

CINEMA E AFETIVIDADE: BREVE MAPEAMENTO DE CONTRIBUIÇÕES DO COGNITIVISMO E DA TEORIA PSICANALÍTICA¹

Emília Maria da Conceição Valente Galvão²

Resumo

O presente artigo apresenta um breve mapeamento de contribuições realizadas por pesquisadores cognitivistas e teóricos de orientação psicanalítica que possam ser úteis a análises focadas no modo como determinados filmes convocam respostas afetivas. Tais contribuições se voltam para o impacto de uma série de estratégias e recursos largamente empregados pelos filmes narrativos de ficção. Nesse sentido, são examinadas hipóteses e reflexões sobre o jogo de variação da escala de planos (close-up), o uso da câmera subjetiva, a dinâmica entre o saber do espectador e o saber do personagem, o recurso à estereotipagem, as relações entre orientação moral e afeto e entre música e afeto, além do impacto de recursos estilísticos como fotografia e o ritmo da montagem.

Palavras-Chave

Afetividade no cinema, estudos filmicos cognitivistas, semiopsicanálise.

Abstract

This article presents a brief mapping of contributions made by cognitive researchers and psychoanalytic theorists that can be useful for analyses focused in the way particular films foresee spectator's affective reactions. These contributions are related to the affective-appeal of several resources and strategies employed by narrative fiction films. In this sense, the document examines hypothesis and reflexions about the framing distance (close-up), the point-of-view (POV) shot, the relation between the viewers knowledge and the characters knowledge, the use of stereotypes, the relation between moral orientation and affect and between music and affect and, finally, the impact of other stylistic resources like cinematography and the rhythm in film editing.

Keywords

Affectivity in cinema, cognitive film theory, psychoanalytic film theory.

1. Introdução

No panorama dos estudos contemporâneos sobre cinema, uma das tendências comumente notadas é a de uma maior “pluralização da teoria”. De modo geral, aponta-se uma multiplicação de estudos com aportes teórico-metodológicos muito diversos e que privilegiam – em lugar de incursões teóricas ambiciosas - abordagens empíricas sobre, por exemplo, determinados gêneros e cinematografias, práticas de recepção, públicos ou políticas de produção e distribuição. Para Stam (2006, p. 361) “a teoria do cinema como um projeto de unificação metodológica encontra-se, atualmente, em processo de extinção”. Embora não deixe de celebrar este panorama de diversidade, o autor alerta para os riscos da fragmentação.

O que se faz necessário, em meu entendimento, é que as diferentes teorias se tornem mais conscientes umas a respeito das outras, de modo que os teóricos de orientação psicanalítica possam aprender sobre a teoria cognitivista, e que os teóricos cognitivistas possam ler a teoria racial, por exemplo. Não se trata de um relativismo ou um mero pluralismo, mas de múltiplas matrizes e conhecimentos, cada qual lançando sua luz sobre o objeto estudado. Não se trata de aceitar completamente a outra perspectiva teórica, mas de conhecê-la, levá-la em consideração, estar pronto a ser por ela desafiado. (Stam, 2006, p. 362).

É um pouco com este espírito que este artigo se volta para o debate envolvendo pesquisadores cognitivistas e de orientação psicanalítica (vinculados à chamada teoria do posicionamento subjetivo ou teoria da enunciação). As controvérsias entre estas duas correntes - cujos autores raramente dialogam entre si - refletem visões quase antagônicas sobre a própria natureza do espectador de cinema e os modos válidos de produção do conhecimento. Ainda assim, parece inegável que ambas as escolas são responsáveis por contribuições essenciais ao estudo da afetividade no cinema, com trabalhos que resultam de uma dedicação sistemática e exaustiva ao problema de como os filmes visam, no plano mesmo de sua realização, reações emocionais e sensoriais do público. Partindo desta constatação, a proposta aqui é realizar um breve mapeamento de contribuições realizadas por estas escolas, de modo a permitir ao leitor avaliar melhor os limites e o alcance de suas proposições.

2. Reflexões sobre as práticas e seus efeitos

Para viabilizar a interface entre trabalhos que adotam premissas teóricas e terminologias tão diferentes, a estratégia aqui encontrada foi a de centrar o foco da investigação em estudos que se voltam para o universo das práticas cinematográficas e seus efeitos e que, portanto, possam ser mais úteis ao aprofundamento de exercícios de análise fílmica. Tais estudos concentram seu interesse na reflexão sobre o impacto afetivo de uma série de estratégias e recursos largamente empregados pelo cinema narrativo de ficção.

Um exemplo: de modo geral, os teóricos do posicionamento subjetivo tenderam a colocar grande ênfase durante suas análises no poder da exploração do jogo dos olhares entre os personagens como estratégia de apelo às *identificações*. Já os cognitivistas preferem dar um peso maior à importância da orientação moral na convocação do *engajamento* com os personagens. Nos dois casos, no entanto, o que os autores apresentam são hipóteses diferentes sobre os possíveis efeitos de recursos considerados por ambas as escolas como significativos para entender como os filmes orientam as nossas respostas afetivas em relação a personagens e/ou situações narrativas.

Desta maneira, o mapeamento exposto a seguir busca demonstrar como os diferentes pesquisadores interpretam o sentido e, sobretudo, os efeitos de aspectos relacionados à prática cinematográfica. A estratégia permitiu inclusive a apropriação de contribuição de um autor como Roger Odin³ (2000) que, apesar de se manter fiel à tradição francófona, em seu modelo semioprágmató procurou incorporar avanços à abordagem semiopsicanalítica, ao propor a adoção de conceitos como o da *mise en phase*, que será abordado a seguir.

De fora do mapeamento, ficaram formulações que dizem respeito mais a um debate teórico sobre o estatuto do espectador de cinema do que à compreensão do funcionamento de filmes em particular, como, por exemplo, o famoso postulado de Jean-Louis Baudry (1983) acerca da existência de uma identificação primordial do espectador com a câmera⁴. Do mesmo modo, foram deixadas de lado investigações que se apoiam de modo muito estrito em conceitos e pressupostos de outros campos de conhecimento, por se considerar que nestes casos o diálogo interdisciplinar é mais limitado e sujeito a controvérsias. Um exemplo neste

sentido é o das abordagens que buscam nas narrativas a emergência de estruturas relacionadas às dinâmicas do complexo de Édipo, da castração e das relações entre lei e desejo estudadas pela teoria psicanalítica (ver, por exemplo, Bellour, 2011) e, entre os estudos cognitivistas, os modelos teóricos baseados na neuropsicologia, que tendem a encarar os filmes como configurações de sinais ou estímulos acionando o sistema de emoções do indivíduo, num nível fisiológico (Smith, 2003; Grodal, 1999).

Ao final, o mapeamento englobou os seguintes aspectos: o jogo de variação da escala de planos (*close-up*), o uso da câmera subjetiva, a dinâmica entre o saber do espectador e o saber do personagem, o recurso à estereotipagem, as relações entre orientação moral e afeto e entre música e afeto, além do impacto de outros recursos estilísticos como a fotografia e o ritmo da montagem.

a) O jogo de variação na escala de planos (*o close up*)

Do mesmo modo como, desde os primórdios do cinema, diversos críticos ressaltaram o poder do *close-up* de comunicar as emoções dos personagens (Balász, 1983; Munsterberg, 2002), também os autores inspirados na psicanálise compreenderam o jogo de variações da escala de planos como variável fundamental no trabalho do filme de posicionar subjetivamente o espectador. Segundo Bergala (2006), a proximidade com a câmera é vista como determinante, em muitos casos, para orientar a identificação.

Já os pesquisadores cognitivistas identificam no modo como certos filmes se apropriam do *close up* um apelo à comoção emocional por meio da produção daquilo que os psicólogos chamam de efeitos de mimetismo afetivo: a tendência dos indivíduos de imitar involuntariamente aspectos dos gestos e expressões faciais daqueles que observam, captando a expressão de seus afetos (como quando esboçamos uma expressão de dor ao ver o sofrimento de alguém). Plantinga (1999, p. 239) nota numa série de produções norte-americanas a recorrência de um tipo de cena de apelo ao mimetismo afetivo, a que ele chama de “cena da empatia”. Nestas cenas – que com frequência ocorrem perto do final do filme - o ritmo da narrativa se reduz e a atenção se volta para experiência interior de um personagem.

Usa-se muito o *close-up*, em planos ou estrutura de planos longos, com a utilização da música, empaticamente, como reforço.

b) O uso da câmera subjetiva

De acordo com Bergala (2006, pp. 272-278), a identificação com este ou aquele personagem em determinado momento do filme também é construída no nível da superfície do filme (da decupagem) a partir da multiplicação dos pontos de vista (que permite privilegiar as perspectivas de um ou outro personagem, sublinhar hierarquias, tensões e divisões entre eles). Dentro desta perspectiva, os autores da tradição semiopsicanalítica consideram que a exploração do jogo dos olhares entre os personagens é uma forma de implicar o espectador nas relações entre eles. Assim, o recurso à câmera subjetiva como delegação do olhar do personagem ao espectador aparece por vezes como a própria expressão da identificação com o personagem, ainda que alguns autores sinalizem que esta interpretação não passa de uma simplificação redutora.

Entre os cognitivistas, a tendência, de modo geral, é de questionar a associação direta entre câmera subjetiva ou os chamados planos ponto de vista (POV shots) e a apelo à identificação. Murray Smith (2004, p.157) defende que o procedimento necessariamente não conduz a uma compreensão da subjetividade do personagem, mas apenas a uma identidade de percepção: vimos aquilo que o personagem viu e estamos conscientes do seu olhar. No entanto, no modelo criado por ele para compreender o engajamento do espectador com os personagens, um dos níveis ressaltados é o do alinhamento, compreendido como “o processo pelo qual espectadores são situados em relação aos personagens em termos de acesso às suas ações e àquilo que eles sabem e pensam” (Smith, 2004, p.83).

c) O saber do espectador versus o saber do personagem

Diversos autores do campo dos estudos semiopsicanalíticos citam como um dos recursos privilegiados para a convocação da identificação o modo como a narração modula o saber do espectador em relação aos acontecimentos da diegese, escondendo ou antecipando a revelação de determinadas informações e regulando “o jogo do avanço e do atraso entre o

saber do espectador e o suposto saber do personagem” (Bergala, p. 281). Entre os cognitivistas, Murray Smith (2004) também chama atenção para o efeito destas estratégias ao considerar que o acesso ao saber é uma dos recursos que a narrativa se utiliza para alinhar a perspectiva do espectador à do personagem.

d) Estereótipos

De acordo com a tradição psicanalítica, para acionar vínculos de identificação com o personagem, alguns filmes recorrem também a uma construção dos personagens baseada em tipos: o bom, o mau, o herói, o traidor, a vítima, o algoz, etc. O recurso à estereotipagem visaria “reativar, de maneira totalmente comprovada, em um nível ao mesmo tempo rudimentar e profundo, os afetos saídos diretamente das identificações com os papéis da situação edipiana”. (Bergala, 2006, p. 267).

Já entre os cognitivistas, Murray Smith (2004), em seu modelo explicativo dos modos de construção pelo filme do engajamento com o personagem, considera que as narrativas audiovisuais se valem de estereótipos - além de uma série de padrões e esquemas interpretativos compartilhados pelos espectadores - com o objetivo de facilitar o que ele chama de reconhecimento; ou seja, o processo de construção do personagem pelo espectador, por meio da identificação de traços físicos e psicológicos. No esquema proposto pelo autor, o reconhecimento é o primeiro nível dos processos que conduzem ao engajamento do espectador em relação ao personagem.

e) Orientação moral e afeto

De maneira geral, os autores cognitivistas dão grande peso à questão da moralidade em suas análises. Plantinga (2009, p.191) chama atenção para a “retórica da emoção”, ou seja, para as relações entre as estratégias de produção de efeitos emocionais de um filme e sua retórica, o universo de ideias e valores morais que ele transmite e que exerce um impacto persuasivo sobre o espectador. Na opinião do autor, o apelo às emoções no cinema “não é apenas uma questão de sentimentos, mas diz respeito também a formas de pensar e valorizar que são encorajadas pelo texto e que precedem ou acompanham a resposta emocional. Por estas

razões, as emoções do espectador sempre levantam questões éticas e ideológicas” (Plantinga, 2009, p. 191).

Já Murray Smith (2004), em seu modelo de análise da construção do engajamento do espectador com o personagem, vincula diretamente as respostas de simpatia a uma avaliação moral. Para o autor, esta avaliação é, no entanto, orientada pelo filme, por meio de uma série de mecanismos, como a própria ação dos personagens, seus atributos físicos e modos de caracterização ou as associações com a *persona* dos atores que os interpretam (a função do *star system*). Desta maneira, ele nota a existência de um sistema de valores interno ao texto fílmico que costuma ser organizado de modo a situar continuamente para o espectador os personagens em posições de relativa “desejabilidade”, o que nos induz a formar uma hierarquia de preferências, de simpatias e antipatias em relação a cada um deles (p. 194).

As relações entre convocação de afetos e transmissão de valores morais pelo filme não são ignoradas também pelos estudos que seguem a orientação psicanalítica. Seus autores, no entanto, chamam atenção com muita frequência para “a questão da amoralidade e da maleabilidade fundamental do espectador do cinema” (Bergala, 2006, p. 266). Em outras palavras, para a capacidade – familiar a qualquer espectador de cinema - de se engajar emocionalmente ou mesmo sentir simpatia por personagens de comportamento moral duvidoso, em relação aos quais provavelmente tenderia a sentir aversão na vida real. Isto aconteceria porque a identificação com o personagem seria construída de maneira muito fluida ao longo da narrativa: o espectador não precisa conhecer o perfil do personagem nem seus valores morais para reconhecer, às vezes quase instantaneamente, o alvo de seus investimentos emocionais em uma determinada cena. Na opinião destes autores, portanto, mais do que os valores morais reconhecidos como atributos do personagem, são as situações engendradas pela narrativa que orientam a identificação, compreendida como “um efeito de estrutura, uma questão de lugar mais do que de psicologia” (Bergala, 2006, p.268).

Outra observação sobre as relações entre orientação moral e afetividade foi feita mais recentemente por Odin (2000, p.45). Em sua análise dos modos de produção de afetos, o autor ressalta as relações entre o que ele chama de *mise en phase* e o processo de transmissão de valores. Compreendida como uma modalidade da participação afetiva do espectador, a

mise en phase é definida como “os processos que me conduzem a vibrar ao ritmo daquilo que o filme me dá a ver e compreender”. Para Odin, a *mise en phase* narrativa é um operador formidável para levar o espectador a aderir aos valores expressos pela narrativa, chegando a atuar mesmo como um produtor de valores. No filme de ficção clássico, prossegue o autor, o processo funciona, com frequência, a serviço de um sistema de oposições binárias, promovendo no espectador um efeito tranquilizador, já que ele sempre sabe a que valores deverá aderir. Em outras produções, no entanto, este trabalho pode ser muito mais complexo e ameaçador para o espectador, na medida em que é a própria crise dos valores que é colocada em causa pela *mise en phase*.

f) Música e afeto

O lugar da música na condução da dimensão afetiva da experiência do espectador de cinema é estudado tanto por pesquisadores cognitivistas quanto pelos autores da teoria da enunciação. No segundo grupo, é exemplar a análise feita por Claudia Gorbman (1987) das funções desempenhadas pela música extradiegética nas produções do cinema clássico hollywoodiano. Sintonizada com os paradigmas da semiopsicanálise – e sua ênfase nos poderes ilusionistas do dispositivo cinematográfico – Gorbman (1987, p.5) defende que a música é utilizada pelo cinema realista clássico para reduzir as defesas do espectador contra as estruturas de fantasia a que a narrativa dá acesso, funcionando como um “voz hipnótica” que aumenta a suscetibilidade à sugestão.

Gorbman parte dos estudos psicanalíticos de Guy Rosolato e Didier Anzier sobre o papel do som na constituição do sujeito. Tais estudos ressaltam o fato de que, mesmo antes de nascer, o sujeito está envolto nos sons de dentro e fora do corpo materno; por isso, o prazer que experimentamos com os sons, e com a música em particular, estaria vinculado a este prazer original e a uma fantasia de fusão com o corpo materno. De forma análoga, a música extradiegética nos filmes narrativos cumpriria a função de conectar o espectador com o “corpo do filme”, vinculando-o aos sentimentos do personagem e conduzindo-o para dentro da diegese, ao reforçar os processos de identificação com a narrativa fílmica.

É por este compromisso com a identificação, acredita Gorbman, que os princípios de composição, mixagem e edição no cinema clássico dão tanta ênfase ao fato de que a música de fundo (não-diegética) deve se subordinar ao diálogo e às imagens, considerados como veículos primários da narrativa. A música de fundo não é feita para ser ouvida conscientemente, defende a autora, mas para atuar sutilmente como um significante da emoção, estabelecendo atmosferas (*moods*) e enfatizando certas emoções sugeridas pela narrativa. Daí o título do seu trabalho, *Unheard Melodies*. Além disso, outros princípios da música do filme clássico, como a unidade – por meio da repetição e variação de elementos musicais - e a continuidade (o uso da música para prover coesão rítmica e formal entre tomadas e nas transições entre as cenas) também contribuiriam para este processo, na medida em que ajudam a tornar menos visíveis os cortes e descontinuidades que chamam a atenção para a materialidade do filme (para o “dispositivo cinematográfico”), ameaçando, na opinião da autora, a identificação com o discurso fílmico.

Diferente de Gorbman, os teóricos cognitivistas partem de estudos dos campos da filosofia e da psicologia da música para tentar demonstrar as funções afetivas desempenhadas pela música nos filmes. Um exemplo neste sentido é dado por Noël Carroll (1996) e sua análise da função modificadora da música no filme. Da perspectiva puramente cognitivista adotada por Carroll, a música é vista como um sistema de símbolos altamente expressivo do ponto de vista emocional. Por isso, os filmes populares recorrem à música instrumental para caracterizar o estado de ânimo (*mood*) de uma determinada cena, imbuindo-a com certas qualidades expressivas que podem ou não já estar disponíveis na situação narrada. Para exemplificar, Carroll cita uma cena do filme *Gunga Din* (1939) em que três oficiais britânicos na Índia são vítimas de uma emboscada de fanáticos religiosos. O momento poderia ser de tensão, mas a trilha sonora confere à situação um tom ligeiro. Assim, diz Carroll, a música modifica o filme, já que suas qualidades expressivas são introduzidas para “modificar ou caracterizar na tela pessoas e objetos, ações e eventos, cenas e sequências” (1996, p.141).

Já Jeff Smith (1999), recusa a abordagem puramente cognitivista do fenômeno musical, ressaltando o fato de que a música não apenas transmite ou expressa qualidades afetivas como exerce um impacto direto sobre os afetos do espectador. Em razão disso, ele defende

que se leve em conta não apenas a emoção comunicada pela cena - aquela que podemos apreender por meio das qualidades expressivas informadas pela música - mas também a emoção que é evocada pela cena – como consequência de uma excitação promovida pelo estímulo musical.

Esta distinção seria útil para entender melhor as situações em que a composição é usada como recurso para representar ou expressar o estado emocional de um personagem. É o caso da cena final de *O Homem Elefante (Elephant Man, 1980)*, na qual a composição de Samuel Barber é exibida logo em seguida à cena que mostra o suicídio do protagonista John Merrick, após uma vida de infortúnios provocada pela doença que lhe desfigurou o rosto. Vista como uma expressão do ponto de vista do protagonista, a composição traduziria os sentimentos de pesar e resignação. Do ponto de vista do espectador, porém, a resposta afetiva é o resultado de uma compaixão sentida pelo personagem, e que é construída pelo texto fílmico a partir de uma articulação complexa de imagens e sons.

Outra sugestão feita por Smith (1999) é de que a expressividade da música nos filmes envolve dois tipos de processos: a polarização e a congruência afetiva. No primeiro caso, a música influencia respostas em direções que não estão expressas na cena, contribuindo para alterar a percepção geral do espectador. Já no segundo caso, a música teria a função de intensificar características emocionais já presentes na cena, potencializando a probabilidade de uma determinada resposta afetiva.

g) Outros recursos estilísticos

De modo geral, os pesquisadores cognitivistas das emoções fílmicas dão maior atenção aos aspectos relacionados à construção da narrativa do que a variáveis como fotografia, ritmo de montagem e movimento de câmera. Isto porque na visão destes autores o impacto produzido por tais recursos seria mais sensorial do que emocional. Plantinga (2009) defende, no entanto, que é preciso levar em conta as relações entre emoções e sensações porque os filmes são, acima de tudo, um poderoso meio sensorial, que extrai seu impacto do apelo direto à corporalidade do espectador, em especial à sua capacidade de ver e ouvir.

É por conta disso que o autor se apropria da noção psicológica de sinestesia afetiva (*affective synesthesia*). Segundo ele, a percepção humana é sinestésica, no sentido de que nós temos uma tendência a fazer correlações entre estímulos de diferentes modalidades. Uma música agitada parece combinar com uma edição ágil e fragmentada. Um longo e lento *travelling*, com os elegantes passos de uma bailarina. No contexto do cinema, o espectador tende a responder aos diferentes estímulos sensoriais como uma experiência coordenada, única. Ao mesmo tempo, grande parte do ofício do cineasta consiste na habilidade em combinar diferentes recursos estilísticos com o objetivo de construir efeitos poderosos de sinestesia, ao criar certas impressões ou tonalidades afetivas.

Articulados à narrativa, estes efeitos seriam essenciais para a orientação da disposição emocional do espectador. Ao examinar alguns filmes de Hitchcock, em especial *Pacto Sinistro* (*Strangers on a Train*, 1951), Plantinga (2009, p.166) tenta demonstrar como o uso de recursos como a música e certos movimentos de câmera e iluminação contribuem para que o espectador experimente a impressão de compartilhar algo do sentimento de culpa que aflige o protagonista. Tal efeito, ressalta o autor, não deve ser confundido com uma identidade de emoções entre público e personagem. Não obstante, é possível que por meio destas estratégias o espectador vivencie uma versão aproximada destas emoções.

Entre os estudos ligados à teoria do posicionamento subjetivo, o interesse por recursos como enquadramento e movimento da câmera está ligado, com frequência, à observação do modo como estes recursos são usados para sublinhar as relações subjetivas entre os personagens, expressas por meio de olhares, expressões e gestos – aspectos que já foram analisados nos itens sobre o uso da câmera subjetiva e da variação na escala de planos. Há, no entanto, observações comumente feitas por autores desta tradição que apontam para uma reflexão mais ampla sobre o impacto afetivo dos recursos estilísticos. É o caso da interpretação, bastante disseminada, de que as regras de continuidade do cinema clássico contribuiriam para reforçar a identificação com a narrativa fílmica ao disfarçar as rupturas que denunciam a materialidade do dispositivo cinematográfico.

Por último, vale aqui destacar a importância que Odin (2000, pp.42-43) confere aos parâmetros fílmicos – incluindo todo o trabalho plástico, rítmico e musical do filme e as

dinâmicas de montagem e enquadramento – na construção da *mise en phase* narrativa, ou seja, dos processos que conduzem o espectador a vibrar ao ritmo dos eventos contados e que para ele constituiriam um aspecto relevante do fenômeno da participação afetiva. No trabalho de *mise en phase*, os parâmetros fílmicos são colocados a serviço da narrativa. Se, no entanto, um dos parâmetros ganha autonomia, ocorre o que Odin (2000, p. 42) chama de defasagem: o parâmetro chama atenção para si mesmo e o espectador não vibra mais ao ritmo da narrativa. Odin identifica vários tipos de defasagem, provocadas seja por conta do modo particular como certos espectadores constroem o texto fílmico (defasagem idioletal) seja como consequência do próprio modo de funcionamento dos filmes. O autor ressalta inclusive que alguns filmes perseguem voluntariamente um efeito de defasagem, às vezes de modo generalizado. É o caso dos filmes experimentais, onde a estruturação da narrativa depende de uma competência do espectador.

3. Considerações finais

Evidentemente, o mapeamento realizado neste artigo é apenas provisório e ainda incompleto. Para aperfeiçoá-lo, outros aspectos ainda precisam ser observados, a exemplo do modo como as convenções próprias a certos gêneros cinematográficos se relacionam com determinadas dinâmicas ou tonalidades afetivas – como defendem estudos cognitivistas sobre o horror e o melodrama (Carroll, 1999, 1999b). Não obstante, acredita-se que o exame aqui efetuado tenha sido suficiente para demonstrar a rentabilidade do diálogo com as tradições do cognitivismo e da semiopsicanálise.

Vale ressaltar que não se tem aqui a pretensão de tentar dirimir os conflitos, por vezes mesmo inconciliáveis, entre estas duas vertentes. Entretanto, é preciso levar em conta que ambas as abordagens recorrem a ferramentas conceituais de outras disciplinas (a psicanálise, num caso, a filosofia analítica e a psicologia cognitiva, no outro) para dar conta de problemas que, no entanto, fazem parte de uma longa história de reflexão sobre a obra e seus efeitos, sobre o fazer artístico em sua relação com a dimensão emocional e sensorial da experiência do espectador.

Ao confrontarmos propostas teóricas tão diferentes, nosso objetivo é colocar suas proposições em perspectiva e inseri-las no debate mais amplo relativo às tradições que orientam as práticas cinematográficas, assim como as escolhas concretas dos realizadores. Neste contexto, os trabalhos de cognitivistas e teóricos de orientação psicanalítica podem ser vistos simplesmente como contribuições ao estudo destas tradições, que ajudam a aprofundar a reflexão sobre o alcance de suas estratégias e recursos. Partindo desta perspectiva, acredita-se que o analista possa estar mais preparado para se apropriar destas contribuições sem necessariamente ter que validar hipóteses que, no final das contas, dizem respeito a outros campos de conhecimento, como a psicanálise e/ou a psicologia cognitiva.

Referências

BALÁZS, B. (1983). A face do homem. Em XAVIER, I. (org.). *A Experiência do Cinema: antologia* (pp. 92-96). Rio de Janeiro, Brasil: Edições Graal.

BAUDRY, J. (1983). Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. Em XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema: antologia* (pp. 383-399). Rio de Janeiro, Brasil: Edições Graal.

BELLOUR, R. (2001). *The Analysis of Film*. Bloomington: Indiana University Press.

BROWNE, N (1975-1976). The Spectator-in-the-Text: The Rhetoric of "Stagecoach". *Film Quarterly*, 29 (2), 26-38. Acessado no dia 17 de junho de 2008 no endereço <http://www.jstor.org/stable/1211746>.

CARROLL, N. (1996). Notes on Movie Music. Em CARROLL, N. *Theorizing the Moving Image* (pp.139-145). New York, USA: Cambridge University Press, 1996.

CARROLL, N. (1999). *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração*. Campinas, Brasil: Ed. Papirus.

CARROLL, N. (1999a). Film, Emotion and Genre. Em PLANTINGA, C., SMITH, G. (eds.) *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion* (pp. 21-47). Baltimore, USA: The John Hopkins University Press.

GORBMAN, C. (1987). *Unheard Melodies*. Bloomington, USA: Indiana University Press.

GRODAL, T (1999). Emotions, Cognitions and Narrative Patterns in Film. Em *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion* (pp. 21-47). Baltimore: The John Hopkins University Press,

MACHADO, A. (2007). *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo, Brasil: Ed. Paulus.

MÜNSTERBERG, H. (2002). *The Photoplay: a psychological study and other writings*. New York, USA: Routledge.

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

PLANTINGA, C. (1999). *The Scene of Empathy and the Human Face on Film*. Em

PLANTINGA, C. , SMITH, G. *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*. Baltimore, USA: The John Hopkins University Press.

PLANTINGA, C. (2009). *Moving Viewers: American film and the spectator's experience*. Los Angeles, USA: University of California Press.

SMITH, G. (2003). *Film Structure and the Emotion System*. New York, USA: Cambridge University Press.

SMITH, J. (1999). *Movie Music as Moving Music: Emotion, Cognition, and the Film Score*. Em PLANTINGA, C. , SMITH, G. (eds.). *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*. Baltimore, USA: The John Hopkins University Press.

SMITH, M. (2004). *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. New York, USA: Oxford University Press.

STAM, R. (2003). *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, Brasil: Papyrus

¹ *CINEMA AND AFFECTIVITY: brief mapping of contributions by psychoanalytic and cognitive theories*

² Doutoranda e mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), especialista em Análise dos Discursos Audiovisuais pela mesma instituição (emiliamariavalete@yahoo.com.br).

³ Uma distinção, no entanto, precisa ser feita no que diz respeito à perspectiva defendida por Odin (2000) Enquanto os estudos cognitivistas e da teoria do posicionamento subjetivo privilegiam o olhar sobre os elementos que caracterizam os textos fílmicos, o modelo semio-pragmático se volta também para aspectos extratextuais relacionados aos contextos de recepção.

⁴ Jean-Louis Baudry (1983) se apropria das formulações da teoria psicanalítica sobre o fenômeno da identificação para propor a distinção entre “identificação primária” e “identificação secundária” no cinema. A primeira consistiria numa 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 muito em sua análise - persiste compreendida como um vínculo afetivo que o espectador estabelece com os personagens ao longo da narrativa.