e nem geográficos. Dois elementos unem essas pessoas: o gosto pessoal idêntico e a utilização das mesmas ferramentas tecnológicas com fins de comunicação e informação. As ações desses grupos constituem, sem dúvida, uma forma de resistência cultural. A pirataria de filmes através da WWW é uma das facetas mais visíveis dessa resistência. O século XXI, nesse aspecto, recicla e revive o século XVIII. Em 1931, A. J. Beljame descreveu assim o surgimento da esfera pública clássica:

A difusão da cultura geral em todas as direções unificava todas as classes sociais. Os leitores não eram mais segregados em compartimentos estanques de puritanos e realistas, corte e cidade, metrópole e província: todos os ingleses eram agora leitores. (BELJAME apud EAGLETON, 1991, p. 7).

Se substituíssemos as palavras 'leitores' por 'internautas' e 'Inglaterra' por 'mundo', poderíamos perfeitamente estar nos referindo à internet. Não se trata, afinal, de coincidência: a WWW parece mesmo ter potencial para, segundo a descrição de Terry Eagleton, horizontalizar (ao mesmo temporariamente) os privilégios sociais e políticos dos cidadãos, dando vozes de igual calibre a todos, e permitindo o debate

livre de idéias em quaisquer níveis, inclusive estéticos. Estaria aí a esfera pública virtual.

Do ponto de vista da tecnologia, o ciberespaço já constitui uma esfera pública 2.0. No entanto, apenas a técnica não é suficiente para restabelecer a noção original de esfera pública. Ela é apenas o ponto de partida. É preciso que mudem, sobretudo, as práticas sociais. Por enquanto, essa utopia está distante de ser realizada.

Nesse ponto, consideramos a nova crítica de cinema, estabelecida em blogs, websites e revistas eletrônicas, funciona como exemplo claro de que algumas das práticas sociais necessárias para a revitalização da esfera pública começam a ser estruturadas, com o conseqüente resgate do potencial de resistência desse novo espaço discursivo.

De certo modo, a crítica de cinema contemporânea parece estar migrando de um território (a imprensa clássica) para outro (o ciberespaço), onde reúne condições mais favoráveis para voltar a exercer o papel original que lhe cabia: incentivar um debate estético amplo e horizontal, sem opiniões impostas de cima para baixo, o que por si só já constitui uma atitude de resistência cultural.

Esta acomodação da atividade da nova crítica, contudo, não é um fenômeno organizado e consciente. Ele é protagonizado por uma nova geração de cinéfilos que exercem essa atividade de forma semi-amadora, e críticos descontentes com a imposição de limites – tempo, espaço, condições editoriais – à atividade crítica. O que chamamos aqui de nova crítica do cinema parece ser, de certo modo, uma tentativa de resgate das condições contextuais do período historicamente mais importante da atividade, só que atualizado para o ambiente virtual do ciberespaço.

Raymond Haberski Jr (2001) afirma que o período de consolidação e apogeu da crítica cinematográfica em nível mundial ocorreu entre os anos 1940 e 1960, quando três periódicos especializados internacionais ajudam a consolidar a idéia – então muito combatida pelos críticos literários e pelos intelectuais ligados à teoria crítica – do filme como arte: *Sight & Sound* (Inglaterra), *Hollywood Quarterly* (EUA) e *Cahiers du Cinéma* (França).

As três revistas prosperaram no pós-guerra e anunciaram a emergência dos cinéfilos, uma categoria de espectadores que encarava o cinema de modo sério. Esses espectadores

esperavam da crítica mais do que sinopses ou breves declarações do tipo 'gosto' ou 'não gosto'. As revistas também exerceram um papel importante, ao lançar uma tendência estética que exigia a consideração da cultura de massa como algo mais do que o opositor artístico da alta cultura. (HABERSKI JR., 2001: 103).

Como se vê, todas as três revistas surgiram a partir do soerguimento da noção de cinefilia, caracterizada como um tipo de consumo de filmes segmentado. Nesse sentido, é perfeitamente possível compreender a época atual como um período de transição da crítica cinematográfica, transição essa orientada pelo surgimento de um novo tipo de cinefilia – a cibercinefilia.

Antes de abordar o conceito, devemos lembrar alguns aspectos da fase do apogeu da crítica. Aquela foi uma época de debates intensos protagonizados por críticos. Na França dos anos 1950, por exemplo, os redatores da Cahiers du Cinéma lançaram uma agressiva campanha contra o cinema "burguês" (TRUFFAUT, 2006: 274) praticado pelos cineastas da geração pré-Nouvelle Vague. Esta atitude de resistência cultural culminaria com a transformação aqueles redatores em cineastas de grande prestígio autoral (Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer, François Truffaut).

Nos Estados Unidos dos anos 1960, um debate ruído opôs os críticos Andrew Sarris e Pauline Kael, o primeiro entronizando os filmes de autor (e tentando transformar o autorismo francês em uma fórmula capaz de distinguir objetivamente, de maneira supostamente "científica", os bons dos maus cineastas), a segunda defendendo o direito de o espectador gostar de "lixo" (KAEL, 2000: 131) sem dramas de consciência, e avaliando não fazia nenhum sentido tentar isolar o gosto estético do prazer, como queria Sarris.

Do ponto de vista da crítica, as publicações cinéfilas foram perdendo espaço, ao longo dos anos 1970 e 1980, para os grandes jornais e revistas publicados por grandes conglomerados de comunicação. Nesses veículos de *mass media*, o espaço reservado à crítica de cinema foi sendo progressivamente reduzido e cercado por limites de espaço, tempo (críticos freqüentemente têm um prazo final que estabelece poucas horas entre os atos de ver o filme e escrever sobre ele, o que obviamente tem um impacto negativo sobre a qualidade da reflexão produzida) e divisão editorial, como nos lembra Marcelo Coelho:

É óbvio que o espaço da crítica diminuiu na imprensa diária. Vale a pena lembrar o exemplo do que fez o Caderno 2 de O Estado [de São Paulo] com o filme *O Advogado do Diabo*: o jornal deu a primeira página do caderno para o filme, uma matéria sobre a estréia etc., e depois as duas páginas centrais – entrevista com Al Pacino e com o outro ator, a clássica reportagem sobre os efeitos especiais, uma retrospectiva de filmes sobre o demônio, enfim, tudo o que se quisesse saber sobre o Advogado do Diabo. Em um quadradinho, bem embaixo, uma crítica tecendo considerações sobre o filme etc., e o penúltimo parágrafo, se me lembro bem, dizia: 'o filme é uma bobagem'. (COELHO in Martins [org.], 2000: 89).

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 subterrânea, minoritária, mas 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 de essa troca ser ilegal apenas reforça nosso argumento de que a cibercinefilia extrapola a dimensão estética e constitui um ato de resistência cultural).

O cibercinéfilo não difere muito do cinéfilo clássico; ele é uma atualização contemporânea do amante dos filmes que compunha o público leitor das revistas especializadas em cinema, nos anos 1940, quando surgiu, na França, o termo "cinefilia", usado para identificar o freqüentador assíduo de cineclubes que mantinha com os filmes uma relação quase sacralizada de consumo. O que muda, na realidade, é o ambiente de "universalidade total", para usar um termo de Pierre Lévy (1999). A atitude do cibercinéfilo no ato de consumir cinema é de resistência. Vejamos algumas formas de exercício desse consumo.

Para começar, o cibercinéfilo busca críticas sobre os filmes não mais em jornais, mas em espaços virtuais mais conhecidos e respeitados dentro dos círculos cinéfilos; websites independentes, sem laços com os grandes conglomerados de mídia clássica, incluindo aí tanto as revistas eletrônicas da vertente profissional da nova crítica quanto os blogs de críticos semi-amadores.

Este cibercinéfilo lê comentários sobre os filmes em fóruns de discussão e integra listas de discussão (cujos integrantes trocam *e-mails* comentando os filmes uns para os outros). Ele cria blogs e o divulga através de ferramentas gratuitas existentes na Internet, como Digg e del.icio.us (serviços que divulgam links baseados em notas atribuídas pelos usuários cadastrados nesses serviços). Ele escreve suas próprias críticas e lê aqueles textos escritos por outros cinéfilos.

Uma parcela considerável dos cibercinéfilos aproveita as ferramentas tecnológicas disponíveis para ampliar sua bagagem cinematográfica de formas que seriam impossíveis, antes da evolução tecnológica da Web. Milhares de internautas baixam filmes uns dos outros através de redes P2P, usando softwares como Bit Torrent e e-Mule. Os aparelhos de DVD e Blu-Ray que estão no mercado atualmente rodam arquivos digitais de tamanho razoável (entre 700 MB e 4 GB) com filmes completos em boa qualidade. Com uma conexão de alta velocidade, pode-se capturar um filme inteiro em questão de minutos.

É uma prática ilegal. É, também, um ato de resistência cultural. De sua maneira, o cibercinéfilo desafia a indústria do cinema. Ele pode escrever comentários a respeito dos filmes que viu e fazer circular essas críticas semi-amadoras nas comunidades virtuais, criando sucessos espontâneos que independem da verba investida em marketing – esses foram os casos, por exemplo, dos filmes *A Bruxa de Blair* (*Blair Witch Project*, Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, 1999) e *Casamento Grego* (*My Big Fat Greek Wedding*, Joel Zwick, 2002). Ambos tiveram arrecadações acima de US\$ 200 milhões, a partir de divulgações na base do boca-a-boca (ou melhor, do tela-a-tela). Assim surgem os novos críticos. São eles que alimentam a idéia de florescimento da esfera pública virtual.

Examinando-se a estrutura circular dessas comunidades de cinéfilos, é possível perceber que, nelas, a noção de esfera pública é tornada viva. Essa nova esfera pública deve ser vista como uma dimensão do ciberespaço que os amantes do cinema podem usar para debater esteticamente (e resistir culturalmente). Todos têm a possibilidade de se manifestar. A dinâmica de linguagem desse espaço oferece as condições para que o crítico constitua seu discurso nos moldes do que Bakhtin chama de dialogismo: debatendo com outras vozes e opiniões.

Uma nova perspectiva para a crítica

Nesse ponto, abre-se uma perspectiva totalmente nova para o exercício da crítica. Como já vimos, os críticos que trabalham nos veículos de mídia clássicos, perdem a função de *gatekeepers* da atividade. Qualquer cinéfilo pode ser crítico, ingressando nas comunidades virtuais, compartilhando opiniões, participando do debate. Deixam de ser meros receptores de informação, para tornarem-se participantes dinâmicos da esfera pública. Eles podem até mesmo virar críticos semi-amadores, fazendo parte de um fenômeno que Chris Anderson (2004) denomina "Era Pro-Am".

A emergência dessa nova classe demonstra um mérito da cibercultura, que oferece uma base tecnológica mais ampla para o exercício da resistência cultural do que, por exemplo, era possível encontrar nos subgrupos estudados por Hebdige. Talvez por isso, a resistência das antigas subculturas baseava-se mais na moda (penteados, roupas), na medida em que os grupos tinham que se comunicar através de códigos, de signos de consumo. Aqui não; qualquer cibercinéfilo pode produzir conteúdo crítico e jogá-lo no ciberespaço. Ele será apanhado por outros cinéfilos e ganhará eco em comunidades virtuais.

Para Chris Anderson (2004), o crítico semi-amador é produto da democratização das ferramentas de produção e divulgação, disponíveis na Internet. Ele avalia que o surgimento dos Pro-Am é uma das conseqüências das forças fundamentais que regem o princípio da Cauda Longa.

Estamos deixando de ser apenas consumidores passivos para passar a atuar como produtores ativos. E o estamos fazendo por puro amor pela coisa (a palavra "amador" vem do latim *amator*, "amante", de *amare*, "amar"). O fenômeno se manifesta por toda parte – a extensão em que os blogs amadores estão disputando a atenção do público com a grande mídia. (ANDERSON, 2004, p. 61).

Todos esses fatores – a nova crítica profissional criada e consumida especificamente na Internet, a cibercinefilia, a Cauda Longa, os cinéfilos que se transformaram em críticos semi-amadores, a consolidação de um espaço discursivo transnacional – põem em cheque o papel social contemporâneo do crítico de cinema, especialmente do crítico que exerce seu trabalho na imprensa oficial. Esses fatores têm também um lado negativo pronunciado. A esfera pública virtual termina por refletir um aspecto importante da crise da atividade, ao contribuir para

padronizar e homogeneizar o discurso dos críticos, tanto profissionais quanto amadores.

Esta padronização é evidente; basta acessar um agregador de resenhas, como o Rotten Tomatoes (www.rottentomatoes.com) e observar como críticos que escrevem de diferentes pontos do planeta escrevem de forma semelhante, muitas vezes realizando conexões entre os mesmos filmes ou utilizando metáforas idênticas. Nesse ponto, é importante salientar que mesmo esses sites agregadores também exercem o papel, em certa medida, de filtros de conteúdo, à medida que dirigem o fluxo de internautas para algumas dezenas de websites, revistas eletrônicas e blogs (a maioria de língua inglesa), deixando de fora outras tantas publicações on-line, tanto semi-amadoras quanto profissionais.

Claro que este fenômeno dos discursos iguais não pode ser atribuído apenas à Internet. Há muitos outros fatores envolvidos no fenômeno. Por exemplo, se é verdade que percebemos uma grande padronização tanto nos filmes quanto nos jornais, é natural que isto também se reflita no discurso do crítico-jornalista. E, se as ferramentas oriundas da Internet propiciam a emergência de uma nova esfera pública, as próprias condições que tornam possível esta emergência também facilitam a circulação instantânea de informações, sem barreiras de tempo ou espaço, o que automaticamente põe em crise esta mesma idéia de esfera pública. Um ciclo se completa. A cobra engole o seu próprio rabo.

Pierre Lévy (1999) compreende bem a natureza positiva do fenômeno, mas não faz qualquer referência a seu lado negativo:

A esfera do debate público emergiu na Europa durante o século XVIII, graças ao apoio técnico da imprensa e dos jornais. No século XX, o rádio (sobretudo nos anos 30 e 40) e a televisão (a partir dos anos 60) ao mesmo tempo deslocaram, amplificaram e confiscaram o exercício da opinião pública. Não seria permitido, então, entrever hoje uma nova metamorfose, uma nova complicação da própria noção de 'público', já que as comunidades virtuais oferecem, para debate coletivo, um campo de prática mais aberto, mais participativo, mais distribuído que aquele das mídias clássicas? (LÉVY, 1999, p. 129).

A resposta, claro, não é tão simples quanto Lévy faz parecer. Se uma parte da crítica cultural está migrando para a Internet, por outro lado contribui – ainda que inconscientemente – para a manutenção do *status quo* da velha crítica, ao produzir

discursos padronizados. Para alguns autores, essa homogeneização reflete um dado intrínseco à própria noção de esfera pública burguesa. Terry Eagleton resume assim o paralelo entre as duas esferas públicas, a clássica e a virtual:

As formas de associação pública da esfera burguesa tradicional são substituídas por uma homogeneização ideologicamente poderosa, um sucedâneo de sociabilidade, que pouco mais é que o efeito nivelador da mercadoria. (EAGLETON, 1991, p. 114).

O grifo é do próprio Eagleton, mas sublinha perfeitamente a questão da padronização dos discursos. Nesse sentido, pode-se afirmar que a Internet oferece, ao mesmo tempo, a base tecnológica para a utopia da nova esfera pública – um espaço discursivo onde cibercinéfilos exerce a resistência cultural, através de blogs, revistas eletrônicas, redes P2P e listas de discussão de cibercinéfilos – enquanto abole as fronteiras geográficas e culturais, fazendo a informação circular de forma instantânea e contribuindo para que os discursos críticos soem parecidos.

Os cinéfilos estão em contato entre si, e esse contato é global e instantâneo. A internet traduz o ideal da compressão espaço-temporal de Harvey (1989). Contudo, o primeiro efeito que a constituição desse novo espaço discursivo exerce é, de fato, no sentido favorável ao movimento de padronização das narrativas críticas. Afinal, a constituição dos discursos individuais desses críticos precisa perceber o contexto social em que vivem, um contexto marcado pela progressiva homogeneização das referências culturais, das práticas de consumo.

Nesse contexto social, os valores locais são continuamente absorvidos pelos valores transnacionais. A globalização cultural, em todas as suas facetas (a cultura *pop*, as subculturas, a indústria cultural, a compressão do espaço e do tempo), exerce um movimento contrário à resistência cultural da nova esfera pública. Esse movimento nasce dos próprios críticos, a partir das referências culturais que compartilham, independente de onde estejam localizados, e é traduzido num impulso rumo a uma forte padronização das narrativas. Em resumo, parece-nos fato inquestionável que a crítica passa por um período de transição que constitui, simultaneamente, uma crise. Resta-nos observar até onde esta transição levará a atividade.

Referências

- ANDERSON, Chris. **A Cauda Longa; do Mercado de Massa para o Mercado de Nicho**. São Paulo: Editora Campus, 2006.
- COELHO, Marcelo. Jornalismo e Crítica. In MARTINS, Maria Helena (org.). **Rumos da Crítica**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000 (pp 83-94).
- EAGLETON, Terry. **A Função da Crítica**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1991..
- FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de Consumo e Pós-modernismo**. São Paulo: Editora Studio Nobel, 1995.
- HABERMAS, Jürgen. **Mudança Estrutural na Esfera Pública**. São Paulo: Novo Tempo, 1984.
- HABERSKI JR., Raymond J. **It's Only a Movie!: Films and Critics in American Culture**. Lexington: University Press of Kentucky 2001.
- HARVEY, David. **Condição Pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1989.
- HEBDIGE, Dick. **Subculture: The Meaning of Style**. London/New York: Routledge, 1979.
- JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo, ou a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. São Paulo: Editora Ática, 1991.
- KAEL, Pauline. **Criando Kane e Outros Ensaio**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.
- LEMONS, André. 2000. **Morte aos Portais**. Disponível em <http://www.ufba.br/~preto/textos/so%20na%20net/currais/abaixoo%20portais.htm> (consultado em 24/10/2009).
- LEVY, Pierre. **Cibercultura**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.
- LIPOVETSKY, Gilles. **Os Tempos Hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- MACHADO, Juremir. **A Miséria do Jornalismo Brasileiro**. São Paulo: Editora Vozes, 2001.
- OLALQUIAGA, Celeste. **Megalópolis – Sensibilidades Culturais Contemporâneas**. São Paulo: Studio Nobel, 1998.
- PRETTO, Nelson. **Abaixo os portais-currais**. Disponível em <http://www.ufba.br/~preto/textos/so%20na%20net/currais/abaixoo%20portais.htm> (consultado em 16/10/2009), 2000.
- TRUFFAUT, François. **O Prazer dos Olhos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.