

N.º 6 | 2015

CEM

CULTURA, ESPAÇO & MEMÓRIA

REVISTA DO CITCEM
– CENTRO DE INVESTIGAÇÃO
TRANSDISCIPLINAR
«CULTURA, ESPAÇO & MEMÓRIA»

NESTE NÚMERO:

DOSSIER TEMÁTICO

«O(s) Outro(s)»

(eds. Cláudia Sofia Pinto Ribeiro
e Luís Alberto Marques Alves)

RECENSÕES

NOTÍCIAS



CITCEM
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR
CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA

CEM N.º 6
CULTURA, ESPAÇO & MEMÓRIA

CEM N.º 6 CULTURA, ESPAÇO & MEMÓRIA

Edição: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço & Memória» (Faculdade de Letras da Universidade do Porto)/ Edições Afrontamento

Directora: Maria Cristina Almeida e Cunha

Editores do dossier temático: Cláudia Sofia Pinto Ribeiro | Luís Alberto Marques Alves

Foto da capa: «O(s) Outro(s)», fotografia by Scala

Design gráfico: www.hldesign.pt

Composição, impressão e acabamento: Rainho & Neves, Lda.

Distribuição: Companhia das Artes

N.º de edição: 1673

Tiragem: 500 exemplares

Depósito Legal: 321463/11

ISSN: 2182-1097-06

Periodicidade: Anual

Revista sujeita a *peer-review*.

Revista indexada em: DOAJ, Fonte Académica (EBSCO), Academic Journals Database e Google Scholar.

A edição *online* respeita os critérios do OA (*open access*) disponível em: [HYPERLINK "http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id04id1349&sum=sim"](http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id04id1349&sum=sim)<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id04id1349&sum=sim>.

Novembro 2015

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia, no âmbito do projecto UID/HIS/04059/2013.



O «OUTRO» NO CINEMA FICCIONAL E NARRATIVO: SIGNIFICADO E VITALIDADE NA REPRESENTAÇÃO DO REAL

PEDRO MIGUEL BARBOSA ALVES*

Resumo: O presente artigo incide sobre a relevância do cinema ficcional e narrativo como instrumento para aproximar-nos da realidade e do «Outro». Recorrendo a bibliografia interdisciplinar e relevante, estabelecemos uma análise teórica dividida em duas direções essenciais. Por um lado, verificamos como cinema, ficção e narrativa se conjugam em representações significativas do real e do «Outro». Por outro lado, comprovamos como o cinema ficcional e narrativo permite aos seus espectadores experimentações implicadas e ressonantes das suas histórias e dos seus universos, promovendo uma utilização e um aproveitamento do que é representado e do «Outro» em diferentes âmbitos cognitivos, afetivos ou empíricos das suas vidas.

Palavras-chave: Cinema ficcional e narrativo, espectador, realidade, «outro».

Abstract: This article incurs on the importance of fictional and narrative cinema as an instrument for approaching us to reality and to the «Other». By using an interdisciplinary and relevant bibliography, we establish a theoretical analysis divided in two major directions. On one hand, in which ways film, fiction and narrative conjugate in significant representations of reality and the «Other», allowing its spectators implied and resonant experimentations of the stories and universes of narrative and fictional cinema. On the other hand, how the latter promotes spectators' utilization and profiting from what is represented and from the «Other», in different cognitive, affective and empirical fields of their lives.

Keywords: Fictional and narrative cinema, spectator, reality, «other».

1. INTRODUÇÃO

Ao delegar ao Outro aquilo que há de mais profundo em mim, inclusive meus sonhos e ânsias, abro um espaço onde posso ter a liberdade de respirar [...]¹.

O que somos e como vivemos depende consideravelmente das relações significativas que estabelecemos com o «Outro», ou seja, com os elementos humanos, naturais, sociais ou culturais que escapam ao âmbito do nosso quotidiano e do nosso *self* individual e coletivo. A ideia de «Outro» incorpora tudo o que nos aparece na realidade como estranho, original ou diferente, requerendo a nossa capacidade de o perceber, de o compreender, de o interpretar, e de assimilar ou rejeitar as influências que pode exercer sobre a nossa identidade e sobre o nosso comportamento.

O contacto com e a criação de sentido e significado sobre o «Outro» pode partir de diversas ferramentas que procuram compreendê-lo e enquadrá-lo no modo como somos,

* CITCEM – pedrobmvalves@gmail.com.

¹ ŽIŽEK, 2006: 23.

agimos, entendemos e sentimos, e estendem-se desde procedimentos científicos e racionais até aproximações de índole sensível, artística ou cultural. A necessidade de instrumentos complementares nesta procura de sentido sobre o «Outro» relaciona-se intimamente com a extrema complexidade e variedade da realidade nas suas várias vertentes, a qual apenas pode ser entendida e integrada na vida individual e coletiva dos seres humanos através da implicação de várias perspectivas, de várias ideias e de várias sensibilidades numa lógica de interação constante entre fatores adquiridos e fatores originais.

Neste contexto, o cinema ficcional e narrativo assume-se como um dos meios à nossa disposição para contactar com o que é diferente e inovador para a nossa experiência vital, trazendo estruturas narrativas e universos simulados de expressão audiovisual que apelam a uma receção espectral capaz de integrar novas perspectivas nos prismas vitais que definem a identidade e a atuação dos espectadores. Uma consideração atenta sobre os processos de construção e de receção de cinema ficcional e narrativo servirão, então, para averiguar de que forma a sua representação da realidade serve para criar sentido e significado nos contextos vitais humanos, permitindo uma aplicação narrativa, ficcional e fílmica da complexidade do «Outro» (sob a forma de novas figuras, situações, universos e experiências), e ao mesmo tempo uma utilização do cinema ficcional e narrativo para compreender, interpretar e assimilar o «Outro» no nosso entendimento, na nossa sensibilidade e na nossa existência e atuação vitais.

2. O CINEMA FICCIONAL E NARRATIVO COMO EXPRESSÃO SIGNIFICATIVA DO «OUTRO» E DO REAL

As conexões entre o cinema ficcional e narrativo e a realidade não surgem de modo óbvio e imediato, mas implicam-se e explicam-se dentro de influências bidirecionais exercidas por cada um dos polos sobre o outro. Se o cinema, a narrativa e a ficção permitem, conjuntamente, construir e expressar uma representação da realidade com validade e utilidade para os seus recetores, isso advém de um conjunto de fundamentos e equivalências entre cinema ficcional e narrativo e a própria realidade, os quais instauram condições essenciais e justificativas para a utilização dos filmes ficcionais e narrativos como ferramentas pertinentes e importantes para definir e assimilar o real e o «Outro».

Antes de mais, devemos enquadrar brevemente o papel do cinema como arte e como fenómeno cultural, profundamente implicado na necessidade humana de construir sentido e significado sobre a realidade. Habitualmente, concedemos à Ciência um papel privilegiado no referido processo, mas tal significa, muitas vezes, negligenciar que a vida humana compõe-se de elementos que escapam aos procedimentos científicos. E aí surge a pertinência da arte e da cultura. Afirma Vargas Llosa² que «o conhecimento tem a ver com a evolução da técnica e das ciências, e a cultura é algo anterior ao conhecimento, uma propensão do espírito, uma sensibilidade e um cultivo da forma que dá sentido e

² VARGAS LLOSA, 2012: 14.

orientação aos conhecimentos». Por outro lado, Lakoff e Johnson³ defendem que uma aproximação meramente científica à realidade «deixa fora aspetos humanos da realidade, em particular as percepções reais, conceptualizações, motivações e ações que constituem a maior parte do que experimentamos»⁴.

Nesse sentido, a experiência artística de eventos e elementos procedentes ou referentes ao real revela-se importante e adequada para a construção de conhecimentos e criação de significados sobre variados aspetos da vida humana. Staiger⁵ sustenta que, entre os vários conjuntos de conhecimentos que providenciam a aquisição das nossas noções do real, aparecem os discursos científicos, os conhecimentos populares, as crenças religiosas, mas também as perspectivas inerentes a várias artes, entre as quais o cinema. Lakoff e Johnson⁶ confirmam a mesma ideia, mencionando que «as obras de arte proporcionam novas *gestalts* experienciais e consequentemente novas coerências»⁷, impondo-se, por isso, como «uma questão de racionalidade imaginativa e um meio de criar novas realidades»⁸.

É nesse contexto que o cinema aparece como possível metáfora da realidade. Afirma Quintana⁹ que «o cinema, em vez de ser um simples meio de registo de um pedaço em bruto da realidade, é um meio de expressão que renova a construção de formas mediante a figuração, ou seja, mediante o trabalho com os materiais que oferece a própria realidade»¹⁰. Como metáfora do real, os filmes permitem, assim, reconfigurar eventos e elementos da realidade nos ecrãs, disponibilizando universos e histórias passíveis de expressar o real de um modo original e significante. Por outro lado, «tudo o que consideramos como real podia ser uma interacção entre energias às quais acedemos mediante uma interpretação, uma projeção da mente no ecrã da consciência»¹¹, pelo que o cinema ficcional e narrativo incorpora também a necessidade de interpretarmos o que assimilamos do real e de plasmarmos essas informações em constructos mentais significativos que nos possibilitam desenvolver uma noção coerente e um forte sentido vital sobre o real e sobre o «Outro».

Dessa forma, o cinema permite problematizar a realidade dentro de representações que a perspetivam de modos inovadores, instaurando-se como «única arte [...] suscetível de fazer concordar razão e emoção, chegando a uma pela outra numa interdependência em que a reciprocidade permanece constante»¹². Um dos fatores decisivos para a conju-

³ LAKOFF & JOHNSON, 2005: 188.

⁴ Texto original: «Deja fuera aspectos humanos de la realidad, en particular percepciones reales, conceptualizaciones, motivaciones y acciones que constituyen la mayor parte de lo que experimentamos».

⁵ STAIGER, 2000: 193.

⁶ LAKOFF & JOHNSON, 2005: 280-281.

⁷ Texto original: «Las obras de arte proporcionan nuevas *gestalts* experienciais y en consecuencia nuevas coherencias».

⁸ Texto original: «Una cuestión de racionalidad imaginativa y un medio de crear nuevas realidades».

⁹ QUINTANA, 2003: 59.

¹⁰ Texto original: «El cine, en lugar de ser un simple medio de registro de un pedazo en bruto de realidad, es un medio de expresión que renueva la construcción de formas mediante la figuración, es decir, mediante el trabajo con los materiales que ofrece la propia realidad».

¹¹ Texto original: «Todo lo que consideramos como real podría ser una interacción entre energías a la que acedemos mediante una interpretación, una proyección de la mente en la pantalla de la conciencia». (PORTILLO, 2011: 106-107).

¹² Texto original: «Único arte [...] susceptible de hacer concordar razón y emoción, llegando a una por medio de la otra en una interdependencia en la que la reciprocidad permanece constante». (Mityr, 2002a: 113).

gação de razão e emoção na percepção e compreensão do «Outro» e do real através da representação fílmica é o envolvimento de elementos sensitivos familiares e utilizados pelo ser humano no acesso à própria realidade, entre os quais se destaca claramente a relevância da imagem.

Afirma Hillman¹³ que «a imagem é espontânea, primordial, dada com a própria psique, um «poema essencial no coração das coisas». O dado primário é a imagem, e esta é a alma se apresentando diretamente». Também Mitry¹⁴ sustenta que qualquer pensamento surgirá, inevitavelmente, de uma percepção e conceção das informações procedentes do real intimamente ligadas à componente visual da experiência humana, e ainda que as mesmas se organizem com recursos da linguagem, serão incontornavelmente pensadas e formuladas com imagens. Nesse sentido, e tal como refere Kittler¹⁵, o cinema permite replicar aos seus espectadores os seus próprios processos de percepção, com uma precisão audiovisual que escapa às possibilidades proporcionadas tanto pela consciência como pela linguagem.

Além destes e doutros fundamentos e equivalências entre cinema e realidade, alguns contrastes entre as duas áreas contribuem igualmente para o impacto verificado na percepção e na compreensão metafóricas inerentes à vivência fílmica. Por um lado, o cinema aplica a percepção visual sobre elementos e eventos ausentes do contexto físico do recetor, mas a concordância entre as formas vistas no ecrã e aquelas próprias das coisas e dos aspetos do real permitem a construção de sentido dentro de processos comuns de compreensão e interpretação do real. Por outro lado, e contrariamente à qualidade e duração dos eventos reais, o cinema permite escolher as figuras, situações, pontos de vista e momentos mais relevantes na representação que estabelece, densificando e intensificando, com isso, a experiência recetiva. É assim, nesse contexto, que a configuração narrativa do cinema adquire sentido, significado e importância na representação do «Outro» e do real.

Contar histórias é um fenómeno inerente ao ser humano. [...] Além da sua função comunicativa ou da sua relevância como expressão estética, a narrativa configurou, em grande medida, o nosso próprio pensamento. Os relatos são parte essencial da nossa existência. Precisamos deles para conhecer, compreender, explicar, em última instância, inclusive, para tentar dar sentido, às múltiplas e mutáveis realidades humanas que, esquivas, inapreensíveis, pretendem escapar inexoravelmente ao entendimento¹⁶.

A narrativa, como dispositivo comunicacional, não se remete simplesmente à expressão fílmica baseada no real, mas aparece como estruturação intimamente relacio-

¹³ HILLMAN, 2010: 118.

¹⁴ MITRY, 2002a: 79.

¹⁵ KITTLER, 1997: 99-100.

¹⁶ Texto original: «Contar historias es un fenómeno inherente al ser humano. [...] Más allá de su función comunicativa o su relevancia como expresión estética, la narrativa ha configurado, en gran medida, nuestro propio pensamiento. Los relatos son parte esencial de nuestra existencia. Los necesitamos para conocer, comprender, explicar, en última instancia, incluso, para intentar dar sentido, a las múltiples y cambiantes realidades humanas que, esquivas, inaprensibles, pretenden escapar inexorablemente al entendimiento». (GARCÍA GARCÍA & RAJAS, 2011: 9).

nada com diversos campos da vida humana e de acesso ao «Outro». Defende Graesser¹⁷ que os elementos e eventos narrativos apresentam relações próximas com as experiências quotidianas do ser humano, ativando mecanismos de compreensão recorrentes noutras tipologias de discursos e relatos, tais como as argumentações científicas e abstratas. Noutro âmbito, Lule¹⁸ afirma que também o entendimento e a comunicação jornalística sobre os acontecimentos da realidade constroem-se utilizando a narrativa como ferramenta incontornável, uma vez que «compreendemos as nossas vidas e o nosso mundo através das histórias»¹⁹ e que «precisamos de histórias porque somos histórias»²⁰.

Da ciência e do jornalismo poderíamos estender a nossa análise para campos como a política, a publicidade ou outras áreas da existência humana que configuram narrativa-mente a realidade ou o «Outro». No entanto, a importância e transversalidade vitais da narrativa advêm do facto de constituir um instrumento inerente à própria compreensão e estruturação da vida cognitiva, afetiva e empírica dos indivíduos. Parente²¹ defende que «a narrativa é uma função pela qual é criado o que contamos e tudo aquilo que é preciso para contá-lo», enquanto Jiménez²² sustenta que «a narração – seja fictícia ou verdadeira – ocorre sempre dentro da realidade e em virtude desta»²³. E García García²⁴ sublinha a mesma ideia: «Ao narrar narramo-nos. Narrar é viver, mas como poderíamos viver e relatar-nos, de uma maneira explícita ou implícita»²⁵.

Nestes moldes, verificamos que a narrativa está no cerne da compreensão e da comunicação humana, o que justifica e valoriza a sua participação também na expressão fílmica. No entanto, os relatos e as narrações apresentam importantes características e contributos igualmente ao nível do impacto exercido sobre os espectadores. Com a narrativa, criam-se condições para expressarmos-nos de forma mais familiar e global, mas também para entender de forma mais próxima e acertada o «Outro», chegado até nós dentro de estruturas e configurações disseminados nos discursos que produzimos e recebemos quotidianamente. Por isso mesmo, Schank e Berman²⁶ referem que a razão pela qual construímos histórias é, em grande medida, para ensinar-nos a nós o que pensamos e o que sabemos, para expressar o que somos ao «Outro», mas também para enquadrar as experiências do «Outro» dentro das nossas configurações identitárias, cognitivas, afetivas e empíricas. Isso significa que as nossas estruturas de crenças e conhecimentos adaptam-se aos dados que a realidade exterior nos proporciona sob configurações narrativas, enquadrando essas informações no que pensamos, no que sentimos e na forma como agimos.

¹⁷ GRAESSER, 2002: 229.

¹⁸ LULE, 2001: 4.

¹⁹ Texto original: «We understand our lives and our world through story».

²⁰ Texto original: «We need stories because we are stories».

²¹ PARENTE, 2004: 259.

²² JIMÉNEZ, 2011: 213.

²³ Texto original: «La narración – ya sea ficticia o verdadera – ocurre siempre dentro de la realidad y en virtud de esta».

²⁴ GARCÍA GARCÍA & RAJAS, 2011: 16.

²⁵ Texto original: «Al narrar nos narramos. Narrar es vivir, pero cómo podríamos vivir y relatarlos, de una manera explícita o implícita».

²⁶ SCHANK & BERMAN, 2002: 294.

O contacto com o «Outro» e a construção de sentidos vitais sobre o que o mesmo traz de novo e original encontram assim, no cinema e na narrativa, um modo de percepção sensorial similar àquele utilizado habitualmente na realidade e formas estruturantes e configuradoras que são válidas para múltiplos dados e campos do real, atribuindo familiaridade e permitindo uma compreensão mais direta de vários tipos de fenómenos. Mas o cinema ficcional e narrativo junta à equação da expressão artística e cultural da realidade e do «Outro» uma outra possibilidade – a ficcional –, com características e direções muito próprias.

A ficção não é a criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É antes o trabalho que opera dissentimentos, que modifica os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, alterando os quadros, as escalas ou os ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e a sua significação. Este trabalho muda as coordenadas do representável; altera a nossa percepção dos acontecimentos sensíveis, a nossa maneira de os pôr em relação com os sujeitos, o modo segundo o qual o nosso mundo está povoado de acontecimentos e figuras²⁷.

Falar de ficção não significa um afastamento da realidade nem a produção de uma mentira, mas sim um meio para representar o real de modo verosímil e referencial, sem exercer sobre o mesmo qualquer tipo de consequências ou de transformações diretas. A ficção permite transportar elementos da realidade para mundos onde estes são reconfigurados, rerepresentados e renovados, sob a égide de uma atualização representativa que pode ir desde o passado real até futuros imaginados, ampliando com isso a realidade, tanto em quantidade (mais universos, possíveis e impossíveis), como em qualidade (diferentes variáveis representativas e referenciais do real).

Ryan²⁸ refere que os mundos possíveis (aqueles que não contradizem a realidade) e os mundos impossíveis (os que propõem alternativas discordantes daquilo que a realidade é ou foi) aproximam a ficção da realidade e do pluralismo perspectivista com que a entendemos, sendo o real o centro inspirador de um conjunto de universos-satélites ficcionais que definem, delimitam e expressam as possibilidades, oportunidades e variantes inerentes à realidade e à sua diversidade. Por isso refere García García²⁹ que «as narrações ficcionais representam o mundo, o que foi, ou podia ter sido, sem obrigações de restringir-se às amarras do real, mas produzindo universos do real que estão escondidos para a lógica da realidade bruta»³⁰.

A ficção assume uma natural relação e dependência face à narrativa, tendo em conta a necessidade de configurar e estruturar os universos ficcionais com as situações, as figuras e os acontecimentos que lhes dão direção e significado. E a proximidade e implicação entre ambas surge de modo muito semelhante à participação da narrativa no contexto do

²⁷ RANCIÈRE, 2010: 97.

²⁸ RYAN, 2004: 130.

²⁹ GARCÍA GARCÍA & RAJAS, 2011: 32.

³⁰ Texto original: «Las narraciones ficcionales representan el mundo, lo que fue, o pudo haber sido, sin obligaciones de atenerse a la atadura de lo real, sino produciendo universos de lo real que están escondidos para la lógica de la realidad mostrenca».

real, nomeadamente nas oportunidades por ela criadas para compreender o «Outro». Sustenta Oatley³¹ que «a narrativa ficcional é aquele modo de pensar sobre, e compreender, pessoas que são de certa forma como nós, que atuam. [...] Tal como outras simulações, um objetivo principal é compreender assuntos complexos, neste caso pessoas, as suas ações, as suas interações, expressadas sob a forma narrativa»³².

Nesse sentido, as reconfigurações ficcionais de elementos da realidade permitem ao recetor encontrar com «Outros» intervenientes, tempos e espaços, estabelecendo figuras, ações e situações que expandem os nossos contentores empíricos (individuais e coletivos) e promovem, assim, um conhecimento mais amplo e mais profundo sobre a realidade (na sua possibilidade ou impossibilidade). De acordo com Strange³³, a ficção serve precisamente para uma reconceptualização do presente, do passado e do futuro, criando perspectivas reais e vitais alternativas dentro de estruturas e propostas narrativas que potenciam ressonâncias (individuais e coletivas) nos inventários mentais da nossa experiência, assim como nos comportamentos, pontos de vista e decisões que deles advêm.

Além da importância e do papel potencial das ficções narrativas na compreensão e interpretação da realidade e do «Outro», a sua conjugação com a expressão fílmica permite uma experimentação imersiva e de forte ressonância vital dos universos ficcionais e narrativos. Ao mesmo tempo que a vivacidade e a presença «ausente» das figuras, dos contextos e dos acontecimentos transporta-nos cognitivamente e afetivamente para dentro dos mundos e das histórias representados no ecrã, a consciência de uma ontologia ficcional na receção fílmica possibilita um maior relaxamento do espectador e uma consequente maior abertura – racional e emocional – aos conteúdos propostos pelos filmes. Por isso mesmo, Schaeffer³⁴ refere que a ficção autoriza abordar a realidade com uma menor tensão psicológica, libertando a experiência recetiva de qualquer tipo de consequências reais diretas, o que permite aos espectadores testemunhar histórias e eventos de grande intensidade emocional e/ou cognitiva (a morte de um personagem, por exemplo) sem sofrer com efeitos reais do que testemunha (sabe que não é uma morte real, o que aumenta a sua predisposição para a experiência e diminui qualquer tipo de angústia com aquilo que vivencia).

Todo este potencial de averiguação da realidade através do cinema ficcional e narrativo permite, assim, uma aproximação ao e do «Outro» com sentidos e significados amplos e vitais, implicando os espectadores na compreensão de múltiplos e complexos aspetos do mundo real que ressoam nos seus esquemas cognitivos, afetivos e empíricos. Nesse sentido, promove um encontro dos sujeitos com uma diversidade ampla, estruturada e intensa de referências reais, problematizadas na sua composição, na sua perspetivação e na sua vivência narrativa e ficcional, e conduzindo a experimentação fílmica para implicações profundas e profícuas entre os seus receptores e o «Outro» representado.

³¹ OATLEY, 2002: 40.

³² Texto original: «Fictional narrative is that mode of thinking about, and understanding, people who are somewhat like ourselves, who act. [...] As with other simulations, a principal purpose is to understand complex matters, in this case people, their actions, and their interactions, expressed in narrative form».

³³ STRANGE, 2002: 270.

³⁴ SCHAEFFER, 2002: 308-309.

3. O «OUTRO» REALIZADO: OPORTUNIDADES VITAIS COM O CINEMA FICCIONAL E NARRATIVO

As características imputadas ao cinema ficcional e narrativo, nas suas várias vertentes e na averiguação significativa do real e do «Outro», instauram um potencial de representação da vida e da experiência humanas que extravasa a sua mera reprodução, problematizando o quotidiano real e aventurando novas direções e possibilidades para o mesmo. Mas o referido potencial apenas obtém completo sentido e significado no momento da experimentação e da valorização espetatorial dos dados proporcionados pelas propostas narrativas, ficcionais e filmicas. Tal como sustenta Mitry³⁵, a imagem não é um fim em si mesmo, mas um «começo».

O cinema ficcional e narrativo instaura uma proposta de contacto simulado (mas referencial) com a realidade e com o «Outro», permitindo o acesso a informações que atuam sobre os contentores empíricos de cada um dos seus espectadores. Ainda que a experiência filmica obedeça ao contacto com um universo ficcional e narrativo pré-estabelecido, essa vivência não se limita ao cumprimento de uma experiência pré-determinada do «Outro», mas permite a cada espectador trazer para o filme e para a sua experimentação muito do que o define individual e socialmente.

Ao contrário da vida real, que surge por vezes de forma caótica e desorganizada, o cinema ficcional e narrativo delimita precisamente as figuras, as situações, os contextos, os acontecimentos e as direções da história, o que intensifica e densifica quer a constituição quer a experimentação dos seus mundos. Por isso, o espectador filmico acede a um tipo de experiência que o impele de um modo mais concreto e intenso do que a realidade, retirando-lhe um pouco do seu livre-arbítrio na seleção das informações que considera, mas delimitando uma vivência mais direcionada para certas afetações vitais.

Desse modo, o cinema ficcional e narrativo demanda por perceções, compreensões e interpretações dos seus mundos dentro de expectativas e de contextos vitais que cada espectador transporta consigo para o encontro filmico com o «Outro». Cada recetor parte com determinadas expectativas externas e internas (relativas a âmbitos socioculturais e institucionais ou a contextos pessoais e subjetivos), as quais servem para posicionar-se antes da e durante a experiência filmica. Por outro lado, o próprio filme vai criando um conjunto de expectativas e antecipações que alimentam o jogo instaurado entre a proposta filmica e os seus espectadores, que tentam decifrar a trama narrativa e criar sentido e significado na evolução da mesma. E daí resulta a riqueza da vivência deste novo mundo, campo inesgotável de interações onde o «Outro» nos atinge no que somos, sentimos e fazemos. Tal como refere Ricoeur³⁶, «esse processo movente de modificações de expectativas [...] consiste em viajar ao longo do texto, em deixar “afundar” na memória, abreviando-as, todas as modificações efetuadas, e em se abrir para novas expectativas tendo em vista as modificações».

³⁵ MITRY, 2002a: 155.

³⁶ RICOEUR, 2010: 287.

A adaptação e transformação espectral na interação com o cinema ficcional e narrativo envolve também o *background* individual e coletivo que nos define. Afirma Tripero³⁷ que cada recetor fílmico é afetado pelo filme mediante a implicação de recordações e vivências vitais próprias, comprometendo a sua experiência, o seu contexto, as suas perspetivas e as suas intenções na dinâmica filme-espectador, como ferramentas ativas nos processos de decifrar e assimilar o «Outro». Além do mais, a referida implicação pessoal revela-se noutros aspetos como o grau de maturidade, as condições vitais do espectador no momento da receção, ou em fatores socioculturais como a familiaridade com a linguagem cinematográfica, com a estruturação narrativa ou com o «faz-de-conta» ficcional. Todos eles constituem exemplos de condições extra-fílmicas profundamente relacionados com a história e com o ambiente da vida de cada recetor, sendo por isso decisivos para a qualidade e para a intensidade da experiência e das ressonâncias desenvolvidas entre espectadores e filmes.

Dentro do referido contexto de implicação vital, estabelecem-se assim condições profícuas para a projeção de necessidades, desejos e frustrações dos indivíduos nos filmes vivenciados, procurando satisfazer ou resolver o que a vida real não lhes permite. Mitry³⁸ sustenta que «o espectador ante o ecrã “realiza” no imaginário as situações que deseja conhecer ou experimentar»³⁹, aproveitando o cinema ficcional e narrativo como campo para satisfazer lacunas, conscientes ou inconscientes, da sua vida e da sua realidade. No entanto, o recetor fílmico efetua o movimento projetivo intimamente ligado ao que o filme lhe oferece, uma vez que, tal como refere Ricoeur⁴⁰, este não se projeta primeiro a si mesmo, mas «é antes alargado na sua capacidade de autoprojeção, ao receber do próprio texto um novo modo de ser». A instauração fílmica de um contacto com o «Outro» é, nesse sentido, o catalisador fundamental para a possibilidade de projetar e satisfazer aspetos por cumprir ou resolver no contexto real dos espectadores.

Além da oportunidade projetiva, o cinema ficcional e narrativo promove também a identificação entre recetores e elementos do filme que experimentam. Numa vertente «primária», a identificação estabelece-se entre o ponto de vista do sujeito e aquele instaurado pelo discurso fílmico, promovendo coincidências perceptivas e afetivas entre o olhar autoral e o olhar espectral sobre a história representada. Por outro lado, a identificação «secundária» remete a aproximação entre recetor e filme para os elementos narrativos representados, nomeadamente os personagens e as ações e situações que os mesmos protagonizam. Bermejo Berros e Soto Sanfiel⁴¹ defendem que a referida identificação secundária conduz o espectador no sentido de assumir «emoções, atitudes, pensamentos ou formas de conduta dos personagens», o que confirma o potencial do cinema ficcional e narrativo para influir cognitiva, afetiva e empiricamente nos espectadores.

³⁷ TRIPERO, 2011: 39.

³⁸ MITRY, 2002b: 61.

³⁹ Texto original: «El espectador ante la pantalla “realiza” en lo imaginario las situaciones que desea conocer o experimentar».

⁴⁰ RICOEUR, 2011: 132.

⁴¹ BERROS & SANFIEL, 2011: 193.

Ambos os movimentos – projetivo e identificativo – demonstram a capacidade do cinema ficcional e narrativo para proporcionar um conjunto de ressonâncias e de aplicações vitais nas experimentações filmicas, narrativas e ficcionais desenvolvidas pelos seus recetores. Estas, tal como referimos, permitem a cada espectador um contacto profícuo e bidirecional com o «Outro»; ao mesmo tempo que possibilita a atualização e a problematização da história e do contexto vital do espectador no campo ficcional e narrativo do filme vivenciado, obtém igualmente informações procedentes do universo filmico que incorporam o «Outro» em entendimentos, sentimentos e comportamentos espectatoriais renovados e modificados.

No entanto, as implicações e afetações mencionadas não se remetem exclusivamente ao tempo de duração do filme, mas extravasam o momento de receção para importâncias e relevâncias no regresso do espectador à sua vida real. A instauração de novas possibilidades percetivas, compreensivas e interpretativas sobre elementos e eventos coincidentes com ou simulados a partir da realidade permite aos espectadores retocar os seus perfis identitários (individual e coletivo), extravasar os limites da sua experiência ou condição vital, bem como resolver lacunas e necessidades pessoais e/ou sociais que não encontram auxílio nem cura no contexto real dos indivíduos.

Sobre uma utilidade catártica e psicoterapêutica do cinema ficcional e narrativo, Metz⁴² refere que as narrativas filmicas, ao contribuírem para que o espectador lide com os seus «fantasmas» e irrigue as figuras do seu desejo, instauram uma prática de saciedade afetiva, a qual se pode entender como catártica no sentido de exteriorização (projetiva) ou interiorização (identificativa) de componentes em falta na identidade ou na situação vital do espectador. Significa isso também, de acordo com Mitry⁴³, uma verdadeira «libertação» dos sentimentos e das características mais nobres ou vis que temos dentro de nós, aplicadas em universos que não interferem diretamente na vida e na realidade à qual o espectador regressa, mas que indiretamente permitem expelir ou incorporar, com sentido e significado, componentes individuais e/ou coletivas que necessitam desse tipo de resolução simulada e narrativa.

Por outro lado, e numa perspetiva mais racional e empírica, o contacto com o «Outro» proporcionado pelo cinema ficcional e narrativo permite também assimilar novas formas de experiência – transmitidas pelos personagens, pelas suas ações e pelos contextos vividos –, bem como refletir sobre e aprender o que eles significam e o sentido que podem assumir nas vidas e nas realidades dos espectadores. Tal como referem García Amilburu e Lenderos Cervantes⁴⁴, o cinema ficcional e narrativo ajuda-nos a entender a realidade por analogia, permitindo aos recetores identificar, nos filmes, elementos similares aos que compõem ou poderão compor a sua vida e o seu mundo real. Essa avaliação, compreensiva e interpretativa, enquadra uma análise crítica de valores, de condutas e de contextos (observados nos personagens e na sequência de ações narrativas) que, ao

⁴² METZ, 2001: 109.

⁴³ MITRY, 2002a: 220.

⁴⁴ AMILBURU & CERVANTES, 2011: 21-22.

serem vividos e questionados pelos espectadores, obtêm sentidos e significados próprios, adequados à situação vital de cada um.

Nesse sentido, são várias as valências positivas que encontramos na relação potenciada pelo cinema ficcional e narrativo junto dos seus espectadores, que vão desde a resolução de tensões e pulsões pessoais e sociais, até à capacidade de aprender, refletir e incorporar novas direções identitárias, novos valores, novas posturas, ou novas ações. O contacto com o «Outro» fílmico, ficcional e narrativo revela-se, por isso, uma oportunidade para aplicarmos o que levamos dentro de nós e transformarmo-nos em seres mais completos e resolvidos.

4. CONCLUSÕES

Os sentidos e significados vitais potenciados pelo cinema ficcional e narrativo constituem, tal como vimos, potenciais fatores de melhoramento e de desenvolvimento dos espectadores nas capacidades e nas características, individuais e socioculturais, que moldam a sua identidade e a sua participação na vida e na realidade humanas. Trazendo o «Outro» sob a forma de novas histórias, novos universos e novas perspetivas, o cinema ficcional e narrativo permite nele reconhecer o que nos define e o que nos falta, aplicar o que somos e o que queremos ser, bem como obter recompensas cognitivas, afetivas e empíricas que possibilitam um avanço na forma como entendemos o real e como nos situamos e atuamos sobre ele.

Portillo⁴⁵ refere que «aprender não tem por que referir-se sempre à assimilação de experiências racionais do externo, mas sobretudo à compreensão da nossa própria natureza»⁴⁶. Significa isso que, na aprendizagem e na educação humana da realidade e da especificidade diferente e distante do «Outro», devemos considerar seriamente a relevância do cinema ficcional e narrativo como forma de aquisição e compreensão, subjetivas ou programadas, de variados fenómenos que a realidade oferece para nos definirmos como seres instruídos, saudáveis e integrados. Experimentado com propósitos de entretenimento ou com objetivos pedagógicos, o cinema ficcional e narrativo guardará sempre lugar para a implicação das particularidades de cada espectador nos universos que referenciam ou reconfiguram o real, disponibilizando novas perspetivas, sensibilidades e entendimentos para uma assimilação de ou interação profícuas com o «Outro».

Nesse sentido, o cinema ficcional e narrativo assume-se como campo privilegiado para aprender a diferença, a distância e a individualidade, dentro de pressupostos que harmonizam a relação entre o pessoal e o coletivo, entre o próprio e o alheio, e que envolvem valores importantes como a tolerância, o respeito ou a empatia. O cinema ficcional e narrativo apresenta características suficientes e relevantes para fomentar aprendizagens e resoluções psicossociais nos indivíduos, contribuindo para uma vida e existência sau-

⁴⁵ PORTILLO, 2011: 129.

⁴⁶ Texto original: «Aprender no tiene por qué referirse siempre a la asimilación de explicaciones racionales de lo externo, sino más bien a la comprensión de nuestra propia naturaleza».

dáreis, instruídas e completas. Com os filmes ficcionais e narrativos, podemos tornar o «Outro» familiar e revermo-nos nele, descobrindo, com isso, que os nossos horizontes podem chegar mais longe e mais fundo do que alguma vez supuséramos.

BIBLIOGRAFIA

- BERMEJO BERROS, Jesús; SOTO SANFIEL, María Teresa (2011) – *Avances conceptuales en la dimensión pragmática de la narrativa audiovisual en el contexto multimedia*. In GARCÍA GARCÍA, Francisco; RAJAS, Mario, coord. (2011) – *Narrativas audiovisuales – Vol. 1: El relato*. Madrid: ICONO 14, p. 177-198.
- GARCÍA AMILBURU, María; LENDEROS CERVANTES, Bárbara (2011) – *Teoría y práctica del análisis pedagógico del cine*. Madrid: UNED.
- GARCÍA GARCÍA, Francisco (2011) – *Ética y narración audiovisual*. In GARCÍA GARCÍA, Francisco; RAJAS, Mario, coord. (2011) – *Narrativas audiovisuales – Vol. 1: El relato*. Madrid: ICONO 14, p. 13-34.
- GARCÍA GARCÍA, Francisco; RAJAS, Mario (2011) – *El relato: una aproximación interdisciplinar*. In GARCÍA GARCÍA, Francisco; RAJAS, Mario, coord. – *Narrativas audiovisuales – Vol. 1: El relato*. Madrid: ICONO 14, p. 9-12.
- GRAESSER, Arthur C. (2002) – *How does the mind construct and represent stories?*. In GREEN, Melanie C.; STRANGE, Jeffrey J.; BROCK, Timothy C., eds. – *Narrative Impact: Social and Cognitive Foundations*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, p. 229-262.
- HILLMAN, James (2010) – *Ficções que curam: Psicoterapia e imaginação em Freud, Jung e Adler*. Campinas: Veros Editora.
- JIMÉNEZ, Gabriel (2011) – *Las propiedades persuasivas de las narraciones: análisis de la propuesta antibélica Las Flores de Harrison*. In SÁNCHEZ, Javier Sierra; ORMAECHEA, Sheila Liberal, coord. – *Reflexiones científicas sobre cine, publicidad y género desde la óptica audiovisual*. Madrid: Editorial Fragua, p. 159-180.
- KITTLER, Friedrich Adolf (1997) – *Trespassing in scientific narrative: Grafton Elliot Smith and the Temple of Doom*. In JOHNSTON, John, ed. – *Literature, Media, Information Systems: Essays*. Amesterdão: G+B Arts International, p. 85-100.
- LAKOFF, George & JOHNSON, Mark (2005) – *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, Cátedra.
- LULE, Jack (2001) – *Daily News, Eternal Stories*. Nova Iorque: The Guilford Press.
- METZ, Christian (2001) – *El significativo imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- MITRY, Jean (2002a) – *Estética y psicología del cine – 1. Las Estructuras*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- (2002b) – *Estética y psicología del cine – 2. Las Formas*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- OATLEY, Keith (2002) – *Emotions and the Story Worlds of Fiction*. In GREEN, Melanie C.; STRANGE, Jeffrey J.; BROCK, Timothy C., eds. – *Narrative Impact: Social and Cognitive Foundations*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, p. 39-69.
- PARENTE, André (2004) – *Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica*. In RAMOS, Fernão Pessoa, org. – *Teoria Contemporânea do Cinema – Vol. 1: Pós-estruturalismos e filosofia analítica*. São Paulo: Editora Senac, p. 253-279.
- PORTILLO, Aurelio del (2011) – *Ilusión audiovisual: transfiguración del concepto de realidad ante los discursos cinematográficos*. In GARCÍA GARCÍA, Francisco; RAJAS, Mario, coord. – *Narrativas audiovisuales – Vol. 1: El relato*. Madrid: ICONO14, p. 105-133.
- QUINTANA, Ángel (2003) – *Fábulas de lo visible: el cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado, Quaderns Crema.
- RANCIÈRE, Jacques (2010) – *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- RICOEUR, Paul (2010) – *Tempo e narrativa, Vol. 3: O tempo narrado*. São Paulo, Editora WMF Martins Fontes.
- (2011) – *Teoria da Interpretação: o Discurso e o Excesso de Significação*. Lisboa: Edições 70.

- RYAN, Marie-Laure (2004) – *La narración como realidad virtual: la inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2002) – *¿Por qué la ficción?* Espanha: Ediciones Lengua de Trapo.
- SCHANK, Roger C.; BERMAN, Tamara R. (2002) – *The Pervasive Role of Stories in Knowledge and Action*. In GREEN, Melanie C.; STRANGE, Jeffrey J.; BROCK, Timothy C., eds. – *Narrative Impact: Social and Cognitive Foundations*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, p. 287-313.
- STAIGER, Janet (2000) – *Perverse spectators: the practices of film reception*. Nova Iorque: New York University Press.
- STRANGE, Jeffrey J. (2002) – *How Fictional Tales Wag Real-World Beliefs. Models and Mechanisms of Narrative Influence*. In GREEN, Melanie C.; STRANGE, Jeffrey J.; BROCK, Timothy C., eds. – *Narrative Impact: Social and Cognitive Foundations*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, p. 263-286.
- TRIPERO, Tomás de Andrés (2011) – «Análisis de la narrativa audiovisual desde nuevos presupuestos interpretativos de la psicología de la Gestalt». In GARCÍA GARCÍA, Francisco & RAJAS, Mario, coord. – *Narrativas audiovisuales – Vol. 1: El relato*. Madrid: ICONO14, p. 35-59.
- VARGAS LLOSA, Mario (2012) – *A Civilização do Espetáculo*. Lisboa: Quetzal Editores.
- ŽIŽEK, Slavoj (2006) – *A Subjetividade por vir: Ensaios Críticos sobre a Voz Obscena*. Lisboa: Relógio D'Água.