

Ferramentas conceituais para um estudo da afetividade no cinema

Emília Valente Galvão¹

Resumo

Este artigo examina ferramentas teórico-metodológicas empregadas para descrever o envolvimento afetivo do espectador com o filme narrativo de ficção. Central para os estudos em semio-psicanálise, o conceito de identificação vem sendo questionado desde os anos 90 por pesquisadores cognitivistas, que preferem noções como simpatia, empatia e engajamento. As controvérsias em torno destes conceitos são discutidas ao longo do artigo, que visa levantar elementos para uma abordagem do problema dos afetos ou emoções no cinema centrada nas dinâmicas concretas de produção e recepção das obras.

Palavras-chave: Identificação. Engajamento. Participação Afetiva. Espectatorialidade. Cinema.

Abstract

This essay examines some theoretical and methodological tools employed by film studies to describe the spectators' affective involvement with fiction films. The concept of identification was crucial for psychoanalytical film theory. Since 90s, however, its validity has been called into question by cognitive researchers, which prefer notions such as sympathy, empathy and engagement. This article discusses the controversies involving these concepts with the purpose of raising elements for an approach to the study of affect or emotion in cinema focused on the real dynamics of film production and reception.

Keywords: Identification. Engagement. Affective Participation. Spectatorship. Cinema.

Introdução

A questão das emoções e/ou afetos talvez nunca tenha sido objeto de um interesse tão direto dos estudos fílmicos como nos dias de hoje². Entretanto, o problema de como e porque os filmes produzem reações afetivas nos espectadores é um problema

¹ Jornalista. Doutoranda e Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, com especialização em Análise dos Discursos Audiovisuais pela mesma instituição. E-mail: emiliamariavalente@yahoo.com.br

² Odin (2000, p. 38) comenta o fenômeno: “Hoje em dia – (...) - a questão da reação afetiva do espectador está na moda e não se contam mais os trabalhos sobre o tema”. Em seu modelo semio-pragmático, o autor fala em produção de sentidos e afetos – como processos intimamente ligados – e estabelece parâmetros (baseados em parte na tradição psicanalítica) para a compreensão dos “processos que me conduzem a vibrar ao ritmo daquilo que me é dado a ver e compreender” – e que ele chama de *mise en phase*. Já entre os pós-estruturalistas – e a partir dos estudos feministas e da *queer theory* – fala-se em uma “virada afetiva” (*affective turn*) em contraposição à “virada linguística”, que marcou o domínio da semiótica e da semiologia nos anos 60 e 70, ou à “virada cultural” dos anos 80 e 90 (CLOUGH; HALLEY, 2007, p.IX).

complexo, porque sugere uma reflexão não apenas a cerca das estratégias empregadas pelos filmes, mas também sobre a própria natureza das nossas respostas afetivas e dos mecanismos que as acionam, dentro e fora de uma sala de cinema. Não por acaso, com frequência, teóricos do cinema buscaram respostas para este problema no diálogo com disciplinas como a psicologia ou a psicanálise. O diálogo interdisciplinar, porém, traz controvérsias teórico-metodológicas que talvez sejam em parte responsáveis pelo desinteresse que parece haver hoje, ao menos no Brasil, tanto pelas articulações entre teoria filmica e psicanálise (que depois de terem estado na moda nos anos 70 e 80, tornaram-se hoje objeto de estudo quase exclusivo de estudiosos da psicanálise), como pelas contribuições mais recentes dos teóricos cognitivistas das emoções filmicas³, baseadas em estudos da psicologia cognitiva e da neuropsicologia.

O presente artigo resgata um pouco do debate entre cognitivistas e autores da tradição psicanalítica com o objetivo de tornar mais preciso o emprego de ferramentas conceituais consideradas essenciais para o estudo das estratégias de apelo afetivo dos filmes. Para tanto, parte de uma breve revisão de sentidos atribuídos ao conceito de identificação, das críticas feitas recentemente ao seu emprego por pesquisadores cognitivistas e a sua opção pelo uso de termos como simpatia/empatia e engajamento. O objetivo é levantar elementos para uma abordagem do problema mais centrada nas dinâmicas concretas de produção e recepção das obras, sobretudo no que diz respeito às reflexões sobre o *fazer cinematógrafo* e o modo como suas convenções visam efeitos emocionais e sensoriais dos espectadores. Ao final, o artigo sugere uma reapropriação crítica da noção de participação afetiva, adaptada a partir de considerações realizadas por Jullier e Marie (2009).

Breve história da identificação

Conceito chave para a tradição dos estudos semio-psicanalíticos, a noção de identificação pertence, no entanto, a uma tradição muito mais antiga dos campos da estética e na teoria literária. Já em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche acreditava que durante o espetáculo a metamorfose dos atores contaminava o espectador “dionisiacamente excitado” e identificado com os sofrimentos dos deuses (NIETZSCHE, 2007, p.57). Muitos autores viram também nas reflexões de Aristóteles em sua *Ars Poética* referências ao fenômeno da identificação, sobretudo no que diz respeito a afirmações como a de que “a compaixão nasce do homem injustamente infortunado; o temor do *homem nosso semelhante*” (ARISTÓTELES, 2007, p.51, grifo meu).

Alvo de reinterpretações, a partir do século XVI, a *Poética* de Aristóteles seria associada por muito tempo, de forma equivocada, a um tipo de dramaturgia realista/naturalista que visaria supostamente intensificar os vínculos de identificação com o

³ Para uma análise crítica dos principais modelos teóricos desenvolvidos por pesquisadores cognitivistas para o estudo das emoções filmicas ver Galvão (2011).

personagem para manipular as reações emocionais da plateia (MENDES, 1995, p. 16). Toda a tradição de crítica à dramaturgia "catártica" e "aristotélica" - que orientou, por exemplo, os trabalhos do dramaturgo alemão Bertolt Brecht - baseou-se neste tipo de interpretação. Outros autores, no entanto, fariam uma releitura deste conceito, como o teórico da estética da recepção Hans Robert Jauss (1979; 2002), que relacionou as diversas formas de identificação estética à realização da função comunicativa da arte. Neste caso, o fenômeno não é visto como efeito de determinado modo de representação, mas como expressão da comunhão entre apreciador e obra.

Nos estudos sobre cinema, de acordo com Bergala (2006, p.257) o termo identificação teria sido empregado, em sua acepção comum, desde muito cedo para designar, de forma um tanto vaga, "a relação subjetiva que o espectador podia manter com este ou aquele personagem do filme". Nos anos 40, o crítico Bèlá Balázs via no recurso à câmera subjetiva - que construía uma identidade entre o nosso olhar (mediado pela câmera) e os olhos dos personagens - o próprio "ato psicológico da identificação". "Nada comparável a esse efeito de identificação já ocorreu em qualquer outra forma de arte e é aqui que o cinema manifesta sua absoluta novidade artística" (BALÁZS in XAVIER, 1983, p.85). Do mesmo modo, Edgar Morin, em 1956, chamava atenção para o poder das imagens em movimento de desencadear "projeções-identificações imaginárias" (MORIN, 1970), comparando a situação do espectador com a do sonhador ou o indivíduo hipnotizado.

Com a influência do estruturalismo e da teoria psicanalítica (via Lacan e seu "retorno à Freud" empreendido a partir de uma leitura livre da linguística de Saussure), vários teóricos do cinema passam a aproximar sujeito da psicanálise e espectador de cinema. Neste contexto, é que Jean-Louis Baudry (1983) propõe a célebre distinção entre "identificação primária" e "identificação secundária". Baudry compara a experiência do espectador de cinema ao processo da constituição do sujeito durante o chamado 'estágio do espelho'. Nesta fase do desenvolvimento (que normalmente ocorre por volta dos seis meses de idade), o indivíduo adquire a capacidade de reconhecer como sua a imagem do próprio corpo, ao vê-la refletida no espelho. Este dado clínico da psicologia é tomado por Jacques Lacan como paradigma do modo como o indivíduo, num momento ainda de indistinção e desordem motora, tem progressivamente a possibilidade de apreender mentalmente uma imagem de si mais ou menos completa a partir das imagens que lhe são enviadas de fora, pelos dados da realidade externa e pelos muitos outros com quem convive (e que o constituem como sujeito).

Tomando como pressuposto estas elaborações, Baudry nota os pontos de coincidência entre a situação da criança, com uma capacidade de percepção visual muito superior ao domínio do próprio corpo, e a condição do espectador na sala escura de cinema, que a despeito do seu estado de inibição motora é capaz de visualizar o mundo pelos mais variados ângulos, experimentando perspectivas que transcendem

os limites do seu corpo. A partir daí, o autor compara a tela do cinema com o espelho e postula a existência de uma identificação primordial do espectador com a câmera, com o aparato cinematográfico que dá a ver para ele o mundo. Tal identificação primária teria efeitos ideológicos, consequência da própria materialidade da técnica do cinema.

Em paralelo, a identificação secundária – sobre a qual Baudry não se detém em sua análise – persiste compreendida como um vínculo que o espectador estabelece com os personagens ao longo do desenvolvimento da narrativa.

Também vimos que a “realidade” que o cinema “mima” é, antes de tudo, a realidade de um “eu”. Mas como a imagem refletida não é a do próprio corpo, mas a de um mundo e de um mundo já dado como sentido, distinguir-se-á um duplo nível de identificação: o primeiro, ligado à própria imagem (entendida segundo seus deslocamentos espaço-temporais – isto é, derivando da personagem enquanto foco de identificações secundárias, portadora de uma identidade que pede sem cessar para ser apreendida e reestabelecida). O segundo ligado à ordem que permite a aparição e coloca em cena o sujeito transcendental, ao qual a câmera substitui constituindo e dominando objetos intramundanos. O espectador identifica-se, pois, menos com o representado – o próprio espetáculo – do que com aquilo que anima ou encena o espetáculo, do que com aquilo que não é visível, mas faz ver, faz ver a partir do mo-ver que o anima – obrigando-o a ver aquilo que ele, o espectador, vê, sendo esta decerto a função assegurada ao lugar (variável – de posições sucessivas) da câmera. (BAUDRY, 1983, p.396, 397)

A análise de Baudry é tributária não apenas do pensamento lacaniano como das ideias de Husserl, e em especial o conceito de “sujeito transcendental”, privilegiando uma leitura ideológica da experiência do cinema. As obras de Baudry e também de Christian Metz (1980) – que incorporou ao seu estudo sobre psicanálise e cinema as noções de identificação primária e secundária – deram origem a toda a tradição de estudos conhecida como “teoria do posicionamento subjetivo” ou “teoria da enunciação”. Tais estudos enfatizam o poder de sugestão e os efeitos persuasivos do cinema como consequência também dos modos de enunciação do texto fílmico. Por meio de recursos como a focalização, das convenções da estrutura narrativa e dos pontos de vista, o espectador seria *posicionado* pelo texto fílmico. Neste cenário, o modelo realista clássico operante no cinema hollywoodiano foi visto, não raras vezes, de forma pejorativa como paradigma de uma enunciação fílmica que visa potencializar, por meio de uma série de estratégias, o efeito ilusionista do dispositivo cinematográfico, manipulando o jogo das identificações com o personagem/narrativa com vistas a produzir efeitos emocionais no espectador.

Mesmo com a crise da teoria do posicionamento subjetivo e do paradigma semio-psicanalítico, a noção de identificação continuou sendo adotada pelos estudos culturalistas. Nos anos 90, no entanto, o conceito passaria a ser alvo de uma série de críticas levantadas por pesquisadores cognitivistas. Da perspectiva desses autores, os

conceitos que a teoria cinematográfica tomou emprestado do pensamento psicanalítico – e entre eles o de identificação – seriam por demais genéricos e imprecisos, guardando em sua formulação uma marca de subjetividade. Daí o questionamento em relação à validade de transplantá-los para o campo dos estudos cinematográficos, sua utilidade para a resolução de problemas concretos de quem se dedica a compreender o modo como as narrativas audiovisuais operam.

Crítica à identificação

Entre os pesquisadores cognitivistas, Noël Carroll (1988, 1999, 2008) talvez seja o crítico mais severo do que chama de “modelo de identificação como infecção”. Partindo da crença de que a identificação supõe uma identidade entre as emoções de personagem e espectador, ele argumenta, ao lado de outros autores (TAN, 1996; PLANTINGA, 1999, 2009), que esta relação é marcada, antes de tudo, pela discrepância. Com frequência, diz o autor, sabemos menos ou mais do que o personagem sabe e mesmo que fosse possível colar inteiramente nossa perspectiva à dele, a nossa própria condição de espectadores impõe um espectro inteiramente diverso de reações emocionais.

Por isso, Noël Carroll (1999) vai defender que é mais adequado afirmar que o espectador *assimila* a perspectiva do personagem, na medida em que sua reação emocional leva em conta o ponto de vista dos caracteres ficcionais. Mais tarde, o mesmo Carroll (2008) dirá que, nas narrativas populares, é o apelo não à identificação, mas às respostas de simpatia ou antipatia pelo personagem que se torna determinante para a orientação das respostas o público. Já Plantinga (2009, p.101) entende a simpatia como uma resposta *afetivamente congruente* com a resposta do personagem, no sentido de que experimentamos “emoções que têm uma valência ou uma orientação similar às dele embora sejam raramente, se não jamais, iguais”⁴. Smith (2004), por sua vez, prefere falar em um sistema de *engajamento* do espectador em relação ao personagem, que explora mecanismos de empatia e simpatia.

De maneira geral, dentro dos estudos cognitivistas, a preferência pelo termo simpatia demonstra uma ênfase na distinção entre a experiência do espectador e personagem, enquanto a ideia de empatia ou mesmo identificação (esvaziada dos ecos da teoria psicanalítica), admite a possibilidade de um compartilhar de emoções. Fenômenos estudados pela psicologia como o mimetismo afetivo - quando o espectador imita, involuntariamente, aspectos das expressões e gestos do personagem de modo a captar, por uma espécie de contágio emocional, um pouco da sua emoção - reforçam a ideia da possibilidade de uma afetação mais direta do espectador pela representação das emoções de um personagem.

⁴I call affective congruence a state in which the viewer is concerned for the plight of the character and may experience emotions that have similar orientation or valences with character yet are rarely, if ever identical.

Paradoxalmente, esta última abordagem, parece mais próxima do que Carroll (1999) classifica pejorativamente como “modelo de identificação por infecção” do que a teoria psicanalítica da identificação. Desde a época de Freud, fenômenos de contágio mental em contextos sociais (como crises histéricas em grupos) já eram bem conhecidos, mas o criador da psicanálise os interpretou não como simples imitação, mas como um sintoma provocado pela percepção inconsciente de uma relação de analogia, um “como se”, por meio do qual o sujeito se posicionaria imaginariamente numa situação correlata à vivida pelo outro (FREUD, 1976, p.135). Já as teorias semio-psicanalíticas enfatizam que a identificação é, antes de tudo, identificação de lugar, uma correlação estrutural, que orienta a experiência do sujeito e suas emoções. Desse modo, dizer que um espectador se identifica com o personagem não seria o mesmo que dizer que este espectador vê, pensa, sabe e sente as mesmas coisas que o personagem.

Um dos pesquisadores contemporâneos da tradição psicanalítica, Groves (2006) acredita que a interpretação que os cognitivistas fazem do conceito de identificação é problemática. Para ele, autores como Noël Carroll subestimam a complexidade do conceito e ignoram o modo como ele tem sido repensado desde os trabalhos pioneiros de Baudry e Metz.

Esta omissão se estende a trabalhos que desafiaram a noção de um espectador inteiramente passivo construído por meio de um modelo textual “hipodérmico”. Já em 1970, Janet Bergstrom escreveu que os “espectadores são capazes de assumir múltiplas posições identificatórias, seja sucessivamente ou simultaneamente”. O trabalho de Freud sobre a fantasia mostra que espectadores podem “participar em uma variedade de papéis, deixando-se deslizar, permutar e se desdobrar nas posições intercambiáveis de sujeito, objeto e observador”. David Rodowick e Elizabeth Cowie demonstraram que as ideias de Freud sobre a fantasia podem ser utilizadas nos estudos fílmicos para teorizar a fluidez das posições do espectador de cinema. (GROVES, 2006)⁵

Ainda assim – e a despeito de seu uso disseminado no campo cinematográfico – o conceito de identificação aplicado à teoria fílmica continua controverso. Para Jullier e Marie (2009), o espectador não se identifica com o personagem, uma vez que se imaginar como “um algoz sádico ou uma vítima atrozmente torturada, por exemplo, teria um custo emocional exorbitante, vislumbrado apenas em uma situação de terapia”.

Em vez disso, o espectador participa da cena graças a uma capacidade mental chamada de teoria do espírito, que lhe é de grande utilidade na vida cotidiana. Ela consiste para ele de imaginar – de modo a poder agir em consequência disso – o que as pessoas que ele olha sentem e em que elas pensam, baseado no que

⁵ This neglect includes material that has challenged the notion of an entirely passive viewer constructed via a “hypodermic” textual model. As early as 1979 Janet Bergstrom wrote that “spectators are able to take up multiple identificatory positions, whether successively or simultaneously”. [11] Freud’s work on fantasy shows that viewers can “participate in a variety of roles - sliding, exchanging and doubling in the interchangeable positions of subject, object and observer”. [12] David Rodowick and Elizabeth Cowie have shown that Freud’s ideas on fantasy can be used in film studies to theorise the fluidity of film viewing positions.

ele próprio sente e pensa (porque não se pode conhecer se não um único espírito, o próprio). É isso o que permite aprender, se comunicar e viver em comunidade. O cinema bem sucedido baseia-se neste princípio: o filme leva o espectador a se unir ao grupo, mas o coloca em uma posição de convidado, em que modelará as sensações e os pensamentos do outro sem ter de agir de verdade nem se preocupar com a segurança de seu corpo real – um pouco como nos simuladores de voo usados para o treinamento dos pilotos. (JULLIER; MARIE, 2009, p.68-69)

Ao optarem pela noção de participação (em lugar de identificação), tais autores chamam atenção para o fato de que é só por um esforço de aproximação, por uma analogia, que podemos aplicar o conceito de identificação à compreensão dos mecanismos envolvidos na experiência afetiva do espectador de cinema. Esta observação é válida, sobretudo, se for tomado como referência, de modo mais rigoroso, o conceito psicanalítico de identificação. Nas teorias freudiana e lacaniana, a identificação que interessa é a *identificação inconsciente*. Trata-se, portanto, de um mecanismo não diretamente verificado, mas que é apenas inferido pelo psicanalista em função dos efeitos produzidos no sujeito, sob a forma de sintomas.

O dado clínico observável de uma identificação é sempre indireto: não se apresenta, como poderíamos acreditar, à maneira dos fenômenos de semelhança, imitação psicológica ou mimetismo animal. Diferentemente desses fenômenos, que refletem de maneira bastante transparente a causa que os provoca, a identificação inconsciente só é indiretamente perceptível. Que um filho, por exemplo, reproduza o comportamento do pai falecido não é um bom exemplo de identificação tal como entendemos; em contrapartida, que esse mesmo filho fique sujeito a um desfalecimento repentino de caráter histérico, parece-nos, ao contrário, uma prova indiscutível da ocorrência de uma identificação inconsciente. Diante desse rapaz desmaiado, o psicanalista reconhecerá a manifestação de uma identificação entre o eu do rapaz e o pai morto, ou, mais exatamente, entre o eu e a representação inconsciente do pai morto. (NASIO, 1989, p.100)

Estes exemplos apontam, portanto, para um contexto bastante diverso da situação vivida pelo espectador de cinema e os investimentos afetivos que ele realiza em direção a personagens e situações narrativas. Ao mesmo tempo – e ainda que se reconheça que a leitura feita pelos cognitivistas do conceito de identificação é simplificadora – é preciso admitir que há um constante deslizamento no modo como o termo é empregado por diversos autores, o que acaba por resultar em equívocos e erros de interpretação.

Não por acaso, a literatura vinculada à tradição psicanalítica fala em *identificações*, no plural. Em parte dos estudos da teoria da enunciação, por exemplo, a identificação é pensada a partir da emergência na narrativa de estruturas profundas relacionadas às dinâmicas do complexo de Édipo, da castração e das relações entre lei e desejo estudadas pela psicanálise (ver, por exemplo, Bellour, 2001). Já na literatura culturalista é comum que o fenômeno seja compreendido em função de elementos externos ao

texto, em especial as construções identitárias realizadas pelos sujeitos a partir de seu pertencimento ou não a determinados grupos, como nos casos das identidades de gênero, cultural ou mesmo étnica/racial (ver, por exemplo, STAIGER, 2005). Tanto nos estudos sobre cinema como na teoria literária e na dramaturgia, a noção de identificação aparece algumas vezes como efeito de determinadas estéticas realistas/naturalista (BORNHEIM, 1992; DAWSON, 1970; MACCABE, 1976); e em outras, como um mecanismo que está na essência da própria comunhão entre espectador e obra de arte (MENDES, 1995; JAUSS, 1979, 2002). Como é possível então fazer uso do conceito sem correr o risco de ambiguidades e interpretações errôneas?

A propósito da participação afetiva

Uma possível alternativa a esse impasse – sugerida aqui pela abordagem de Jullier e Marie – é o regate da noção de participação afetiva. Para tanto, porém, é preciso realizar uma ressalva em relação ao modo como o termo pôde ser compreendido na obra de autores como Edgar Morin e Christian Metz. Morin partiu do fenômeno facilmente observável de que as imagens cinematográficas conduziam as plateias a um impulso de participação. Como no cinema, no entanto, o espectador encontra-se fora de ação e privado de uma participação prática nos eventos que se desenrolam na tela, ter-se-ia uma participação *afetiva* ou *subjetiva* (MORIN, 1970, p.117, grifo meu). Dessa maneira, o fenômeno da participação afetiva é associado diretamente ao efeito de impressão de realidade produzido pelas imagens em movimento. É a mesma perspectiva assumida por Christian Metz, em seu artigo *A respeito da impressão de realidade*. Para o autor, a impressão de realidade “desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo *perceptivo e afetivo de ‘participação’*” (METZ, 1977, p.16, grifo meu).

Mais uma vez, tem-se, então, a sugestão de que os investimentos afetivos do espectador derivam de uma ilusão, um logro. Nos anos 70, de certa forma, esta sugestão orientou toda a maneira como corrente semio-psicanalítica compreendeu o contrato entre o espectador e o filme, um contrato estabelecido nos moldes de uma *negação*⁶, na medida em que o sujeito, apesar de saber que está diante de uma mera projeção de imagens, deixar-se-ia enganar ao agir (e reagir afetivamente) como se estivesse diante de pessoas e situações reais. Numa revisão crítica, Aumont e Marie comentam os limites dessa abordagem.

Não há dúvida que se percebe mal os termos da questão quando se identifica assim, unilateralmente, a produção da ficção a uma função enganadora e ilusionista. Em particular, observou-se depois muitas vezes que nunca espectador algum foi totalmente enganado por um espetáculo e que a “negação” ainda que possa ser descrita como uma cômoda clivagem psíquica entre a parte

⁶ O termo *negação* aí é utilizado numa referência ao conceito psicanalítico de *Verneinung*. Traduzido também como *denegação*, o termo foi proposto por Sigmund Freud para caracterizar um mecanismo de defesa através do qual o sujeito exprime negativamente um desejo ou uma ideia cuja presença ou existência ele recalca (ROUDINESCO, 1997).

de mim que sabe e a parte de mim que quer esquecer que sabe, nunca implica, em todo o caso, que eu deixe de saber aquilo que me acontece. É possível que alguns espectadores tenham tido medo da locomotiva dos Irmãos Lumière, mas isso tinha a ver com o mecanismo geral da ilusão (que faz, por exemplo, com que admiremos, temporariamente, um tromp-l'oeil pictórico) e não com um logro definitivo. (AUMONT, 2004, p.200-201)

Além disso, é útil levar em conta, como assinala Odin (2000, p.20), que há uma distinção entre diegetização e impressão de realidade. A impressão de realidade é um fenômeno ligado a traços da matéria de expressão da linguagem cinematográfica, como o movimento das imagens e o som sincronizado. Outras linguagens, como o texto escrito, são incapazes de produzir impressão de realidade. Não obstante, seria erro deduzir que elas são incapazes de produzir efeito diegético. A prova disso é que a leitura de um romance é capaz de propiciar um “efeito de mundo” tão ou mais intenso que a apreciação de um filme.

Estas observações sinalizam para a complexidade que envolve a experiência afetiva do espectador do cinema. Se, por um lado, os filmes se valem da impressão de realidade para convocar respostas muito diretas do público, não se pode deixar de levar em conta também que o meio cinematográfico compartilha com a literatura e o teatro de um conjunto de outros recursos para promover a imersão do espectador na diegese – com tudo que esta imersão implica de envolvimento a um só tempo cognitivo, sensorial e emocional.

Um filme como *Dogville* (2003) parece ilustrar de forma exemplar esta dinâmica. Rodado inteiramente dentro de um galpão, a produção dirigida por Lars von Trier reduz ao mínimo os artefatos cenográficos: há apenas um ou outro móvel e quase nenhuma parede. Marcações no chão indicam, por exemplo, a casa de um personagem ou um arbusto. Neste ambiente – com um fundo que tende ao infinito – os atores contracenam com objetos imaginários, que apesar de nunca serem vistos pelo espectador, têm sua existência no universo diegético indicada por recursos sonoros ou de iluminação. Ao mesmo tempo, os comentários de um narrador em *voice over* pontuam a narrativa, dividida em capítulos, como num livro.

O não-cenário é uma articulação dessa fronteira que faz com que as imagens (que seriam concretas) sejam diferentes das palavras (que seriam mais abstratas). Afinal, até onde esse tipo de conceituação é válido? Segundo o próprio von Trier: “a ideia é que a cidade se forme na imaginação da audiência”(TRIER, 2001: 2007). Nesse ponto, Dogville se aproxima tanto do espaço imaginário da literatura, formado pela mente do(a) espectador(a), quanto do espaço convencional do teatro, que é formado pelo(a) espectador(a) com a ajuda da encenação dos atores e atrizes. (OLIVEIRA, 2008, p. 53)

Para completar, deve-se lembrar ainda que *Dogville*, com uma câmera inquieta que simula o registro documental no estilo Dogma 95 - explora ao máximo os *close-ups* que enfatizam gestos, expressões e olhares - um recurso tradicionalmente associado à convocação da empatia com os personagens. Com toda essa configuração, o filme evoca a um só tempo os registros de fruição do cinema, da literatura e do teatro, e convoca o espectador a se manter imerso (e emocionalmente implicado) na narrativa, a despeito de uma ostensiva exibição do aparato cinematográfico que, supostamente, deveria contribuir para bloquear a ilusão de realidade.

O que o trabalho de Lars von Trier expõe de um modo provocador e quase didático diz respeito, no limite, à natureza de qualquer filme narrativo, e ainda mais especialmente aos filmes de ficção. Afinal, se acompanhamos com suspense e ansiedade os desdobramentos dos destinos de um personagem ou compartilhamos um pouco da sua emoção diante das reviravoltas do destino, esta reação, obviamente, não se explica apenas por conta da extraordinária semelhança entre o som e as imagens projetadas na tela e a percepção que temos da realidade, mas também como uma consequência do próprio jogo que a narrativa engendra com os nossos afetos, valendo-se destes mesmos sons e imagens como suporte ou via de acesso.

Por conta destas ponderações, é que se deve ressaltar que a noção de participação afetiva evocada aqui parte de uma perspectiva vinculada de maneira menos restrita ao fenômeno de impressão de realidade. Desse modo, sugere-se compreender esta participação, ao menos no contexto do cinema narrativo de ficção, de maneira ampla, como o próprio envolvimento de natureza afetiva que o espectador tende a estabelecer com o filme, e de modo particular com seus personagens e/ou situações narrativas. Para convocar esta participação, os textos fílmicos recorrem a uma série de estratégias e convenções que fazem parte de tradições do pensamento e da prática do cinema, mas que nem sempre são exclusivas do meio, resultando de um diálogo com outras tradições. A partir daí, talvez seja possível observar como estas estratégias e convenções se ancoram, ora na busca de por um maior *distanciamento*, ora visando uma *aproximação* entre espectador e personagem – com base frequentemente na construção de uma disposição na qual o espectador possa experimentar de forma vicária e, numa versão mitigada, algo das emoções e sensações expressas por meio da representação, sobretudo quando da exploração da exibição do pathos do personagem (a busca da “empatia”).

Referências

- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- AUMONT, Jacques; MARRIE, Michel. *A Análise do Filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.
- BALÁZS, Béla. *Nós estamos no filme*. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 84-86.
- BAUDRY, Jean-Louis. *Cinema: Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 383-399.
- BELLOUR, Raymond. *The Analysis of Film*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- BERGALA, Alain. *O filme e seu espectador*. In: AUMONT, J. et AL. *A Estética do Filme*. Campinas: Papirus, 4ª ed., 2006.
- BORNHEIM, Gerd, *Brecht a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- CARROLL, Noël. *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University, 1988.
- _____. *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração*. Campinas: Ed. Papirus, 1999.
- _____. *The Philosophy of Motion Picture*. London: Blackwell Publishing, 2008.
- CLOUGH, Patricia; HALLEY, Jean. *The affective turn: theorizing the social*. Durhan: Duke University Press, 2007.
- DAWSON, S. W. *Dram and the Dramatic*. Norfolk: Cox & Wyman, 1970.
- FREUD, Sigmund. *Psicologia de grupo e análise do eu*. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. XVIII, p. 91-169.
- GALVÃO, Emília Maria da Conceição Valente. *Cena e sentimento: um estudo sobre estratégias de produção de efeitos emocionais no cinema*. 167. il. 2011. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.
- GROVES, T. *Entranced: Affective Mimesis and Cinematic Identification*. In: *Screening the Past*, n. 20, 2006. Disponível em <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/20/entranced.html>
- JAUSS, Hans Robert. *O Prazer Estético e as Experiências Fundamentais da Poesis, Aisthesis e Katharsis*. In: *A Literatura e o Leitor: textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 63-82.
- _____. [1972] *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona, Paidós, 2002.

JULLIER, L.; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Ed. Senac, 2009.

MACCABE, Collin. *Theory and Film: Principle of Realism and Pleasure*. In: *Screen Autumn* 17, p. 7-27 (Outono, 1976).

MENDES, Cleise. *As Estratégias do Drama*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977

_____. *O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Moraes, 1970.

NASIO, Juan-David. *Lições sobre os 7 conceitos cruciais em psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ODIN, Roger. *De la fiction*. Bruxelles: De Boeck & Larcier, 2000.

OLIVEIRA, Fábio Crispim de. *Espaços excludentes, corpos excluídos: a narrativa cinematográfica de Lars von Trier*. Brasília, 2004. 144f. Dissertação (Mestrado em Literatura), Universidade de Brasília, 2008.

PLANTINGA, Carl. *The Scene of Empathy and the Human Face on Film*. In: PLANTINGA, Carl R.; SMITH, Greg. *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*. Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press, 1999.

_____. *Moving Viewers: American film and the spectators experience*. Los Angeles: University of California Press, 2009.

ROUDINESCO, Elisabeth. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SMITH, Murray. *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. New York: Oxford University Press, 2004.

STAIGER, Janet. *Media Reception Studies*. New York: New York University Press, 2005.

TAN, Ed. *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum, 1996.