



Padrão (*template*) para submissão de trabalhos ao XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação:

A Ciber-cinefilia e outras Práticas Espectatoriais mediadas pela internet.

Trabalho apresentado ao NP 07 – Comunicação Audiovisual, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

Mahomed Bamba

Pr. na Faculdade Integrada da Bahia (FIB)

Formação Acadêmica/Titulação

1998 - Doutorado em Ciências da Comunicação.
2002 Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, Brasil

1993 - Mestrado em letras (Linguística geral e semiótica)
1997 universidade de São Paulo, USP, Brasil

Participação em Eventos

1. Palestra organizada pelo Centro Brasileiro de Estudos Latino-Americano (CBELA) sobre o tema: “*A Problemática Paraguaya en el Contexto Del Cono Sur*” USP- São Paulo, 1993
2. “Seminário Internacional de Telenovela – A internacionalização da telenovela no cenário globalizado”. USP- São Paulo 2002
3. Apresentação de uma comunicação sobre o tema “Cultura e Globalização” no Colóquio Brasil-Suécia. FIB- Salvador, 2004
4. VII Encontro anual da SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema) UFBA- Salvador, 2003

Resumo

Este trabalho pretende discutir alguns aspectos teóricos e conceituais de duas modalidades de comportamento espectral manifestado na Internet: a cibercinefilia e o cibercineclubismo. Com estes dois barbarismos, procuramos, primeiro, circunscrever o objeto de nossa análise no conjunto das práticas espectralis e da recepção cinematográfica mediada pela Internet. Em seguida, confrontamos alguns comportamentos do sujeito cinéfilo internauta com a cinefilia e o cineclubismo na sua forma tradicional com o propósito de constatar até que ponto a cibercinefilia se apresenta como um modo particular de interpretação e de re-apropriação dos filmes pela produção discursiva escrita.

Palavras-chave

Recepção Cinematográfica e das mídias audiovisuais; Cinefilia; Cineclubismo, Práticas Espectralis.

Corpo do trabalho



Muito se escreveu sobre a cultura cinefílica e cineclubista dos anos 60-70 e principalmente sobre a sua relação direta com a emergência dos jovens cinemas e com a formação dos diretores e dos críticos cinematográficos daquele período. São estudos que podem ser considerados como reflexões teóricas sobre a prática espectral no campo do cinema, apesar da perspectiva estritamente histórica em que estas reflexões se situam e o tom algo melancólico que as acompanha. Ao mesmo tempo em que se celebra aquele período áureo em que as cinematecas se transformavam em espaços para um consumo crítico dos filmes, por outro lado, deplora-se o declínio desta prática nos hábitos do espectador contemporâneo. E quando o estudo das práticas espectraliais é empreendido à luz da nova conjuntura em que se encontra o cinema mundial (depois de ter sua morte decretada nos anos 80), imputa-se o recuo da cinefilia criteriosa à explosão dos novos suportes de conservação e distribuição dos filmes (Tv, videocassete, DVD, Internet...).

Ora, ao atentar aos novos comportamentos do espectador perante as tecnologias de difusão das imagens, observa-se que os novos suportes de distribuição não provocaram o fim do cineclubismo. Na verdade, a televisão, o videocassete e agora o leitor de dvd têm transformado fortemente a velha noção de espaço de exibição-recepção cinematográfica e têm introduzido novos modos de consumo dos filmes. Doravante, a fruição fílmica não é mais restrita apenas à sala de cinema nem aos cineclubes; por outro lado surgiram práticas cinefílicas que, mesmo sem serem totalmente redutíveis à cinefilia e ao cineclubismo tradicionais, aproximam-se deles por vários aspectos. Daí a noção de “nova cinefilia” defendida por autores menos melancólicos com relação à cinefilia aos anos 60-70. A facilidade de acesso aos filmes e a conseqüente presença maciça do cinema no nosso cotidiano, o aumento do tempo gasto para ver os filmes em sala, a proliferação de *sites*, os grupos de discussão e os *blogs* sobre o cinema na internet, são traços salientes da realidade do espectador contemporâneo e que fazem com que o tema da cinefilia volte a ser mais do que pertinente e de atualidade no debate teórico sobre o cinema e os modos de consumo e recepção dos filmes na contemporaneidade. Resta saber, no plano teórico, como as formas de manifestações ostentatórias da paixão pelo cinema e os grupos de discussão entre cinéfilos na Internet se deixam analisar em termos de práticas espectraliais e em termos de cibercinefilia e cibercineclubismo.



I TECNOLOGIAS DE COMUNICAÇÃO E PRÁTICAS ESPECTATORIAIS NO CINEMA

Paralelamente ao declínio¹ dos estudos sócio-econômicos dos frequentadores das salas de cinema sempre existiu na teoria do cinema um interesse em compreender o público cinematográfico em todas suas dimensões. Enquanto a semiótica e a teoria da enunciação cinematográfica buscavam apreender o espectador em termos de sujeito enunciador, por outra parte, a sociologia do cinema e os estudos etnológicos e antropológicos dos filmes se voltavam para as características mais empíricas do público. A emergência das teorias da recepção cinematográfica, ao buscarem entender como os filmes se deixam interpretar, acabaram por dar uma nova atualidade ao tema do espectador e do público cinematográfico. Na definição do fato fílmico como experiência estética ou como realidade textual, a figura do espectador é construída ora com dados empíricos ora com elementos textuais.

Aquilo que se convencionou chamar de práticas espectatoriais pode ser definido a partir das atitudes e hábitos adotados pelo público cinematográficos com relação ao consumo dos filmes. O ato de recepção constitui um dado fundamental nas práticas espectatoriais no cinema, pois, igual àquilo que ocorre nas experiências estético-literárias,

“a recepção abrange cada uma das atividades que se desencadeia no receptor por meio do texto, desde a simples compreensão até a diversidade das reações por ela provocadas – que incluem tanto o fechamento de um livro, como o ato de decorá-lo, de copiá-lo, de presenteá-lo, de escrever uma crítica ou ainda o de pegar um papelão, transformá-lo em viseira e montar a cavalo...Independente das múltiplas reações possíveis e não teorizáveis, há uma conexão complexa das camadas instauradoras da recepção, que se oferecem para uma apreensão teórica.” (Karlheinz Stierle- 2002:121)

Da passagem do cinematógrafo ao cinema, o espaço de referência para a observação destes comportamentos do espectador era as salas de cinema. Após a fase de exibição de “fitinhas” em feiras e em vaudeville, o cinema acabou encontrando o seu público naquele início do séc. XX e o programou cedo a frequentar um espaço social e institucionalmente reservado à exibição exclusiva de filmes. Os espectadores das salas cinematográficas foram adquirindo comportamentos inconfundíveis e cada vez mais adequados a este espaço: *“ir ao cinema significa, indissociavelmente, cumprir um ritual social, e integrar-se ao conjunto das testemunhas de um espetáculo particular”*(Pierre Sorlin-1977:13). O tradicional silêncio que reina nas sessões, a sala escura, as poltronas, etc. são traços inerentes ao ritual de recepção das salas de cinema, bem como são fatores propícios a produzir a conhecidíssima influência anestésica no espectador. As mudanças na relação do público com o cinema foram se sucedendo a tal ritmo que é como se, ao longo da história do cinema, cada nova tecnologia de captação e de

¹ Talvez seria melhor falar de marginalização dos estudos do cinema em termos econômicos. Já Christian Metz, na introdução do seu famoso livro “Linguagem e Cinema”, começava por opor este tipo de estudo àquilo que ele considerava como uma “verdadeira” teoria do cinema, isto é, a abordagem dos fatos fílmicos em termos semiológicos.



circulação das imagens cinematográficas acarretasse tipos particulares de comportamento espectral. De acordo com muitos autores, a principal consequência de ordem sociológica trazida pelos novos suportes de distribuição dos filmes é a dilatação do próprio espaço da experiência estética. Com a introdução da televisão nos hábitos das famílias, o cinema passou a viver uma das suas primeiras grandes crises em termo de queda de frequência de salas. Mas, por outro lado, as possibilidades de produção (telefilmes) e de difusão de filmes pela televisão colocou o cinema no centro das práticas culturais caseiras. Na verdade o que é mais questionado no modelo de recepção caseira dos filmes são as consequências em termos econômicos do que o desafeto do público com relação ao cinema. Doravante o espaço privado (o lar) transforma-se em um ambiente de fruição estética e cultural tanto quanto os espaços institucionalmente previstos. Em alguns casos esta recepção caseira dos filmes pela TV passou a substituir o hábito de frequência semanal das salas de cinema, mas, para a maioria dos cinéfilos fanáticos, a experiência fílmica pela TV é apenas um complemento (e jamais um substituto) do modelo de recepção de filmes em sala de cinema. A convergência, no plano formal e tecnológico, entre a televisão e o cinema cria, portanto, cada vez mais intersecções entre as práticas espectraliais dos dois meios. Entretanto, levando em conta a permanência de algumas peculiaridades inerentes a cada meio (com relação à configuração do conteúdo veiculado e aos hábitos de consumo ligados aos espaços de recepção socialmente definidos), alguns autores preferem falar de acentuação da divergência dos meios no lugar de sua convergência:

“A televisão é o meio e o filme é o suporte, ou a forma (narrativa) que este meio veicula. A sala de cinema é o meio original do filme e da sua forma narrativa, mas este desde há muito abandonou a exclusividade. Embora a sala de cinema seja ainda um meio importante para a veiculação do filme, este faz-se hoje, predominantemente, através da mídia televisiva (transmissão ou videocassete/dvd) e da Internet.” (Fernão Pessoa Ramos-2002:103)

II CINEFILIA E CINECLUBISMO COMO PRÁTICAS ESPECTATORIAIS

As demais formas de inflexão dos novos suportes e meio de comunicação nas práticas espectraliais cinematográficas são observáveis em determinados modos de leitura e de apropriação dos objetos fílmicos que, com o tempo, consagraram-se como rituais de recepção crítica e coletiva para uma categoria do público cinematográfico. Na cultura cinefílica geral, a necessidade de se posicionar discursiva e criticamente diante dos filmes está na base do fenômeno do cineclubismo². O cineclubismo é um conceito e ao mesmo tempo uma atitude (de oposição) de uma parte de um tipo particular do público cinematográfico. O querer ver filmes em “comunidade” nasce antes de tudo de uma reação de insatisfação com o cinema enquanto instituição. Na evolução das práticas espectraliais, podemos dizer que a atitude do espectador “exigente” passa, a criar uma primeira ruptura entre o modelo de exibição institucional (em salas de cinema) e um modelo de exibição fílmica alternativo, mais engajado cultural e, inclusive, politicamente (nas cinematecas e em salas especiais). As cinematecas e os cineclubes

² O cineclubismo no Brasil, é bom lembrar, viveu, paradoxalmente, seu auge no mesmo período de ascensão do consumo e da introdução da TV nos hábitos dos lares brasileiros (décadas de 70-80).



são espaços para uma fruição cinematográfica particular na medida em são espaços de natureza semi-pública, isto é, congregam cinéfilos que têm gostos filmicos em comum. Os hábitos de um cinéfilo cineclubista são geralmente motivados e pautados na busca de programação de filmes feitos de acordo com critérios estéticos e de gêneros bem definidos.

Este estar junto num cineclube se acompanha também de uma vontade de participar de uma relação de inter-subjetividade. Talvez seja neste aspecto que o cineclubismo³ marque toda a sua diferença com relação à cinefilia dentre as práticas esportivas. Enquanto o termo de cinefilia é usado em geral para se referir tanto à relação de tipo passional e individual com o cinema, o cineclubismo (pelo menos no Brasil) é, antes de tudo, um conceito e, ao mesmo tempo, uma maneira particular de se relacionar com o cinema. O termo neste caso passa a recobrir toda uma ideologia que vai além de uma simples atitude de consumo compulsivo dos filmes. Dentro desta lógica, os cineclubes se estruturam como espaços para a manifestação espontânea de uma forma de comunicação estética compartilhada e pública sobre os filmes.

As tecnologias de reprodução das imagens filmicas não transformaram apenas os hábitos de consumo dos filmes em salas de cinema; elas influíram também nos últimos redutos do modelo de recepção alternativa⁴ representados pelos cineclubes. Dos anos 80 para cá, lamenta-se no mundo inteiro o declínio da prática cineclubista (que se deve a vários fatores e seria fastidioso enumerá-los e discuti-los aqui). Entretanto, no lugar de um declínio, talvez seria certo ver uma transformação da cinefilia cineclubista. É notório que as bitolas de 36 ou 16 mm restringiam bastante as exibições dos filmes nos contextos das salas de cinema e, conseqüentemente, dificultava uma atividade de cineclubismo à larga escala. Ora a novidade trazida pelos novos suportes de filmes (videocassete, VHS, DVD) nas práticas cineclubistas de hoje, por exemplo, é a formação de videotecas em espaços que não eram tradicionalmente voltados à exibição e consumo de filme. Escolas, sindicatos, empresas e “cinemas ambulantes” puderam assim se dotar de um acervo de filmes que correspondiam a demandas particulares. Estas práticas, aliás, têm fortemente contribuído a esticar o conceito mesmo de cineclubismo. Mesmo se na facilidade de adquirir os filmes em suportes DVD e VHS,

³ Embora esta diferença não esteja bem clara, como o é no Brasil, no uso e nas definições destes dois conceitos na literatura em língua francesa sobre o tema.

⁴ Aqui não entramos nos detalhes dos efeitos e das conseqüências da “napsterização” nos hábitos de consumo dos filmes pela Internet. Fenômeno minuciosamente descrito e analisado por André Lemos (2002).



muitos vêm uma banalização do consumo dos filmes (que, ao se vender com as revistas numa banca de jornal ou nas prateleiras de um supermercado conduz a uma perda da aura dos filmes), não resta dúvida ao fato de que a multimídia nos faz entrar numa era de consumo generalizado dos produtos cinematográficos.

Ao pensarmos nestas mudanças no plano da cinefilia e do cineclubismo tradicionais, vemos duas tendências se perfilando: de um lado, houve um novo tipo de amor dedicado às imagens e ao audiovisual em geral; por outro lado, correlativamente ao fenômeno da individualização do consumo dos filmes e dos produtos audiovisuais, há um retorno às práticas espectatoriais coletivas em ambientes cada vez alargados. No caso da cinefilia mediada pelo computador, além do novo hábito de baixar filmes diretamente da Internet (nenhuma intermediação na exibição), é a proliferação de sites dedicados ao cinema e a grupos de discussões sobre os filmes que permanecem os traços mais marcantes desta nova prática espectatorial.

III NOVAS PRÁTICAS ESPECTATORIAIS E RECEPÇÃO CINEMATOGRAFICA NA INTERNET

Diante dos novos contornos e das ramificações das atitudes de recepção manifestadas pelo sujeito no ciberespaço, podemos dizer que o cineclubismo morreu e foi ressuscitar na Internet. A cibercinefilia e o cineclubismo são duas modalidades da prática espectatorial que nasceram e cresceram conjuntamente com as novas formas de construção simbólica e narrativa na Internet. Os “hipercinemactivity”, os “hiperfilmes” e outras narrativas não-lineares foram ampliando as fronteiras do cinema bem como permitiram a emergência de um novo tipo de espectador. No campo das teorias do cinema, faltam ainda estudos sistemáticos sobre o aspecto espectatorial da re-invenção do cinema no ciberespaço. Por enquanto, o volume das análises pontuais das transformações e das conseqüências sociológicas e etnológicas das práticas hipermediáticas na sociedade contemporânea permite vislumbrar a formação de um campo teórico-metodológico por onde amarrar e empreender uma problematização da prática espectatorial na recepção cinematográfica mediada pela Internet. Nesta perspectiva, os trabalhos de Arlindo Machado (no Brasil) e de Couchot (1987) constituem-se em pontos de referência em qualquer tentativa teórica de se compreender as características dos produtos simbólicos concebidos pelos e para os novos meios digitais, bem como ajudam para aprofundar discussões sobre a conceituação da subjetividade e a posição do sujeito na recepção destes produtos simbólicos



tecnicamente mediados. Ora, no que diz respeito à compreensão destas questões no campo da prática cinematográfica, como reconhece o próprio Alindo Machado, qualquer empreendimento teórico desta natureza deve começar por uma revisão ou uma superação dos velhos paradigmas e conceitos herdados da narratologia e a teoria da enunciação de cunho estruturalista e textualistas.

Uma das principais particularidades da cibercinefilia destes últimos anos é a rápida mutação da paixão pelos filmes numa espécie de cybercineclubismo⁵: há uma tendência natural no comportamento dos usuários da Internet de passar de simples colecionadores de dados (*blogs*, *fotologs*) a membros de grupos de discussão nos *sites*⁶ de filme. Ao integrar as comunidades de outros cinéfilos, o espectador cinematográfico realiza discursivamente a sua cinefilia no ciberespaço; ele troca e confronta as suas impressões com as de outros. A natureza hipertextual de muitos *sites* de cinema recenseados na *web* favorece esta prática discursiva em torno dos filmes vistos ou prestes a serem lançados. Inicialmente concebidos como espaços de disponibilização de informações, críticas e dados sobre os filmes e sobre personagens do mundo cinematográfico, muitos dos *sites* abrem espaços de discussão entre os internautas sobre temas relacionados ao cinema. Desta forma, a cinefilia mediada pela Internet traz e amplia uma segunda dimensão discursiva e comunicativa inerente à experiência espectral no cinema: doravante, além das já tradicionais críticas especializadas, encontram-se em circulação opiniões que provêm diretamente do público. O espectador passa da posição de consumidor de críticas para ser ele próprio um “crítico” no sentido de alguém que opina subjetiva e publicamente a respeito do objeto da sua fruição estética. É nesta produção discursiva pela escrita que a cibercinefilia se transforma fundamentalmente num processo particular de apropriação do sentido do texto fílmico, por um lado, e de negociação do direito à fala sobre o filme. Quando o sujeito cinéfilo se conscientiza destas duas formas de apropriação no jogo de linguagem proporcionado pela Internet, ele procura, pela mesma ocasião, deslegitimar as esferas tradicionais e institucionais de produção do juízo valorativo sobre os filmes. Muitas vezes quando a dita crítica especializada não é

⁵ Insistimos neste trabalho em falar de espécie ou novo tipo de cineclubismo, pois não perdemos de vista o caráter irredutível do cineclubismo puro e duro perante a tendência de falar e de discutir de filmes em comunidade na Rede.

⁶ O excelente e titânico trabalho empreendido por Carlos Reichenbach de recensear todos os sites e blogs de cinema no Brasil ilustra bem a diversidade de temas e de assuntos tratados e procurados pelo internautas cinéfilos ou por qualquer curioso. <http://www.olhoslivres.com/links.htm>

ridicularizada⁷, tenta-se relegá-la simplesmente a um segundo plano, insistindo sobre a sua inutilidade na experiência cinematográfica. Alguns *sites* mais clássicos, ao contrário, optam em colocar lado a lado críticas especializadas e “críticas” impressionistas dos cinéfilos⁸. A reação de uma parte dos cibercinéfilos contra a crítica cinematográfica institucional vai ao encontro daquilo que Patrick Farbiaz (1999) define como formas de “resistência midiática”. Sempre que o cinéfilo que toma a liberdade de ventilar as suas impressões sobre um filme, ele realiza um ato que expressa a sua recusa de aceitar o seu o estatuto de receptor e consumidor passivo do conteúdo das mídias. É neste gesto de recusa que a atitude do cibercinéfilo encontra uma sintonia com a atitude do *harker*, dos defensores do livre acesso aos conteúdos midiáticos e, inclusive, do cineclubista, pois todos “*querem democratizar de dentro as instituições midiáticas*”⁹, pela produção de um tipo de mensagem que seja subversivo na sua forma e no seu conteúdo.

Quando não estão na forma de *chat* (conversa *on-line*), as opiniões cinefílicas a respeito dos filmes podem ser construídas de tal maneira que se crie um emaranhado de percursos discursivos opinativos. A partir de uma primeira resenha, os outros cinéfilos são convidados a ler e a deixar os seus comentários que, por sua vez, podem ser objetos de uma nova rodada de discussão. Este modo de operar nas práticas discursivas do cinéfilo se inscreve na lógica que norteia todo o processo da criação no cinema interativo. O princípio do “faça você mesmo” que impera na produção da crítica impressionista do cibercinéfilo se aparenta, por alguns aspectos, às liberdades deixadas ao espectador das narrativas não lineares. Se a figura de um mediador permanece nesta cadeia de discussões cinefílicas na internet, é apenas para orientar, às vezes, o rumo dos assuntos tratados, ou simplesmente para esclarecer dúvidas que se colocam aos integrantes do grupo sobre o uso de determinados *links*. O papel do sujeito moderador dos *sites* de cinema acaba lembrando aquele dos programadores comissionados na

⁷ Esse é o lema encontrado na primeira página de um Blog chamado **o Crítico de cinema**: “Crítica de filmes hollywoodianos (ou não), que passam no cinema, na tv, dvd... feitas por um mero "assistidor" de filmes que estuda jornalismo e se acha "O Crítico de Cinema". Aqui você também fica por dentro das últimas notícias do mundo do cinema”.

⁸ Tomei a liberdade de reproduzir o início de uma desta crítica impressionista encontrado num site de cinema: “*Bem, logo que sentei para começar a escrever (mesmo cansado e com sono) sobre essa terceira parte da fantástica história de George Lucas (faz apenas duas horas que vi o filme em sua estréia), imaginei o quão seria fácil e prazeroso fazer isso. Ledo engano, pois depois de tudo o que já foi dito por sites, programas de tv e revistas, ficou muito difícil escrever algo de novo sobre o filme. Mas na realidade, isso realmente não é tão necessário. Mesmo assim quero deixar algumas rápidas impressões a respeito desse, que com certeza é um dos melhores filmes de toda a saga (O Império Contra Ataca ainda está alguns pontos acima, na minha cotação) (...).*” In <http://cinefilos.interativo.org/>

⁹ Patrick Farbiaz (1999:14-15)



exibição num cineclube. Mas há de convir que ele o supera em vários aspectos. O sujeito mediador ou programador dos *sites* de cinema é a versão do sujeito maquínico definido por Alindo Machado na narração automática:

“ Já nos diversos tipos de ambientes colaborativos, como os que atualmente estão disponibilizados na Web, a função de máquina geradora de narrativas automáticas consiste basicamente administrar entrada e saída dos diversos interatores, bem como controlar o seu comportamento, sua ação e a comunicação entre eles, enquanto estiverem on-line. Em geral, os usuários reais entram ou mergulham no mundo virtual não exatamente enquanto tais, mas como personagens de uma ficção (utilizando encarnações gráficas chamadas avatares) e, dentro dele, agem de acordo com a estrutura de funcionamento disponibilizada pelo programa regulador das convenções narrativas”. (Arlindo Machado: 2002:94).

Estas duas instâncias que estão na base de todas as formas de manifestação da subjetividade¹⁰ no ciberespaço operam em outros níveis dos processos discursivos hipermediáticos. Com efeito, nos *chats* e fóruns sobre filmes, há o mesmo de tipo de antagonismo e a mesma alteridade entre o moderador e o conjunto da comunidade de cibercinéfilos que tomam parte das discussões: de um lado, temos o moderador, igual ao programador e exibidor de filmes num cineclube. Ele ocupa o lugar da instância maquínica e pode ser uma pessoa física dotada de um poder de ubiqüidade (tem acesso irrestrito a todas as informações e aos dados cadastrais de todos os participantes), ele administra o espaço da discussão, organiza as informações produzidas em várias entradas que podem ser arquivadas por datas e períodos precisos e disponibilizadas para consulta. No outro pólo do processo, encontra-se a comunidade de sujeitos *interatores imersos* (usuários cinéfilos). Entre eles instaura-se o mesmo tipo de relação dialógica presente nas situações de conversação, isto é, uma relação baseada na colaboração para levar a discussão a cabo como uma tarefa realizada por vários.

Se a comparação entre as salas de discussão on-line e a construção narrativa na *Web* é pertinente, é que em ambos os casos a tendência é a diluição da fronteira entre a realidade e a ficção. Nas discussões cibercineclubistas, cada usuário expressa seus sentimentos e suas reações com relação aos filmes que ele viu, mas também se põe em cena para os outros com o seu discurso, seu imaginário. É verdade que os comentários dos cinéfilos internautas estão longe de se aparentar com críticas sérias e solidamente construídas em torno do filme (como era costumeiro no final da sessão de alguns cineclubes), mas, por outro lado, estes comentários e opiniões não deixam de ganhar

¹⁰ O que corresponderia à alteridade conceituada por Couchot entre um sujeito-SE, uma instância formada pelas máquinas e os processos técnicos, e um sujeito-EU, “representado pela expressão de uma subjetividade ligada ao imaginário e à história individual de um ou vários criadores”. Ver Arlindo Machado (2002)

rapidamente a forma de uma segunda narrativa construída a partir dos afetos suscitados pelo filme. Aí se coloca toda a problemática de se separar a parte de objetividade e da subjetividade no jogo de linguagem e na fruição estética presentes na prática espectral mediada pela Internet. Afinal de conta, a cinefilia vivenciada verbalmente nos grupos de discussão na Internet confirma muito daquilo que se sabia já a respeito da experiência cinematográfica vivenciada em sala de cinema:

“O filme é, de antemão, algo de circunscrito, recoberto de opiniões prévias e de julgamentos futuros. Assistir – ou não assistir – a uma sessão: a escolha supera o objeto de que se trata; ela revela interesses, uma atitude, relações com o meio que não se resume ao ato muito simples de comprar um ingresso e sentar-se numa sala; é, portanto, a partir de este objeto (fílmico) que se travam outras redes, que se constituem novas relações”. (Pierre Sorlin-1977:13)

Quanto aos *blogs* de particulares, podemos dizer que eles funcionam, ao lado de outros espaços discursivos dos internautas cinéfilos, como diários e espaços privados em que o próprio cinéfilo é quem se encarrega de organizar, tratar e atualizar as informações, a galeria de fotos e os cartazes de filmes de acordo com o seu gosto. Como estes *blogs* são geralmente disponibilizados a outros, eles acabam revelando não somente os gostos fílmicos e cinematográficos do seu autor, bem como passam a funcionar como base de dados a ser consultados por todo e qualquer interessado. A proliferação dos *blogs* de cinema confirma e reforça a tendência na prática espectral: o cinéfilo passa do lugar de simples consumidor de informações para aquele de produtor de novas informações. Estas informações concernem tanto aos filmes quanto aos produtos derivados do cinema. É o caso dos trailers e *making –off* dos filmes.

Além dos suportes VHS, os DVD, as próprias salas de cinema e os sites da Internet passaram a ser os maiores meios de circulação e de recepção dos trailers. Cada vez mais *sites* de cinema abrem *Inks* por onde o espectador tem um primeiro contato ou contrato de leitura com o filme. As trocas de impressões entre cybercinéfilos acabaram incluindo os trailers e outros paratextos fílmicos no leque de temas a ser discutidos e comentados. Os comentários que precedem em geral a recepção e consumo dos próprios filmes concernem à avaliação dos elementos constitutivos dos trailers e à expectativa provocada; e estas reações se misturam com aquelas dos espectadores que já assistiram ao filme: forma-se assim um discurso paratextual de dois níveis onde se entrecruzam o julgamento proferido sobre os defeitos e acertos do filme e os comentários sobre o trailer (em alguns casos, incluem-se também os *making-off*). Muitas vezes o que é



questionado pelo cibercinéfilo é o tipo de expectativa suscitada por um filme e a frustração que dele decorre depois.

Conclusão

Se as formas de manifestações públicas e ostentatórias da relação passional com o cinema e as discussões entre cinéfilos na Internet se deixam analisar em termos de práticas espectatoriais e em termos de cibercinefilia e cibercineclubismo, é que elas inscrevem a experiência cinematográfica no jogo de linguagem tão singular na recepção e fruição das obras de arte.

O ciberespaço se estrutura, ao lado dos espaços tradicionais de recepção cinematográfica, num ambiente privilegiado em que o cinéfilo moderno manifesta sua subjetividade em contato com outros cinéfilos. Reunidos em comunidades todos os espectadores modernos se re-apropriam as obras fílmicas pela linguagem e pelo discurso. A cibercinefilia se torna uma forma de comunhão na experiência estética e um prolongamento dos afetos e dos sentimentos provocados pelo filme. A conversa entre cinéfilos na rede é também um exercício de interpretação compartilhada dos filmes. É neste sentido que podemos dizer que a cibercinefilia reinventa o cineclubismo ou, pelo menos, recupera alguns de seus ideais. Sem negar, claro, as especificidades do cineclubismo enquanto prática cultural, ideológica e política, não seria relevante ver nas manifestações coletivas da subjetividade em torno do filme na rede uma alternativa válida ao recuo das práticas cineclubistas?

Referências bibliográficas

- Allard, Laurence. Cinéphiles, à vos claviers. In *Réseaux: Communication, Technologie, Société.*, Paris, vol. 18, no 99, 2000, p. 131-167
- Baecque, Antoine de. *La cinéphilie: invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968.* Paris, ed. Fayard, 2003.
- Bengozhi, Pierre-Jean. "Cinéma et multimédia face à l'Internet: évolution ou révolution?" In *Le marketing du cinema*, Toulouse: Université de Toulouse le Mirail. 2000
- Burke, Peter et alii. *Uma história social da Mídia: de Gutenberg à Internet.* São Paulo: ed Jorge Zahar 2004.



- Costa Lima, Luiz. *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1979.
- Couchot, Edmond. “Sujet, Objet, Image”, In *Nouvelles images, nouveau réel*, Cahiers Internationaux de Sociologia, v. LXXXII, Paris, PUF, 1987.
- Figueirôa, Alexandre. *Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. São Paulo: ed. Papirus. 2004
- Habib, André. *Avant, Après: de l’actualité ou de l’inactualité de la cinéphilie*. In Hors Champ: Cinema, Média et Société. Mars 2005 (<http://www.horschamp.gpc.ca/>)
- Farbiaz, Patrick. *Comment manipuler les médias: 101 recettes subversives*. Paris: Éditions Denoël, 1999.
- Lemos, André. “Aspectos da cibercultura – vida social nas redes telemáticas”. In *Crítica das práticas midiáticas: da sociedade de massa às ciberculturas*. Prado, José L. Aidar (org.). São Paulo: ed. Hacker. 2002. p.111-129.
- Machado, Arlindo. “O sujeito no Ciberespaço”. In *Crítica das práticas midiáticas: da sociedade de massa às ciberculturas*. Prado, José L. Aidar (org.). São Paulo: ed. Hacker. 2002. p.83-97
- Pareyson, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: ed. Martins Fontes. 2001
- Ramos, Fernão Pessoa. “Sobre a divergência dos meios e as imagens maquínicas”. In *Crítica das práticas midiáticas: da sociedade de massa às ciberculturas*. Prado, José L. Aidar (org.). São Paulo: ed. Hacker. 2002. p.98-110
- Sorlin, Pierre. *Sociologie du Cinema*. Paris: Éditions Aubier Montaigne. 1977
- Odin, Roger. “La question du Public: approche sémio-pragmatique”. *Réseaux: Communication, Technologie, Société.*, Paris, vol. 18, no 99, 2000, p. 49-72