

Um estudo da crítica cinematográfica na *web* a partir do site *Rotten Tomatoes*¹

Susy Elaine da Costa Freitas²

Mirna Feitoza Pereira³

Universidade Federal do Amazonas (Ufam)

Resumo

O presente artigo aborda a crítica cinematográfica na *web*, tendo como objeto o site *Rotten Tomatoes*. Para a análise, utilizam-se categorias identificadas a partir das características mais proeminentes da *web*: hipertextualidade, multimídia, atemporalidade e interatividade. A partir delas, as principais reconfigurações da estrutura e apresentação da crítica cinematográfica produzidas para a *web* são identificadas.

Palavras-chave

web; cinema; crítica cinematográfica.

Abstract

This paper deals with the film criticism on web, presenting as its object the website Rotten Tomatoes. In order to analyze it, it is used categories identified as the most preeminent on web: hypertextuality, multimedia, timelessness and interactivity. Through them, the main reconfigurations in the structure and presentation of film reviews produced for are identified.

Keywords

web; cinema; film criticism.

Introdução

A *web* se configura como uma rede intrincada de informações diversas, e é praticamente impossível encontrar um conteúdo que não agrade a ninguém durante uma breve estada nesse universo. Em meio a essas informações se encontra a produção de pessoas que, assim como o faziam em outras épocas através de fanzines, revistas ou jornais impressos, debruçam-se sobre o ato crítico em relação a um outro meio: o Cinema.

¹ Artigo científico apresentado ao eixo temático “Jornalismo, Mídia livre e Arquiteturas da Informação”, do V Simpósio Nacional da ABCiber.

² Formada em Letras- Língua Inglesa e Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, pela Ufam e mestranda do Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Ufam. <http://lattes.cnpq.br/4706913525349484>.

³ Orientadora do trabalho. Professora do Departamento e Comunicação Social, graduação em Jornalismo, e do Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Ufam. <http://lattes.cnpq.br/3672143405880289>.

O cinema é uma mídia cujo papel se modificou no decorrer de sua história. Ele pode ser encarado como puro entretenimento, poderoso aparelho ideológico, arte, meio de comunicação ou se equilibrar entre esses extremos. Essas mudanças no olhar sobre o cinema se devem, em grande parte, ao trabalho dos teóricos e críticos cinematográficos, responsáveis por desenvolver novos usos e intenções tanto quanto os próprios realizadores. Na contemporaneidade, o cinema continua fascinando espectadores na época da agilidade, mutabilidade e variedade de conteúdos da *web*. Longe de glorificar a rede em detrimento do meio de comunicação centenário, muitos são os indivíduos que se dedicam ao exercício crítico de analisar uma obra cinematográfica depois de assisti-la no escuro de uma sala de cinema ou mesmo na frente do computador.

O presente artigo pretende focar a configuração das resenhas relativas à crítica cinematográfica veiculadas no *site* norte-americano *Rotten Tomatoes*. Além disso, interessa verificar quais as principais ferramentas da rede que se integram à resenha, e de que forma elas atuam para complementar e transformar a informação. Para tal, abordar-se-á brevemente o surgimento e a trajetória da *web*, além de suas características mais proeminentes, que serão utilizadas como categorias de análise. Num segundo momento, as definições acerca da crítica cinematográfica são expostas, para depois realizar a análise da crítica no *Rotten Tomatoes*.

A *web* como meio comunicacional

Para compreender a *web* e suas características, é necessário primeiramente explicar acerca de um conceito mais amplo: a Internet. Castro (2003, p. 14) a conceitua como uma coleção de computadores conectados uns aos outros, enquanto que Pinho (2003) aprofunda-se no assunto ao explicar que

o termo Internet foi cunhado com base na expressão inglesa "INTERaction or INTERconnection between computer NETworks". Assim, a Internet é a rede das redes, o conjunto das centenas de redes de computadores conectados em diversos países dos seis continentes para compartilhar a informação e, em situações especiais, também recursos computacionais. As conexões entre elas empregam diversas tecnologias, como linhas telefônicas comuns, linhas de transmissão de dados dedicadas, satélites, linhas de microondas e cabos de fibra ótica. (PINHO, 2003, p. 41)

Segundo Pinho (2003, p. 22), a história da Internet remonta ao início da Guerra Fria. Nessa época, Joseph Carl Robnett Licklider aperfeiçoou o uso da tecnologia de computadores

na *Advanced Research Projects Agency* (ARPA) e criou a rede ARPAnet, na qual computadores se interligavam para compartilhar informações militares. Da evolução desse experimento surgiu, nos anos 1990, a Internet.

Em relação à *web*, Castro (2003, p. 14) a considera mais etérea que a Internet, conceituando-a como uma mutante e caleidoscópica coleção de centenas de milhares de documentos alocados na Internet e escritos em HTML (*Hypertext Markup Language*, ou Linguagem de Marcação de Hipertexto). Sawaya (2005) explica que o HTML é uma “linguagem que permite criar programas que trabalham com textos e imagens numa mesma tela simultaneamente”, sendo então imprescindível na *web*. Para ler e acessar os documentos em HTML, faz-se necessário o HTTP (*Hypertext Transfer Protocol*, ou Protocolo de Transferência de Hipertexto), que, segundo Sawaya (2005), é “o modo pelo qual os dados de um documento de HTML são transferidos entre um servidor e um cliente na WWW [World Wide Web]” (SAWAYA, 2005, p. 221).

A partir dessas conceituações mais gerais, em especial do HTML e HTTP, percebe-se que a hipertextualidade é uma das características primordiais da *web*. Bugay e Ulbricht (2000), explicam como o hipertexto atua ao afirmarem que este

[...] faz com que a navegação de um texto seja executada de forma lógica (ao contrário dos livros, onde é feita linearmente), além de permitir a indicação de partes do documento. Com sua estruturação, o hipertexto pode auxiliar o usuário a reaproximar diferentes elementos de informação para compará-los, confrontá-los ou analisá-los. (BUGAY; ULBRICHT, 2000, p.41-42)

É dessa maneira que o hipertexto permite que a *web* guarde uma similaridade com a complexidade da ordenação de dados na mente humana, que também acontecem de maneira não-linear. Segundo Parente (1999, p. 75), os primeiros esboços de hipertexto datam de 1945, quando Vannevar Bush idealiza o *Memory Index* (Memex), dispositivo para automatizar a recuperação de informação através de uma rede hipertextual, no artigo ‘*As we may think*’. A justificativa para o Memex seria de que a mente não trabalha de maneira linear e hierárquica, mas por associações, tal qual o hipertexto.

O termo hipertexto relaciona-se com o termo *hyperlinks*, ou hiperligações. Estes podem ser definidos como “endereços de páginas, ponteiros (vínculo ou link) de hipertexto ou palavras-chave destacadas em um texto, que quando ‘clicadas’ nos levam para o assunto desejado, mesmo que esteja em outro arquivo ou servidor” (PINHO, 2003, 241). Ambos relacionam-se ao conceito de multimídia, que, de acordo com Sawaya (2005), é “a

apresentação de informações num computador usando recursos gráficos, som, animação e texto” (SAWAYA, 1999, p. 306). Para Machado (2002), a multimídia permite não apenas a integração de diferentes recursos além do texto para compor a informação, mas também a criação de um “discurso áudio-tátil-verbo-moto-visual, sem hierarquias e sem a hegemonia de um código sobre os demais” (MACHADO, 2002, p. 109).

Além da hipertextualidade e da multimídia, a atemporalidade também se mostra como uma característica marcante da *web*. Ela envolve não apenas o não-aprisionamento temporal dos conteúdos, mas também o fato de que eles podem ser alterados em qualquer momento após sua publicação ou ter seu sentido transformado através da maneira como o leitor-internauta se relaciona com esse conteúdo. Almeida e Pernisa (2008) traçam a trajetória da forma como o homem se relaciona com o tempo até a contemporaneidade e no meio virtual. Segundo os autores,

a divisão passado-presente-futuro foi instituída pelo homem para que ele pudesse controlar sua inserção no mundo natural. Organizando o tempo em blocos, os indivíduos passaram a melhor se orientar e a se organizar, interpretando os sinais temporais usados em sua sociedade, padronizando comportamentos e favorecendo a aprendizagem e a evolução do pensamento. (ALMEIDA; PERNISA, 2008, p. 143)

Porém, a linearidade temporal se fragmenta na contemporaneidade e, em especial, na *web*. Nela o tempo não é mais “um dado físico, ou seja, um dado objetivo independente da realidade humana, que faz parte do mundo natural” (ALMEIDA; PERNISA, 2008, p. 142). Ao contrário, na *web* o tempo passa a ser “uma forma inata de experiência, um dado não modificável da natureza humana, um dado subjetivo que faz parte do universo humano” (ALMEIDA; PERNISA, 2008, p. 142).

Como última característica principal da *web* figura a interatividade. De acordo com Lévy (2008, p. 79), ela ressalta a participação ativa do beneficiário de uma transação de informação. Lévy (2008, p. 82) destaca ainda que a interatividade se dá em diferentes níveis. Estes variam de acordo com os parâmetros de personalização, reciprocidade, virtualidade, implicação e telepresença. A personalização lida com a possibilidade do indivíduo se apropriar da mensagem recebida e remodelá-la; a reciprocidade se relaciona à interação entre produtor de conteúdo e internauta; a virtualidade, à noção de digitalização da informação; a implicação, à possibilidade de controle da informação pelo internauta; e a telepresença dá a consciência de que a distância é um fator apenas físico entre produtores e internautas.

Caracterizações da crítica cinematográfica

A crítica cinematográfica vai muito além de ‘falar bem’ ou ‘falar mal’ de um filme. É necessário listar argumentos que embasem tais opiniões, sejam através de juízos quanto de informações técnicas sobre a obra. Daney (2000) sumariza a tarefa da crítica cinematográfica ao afirmar que “*to write about films (to ‘intervene’) is perhaps, to establish how, for each film, someone is saying something to us*”⁴ (DANEY, 2000, p. 56).

Pramaggiore e Wallis (2005, p. 22) apresentam uma visão semelhante quando afirmam que o propósito da análise fílmica é chegar a resultados acerca dos temas de significações da obra. Aumont e Marie (2001, p. 68-69) complementam que a crítica cinematográfica tem a dupla função de informar e avaliar, sendo imprescindível que o crítico se pautar por valores estéticos e noções gerais da linguagem cinematográfica. Ao abordar a crítica das artes plásticas, Leepa (1986) estabelece diretrizes válidas para o trabalho de qualquer tipo de crítico:

O crítico contribui de maneira construtiva para os significados estéticos quando fala da estrutura íntima de uma obra, do relacionamento de suas partes, e da maneira pela qual elas interagem umas sobre as outras, para construir e criarem aquela determinada obra. As intenções do artista devem ser examinadas em termos da maneira pela qual se integram na sua obra. A natureza de determinada obra será então discutida em termos de sua singularidade e das proposições universais com que se relaciona. As diretrizes mais expressivas da crítica são as que ajudam a revelar o conteúdo da Arte na medida em que fazem comentários e revelam a situação presente do homem. (LEEPA, 1986, p. 176)

Vale frisar que os teóricos reconhecem outros tipos de crítica que não se utilizam da profundidade de uma análise mais complexa tal como a que Leepa descreve. Metz (2004, p. 2) explica que esse outro tipo de crítica geralmente tem fins práticos de apenas indicar ao público que filme assistir ou não em um final de semana, e que por isso é ausente de uma análise substantiva do significado textual no que diz respeito aos contextos estético, industrial ou social.

Maltby (2003, p. 494) também aborda esse tipo de crítica mais sintética, explicando que elas geralmente se configuram em reduzidos *reviews* presentes em guias de TV, notas em jornais ou mesmo em uma única frase acompanhada de ícones que representam a avaliação positiva ou negativa. Sobre a estrutura dos reviews, Maltby (2003, p. 494) lista como

⁴ “Escrever sobre filmes (ou seja, intervir), é, talvez, estabelecer como, através de cada filme, alguém está dizendo algo para nós”.

principais elementos a sinopse, a identificação dos atores e diretor e uma opinião que informe se vale a pena ou não ver o filme.

Apesar de reconhecidas as formas de crítica que valorizam apenas as relações de custo-benefício para o público assistir a um determinado filme, grande parte dos teóricos destacam o papel da análise fílmica na composição da crítica cinematográfica. A razão disso é que, embora diferentes, as atividades relativas à produção da análise fílmica e da crítica de cinema não raro se intercalam:

Analisa-se um filme quando se produz uma ou várias das seguintes formas de comentário crítico: a descrição, a estruturação, a interpretação, a atribuição. A intenção da análise é sempre a de chegar a uma explicação da obra analisada, ou seja, à compreensão de algumas de suas razões de ser. Por isso, ela é tanto o fato do crítico atento em firmar seu julgamento, quanto o do teórico preocupado em elaborar um modelo empírico de seu trabalho conceitual [...]. (AUMONT; MARIE, 2001, p. 13)

Bellour e Penley (2000) também reconhecem a relação próxima entre a análise fílmica e a crítica cinematográfica. Para os autores, *“it is no doubt impossible to demarcate an exact boundary between analysis and the critical act, which never stops displacing itself and breaking itself down, from simple nomination to fragmentary abstraction”*⁵ (BELLOUR; PENLEY, 2000, p.02).

Ao abordar o conceito da crítica em geral, Leepa (1986) destaca que ela jamais apresenta um resultado final incontestável. Os juízos expressos na crítica dependem de seu embasamento e do ponto de vista adotado pelo autor, podendo ser refutados por outros.

O que é crítica? É o uso de discriminação do julgamento de qualquer coisa. Como tal, é um fator elementar da experiência. Julgamos a nós mesmos, aos outros e ao próprio conhecimento. Julgar é empregar padrões. Uma coisa pode ser certa ou errada, boa ou ruim, válida ou não válida, de acordo com os critérios empregados. (LEEPA, 1986, p. 175)

Tal como Leepa (1986), Stephenson e Debrix (1969) também defendem o caráter relativo da crítica cinematográfica. Para os autores, *“talvez seja indício de uma riqueza em uma obra de arte provocar um conflito de julgamentos críticos e também despertar uma forte atração sobre vários aspectos”* (STEPHENSON & DEBRIX, 1969, p. 226).

No que diz respeito à construção de uma crítica cinematográfica, Vanoye e Goliot-Lété (1994, p.10) destacam que o crítico deve vencer os desafios de ordem material e

⁵ “É, sem dúvida, impossível demarcar a fronteira exata entre a análise e o ato crítico, que nunca para de se deslocar e transformar, da simples nomeação até a abstração fragmentária”.

psicológica. O primeiro desafio refere-se ao fato de que o filme, obra audiovisual, tem a sua análise expressa através de outro meio, a escrita (no caso de resenhas, ensaios etc.). Já o segundo desafio relaciona-se à necessidade de não apenas se encantar com o filme, mas também de examiná-lo tecnicamente. Para realizar tal exame, Bilharinho (1996) afirma que o crítico deve ser um espectador consciente, que

[...] tem noção da perspectiva artística do cinema e de que um filme, como lembra Georges Damas, citado por José Rafael de Menezes (op. cit., p.171) expressa as concepções de um diretor, as teses de um cenarista, a atmosfera criada por um decorador, e não a vida mesma, nem a realidade, já que no cinema tudo se acha recriado. (BILHARINHO, 1996, p. 23)

Vanoye e Goliot-Lété (1994, p. 23) também destacam como vitais para a construção da crítica cinematográfica a contextualização do filme historicamente e de acordo com suas influências, além de relacioná-lo aos aspectos técnicos do fazer cinema. Não obstante, a obra cinematográfica também pode ser encarada como uma forma de arte, entretenimento, força política e ideológica, dentre tantas outras maneiras. Segundo Bordwell (2005, p. 35), o cinema em geral tem sido discutido em duas grandes linhas: como forma de arte e como força política e cultural peculiar à moderna sociedade de massa. Já Baudry (1983, p. 398) afirma que o cinema atua como suporte e instrumento da ideologia quando posiciona esta como o sujeito da delimitação ilusória de um lugar central. Independente de qual ponto de partida, a contextualização abre um leque de possibilidades de se encarar a obra a partir da crítica.

Outro elemento de destaque dentro da crítica cinematográfica é o que Mauerhofer (1983) chama de *situação de cinema*. O autor conceitua essa situação como “o isolamento mais completo possível do mundo exterior e de suas fontes de perturbação visual e auditiva” (MAUERHOFER, 1983, p. 375). Mesmo essa situação de entrega é necessária num primeiro momento ao crítico, pois ele precisa sorver a obra pelo que ela é para depois partir para a análise técnica e crítica.

No primeiro contato com a obra dentro do contexto da situação de cinema, ocorre primeiramente uma alteração na sensação de tempo, na qual “a impressão subjetiva é a de que o tempo passa mais lentamente do que quando, sob o efeito da luz, seja natural, seja artificial, somos mantidos a certa distância de nossa experiência temporal” (MAUERHOFER, 1983, p. 376). O passo seguinte é a sensação de tédio, que leva a uma inquietação, um aumento da vontade de presenciar algo acontecer (no caso, o que acontece na tela). Por fim, vem a alteração na sensação de espaço, uma vez que, no escuro da sala de cinema, “quanto menor a

capacidade do olho humano de distinguir com clareza a forma real dos objetos, maior o papel desempenhado pela imaginação” (MAUERHOFER, 1983, p. 376). Para Mauerhofer (1983), só depois de experimentada a contemplação da obra, o crítico pode enfim iniciar a análise como um espectador ativo.

Análise do site *Rotten Tomatoes*

A análise do site *Rotten Tomatoes* (<http://www.rottentomatoes.com/>) será apresentada seguindo como categorias de análise as características da *web* destacadas, ou seja, a hipertextualidade, a multimídia, a atemporalidade e a interatividade. Além disso, será feita uma comparação entre os procedimentos da apresentação das críticas no site em relação ao que os teóricos expõem como ideal. Não se objetiva aqui apontar que formatos seriam mais ou menos adequados, mas sim explicar acerca das transformações que a crítica cinematográfica apresenta nesse *site*.

O *Rotten Tomatoes* é um *site* norte-americano cujo nome significa ‘tomates estragados’, remetendo à antiga prática de atirar a fruta nos artistas que apresentassem um espetáculo considerado ruim. Na *web*, os tomates se limitam a pequenas ilustrações, que variam de tomates intactos (*fresh*), quando o filme recebe críticas positivas, ou uma mancha verde semelhante a um tomate podre (*rotten*), quando as críticas são negativas. Segundo dados de Beineke *et al.* (2004, p. 12), o *site* já veiculou resenhas de cerca de 2.500 críticos, dos mais renomados aos mais anônimos, tanto em inglês como em outras línguas.

A principal característica do *Rotten Tomatoes* é que as críticas de filmes presentes no *site* não são feitas por uma equipe própria. Na verdade, este atua como um depósito de resenhas de outros *sites*, utilizando para tal a hipertextualidade. A página relativa a um filme reúne a ficha técnica, elenco, pôster do filme, sinopse da trama e links para assistir ao trailer e outros vídeos relativos ao filme, ver fotos, comprá-lo ou alugá-lo no *iTunes*. Abaixo surgem os *links* para as resenhas de outros *sites*, contendo um pequeno resumo de sua abordagem, o nome do *site* de origem, foto do crítico, sua qualificação de acordo com a avaliação do *Rotten Tomatoes* e um espaço para os leitores-internautas comentarem a resenha. Ao clicar no *link* para ler a resenha completa, o leitor-internauta é redirecionado ao *site* de origem do material, que poderá ele mesmo apresentar usos próprios das ferramentas multimídia e estilo textual.



Figura 1: Página inicial do site Rotten Tomatoes

Pelo fato de as resenhas completas estarem alocadas em outros sites, constata-se que a hipertextualidade do *Rotten Tomatoes* se apresenta em alto grau, sendo é essencial para a veiculação da crítica. Não obstante, pelo fato de o conteúdo do *site* depender diretamente do hipertexto, as hiperligações pressupõem não apenas uma ordem, mas também um sentido; logo, não podem ser distribuídas a esmo, e sim obedecendo a um fluxo informacional que garanta ao leitor-internauta acessar aquilo que o site propõe oferecer.



Figura 2: detalhe página que armazena links para críticas do filme 'Cisne Negro', publicada no site Rotten Tomatoes

Em relação à multimídia, só a presença de som, imagem e vídeo são suficientes para constatar o uso desta no *Rotten Tomatoes*. No entanto, não se trata aqui de um simples esbanjamento de recursos: os usos determinam se as ferramentas são, de fato, cruciais para uma nova configuração da crítica cinematográfica no *site*. Utilizando no *site* a página do filme ‘Cisne Negro’ (2010) para fins de exemplificação e análise, constata-se que a multimídia se expressa através da galeria de fotos do filme, galeria de fotos de cada ator do elenco e *link* para os trailers e outros vídeos do filme antes da listagem de críticas a serem acessadas através do *site*; ou seja, o conteúdo multimídia relaciona-se diretamente com o objeto da crítica. Como o *Rotten Tomatoes* não apresenta uma produção própria, mas sim uma série de *links* para críticas de outros *sites*, a análise de seu potencial multimídia não pode ir muito além, pois isso implicaria analisar como as várias outras páginas para as quais o *site* aponta fazem uso desses recursos.

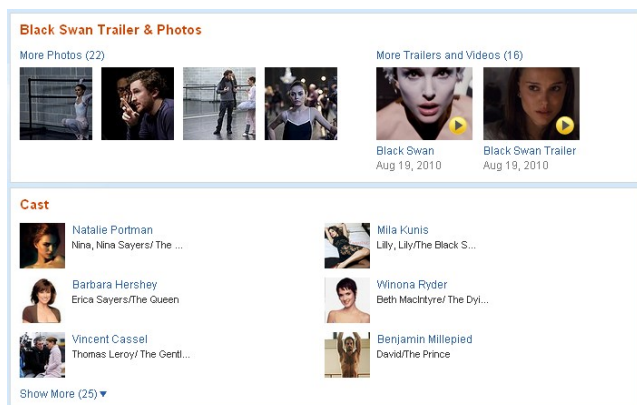


Figura 3: galerias de fotos do filme ‘Cisne Negro’, fotos do elenco, vídeos e *trailers* no *site Rotten Tomatoes*

No quesito atemporalidade, o *Rotten Tomatoes* apresenta algumas discrepâncias. Por um lado, seu conteúdo é constantemente transformado pela adição de novas hiperligações nos *links* relativos às críticas de cada filme, o que por si só apresenta o caráter de atemporalidade pela mutação do conteúdo no decorrer do tempo. Por outro lado, o *site* peca pelo grande destaque que dá aos lançamentos e *blockbusters*, perdendo a chance de também apresentar um conteúdo mais especializado e democrático, que desse destaque a filmes mais antigos ou alternativos, por exemplo. Não raro os filmes perdem destaque no *site* de tal maneira que alguns só podem ser localizados no site através de ferramenta de busca (no item ‘*search movies, actors, critics*’). Desde as informações contidas em sua página inicial, fica claro ao internauta que o *Rotten Tomatoes* se dedica, quase que em sua totalidade, às novidades do mundo do cinema.

Destaque maior ganha a possibilidade de interatividade no site *Rotten Tomatoes*. Esta se apresenta em diversos níveis e atua, em grande parte, em função de destacar o papel do leitor-internauta, seja através de sua valorização ao fazer um comentário, seja através do compartilhamento das informações presentes no *site*. O recurso de exibir a porcentagem de críticas positivas de um filme reflete isso, pois são exibidos na verdade dois dados: a quantidade de críticas positivas de acordo com a contabilização feita pelo *site* e a contabilização das críticas feitas pelos internautas. O leitor-internauta também tem a opção de colaborar com a contagem, escrever sua própria crítica e compartilhar ambos os dados através das redes sociais *Facebook* e *Twitter*.

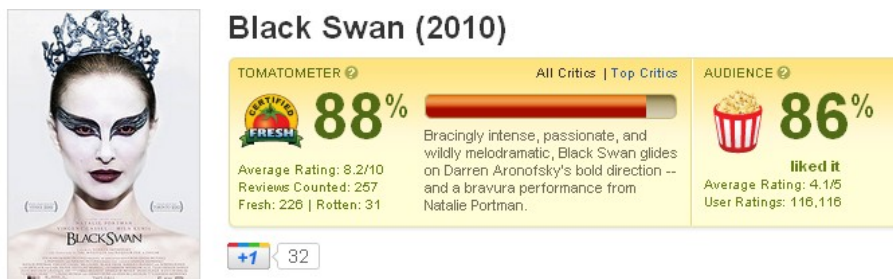


Figura 4: porcentagem de avaliações positivas de críticos e do público acerca do filme ‘Cisne Negro’.



Figura 5: um usuário conectado às redes sociais pode recomendar o filme e escrever sua própria resenha no *site Rotten Tomatoes*

Os comentários feitos pelos leitores-internautas também dividem espaço com os *hiperlinks* que apontam para as críticas armazenadas em servidores externos aos do *Rotten Tomatoes*, posicionando-se logo abaixo deles. Nesse caso, os comentários dos leitores podem eles mesmos ser críticas tanto breves quanto aprofundadas, levando em consideração tantos os critérios de produção apontados pelos teóricos da análise fílmica quanto subvertê-los completamente se assim desejarem. Nessa sessão, porém, não é permitido ao leitor-internauta fazer uso de recursos como fotos e vídeo, apenas veicular textos escritos acompanhados da identidade de seu autor (apelido e foto), data de postagem e veredicto expresso por ilustrações representando estrelas cuja quantidade varia de 0 a 5 (sendo 5 estrelas a melhor pontuação). A

descrição desses itens evidencia as possibilidades de interação, que permite ao internauta até mesmo comprar o filme que comenta.

Considerações finais

A partir da análise do *site Rotten Tomatoes*, conclui-se que a crítica cinematográfica passa por uma série de transformações ao fazer uso das ferramentas próprias do meio. No *site*, a valoração de um filme se condensa em uma porcentagem, o que à primeira vista pode levar a crer que se trata de um recurso superficial; porém, como tal porcentagem leva em consideração os juízos de um número incontável de outras críticas de diversos *sites*, além da opinião de cada internauta, o que se condensa aí são várias argumentações apresentadas em cada uma dessas críticas. Depende do leitor-internauta o aprofundamento nessas argumentações através da navegação nessa complexa rede hipertextual.

A concepção do *Rotten Tomatoes* como espaço da crítica cinematográfica jamais seria possível fora do ambiente da *web*, uma vez que todas as suas resenhas estão alocadas em outros *sites*, e todas as informações complementares sobre os filmes resenhados se apresentam na forma de recursos multimídia e hipertexto. A partir da exploração em sua totalidade dos recursos da *web* no *site Rotten Tomatoes*, conclui-se que é possível uma linguagem e estrutura próprias para a crítica cinematográfica na *web*.

Por fim, com a quebra dos limites entre o espaço do crítico conceituado e do leitor que também se aventura em uma produção analítica, constata-se uma tendência de a crítica cinematográfica se tornar um produto multifacetado como o próprio cinema. É dessa maneira que se verifica que a crítica cinematográfica pode se servir da arte, do entretenimento, das ideologias, dos caracteres comunicacionais e muitos outros para sua construção e revigoração ao invés de prender-se apenas aos limites da produção de cunho mais acadêmico. Se em princípio o cinema era apenas visto como uma forma de diversão para depois se tornar multifacetado, a crítica segue o mesmo caminho, libertando-se das fronteiras da produção técnica para se popularizar no meio virtual.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, M. R. de; PERNISA JR., C. Mídia digital e a reconfiguração da experiência da temporalidade: impactos no cinema contemporâneo. In: COUTINHO, Iluska; SILVEIRA JR., Potiguara (Orgs.). **Comunicação e cultura visual**. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2006.

BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho base. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

BELLOUR, Raymond; PENLEY, Constance. **The analysis of film**. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

BILHARINHO, Guido. **Cem anos de cinema**. Uberaba: Instituto triangulino de cultura, 1996.

BORDWELL, David. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**: volume 1: pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Senac Editora, 2005.

BUGAY, Edson Luiz; ULBRICHT, Vânia Ribas. **Hipermídia**. Florianópolis: Bookstore, 2000.

CASTRO, Elizabeth. **HTML for world wide web**. California: Pearson Publication, 2003.

DANEY, Serge. The critical function. In: WILSON, David (Org.). **Cahiers du cinéma**: volume 4, 1973-1978: history, ideology, cultural struggle. London: Routledge, 2000.

LEEPA, Allen. Antiarte e crítica. In: BATTCKOCK, Gregory (org.). **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 161-175.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 2008.

MACHADO, Arlindo. As mídias são os livros do nosso tempo?. In: **A Mídia Impressa, o Livro e as Novas Tecnologias**, São Paulo: Intercom, 2002, p. 109-121.

MALTBY, Richard. **Hollywood cinema**. Cornwall: Blackwell publishing Ltd., 2003.

MAUERHOFER, Hugo. A psicologia da experiência cinematográfica. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

METZ, Walter. **Engaging film criticism**: film history and contemporary American cinema. New York: Peter Lang Publishing Inc., 2004.

PARENTE, A. **O hipertextual**. Revista FAMECOS, Porto Alegre, v.2, no.10, p.74-85, junho, 1999. ISSN 1415-0549.

PINHO, J.B. **Jornalismo na Internet: planejamento e produção da informação on-line**. São Paulo: Summus, 2003.

PRAMAGGIORE, Maria; WALLIS, Tom. **Film**: a critical introduction. London: Laurence King Publishing Ltd, 2005.

STEPHENSON, Ralph; DEBRIX, J. R. **O cinema como arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

SAWAYA. Márcia Regina. **Dicionário de informática e internet**. São Paulo: Nobel, 1999.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio Sobre A Análise Fílmica**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.