

ECOAR DE VOZES FÍLMICAS:

A crítica de cinema como mediadora de debates políticos na internet¹

Lucas Wilker Lemes de Oliveira²

RESUMO: Inserida em um ambiente complexo como a internet, a crítica de cinema traz inúmeras discussões à tona na medida em que, por meio de seus discursos, também explicita a urgência de discussões de ordem política. Com a possibilidade de interatividade proporcionada por esse espaço em constante transformação, além dos críticos, leitores também podem emitir opiniões. Nesta pesquisa, verifica-se a existência de debates políticos mediados pela crítica de cinema e de que maneiras tais textos podem ampliar conceitos e dinâmicas estabelecidos pela internet.

PALAVRAS-CHAVE: crítica de cinema, internet, web, cibercinefilia, debates políticos, interatividade.

ABSTRACT: Inserted in a complex environment such as the internet, the film reviews bring countless discussions in accordance with that place. Through its speeches, it also makes explicit the urgency of political discussions. With the possibility of interactivity provided by this constantly changing space, in addition to the critics, readers can also express opinions. In this research, it is verified the existence of political debates mediated by film reviews and how such texts can expand concepts and dynamics established by the internet.

KEYWORDS: film review, internet, web, cybercinephilia, political debates, interactivity.

¹ Trabalho de Conclusão de Curso produzido como critério parcial para aprovação na disciplina Projeto Experimental I do curso de Jornalismo do Centro Universitário de Belo Horizonte (UNIBH), sob orientação da professora doutora Lorena Tárzia.

² Graduando em Jornalismo do Centro Universitário de Belo Horizonte (UNIBH).

INTRODUÇÃO

Pensar a crítica de cinema na contemporaneidade é também evocar uma série de conceitos que envolvem tanto as suas relações com a cinematografia quanto as transformações provocadas pela internet.

Ao reverberar a linguagem contida na sétima arte, inúmeras críticas de cinema podem encabeçar discussões políticas que refletem os filmes a que se propõem analisar. Estudiosos do ciberespaço apontam para o desenvolvimento cada vez mais profícuo da chamada cibercinefilia, elemento que engloba diversas facetas. Carreiro (2009) aponta que o conceito compreende um grupo de pessoas cinéfilas que, além de formar tais comunidades online, na internet aproveitam para buscar críticas não apenas em jornais, mas em espaços virtuais mais conhecidos, especializados e respeitados dentro dos círculos de cinéfilos.

Nesta pesquisa, portanto, faz-se um importante questionamento: a noção de interatividade, também potencializada pela internet (ROST, 2006), é capaz de, na esteira de tais acontecimentos, legitimar um espaço de discussões políticas mediadas pela exegese da crítica de cinema?

Ancorado nos pensamentos de críticos de cinema brasileiros, como Jean-Claude Bernadet, Walter da Silveira e André Setaro, neste artigo busca-se entender as nuances da crítica cinematográfica em sua historicidade, bem como abarcar estudiosos da internet no que se refere à produção de referencial bibliográfico acerca da cibercinefilia e da interatividade.

Para responder à pergunta de pesquisa, utiliza-se como estudos de caso três de críticas de cinema e seus respectivos comentários, nos sites *Cinema em Cena*, *AdoroCinema* e *Plano Crítico*, por meio de uma metodologia de pesquisa calcada na observação e no direcionamento de expectativas.

Diversidade entre de vozes e opiniões, debates cada vez mais horizontais e a perenidade dos discursos tanto dos críticos quanto dos usuários são características marcantes do que é possível concluir no desenvolvimento deste trabalho.

1. A CRÍTICA DE CINEMA

A crítica de cinema, na internet, encontra território fértil para disseminar discussões acerca de inúmeras obras fílmicas que circulam entre sociedades. Como uma ferramenta comunicacional, a crítica é reconhecida no gênero jornalístico de opinião e sempre foi importante objeto de interlocução (BRAGA, 2014). Para pensar seu lugar na contemporaneidade, no entanto, é importante compreender seu trajeto.

O primeiro registro de crítica são comentários do grego Aristófanes, em forma de diálogo teatral, na comédia “As rãs”, em 405 a.C. Aristóteles, em “A poética”, faz recomendações para crítica de obras de arte textuais. Com tal escrito, a ideia do autor era estabelecer regras sobre bom e ruim acerca de obras literárias (BRAGA, 2014, p. 55).

Gomes (2006) aponta que, já na antiguidade, peças artísticas eram consideradas objetos de juízos de valor, mas a crítica como instituição que determina valores se instaurou entre os séculos XVII e XVIII. Já no século XX, com a universalização da crítica, um estilo analítico e elitista acaba por afastá-la do leitor comum, como explica Gomes:

Esta busca por uma maior cientificidade levou a crítica a desqualificar a avaliação e os juízos sobre as obras, uma vez que era importante privilegiar a análise e a interpretação. Por outro lado, e também possivelmente em resposta à demanda deste leitor comum, a afirmação e criação de um estilo jornalístico de crítica, já evidenciavam a tentativa de estabelecer uma comunicação mais direta com o público. 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 (GOMES, 2006, p 1).

Críticos como Louis Delluc, Riccioto Canudo, Siegfried Kracauer, Jean Epstein, Otis Ferguson ou Graham Green, no início do século passado, escreviam para jornais e outras publicações, e são considerados precursores da crítica cinematográfica (GOMES, 2006). Tais autores buscavam, ainda, legitimar o cinema como arte e como linguagem, como aponta Bordwell (apud GOMES, 2006).

O fim da segunda guerra mundial acabou sendo um marco histórico da multiplicação de revistas de cinema, em especial na França, na Inglaterra e nos Estados Unidos. Algumas dessas publicações, ainda hoje, são consideradas referências para análise fílmica e acabaram

por influenciar, em virtude de suas qualidades, um modo ensaístico e singular de fazer críticas (GOMES, 2006).

O crítico André Bazin é considerado mentor da crítica explicativa, que, segundo Bordwell (apud GOMES, 2006), é o texto baseado em reconhecer significados implícitos dos filmes. Com o fim das duas grandes guerras e o consequente aparecimento de novos filmes, a crítica se viu desafiada a criar novos modelos de análises. Gomes (2006) reforça, no entanto, que tal crítica não era comum no território jornalístico.

Braga (2014) explica que diferentes estilos de crítica surgiram para estabelecer uma comunicação direta com o público. Assim, ao longo do tempo, foi possível constatar “a crítica jornalística, da grande imprensa, a especializada, das revistas de cinema, a acadêmica dos intelectuais” (BRAGA, 2014, p. 59).

1.2 O BRASIL EM QUESTÃO

A crítica de cinema também nutre, em seu histórico e em suas camadas, especificidades territoriais. Por isso, para esta pesquisa, faz-se necessário analisar como o Brasil se encaixa nesse meio.

Luis Antônio Giron (apud BARRETO, 2006) infere que o Primeiro Império (1822) e o Governo de Dom Pedro II (1861) são marcos temporais que evidenciaram o surgimento da crítica e a necessidade do raciocínio estético no Brasil, sobretudo com a emergência de publicações literárias e musicais. Mas, a crítica só começou a ser exercida, em território nacional, após a independência, em 1922, e consequente liberação da imprensa.

Segundo Barreto (2006, p. 12), a crítica de cinema, no Brasil, começa como atividade amadora e superficial em folhetins de época, onde espaços em rodapé dos grandes jornais e revistas eram reservados para sua disseminação. Raramente, porém, tais críticas eram assinadas e não havia especialização profissional. Portanto, os autores poderiam ser escritores, jornalistas ou intelectuais. A função que ocupavam, à época, era de líderes de opinião e *entertainers* (GIRON, apud BARRETO, p. 12).

Barreto (2006) também explica que a crítica brasileira se desenvolveu associada a uma função pedagógica “de definição e formação do gosto da sociedade, aliada a uma função

recreativa, sendo a continuação do prazer dos espetáculos ou para aqueles que não tinham acesso a eles, seu substituto” (BARRETO, 2006, p. 13).

No Brasil, segundo Xavier (apud BARRETO, p. 16), durante a década de 20 se desenvolve, também, a crítica em publicações não especializadas. Com isso, os textos atingem um formato que se aproxima um pouco mais das críticas feitas atualmente, que contêm avaliações e análises. À época, a crítica ficava à mercê de notas informativas, resumos de enredos e chamadas. Duas publicações são consideradas precursoras de discussões de ordem estética: as revistas Cinearte e Fan (XAVIER apud BARRETO, p. 16).

Na década de 50, marcos políticos, econômicos e sociais deram ensejo para que a crítica de cinema se desenvolvesse com mais afinco no Brasil, como explica Abreu (1996):

Havia um contexto de modernização da sociedade brasileira marcado por intensa atividade e criatividade no campo cultural. Foi um ‘período de funcionamento do regime democrático, o que evidentemente permitiu a livre expressão de idéias e o desabrochar da criatividade em todas as áreas do conhecimento’ (ABREU apud BARRETO, 2006, p. 19).

Essa aproximação da crítica de cinema com as questões políticas que regiam a época é o que permite chegar ao próximo tópico desta pesquisa, uma vez que forma e conteúdo são aspectos importantes e notáveis nas teorias do cinema.

2. ENTRE FORMA E CONTEÚDO

A postura analítica de alguns autores das teorias do cinema acaba por engendrar conceitos bastante importantes para esta pesquisa. Forma e conteúdo, como explica Carvalho (2013, p. 117), são características para dizer sobre aquilo que “o filme escolhe abordar e a maneira cinematográfica como imprime isso na tela”. Em outras palavras, o primeiro tem a ver com os procedimentos textuais e narrativos, e o segundo com os métodos técnicos e estilísticos na maneira como o filme acaba se apresentando.

O crítico propõe, também, que a análise filmica seja feita para além de seus procedimentos técnicos, de montagem, iluminação, variados recursos e efeitos estéticos, considerando, assim, elementos extra-estéticos, que têm a ver com a relação do filme com a indústria e a sua condição como mercadoria (LESSA, BISPO, CERQUEIRA, 2019).

Desse modo, a partir da influência do seu predecessor e de figuras como o expoente da Nouvelle Vague francesa, François Truffaut, um dos elementos basilares do modo como este crítico estudou e escreveu sobre o cinema na imprensa baiana está relacionado à ideia de que a criação de filmes exigiria tanto uma “visão de mundo” quanto uma “visão de cinema”. Aos olhos do crítico, o realizador de filmes viveria em meio ao desafio de conjugar uma visão da humanidade e de suas questões mais profundas a um “sentido de cinema”, sendo esta confluência algo determinante para garantia dos elos semânticos e sintáticos sem os quais a simbiose entre forma e conteúdo nas obras se torna difícil demais de sustentar (LESSA, BISPO, CERQUEIRA, 2019).

A proposta defendida por Silveira faz ligação com o ano de 1994, quando Jaques Aumont, em seu livro “A estética do filme”, demarcava o lugar do filme como produto suscetível a múltiplas abordagens. O autor explica que o filme pode ser analisado a partir de pontos de vista tecnológicos, econômicos, temáticos e como documento que depende da sociologia da recepção (AUMONT, 1994).

Ao utilizar como exemplo *Intolerância* (1916), de D.W. Griffith, Aumont aponta que o filme deve ser associado às suas determinações exteriores:

Integra-se ao fenômeno geral concretizado pela ideologia reconciliadora que caracteriza a sociedade americana depois da Guerra de Secessão; mas esta informa uma figura especificamente cinematográfica (que, por sua vez, lhe dá forma, materializa-a): a montagem paralela. O sistema filmico é, conseqüentemente, profundamente misto; é o local de encontro entre o cinematográfico e o extra-cinematográfico, entre a linguagem e o texto, encontro conflituoso que metamorfoseia o “metabolismo” inicial de cada um dos dois parceiros (AUMONT, 1994, pp. 204-205).

Xavier (2005, p.130), ao analisasr as pesquisas de Eisenstein sobre montagem, também corrobora para esse caráter analítico na medida em que defende que a forma do filme também é discursiva. A montagem de um filme, para o autor, é um método para escapar da pseudo-objetividade do realismo burguês e, logo, estaria intrinsecamente atrelada à visão do realizador acerca daquilo que transmite.

A imagem é uma “unidade complexa” constituída por uma unidade de planos montados de modo a ultrapassar o nível denotativo e propor uma significação, um valor específico para determinado momento, objeto ou personagem do filme. A imagem, como unidade complexa, não mostra algo (Bazin, Mitry), mas significa algo não contido em cada uma das representações particulares. A síntese produzida por tal montagem faz com que o cinema passe da ‘esfera da ação’ para a ‘esfera da significância, do entendimento’ (XAVIER, 2005, p. 131).

Assim, o método de análise fílmica de Walter da Silveira acaba por esclarecer pontos-chave desta pesquisa, uma vez que o crítico buscava interpretar a forma do filme e, ao fazer isso, ia além das questões meramente técnicas para inferir sobre conteúdo, política e temas humanos (LESSA, BISPO, CERQUEIRA, 2019).

3. FILMES SÃO POLÍTICOS

Enquanto forma e conteúdo são objetos de inúmeras discussões, torna-se importante entender, também, análises sobre o que torna um filme político. Sobretudo para que seja possível compreender como a crítica de cinema atua na mediação de debates sobre o tema.

Se autores como Aumont (1994), Xavier (2005), Walter Silveira (1943) vão apontar possibilidades de análise a partir de forma, conteúdo, relações estéticas e extra-estéticas para empreender, também, o espectro político, Gutfreind (2012) narra aspectos socioculturais para reconhecer filme e política ao longo da história.

Para a autora, o cinema atua na construção da memória, que pode ser observada em seu conteúdo ao longo do tempo e da história, ao carregar justificativas que tornem possível criar interpretações do passado.

Nos anos 20, os russos realizaram filmes políticos para propagar a identidade nacional, os franceses, nos anos 60, idealizaram o cinema militante, o cinema alemão contemporâneo preenche as suas telas com filmes que mostram a complexidade do ser humano como justificativa para a culpa coletiva de uma nação e, nós tentamos compreender muitas lacunas deixadas por um processo longo e lento de redemocratização pós-Ditadura Militar (GUTFREIND, 2012, p. 24).

Gutfreind (2012) defende que o trabalho técnico-artístico torna-se uma realidade em filmes históricos e políticos por meio de produção de sentidos e afetos. Neste sentido, a representação que existe por meio do roteiro de personagens de ficção não é a única forma de representação.

Segundo a autora, assim foram legitimados movimentos de vanguarda, sobretudo no Brasil, com o Cinema Novo, ancorado em um trabalho de recusa violenta à ideia que separa a arte da vida. Assim, esse ideal acabou por permitir a integração de dimensões políticas e ideológicas no cinema. Conforme sustenta Gutfreind (2012), tal constatação permite afirmar que o filme

político não é obrigado a seguir uma cartilha com elementos narrativos, nem obedecer às regras de coerência e verossimilhança, tampouco contar com fins fechados. O que importa, nessa forma de fazer cinema, é a busca por um processo sobre o real.

3.1 DEBATES POLÍTICOS E CRÍTICAS DE CINEMA

Enquanto política e sociedade tornavam-se assuntos cada vez mais comuns nas narrativas fílmicas, a crítica de cinema também se reformulou para contemplar tais aspectos, ao construir uma decodificação sobre os filmes.

No Brasil, Jean-Claude Bernadet acabou por se tornar um expoente relevante na leitura política do cinema. Bernadet fez parte de uma onda de críticos de cinema que pensavam a sua função como uma forma de intervenção necessária para o sucesso da cinematografia brasileira (ADAMATTI, 2014).

Alinhado ao pensamento do mestre Paulo Emilio Salles, Bernadet inferia que, ao crítico, cabia a participação na produção e circulação de ideias, o que, em sua perspectiva, traria uma possibilidade de influenciar no campo cinematográfico (ADAMATTI, 2014). O autor também relacionava esse momento de desenvolvimento da crítica à eclosão do Cinema Novo, que “exigia do crítico uma postura participativa, num período de grande efervescência cultural”(ADAMATTI, 2014, p. 45).

Com olhar semelhante, Silveira (1915-1970) e Setaro, entre os séculos XX até o século XXI, fizeram da análise fílmica um exercício de reflexão sobre a expressão visual, o que contribuiu para a história do cinema com diversos elementos teóricos sobre a sua existência enquanto arte. Os autores, no entanto, voltavam-se para tentativas de compreensão do cinema nacional e internacional. Ao fazer isso, discutiam elementos estéticos, técnicos, sociais, políticos e culturais (LESSA, BISPO E CERQUEIRA, 2019).

Bernadet (2011) estava interessado em problematizar a ação do intelectual, sobretudo ao conduzir sua crítica rumo à procura de linhas ideológicas das obras através da linguagem, analisando níveis menos perceptíveis ou intencionais do filme (ADAMATTI, 2014).

No jornal Opinião, periódico ligado ao movimento de resistência ao regime militar no Brasil, Bernadet marcou seu posto como crítico, entre 1972 e 1977, período no qual escreveu textos bastante emblemáticos, como sua análise sobre o filme *Lição de Amor*, de Eduardo Escorel,

adaptado do romance *Amar, verbo intransitivo*, de Mário Andrade. “Ao utilizar o formato das adaptações literárias ou do filme histórico, os diretores aproveitavam a brecha para realizar filmes críticos e cifrados sobre o momento político”(ADAMATTI, 2014, p. 124).

Tal escrito é importante, historicamente, não apenas pela relevância de sua análise de forma e conteúdo, mas pelo modo como Bernadet articulava sua crítica em um momento de repressão política. De maneira tácita, por exemplo, o autor escreve sobre uma das personagens do filme para atingir o diretor, porque ela seria, para o crítico, uma representação de Escorel em tempos de inquisição para cineastas durante a ditadura militar brasileira (ADAMATTI, 2014).

Sobre as táticas de Bernadet para crítica cinematográfica, Adamatti reforça:

Ele não analisou a obra por si mesma; caso tivesse feito isso, pensaria o estilo de Escorel como detonador único de sua estrutura interna. Estaria somente ao lado da crítica à obra de arte pura, fora do contexto. Ao contrário, a dimensão social e o estilo não podem ser desconectados, porque os fatores externos e sociais são agentes da estrutura interna, de tal forma que a realidade social se transforma em componentes da estrutura cinematográfica (ADAMATTI, 2014, p. 129).

Sob tal prisma, é possível perceber que o autor foge, pura e simplesmente, da crítica sociológica, que vê a obra como ilustração dos conflitos sociais, para conduzir sua perspectiva a uma análise que preserva o fator estético para realizar um estudo do filme que considere como o estético trabalha historicamente (ADAMATTI, 2014).

Silveira compreende o papel do crítico e, consequentemente da crítica, como intérprete. Ou seja, caberia ao crítico transmitir os sentidos profundos das obras de arte ao público que não tem capacidade para investigá-la e compreendê-la. Assim, o autor pontua que a ideia é que a crítica elabore elementos interiores e exteriores dos filmes e, ao fazer isso, articule aspectos socioculturais e econômicos de sua produção e soluções técnicas e estéticas de cada forma de fazer cinema (LESSA, BISPO E CERQUEIRA, 2019).

Setaro (2010), leitor e admirador da obra de Silveira, também segue pensamento semelhante ao do autor ao dizer que o papel do crítico de cinema é valorizar a obra examinada, sobretudo ao fazer emergir dela “valências ocultas e interpretando-as em ligação com o macrocontexto cultural em que a primeira vê a luz”(apud LESSA, BISPO E CERQUEIRA, 2019).

Se tal visão a respeito do cinema tornar-se uma imposição de critérios à produção de um obra artística, porém, isso pode ser um problema:

Neste sentido, Setaro reproduz em muitos aspectos os problemas já vistos na obra de Walter da Silveira. Ainda que compreendamos a impossibilidade da criação artística ser neutra e, diante disso, o fato de que cada obra apresenta algum tipo de visão de mundo, as discussões sobre a exigência prévia de uma concepção totalizante sobre a vida humana podem esconder o fato de que há filmes que se apoiam mais em uma composição imagética e estética distante de tramas ou enredos com conteúdo social mais evidente, sendo ali mais difícil afirmar uma visão política ou humanística mais clara (LESSA, BISPO E CERQUEIRA, 2019, p. 78).

A obra de ambos os críticos, no entanto, como também apontam Lessa, Bispo e Cerqueira (2019), nos leva a refletir sobre o nascimento da crítica como resultado de certa incomunicabilidade do público com as obras de arte, uma vez que tal ofício nasce para estruturar uma interpretação de seus enigmas.

4. CRÍTICA DE CINEMA E INTERNET

A internet, especialmente nos últimos anos, tem se tornado um território bastante importante para os estudos de comunicação. Sobretudo ao observar as transformações recorrentes nesse ambiente e as infinitas possibilidades que se formam em torno de suas funcionalidades no que se refere à produção, distribuição e recepção de conteúdos.

Quando a crítica de cinema é trazida para esse debate, encontra-se um corpus teórico que articula conceitos importantes para esta pesquisa, como cibercinefilia, esfera pública virtual e interatividade.

Rodrigo Carreiro (2009), no artigo *História de uma crise: a crítica de cinema na esfera pública virtual*, faz uma análise em torno do que Pierre Levy (1999) tem a dizer sobre o ciberespaço. Carreiro, no entanto, reafirma posição crítica diante do que ele considera um assunto repleto de entraves e possibilidades.

Levy (apud CARREIRO, 2009), por exemplo, ao organizar conceitos do teórico Jürgen Habermas, sugere que o ciberespaço seja também palco para discussões em torno de uma nova possibilidade de revitalização do conceito de espaço público. Assim, de acordo com o autor, na era de mídias eletrônicas existe a possibilidade de que cada um emita mensagens para todos. Nesta feita, portanto, os programas de codificação e do acesso transfronteiriço a diversas comunidades seria um modo facilitador de reconstituir tal ideal.

Machado (apud CARREIRO, 2009), mais adiante, dirá que o desenvolvimento total de um meio que se oponha a ideia pura e simples de emissor/receptor poderá construir uma esfera pública midiática com mais liberdade.

Cruz (2013) diz que a crítica cinematográfica, na internet, desponta no Brasil no final dos anos 1990. Neste contexto foram fundados sites como Cinema em Cena, de Pablo Villaça, a revista Contracampo, precursora de um grupo chamado “nova crítica”, e o já extinto site Cinemascópio, criado pelo diretor de cinema Kleber Mendonça Filho.

Em artigo intitulado “Cinefilia e crítica cinematográfica na internet: uma nova forma de cineclubismo?”, a pesquisadora Cynthia Nogueira introduz a internet como um “novo espaço de estímulo e expansão da cinefilia e da crítica cinematográfica” (2006, p. 157), para, em seguida, enumerar as vantagens oferecidas pelo espaço virtual e os possíveis posicionamentos a serem tomados por publicações que queiram se manter ativas nele. A autora enumera como fatores que colaboraram para a fixação da crítica na internet, pontos como o baixo custo em termos financeiros para a manutenção de um site, a viabilidade de uma expressão independente, a inexistência de restrições editoriais relacionadas ao tamanho e à quantidade de textos, a possibilidade de abordar públicos amplos, mas também específicos, e, por fim, a facilidade que a internet tem de fomentar debates (CRUZ, 2013, p. 3).

Carreiro (2009), ainda em sua análise sobre revitalização da esfera pública virtual, pondera que o primeiro estágio para reafirmar esse conceito é a criação de um espaço discursivo novo, que surge da resistência cultural. A internet, portanto, serviria para concretizar essa oportunidade. Logo, a crítica de cinema seria um dos agentes que mais contribuem para justificar tal afirmativa, visto que, desde os primórdios da internet, o cinema tem sido um dos assuntos mais debatidos por internautas.

O autor também reforça que a crítica na internet, denominada crítica contemporânea, migra da imprensa clássica para o ciberespaço, ambiente favorável para o ofício voltar a exercer o seu papel original, de incentivar um debate amplo e horizontal, sem opiniões impostas de cima para baixo. Com isso, Carreiro (2009) reafirma tal lugar como resistência cultural.

Por resistência cultural, o autor quer galgar um caminho de formação de uma cultura denominada subterrânea e/ou minoritária, que utiliza possibilidades mais democráticas de comunicação oferecidas pela tecnologia da internet, o que culmina na criação de novas práticas sociais entre seus integrantes. O autor cita a criação de comunidades virtuais e da troca de arquivos contendo filmes como exemplo para justificar o fato de que este último, por

ser ilegal, reforça o argumento de uma cinefilia que sobrepuja dimensões estéticas e assim transforma-se em ato de resistência.

O conceito de cibercinefilia, também importante para este artigo, diz respeito a um grupo de pessoas cinéfilas que, além de formar tais comunidades online, na internet, aproveitam para buscar críticas não apenas em jornais, mas em espaços virtuais mais conhecidos, especializados e respeitados dentro dos círculos de cinéfilos (CARREIRO, 2009). Com isso, websites sem laços com a mídia hegemônica, incluindo revistas eletrônicas e blogs de críticos semi-amadores, ganham mais espaço.

Esse cibercinéfilo, como aponta Carreiro, pode escrever comentários a respeito dos filmes que assistiu, tanto nas críticas escritas por outros críticos, como veremos mais à frente, quanto fazer circular suas próprias críticas, chamadas de críticas semi-amadoras. A dinâmica de interação, nesse ambiente, acaba por relacionar-se com o conceito de dialogismo, proposto por Bakhtin (apud CARREIRO, 2009), que seria o estabelecimento de debates com outras vozes e opiniões.

Acerca dessa proposição, Cruz (2013) infere que as possibilidades da internet provocam diálogos mais abertos, em que as asserções não são impostas, mas demandam retórica, argumentação e assim atingem a parcela imaginativa do receptor.

4.1 INTERATIVIDADE E DEBATE POLÍTICO

Em seu artigo *Interatividade: Definições, estudos e tendências*, Alejandro Rost se debruça sobre tal tema e aponta que a interatividade é uma das principais características da web e acaba por ser um de seus pilares.

Dito isso, o autor nomeia dois tipos de interatividade para conduzir sua pesquisa sobre o tema: interatividade seletiva e interatividade comunicativa (ROST, 2006). A primeira representa a possibilidade de seleção de conteúdos, ou seja, o utilizador é enxergado como receptor. Na segunda, porém, o utilizador também pode ser produtor de conteúdo. E é nessa opção que esta pesquisa encontra efetividade.

A interatividade comunicativa se configura por meio das alternativas comunicacionais e de expressão que o utilizador tem nos conteúdos disponibilizados. Assim, tal utilizador pode dialogar, discutir, confrontar, apoiar e entabular uma relação com outros (ROST, 2014).

Este tipo de interatividade manifesta-se em opções como: comentários abaixo das notícias, perfis em redes sociais abertas à participação de utilizadores, blogues de cidadãos/as, pesquisas, fóruns, entrevistas a personalidades com perguntas de utilizadores, publicação de endereços de correio eletrónico de jornalistas, ranking de notícias, chats, envio de notícias/fotografias/vídeos, sistemas de correção de notas, entre outros (ROST, 2014, p. 58).

Ao categorizar essas transformações no ecossistema comunicacional, Rost (2014) aponta o ano de 2006 como marco para introdução de três novas opções de interatividades nos sites de notícias: blogues, comentários abaixo de cada notícia e os canais de reportagem cidadã. A partir de 2009, no entanto, o autor coloca as redes sociais como principais precursoras dessa nova modalidade de expressão.

Percebe-se, portanto, que a interatividade está diretamente relacionada aos temas expostos neste trabalho, uma vez que a internet também funciona como espaço de comunicação e a crítica de cinema, agora inserida nesse meio, amplia seus modos de interlocução e pode se horizontalizar em busca de um diálogo mais aberto com seu público.

METODOLOGIA DE PESQUISA

Para responder aos questionamentos desta pesquisa, cujo objetivo principal é verificar a existência de debates nas críticas de cinema dispostas na internet, utiliza-se um método qualitativo que busca descrever e analisar três críticas de cinema e suas caixas de comentários como estudos de caso.

Neste sentido, primeiro descreve-se o conteúdo de críticas de cinema e, em seguida, analisa-se os comentários de seus leitores, disponíveis na mesma página. Para tanto, faz-se uso da observação, uma vez que tal método, como reforça Guilhoto (2002), permite observar fatos e direcionar expectativas.

5. ANÁLISES

Para entender como a crítica de cinema empreende debates políticos por meio de seu conteúdo e da possibilidade de interação na web, neste artigo propõe-se uma operação analítica calcada em três críticas, de três distintos sites brasileiros: os sites de jornalismo

cultural especializado em cinema, Cinema em Cena e Adoro Cinema; e o site de críticas aprofundadas das artes, Plano Crítico.

Primeiro, descreve-se o conteúdo da crítica e busca-se relacioná-lo ao referencial teórico deste artigo e, em segundo, analisa-se os comentários dispostos sobre ambas as críticas, de formas a configurar uma interlocução com a proposta do autor e como eles acabam por constituir um debate.

AQUARIUS, DE KLEBER MENDONÇA FILHO

Em 1997, Pablo Villaça fundou o Portal Cinema em Cena, site voltado ao jornalismo cultural especializado em cinema. Desde então, tem feito críticas de filmes nacionais e internacionais, sempre em busca de uma análise de forma e conteúdo.

Para esta análise, utiliza-se o texto sobre o filme “Aquarius”, de 2016, escrito e dirigido por Kleber Mendonça Filho. Villaça publicou sua análise como parte da cobertura do festival de Cannes do mesmo ano.

Villaça inicia o texto ao apontar para um elemento extra-estético do filme, como a sua presença no festival de *Cannes*, sendo o filme com mais afetividade dentre os exibidos no festival. Com isso, o diretor traz elementos contextualizadores, como a direção de Kleber Mendonça Filho e a sua visão acerca do filme prévio do diretor, *Som ao Redor*.

De maneira quase literária, Villaça narra as primeiras cenas do filme para, enfim, dar vazão à apresentação de sua protagonista, Clara, vivida por Sônia Braga naquela que foi apontada, no texto do crítico, como a melhor performance da atriz. Enquanto apresenta o restante dos personagens - e elenco - presente no filme, como Humberto Carrão, Irandhir Santos e Maeve Jinkings, Villaça continua a apresentar a sua visão, enquanto crítico, das decisões contidas no texto de Kleber para desenvolver as tramas do filme.

Logo após, o crítico introduz os elementos políticos contidos no filme em seu texto:

Interessado também nos elementos políticos e sociais que oferecem contexto à trajetória daqueles indivíduos, o diretor aponta o autêntico corporativismo de uma elite que se protege através de ligações obviamente promíscuas (o jovem engenheiro é afilhado do irmão de um editor de jornal que, por isso, o mantém presente nas colunas sociais, inflando sua reputação), remetendo também ao preconceito velado que se mantém imutável ainda hoje “Sei que a senhora veio de origens humilde...”, presume alguém sobre Clara apenas por estar ter “a pele mais escura” (VILLAÇA, 2016).

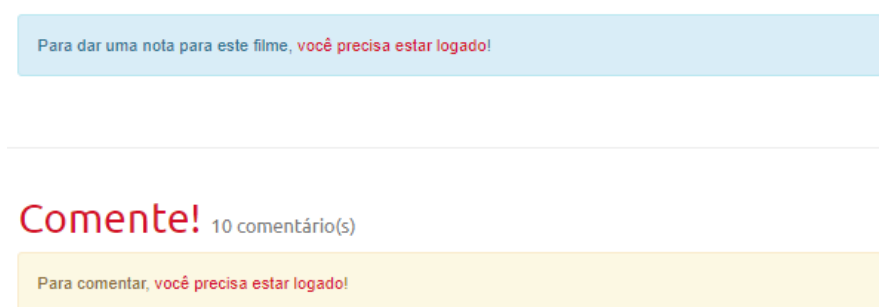
Contudo, apesar de ser um filme ambicioso em suas temáticas, o crítico diz que o talento de Aquarius está em criar simbolismos:

(...) começando já pelos cabelos da protagonista, que, curtos na cena inicial em função da quimioterapia para curar um câncer, surgem longos e frequentemente soltos no restante da narrativa, tornando-se uma representação da extensão de sua jornada ao se livrar da doença. Além disso, Kleber demonstra o poder da resignificação através da cômoda citada anteriormente, pois se é visto apenas como um móvel para todos que visitam o apartamento, para o espectador passa a ser um símbolo de desejo e sexualidade (VILLAÇA, 2016).

Prestes a finalizar seu texto, Villaça reflete que o primor da obra de Kleber Mendonça Filho está na incursão sobre o valor da memória. Se na principal trama, pessoas querem derrubar o prédio-título do filme, o crítico concebe que tais personagens, na verdade, não compreendem o que existe por trás dos objetos que compõem aquele espaço, e esse é o principal objetivo de seu diretor.

Com formato pedagógico (GOMES, 2006), de definição de gosto, e explicativo (BORDWELL, 1991), reconhecendo significados implícitos, a crítica de Pablo Villaça encontra ecos, sobretudo, em sua aba de comentários, disposta logo abaixo da crítica, em seu site.

Figura - 1



Fonte: Portal Cinema em Cena (2016)

Como é possível observar na figura 1, no texto há espaço para interatividade seletiva e comunicativa (ROST, 2014). Seletiva quando é possível, ao logar no site, também dar uma nota para o filme, como o crítico o faz, e comunicativa quando é possibilitado, ao leitor, se

expressar, tanto sobre o filme, quanto sobre a crítica, em si, como observa-se em tal aba, que tem, ao todo, 10 comentários.

Cinco desses comentários formam interlocução com o texto de Villaça, mas não há resposta do crítico para nenhum deles. No comentário de Christian Rezende Freitas, feito em novembro de 2016, dois meses após a estreia de *Aquarius* no Brasil, percebe-se a presença da utilização da crítica para estabelecer dialogismo por discordância (Bakhtin), uma vez que tal espectador não gostou do filme e, conseqüentemente, incomoda-se com a posição do autor, Pablo Villaça, que, além de emitir nota máxima ao filme, no decorrer de seu texto confere elogios à obra.

No que se refere ao teor político contido no filme e reverberado pela crítica de Villaça, o leitor manifesta incômodo ao chamar a inserção de piegas, como é feito no cinema nacional há anos.

Chama atenção, também, o comentário de André Costa, feito em setembro de 2016, oito dias após a estreia de *Aquarius*. O leitor busca, nos textos de Villaça, uma função recreativa (BARRETO, 2006), já que pondera, em seu texto, o seu costume de buscar pelas críticas do autor após assistir aos filmes. Desta vez, no entanto, não se sente contemplado por discordar dos pontos abordados pelo crítico,

Apesar de concordar em outros, como a relação do filme com o tema “memória”, André Costa discorda da afetividade que Villaça aponta poder ser vista em Clara:

Mas penso que ali no filme além dessa relação entre construtora (mau) x Clara (bom) há uma crítica à mesma Clara e sua família pertencente à elite pernambucana. A ideia que tive de Clara é q ela seria uma dondoca que vai à praia todo dia, tem uma empregada (mordomo) pra fazer todo o necessário e vive do patrimônio da família que parece estar presente há muito tempo desde Dona Lúcia. Então quando o engenheiro diz a ela que veio de origem humilde pela cor da pele, me pareceu uma fala totalmente irônica pois é sabido q aquilo foi mais herdado do q conquistado (COSTA, 2016).

No que tange aos privilégios de Clara, apontados por André, percebe-se o início de um debate quando Fernanda Barbieri, em 20 de setembro, concorda com o comentário do leitor e fomenta interatividade no espaço.

Ao final da seção, elogios e ansiedade pela estreia do filme marcam as interações com o texto de Villaça. Com todos esses comentários, o público acaba por também produzir conteúdo,

ainda que dentro do Portal Cinema em Cena, uma vez que há, na expressão de tais ideias, a formação de um texto novo, como aponta Carreiro (2009).

BACURAU, DE KLEBER MENDONÇA FILHO E JULIANO DORNELLES

O mesmo diretor, filmes diferentes. *Bacurau*, de Kleber Mendonça Filho, em parceria com Juliano Dornelles, é um longa de 2019 cuja própria essência é política. Na premissa, os moradores do povoado título descobrem que tal comunidade já não aparece mais no mapa. Com isso, drones sobrevoando os céus e estrangeiros chegando à cidade acabam por movimentar a trama.

A crítica escolhida para situar *Bacurau* nos territórios de discussão sobre cinema é a de Bruno Carmelo, no site *Adoro Cinema*. Carmelo (2019) inicia seu texto ao apontar a natureza subversiva da narrativa do filme, que, em sua perspectiva, “está o tempo todo se transformando, apontando novos caminhos, rompendo com expectativas e resignificando as imagens mostradas anteriormente”.

O autor busca preservar os mistérios da trama, mas adianta que a sua história não apresenta um protagonista único - a não ser a própria cidade. Para ele, a jornada do espectador vai encontrar uma situação sociopolítica precisa. Dito isso, Carmelo (2019) busca evocar outras obras do diretor, explicando que seus trabalhos anteriores propunha narrativas segmentadas em três partes. Em *Bacurau*, o primeiro tem a ver com o realismo social da cidade e o ritmo de apresentação é contemplativo.

Ao lado dessa perspectiva, a estética, segundo o crítico, foge ao “polido”, contrariando a expectativa de circuitos de festivais. “A imagem é saturada demais, contrastada em excesso, enquanto a fotografia permite cenas superexpostas do sertão nordestino e a montagem aposta em recursos de transição incomuns, para não dizer anacrônicos”.

O segundo ato, para Carmelo (2019), consagra um estilo de cinema americano. Não apenas na língua, mas também no ritmo, estilo de atuação e relação com o humor. A partir dessa mudança, o espectador pode se julgar em uma “produção *trash* norte-americana, com atuações exageradas, planos maquiavélicos e soluções gratuitas”. No entanto, tudo isso, segundo o autor, pode ser interpretado como uma paródia do cinema de gênero, ou como uma condução artificial por parte dos diretores do filme.

Em seu terceiro ato, *Bacurau* chega em seu apogeu, segundo o crítico, pois é quando o longa se transforma novamente para unir seus dois primeiros atos em termos de estilo e de discurso, e evidenciar o embate entre “americanos” e brasileiros. Assim, o roteiro, para ele, une as pontas soltas, ressignifica elementos e se livra à catarse prometida em um primeiro momento.

Ao reconhecer, também, a natureza política de *Bacurau*, Carmelo (2019) analisa a trama de uma cidade tomada por inesperados inimigos munidos de arrogância e senso de propriedade privada à luz da sociologia de Michel e Monique Pinçon, em sua citação “nada justifica melhor a condição burguesa do que acreditar que se merece ocupá-la”. Os moradores de Bacurau vivem numa comunidade solidária, horizontal e progressista (CARMELO, 2019).

A relação deste conto com o cenário brasileiro se faz ao mesmo tempo metafórica e evidente: nos tempos em que se questiona com frequência porque o povo brasileiro tem aceitado calado tamanha opressão, sem se unir e se revoltar, o filme propõe uma revolução simbólica da classe trabalhadora contra as classes dominantes, uma revanche histórica dos brasileiros contra o colonizador. “Se alguém tem que morrer, que seja para melhorar”, afirma a canção final, sustentando o preceito revolucionário segundo o qual, para se construir algo, é preciso destruir o sistema preexistente. A incitação à revolta pode ser apenas alegórica, ou então concreta, de acordo com o ponto de vista. Mesmo assim, a ideia está lá, clara até demais (CARMELO, 2019).

O autor finaliza o texto propondo uma reflexão política envolta pelo conteúdo do filme, mas também por uma relação extra-estética. Consolidada pelo seu próprio letrado final, a obra também assume seu protesto ao ressaltar que o projeto gerou mais de 800 empregos, movendo a indústria nacional (CARMELO, 2019).

Na seção para comentários, disponibilizada a partir da plataforma *disqus*, o debate continua. Robervaldo, usuário do site, em 2019, reforça que assistir *Bacurau* é um ato político em um país massacrado pelo obscurantismo. Seu descontentamento com o filme, no entanto, provém do papel dos estrangeiros e do prefeito da cidade na trama, que, para ele, não fica claro.

Ao continuar a discussão, Alexandre (2019) responde ao usuário declarando que é possível perceber que a cidade é uma pequena resistência influenciada pelo viés científico de importância que o povoado gerava para cidade de Serra Verde. O leitor também se permite responder ao questionamento de Robervaldo ao dizer que o prefeito é apresentado como a figura de um político despreocupado com a educação e acesso, uma vez que a cidade representa uma ameaça ao contexto sociopolítico do filme. Na interpretação de Alexandre, portanto, o prefeito seria o personagem a contratar os assassinos estrangeiros para eliminar a cidade do mapa.

Adriano (2019) realça que o filme vai ao encontro das críticas que a sociedade brasileira precisa receber e que origem do filme - Pernambuco - é parte importante de suas ideologias. *Bacurau*, na visão do leitor, vislumbrou, há 10 anos, quando começou a ser produzido, o que seria o Brasil governado por Jair Bolsonaro. “O filme incomoda, dói, diverte e nos dá um punhado de esperança. Salve todos os Bacurais do Brasil!”, diz o comentarista.

Sob o codinome *Brazilianniceguy*, outro usuário responde à análise de Adriano com descontentamento pelo investimento público que o filme recebeu. “Incomoda-me que o filme tenha sido feito com o meu dinheiro (pois é, o dinheiro público é meu também). Façam o que quiserem, mas façam com recursos privados”, coloca o leitor. Ao trazer tal perspectiva para o debate, o leitor, no entanto, chama atenção para um debate político que está além das questões meramente conteudistas do filme, esbarrando em camadas extra-estéticas que envolvem *Bacurau* para além de seus procedimentos técnicos e estilísticos.

O usuário *JJ* observa que o filme é interessante para quem está do lado ideológico do que sua narrativa se propõe. Apesar de ser nordestino e se sentir representado com a ambientação felizarda do longa, o leitor incomoda-se com o restante das decisões propostas pelos diretores, como o desprezo por problemas de abastecimento de água da cidade, a falha no desenvolvimento emocional dos personagens e os “caçadores” dos Estados Unidos.

Por outro lado, Luciano, em 2021, acredita que o filme coloca luz sobre a relação de pessoas pretas, indígenas, brancas, pobres com seus filhos e netos, já que estabelece um plano de relação com as classes dominantes: brancos, descendentes de imigrantes recém-chegados. Para ele, o filme jamais poderia ter sido exibido na época da ditadura civil-militar brasileira, pois é bastante subversivo, uma vez que retrata o povo exercendo poder junto ao seu direito de protestar, resistir e defender-se de agressões e opressões.

A seção para comentários no site Adoro Cinema faz jus, portanto, à essência política de *Bacurau*, porque permite que diferentes visões em torno das questões políticas trazidas pelo filme e pela crítica em questão encontrem espaço para se fazerem vistas e, sobretudo, encontrar outras perspectivas. Assim, tal território firma-se ainda mais como um espaço de debates filmicos e políticos.

INFILTRADO NA KLAN, DE SPIKE LEE

Para esta terceira análise, utiliza-se uma crítica ao filme *Infiltrado na Klan*, dirigido por Spike Lee, escrito pelo diretor em parceria com David Rabinowitz, Charlie Wachtel e Kevin Willmott. Na trama, o policial negro Ron Stallworth, em 1978, infiltra-se na Ku Klux Klan local por meio de cartas e telefonemas e, para estar fisicamente, envia um policial branco em seu lugar.

Um filme de gênero somado a alterações históricas para sustentar a sua segunda ala, nesse caso, a comédia (acontece em 10 a cada 10 filmes baseados em alguma coisa real, certo?), forte marca em território na luta contra o racismo, questões sobre Black Power, Ku Klux Klan, Ron Stallworth, David Duke e governo Trump. Este é *Infiltrado na Klan*, o novo filme de Spike Lee. Antes da crítica, porém, vale aqui uma nota curiosa. Um certo “espanto de mudança de ano e de personagens” surgiu, quando do lançamento da película nos Estados Unidos (10 de agosto de 2018), o que gerou, como era de se esperar, uma “resposta conclamando os verdadeiros fatos e dados” vinda de David Duke e de podcasts e manifestações em redes sociais de uma parte bastante específica do público. Tudo isso para um filme de Spike Lee que começa como “Dis joint is based upon some fo’ real, fo’ real shit” (SANTIAGO, 2018).

Assim o autor Luiz Santiago inicia sua crítica sobre *Infiltrado na Klan*, em 2018, disponível no portal Plano Crítico. E continua a explorar as dimensões estéticas do filme, sobretudo ao evocar o movimento *blaxploitation*¹, que aponta ser parte das referências do diretor para construção do longa.

Nesta feita, Santiago continua a estabelecer a relação que o filme mantém com a realidade dos Estados Unidos, explicando a costura que a direção do filme estabelece entre a época que retrata - 1978 - e o ano de 2018. Em seguida, o crítico elogia as performances dos protagonistas, John David Washington e Adam Driver, e aborda os tensionamentos de raça trazidos pelo filme.

Ao apontar para os fatores estéticos do longa, elogia os figurinos setentistas e a fotografia que, na constituição de suas cores, representa uma dessaturação do ambiente de trabalho e provoca um mergulho do espectador em um tom “assumidamente cômico, mas que usa desse veículo para expor e criticar situações”.

1

Classificação para produções cinematográficas negras, entre as décadas de 1910 e 1950, nos Estados Unidos. Além de serem filmes realizados por atores e diretores negros, o público-alvo também era, principalmente, composto por negros estadunidenses.

Santiago coloca que o ideal de Spike Lee, no filme, não está apenas em criticar as ações da KKK, mas também questionar algumas linhas de pensamento do movimento Black Power.

Devido a questão política, a ótima relação com reais manifestações de grupos supremacistas brancos nos EUA em 2017 e a forma como o diretor se coloca diante do governo Trump, o filme pode incomodar muita gente, o que é esperado e também comum que aconteça. Todavia, *Infiltrado na Klan* tem muito mais do que essa camada política. Sua comédia, seu texto inteligente, as excelentes atuações, a direção que sabe expandir horizontes, fazer o elenco atravessar a tela com uma impressionante fluidez e a própria história central da investigação são momentos impagáveis da fita. Uma comédia política, histórica e real para incomodar ou falar pela voz de muita gente. Todo o poder para todos os povos! (SANTIAGO, 2018).

De maneira a contemplar ainda mais as bases políticas do filme de Spike Lee, Santiago finaliza a sua crítica e, no espaço subsequente disponível no site, é possível verificar que a discussão tem continuidade.

No Portal, a seção para discussões é sustentada pela plataforma *Disqus*, que permite, além de comentários e respostas, a opção de votar positiva ou negativamente no comentário do outro, a depender de concordância ou discordância.

77 Comentários Plano Crítico Disqus' Privacy Policy Entrar

Recomendar 6 Tweet Compartilhar Ordenar por Mais recentes

Participe da discussão...

FAZER LOGIN COM OU REGISTRE-SE NO DISQUS ?

D f t G Nome

rpavflu • um ano atrás

Spike Lee desperdiçou boa parte do potencial da história pra poder fazer política.

Teria sido melhor simplesmente contar a história, confiando na inteligência do público para que ele fizesse a transposição dos pontos aplicáveis para o presente.

Mas não, só faltou colocar o personagem do Topher Grace falando "make America great again". Esse tom professoral babaca do Spike Lee é que me deu uma certa antipatia do filme.

Pena, porque, como eu disse antes, a história tem um potencial muito grande e o filme acerta na ambientação, nas atuações e em outros aspectos.

7,5/10.

1 • Responder • Compartilhar

Luiz Santiago Editor • rpavflu • um ano atrás • edited

Fazer política em um filme abertamente político E ideológico é desperdício de potencial? Como?

• Responder • Compartilhar

Fonte: Site Plano Crítico (2018)

A ordenar pelos comentários mais recentes, quem se expressa primeiro é o leitor sob o codinome de “Rpavflu”, que, ao observar na imagem, critica o filme de Spike Lee, porque considera que o diretor desperdiça o potencial da história para fazer política. O usuário, inclusive, se permite, assim como o crítico, conferir nota à obra, dando 7,5/10.

Abaixo, na figura 2, Luiz Santiago o responde, contrariamente, ao dizer que o filme é abertamente político, questionando o leitor sobre a sua ideia de desperdício. Na sequência, o leitor indaga que a história, por si só, já transmitiria uma mensagem contra supremacistas brancos e a hipocrisia de integrantes do movimento negro. Em seu primeiro comentário, “Rpavflu” recebe um voto negativo, expressando contrariedade à sua opinião.

Outro leitor, Zé Higídio, elogia o filme ao dizer que faz uma crítica à sociedade sem precisar “ser forçado” e o compara à série *Dear White People* que, em suas palavras, faz o contrário. O usuário também expressa contentamento pelo fator cômico do filme que, mesmo sendo engraçado, não perde o significado. O usuário completa que ver David Duke ser humilhado na obra despertou prazer. Com três votos positivos, seu comentário também recebe resposta

do autor, que concorda, sobretudo, com o seu sentimento sobre a humilhação do personagem David Duke.

Abaixo, Gustavo Pinheiro, em seu comentário, considera a ideia de que o filme reverbera discussões sobre “direita x esquerda”, com ambos os lados debatendo ideologias políticas do racismo. Em sua visão, porém, essa é uma ideia deturpada, e que os méritos do filme, ao condenar o racismo, não devem ser desconsiderados por posições políticas. Com cinco votos positivos, Gustavo recebe a concordância, inclusive, de Zé Higídio, e a análise do autor da crítica, Luiz Santiago:

Olha, ainda bem que eu não vi essa "discussão" louca de acusações simplistas envolvendo o racismo... Mesmo que critique claramente o governo Trump (algo que não é segredo nenhum e o próprio Spike Lee já tinha dito antes) é aquele tipo de filme que a gente entende o contexto MAS sabe que é exatamente isso que tu disse, RACISMO É RACISMO, então o roteiro ultrapassa as barreiras políticas específicas. Independente se existe um "endereço inicial", a questão é que a obra vai muuuuuuito além, né. Isso que faz o filme ser tão fenomenal. Ele não é refém de sua própria contrariedade (SANTIAGO, 2018).

De maneira a contemplar conceitos como interatividade, dialogismo e cibercinefilia, a seção de comentários do portal Plano Crítico também acaba por conduzir e abrir espaço para debates políticos no que se refere aos filmes a que se propõe criticar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O encontro da crítica de cinema com a web permitiu diversas transformações no modo como críticos, por meio de seus textos, reverberam ideais em torno da linguagem cinematográfica e suas infinitas possibilidades.

No que se refere à interseção entre temas políticos e o modo como aparecem no cinema e, posteriormente, em análises filmicas, é possível constatar que, embora essa relação tenha sido inerente ao longo da história, com o surgimento de uma forma de interatividade mais direta, as alternativas para emissão de discursos dos mais variados tons e perspectivas ganharam outros contornos.

Novos modelos de interatividade e produção de conteúdo chamam atenção, também, para como a crítica passou a alcançar leitores que, em outro momento, não chegavam aos seus

domínios. Com isso, vozes passaram a ecoar, não apenas de cima para baixo, mas agora de forma cada vez mais horizontal.

Portais como *Cinema em Cena* e *Adoro Cinema*, de jornalismo cultural especializado, e *Plano Crítico*, especializado em crítica de cinema, reforçam tais ideais na medida em que abrem espaço para participação de seus públicos e, assim, são capazes de mediar debates de valores estéticos, extra-estéticos, políticos, e expandir o conceito de cibercinefilia em níveis de interação amplos, que permitem múltiplas visões de mundo e de cinema (LESSA, BISPO, CERQUEIRA, 2019).

É possível observar, também, na formação de tais debates, a expansão temporal exposta pelas memórias da rede, uma vez que o texto é capaz de reverberar as ideias tanto do autor, quanto dos seus leitores, sem limite de tempo, podendo a conversação durar numa temporalidade indeterminada.

Desta maneira, o “ideal que separa a arte da vida” (Gutfreind, 2012) torna-se cada vez mais distante e os rumos para um território com diversidades de opiniões, análises e construção de discursos tornam-se, progressivamente, mais presentes.

Ao longo desta pesquisa, três críticas de cinema e seus respectivos comentários foram analisados, sendo 217 no site *Adoro Cinema*, dez no site *Cinema em Cena* e 77 no site *Plano Crítico*. Com as limitações impostas pela quantidade de tais análises, esta pesquisa pode provocar reflexões a serem desenvolvidas em trabalhos posteriores. O aprofundamento e a aproximação entre temas complexos como cibercinefilia, dialogismo e crítica de cinema, sobretudo com o acirramento entre discussões políticas que têm tomado conta da internet na contemporaneidade, são alguns deles.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADAMATTI, Margarida Maria. **A crítica cinematográfica no jornal alternativo Opinião: frentismo, estética e política nos anos setenta**. 2015. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-29062015-145204/en.php>>. Acesso em: 30/03/2021.

AUMONT, Jacques. **Estética Do Filme (a)**. Papirus Editora, 2007.

BARRETO, Rachel Cardoso. **Crítica ordinária: a crítica de cinema na imprensa brasileira**. 2006. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/VCSA-6W9MNT>>. Acesso em: 05/04/2021.

BRAGA, Carolina Magalhães. **A crítica jornalística de cinema na internet: um dispositivo em transformação**. Universitat Autònoma de Barcelona, 2013. Disponível em: <<https://ddd.uab.cat/record/113029>>. Acesso em: 02/03/2021.

CARMELO, Bruno. **Bacurau: a colônia se rebela**. AdoroCinema. 16/05/2019. Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-247818/criticas-adorocinema>>. Acesso em: 26/05/2021.

CARREIRO, Rodrigo. **História de uma crise: a crítica de cinema na esfera pública virtual**. Contemporânea, v. 7, n. 2, 2009.

CARVALHO, Rafael Oliveira. **Walter da Silveira e a crítica de cinema na Bahia: entre o texto e o contexto**. 2013. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/25297>>. Acesso em: 20/04/2021.

CRUZ, Álvaro André Zeinil. **A crítica cinematográfica na internet**. 2013. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284512>>. Acesso em: 10/04/2021.

GOMES, Regina. **Crítica de Cinema: História e influência sobre o leitor**. Revista Crítica Cultural, v. 1, n. 2, p. 18-21, 2006. Disponível em: <http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/93>. Acesso em: 02/03/2021.

GUILHOTO, Lucia de Fátima Martins. **O uso da internet como ferramenta para a oferta diferenciada de serviços a clientes corporativos: um estudo exploratório no setor de telecomunicações**. 2002. Dissertação (Mestrado em Administração) - Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/12/12139/tde-31012006-204249/pt-br.php>>. Acesso em: 13/05/2021.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. **Algumas questões sobre o filme político brasileiro**. Sessões do Imaginário (Online), 2012. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/famecos/article/view/13061>>. Acesso em: 23/04/2021.

LESSA, Rodrigo Oliveira; BISPO, Bruno Vilas Boas; CERQUEIRA, Filipe Santos Baqueiro. **Crítica Cinematográfica na Bahia do século XX: os olhares de Walter da Silveira e André Setaro sobre a relação entre cinema e sociedade.** Teoria e Cultura, v. 14, n. 1, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/article/view/25888>>. Acesso em: 14/04/2021.

PAVLIK, J. **Interatividade: Definições, estudos e tendências.** Covilhã: LabCom, v. 7, 2014.

SANTIAGO, Luiz. **Infiltrado na Klan.** Plano Crítico. 22/11/2018. Acesso em: <<https://www.planocritico.com/critica-infiltrado-na-klan>>. Acesso em: 03/05/2021.

VILLAÇA, Pablo. **Aquarius.** Cinema em Cena. Cannes, 17/05/2016. Disponível em <<https://cinemaemcena.com.br/critica/filme/8254/aquarius>>. Acesso em: 03/05/2021.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** São Paulo: Paz e Terra, 2005.