



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
CONTEMPORÂNEAS**

EMÍLIA MARIA DA CONCEIÇÃO VALENTE GALVÃO

CENA E SENTIMENTO:

**UM ESTUDO SOBRE ESTRATÉGIAS DE PRODUÇÃO DE EFEITOS
EMOCIONAIS NO CINEMA**

Salvador

2011

EMÍLIA MARIA DA CONCEIÇÃO VALENTE GALVÃO

**CENA E SENTIMENTO:
UM ESTUDO SOBRE ESTRATÉGIAS DE PRODUÇÃO DE EFEITOS
EMOCIONAIS NO CINEMA**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Comunicação do Curso de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia.

Orientador: Prof. Dr. Wilson da Silva Gomes

Salvador

2010

Para Lícia, Nilson e Caio, por tudo que têm me ensinado sobre afeto

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Wilson da Silva Gomes, pelo desafio que a sua orientação rigorosa representou para o meu aprendizado;

À Profa. Dra. Maria Carmem Jacob de Souza, por ter confiado generosamente no projeto desta dissertação;

Aos integrantes do Laboratório de Análise Fílmica, e de modo muito especial ao Prof. Dr. Guilherme Maia e a Cristiano Canguçu, que contribuíram com várias considerações e *insights* essenciais ao rumo tomado por este trabalho, além do professor Roberto Duarte, a quem também recorri em momentos de impasse;

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA, em especial ao Prof. Dr. José Francisco Serafim;

A Olga Valente, pela força que a sua presença representa em minha vida;

A Chico, pela alegria de sua companhia;

A Alfredo Magalhães, que eu gostaria que estivesse aqui, e

À Capes, que financiou esta pesquisa.

Deteve-se e, chorando disse: “Que lugar,
Acates, que região da terra não está
repleta de nossas aflições? Vê, Príamo! Os
atos louváveis aqui mesmo têm seu
prêmio; há lágrimas pelas façanhas e os
destinos dos mortais tocam o coração.
Livra-te do temor; algum proveito te trará
essa história”.

Virgílio, Eneida I, 459-463

(extraído do livro *Lacrimae Rerum*, de Slavoj
Zizek, tradução de Nélio Schneider)

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.

RESUMO

Esta dissertação analisa estratégias de produção de efeitos emocionais no cinema narrativo de ficção e, em especial os modos de relação entre a expressão das emoções do personagem e a convocação pelo texto fílmico da disposição emocional do espectador. O estudo se baseia nos pressupostos da perspectiva teórico-metodológica Poética do Cinema, adotada pelo Laboratório de Análise Fílmica do Programa de Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Esta perspectiva compreende o filme como uma obra expressiva cuja composição visa à realização de efeitos em um apreciador. Nesse contexto, a apreciação é entendida como uma experiência que envolve a subjetividade humana nas suas dimensões cognitiva, sensorial e emocional. Ao longo da história no cinema, a dimensão afetiva da apreciação foi desvalorizada por movimentos artísticos e estudiosos. No entanto, a partir dos anos 90, vários autores cognitivistas começaram a se dedicar ao estudo sistematizado do tópico cinema e emoções. Algumas de suas contribuições são examinadas ao longo deste trabalho. O documento apresenta resumos de modelos teóricos elaborados por Noël Carroll, Ed Tan, Torben Grodal, Greg Smith, Murray Smith e Carl Plantinga. Além disso, são estudadas abordagens cognitivistas sobre o modo como a música induz respostas afetivas e sobre as relações entre emoções e determinados gêneros ou categorias narrativas. A investigação teórica resultou em diretrizes para um exercício de análise centrado na compreensão do modo como os filmes prevêem reações afetivas de um apreciador. Estas diretrizes ressaltam fatores como os tipos de emoção evocados pelo filme, os modos de construção da disposição em relação ao personagem e os pontos de contato entre a dimensão emocional da apreciação e os efeitos cognitivos (a retórica do filme) e entre esta mesma dimensão e os efeitos sensoriais produzidos pela manipulação de recursos estilísticos. As orientações foram empregadas na análise de duas obras: *Dançando no Escuro* (*Dancer in the Dark*, 2000), de Lars von Trier, e *A Liberdade é Azul* (*Bleu*, 1993), de Krzysztof Kieslowski. A atividade interpretativa permitiu confirmar a rentabilidade de algumas formulações cognitivistas, como os conceitos de alinhamento de Murray Smith ou a noção de uma retórica das emoções proposta por Plantinga. Ao mesmo tempo, também expôs fragilidades da abordagem, como o fato de que os autores concentram excessivamente seus estudos em filmes enquadrados em categorias como cinema clássico hollywoodiano ou cinema *mainstream*. Por outro lado, as análises ajudaram a demonstrar na prática o funcionamento de procedimentos que refletem diferentes perspectivas a cerca do potencial criativo e dos limites éticos do cinema em seu ofício de manejar emoções.

Palavras-chave: Cinema e Emoções; Poética do Cinema; Estudos Fílmicos Cognitivistas; Engajamento com o Personagem; *Dançando no Escuro* (Filme); *A Liberdade é Azul* (Filme).

GALVÃO, Emília Maria da Conceição Valente. *Scene and sentiment: a study about strategies employed by cinema to produce emotional effects*. 167 pp. Ill 2011. Master Dissertation. Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

ABSTRACT

This master dissertation analyses some strategies employed by narrative fiction cinema to produce emotional effects, and especially the relations between the expression of character's emotional states and the elicitation of spectator's emotional responses. The study assumes the premises from "Poetics of Cinema" - the methodological approach that guides the works of the Filmic Analyses Laboratory of the Postgraduation Program in Communication and Contemporary Culture of the Federal University of Bahia. This approach conceives the film as an expressive work arranged to produce effects in the appreciator and the spectator's activity as an experience that involves cognitive, sensorial and emotional dimensions of human subjectiveness. Throughout the history of cinema, artistic movements and film researchers tended to devaluate the appreciation's affective dimension. Nevertheless, since the 90s, several cognitive scholars have devoted themselves to systematize studies about cinema and emotion. Some of their contributions are investigated in this dissertation. The document resumes the theoretical models formulated by Noël Carroll, Ed Tan, Torben Grodal, Greg Smith, Murray Smith and Carl Plantinga. Besides, the study examines some cognitive approaches to the way music elicits affective responses and the relations between emotions and particular genres or others narrative categories. As a result of this investigation, the work presents instructions for analyses focused in the way particular films foresee spectator's affective reactions. These instructions emphasize aspects such as the kind of emotion elicited by the film, the construction of characters engagement and the relations between the emotional dimension of spectator's experience and some cognitive effects (the rhetoric of film) and between the emotional dimension and the sensory effects produced by stylistics resources. The recommendations were employed in analytical exercises of two films: *Dancer in the Dark* (2000), by Lars von Trier, and *Blue* (1993), by Krzysztof Kieslowski. The interpretative activity allowed validating the utility of some conceptual tools formulated by cognitive researchers, such as the concept of alignment (Murray Smith) and the notion of a rhetoric of emotion (Plantinga). Nevertheless, the analyses also helped to demonstrate some of the cognitive approach fragilities, such as the fact that authors concentrate most of their studies on classical Hollywood style or on the American mainstream cinema. The analyses also helped to demonstrate the functioning of procedures that reflect distinct points of view about the creative potential and ethical limits of the management of emotions in cinema.

Keywords: Cinema and Emotions; Cognitive Film Studies; Characters Engagement; *Dancer in the Dark* (Film); *Blue* (Film).

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	11
1.1	SOBRE EMOÇÕES E CINEMA	12
1.2	SOBRE O CORPUS	19
1.3	ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO	22
2.	A POÉTICA DO CINEMA COMO PERSPECTIVA TEÓRICO-METODOLÓGICA	24
2.1.	POR QUE UMA POÉTICA?	24
2.2.	SENSAÇÃO, SENTIMENTO, COGNIÇÃO	31
3.	A ABORDAGEM COGNITIVISTA DAS EMOÇÕES FÍLMICAS	35
3.1.	RESUMO DOS PRINCIPAIS MODELOS TEÓRICOS	35
3.1.1	A filosofia das emoções fílmicas por Noël Carroll	35
3.1.2	Ed Tan e a máquina de produzir interesse	42
3.1.3	Torben Grodal e o modelo de fluxo	48
3.1.4	Greg Smith e o <i>mood cue-approach</i>	52
3.1.5	Murray Smith e o engajamento com os personagens	58
3.1.6	O modelo cognitivo-perceptual de Carl Plantinga	67
3.2	MÚSICA, MOODS E EMOÇÕES	84
3.3	GÊNEROS E OUTRAS CATEGORIAS NARRATIVAS	91
3.4	DIRETRIZES PARA ANÁLISE DOS FILMES	97
4.	ANÁLISES DOS FILMES	100
4.1	DANÇANDO NO ESCURO DE LARS VON TRIER	100

4.1.1	Trajectoria afetiva, engajamento e empatia	102
4.1.2	Efeitos sensoriais, emoções e impressão de realidade	113
4.1.3	Retórica, reflexividade e emoções negativas	119
4.2	A LIBERDADE É AZUL DE KIESLÓWSKI	125
4.2.1	Trajectoria afetiva, engajamento e empatia	125
4.2.2	Recursos estilísticos, sensações e emoções de artefato	138
4.2.3	Retórica das emoções, acaso e estrutura moral	145
5.	CONCLUSÃO	150
	REFERÊNCIAS	159
	ANEXOS	166

1.INTRODUÇÃO

“O principal objetivo do cinema deve ser retratar emoções”¹. A frase foi escrita na primeira década do século XX pelo psicólogo Hugo von Münsterberg. No capítulo seis de seu livro *The Film: A Psychological Study*, o autor pioneiro se dedicava a examinar as muitas formas à disposição do meio recém-difundido para expressar e despertar afetos: da própria ação dos personagens à técnica do *close-up*, que permitia ressaltar, de modo inédito até então, os gestos e expressões dos atores. Münsterberg (1983, p. 50) lembrava que até a cenografia podia ser utilizada para contar a “história da emoção íntima”, valendo-se dos “recursos expressivos adicionais que emanam do ambiente, dos elementos cênicos, das linhas, das formas e dos movimentos”. Ele apostava que, no futuro, as “mudanças formais de apresentação pictórica”, o que chamaríamos hoje de recursos técnicos e estilísticos, como determinados procedimentos de montagem, enquadramento e manipulação da imagem, poderiam ser utilizados para produzir impressões sensoriais capazes de gerar grande impacto sobre a nossa disposição emocional.

As ideias de Münsterberg tocam em questões significativas para o modo como o espectador vivencia a experiência do cinema ainda hoje. Apesar mesmo da enorme capacidade das narrativas audiovisuais de reproduzir idéias ou proporcionar experiências estéticas, grande parte do impulso que nos leva a assistir a um filme está ligado de alguma forma à sua capacidade de provocar fascínio, horror, medo, êxtase, angústia, compaixão, repugnância, estranhamento, alegria e uma imensa variedade de afetos.

Esta visão é cara à perspectiva teórica-metodológica adotada no Laboratório de Análise Fílmica da UFBA. A Poética do Cinema (GOMES. 1996, 2004a, 2004b) enfatiza o fato de que os filmes são obras expressivas que solicitam a atividade de apreciação em suas três dimensões: cognitiva, sensorial e emocional. A última dimensão, lembra Gomes (2004b) já foi inclusive altamente valorizada em tradições muito anteriores à da invenção do cinema. O pesquisador se refere às reflexões desenvolvidas por Aristóteles em seu tratado *Ars Poética* sobre as representações em forma de história (narrativas). O filósofo grego defendia, entre outras coisas, que a qualidade de uma obra trágica devia ser avaliada em função da sua

¹ O texto original diz :*Picture emotions must be the central aim of the photoplay*. A tradução utilizada segue a versão em português do texto publicada em XAVIER (1983, p.46).

habilidade em despertar sentimentos, mais especificamente, o terror (*phóbos*) e a compaixão (*éleos*).

Na Poética de Aristóteles, (...). a resposta emocional não é apenas um dos efeitos da obra de arte; é o seu efeito fundamental, aquilo que o realizador (o poeta) deve buscar antes de tudo, a destinação (*dynamis*) principal da representação e o princípio com base no qual se julga se a obra atingiu ou não a perfeição. (GOMES, 2004b, p.57)

Elaborada a partir de intuições extraídas da obra de Aristóteles, a Poética do Cinema estabelece diretrizes para exercícios de análise interna com foco na compreensão do modo particular com que cada filme agencia os recursos à sua disposição para produzir determinados efeitos. Nesse contexto, os efeitos emocionais ganham relevo: “...os estímulos que constituem fundamentalmente a expressão são igualmente de natureza afetiva. (...) Executar os efeitos de uma expressão significa, por sua vez, constituir um determinado sentimento, emocionar(-se).” (GOMES, 2004b, p.54).

Tomando como base estas reflexões, este projeto surgiu do desejo de observar mais de perto as relações entre cinema e emoções. Que mecanismos os filmes de ficção empregam para nos engajar afetiva e efetivamente? Como funcionam estas estratégias? É possível realizar um exercício de análise centrado prioritariamente no desvendamento do percurso emocional que o filme oferece ao espectador? Que ferramentas conceituais podem ser úteis para um empreendimento como este? Estas perguntas bastante genéricas serviram de ponto de partida para a investigação, que encontrou um direcionamento a partir do contato com o trabalho de vários pesquisadores que vêm se dedicando a reabilitar a importância das emoções fílmicas, reencontrando, por outros caminhos, a trilha deixada em aberto por Münsterberg.

1.1 SOBRE EMOÇÕES E CINEMA

Na história do pensamento sobre cinema, há uma longa tradição de silêncio ou mesmo descaso em relação à dimensão mais propriamente afetiva da apreciação fílmica. Entre os teóricos e realizadores, Eisenstein foi um dos poucos a valorizar o tema. Com um projeto de cinema que se apropriava de uma retórica facilmente associada à propaganda, o cineasta russo assumia claramente a busca de efeitos emocionais como um dos objetivos centrais do seu

trabalho. De acordo com Andrew (2002, p. 67), “ele achava que a arte estava reservada para aqueles tipos de efeitos e mensagens não disponíveis à linguagem comum. Isto é, a arte visava antes de tudo a emoções e apenas em segundo lugar à razão”.

De maneira geral, no entanto, o que vigorou ao longo de muitos anos foi uma postura crítica ou ao menos desconfiada em relação à capacidade do cinema de manobrar emoções. Gomes (2004b) lembra que os movimentos estéticos em voga ao longo de todo o século passado promoveram uma desvalorização sistemática das chamadas “estéticas do sentimento”, associando quase sempre a convocação ao afeto a uma estratégia de manipulação fácil, mercantilista.

O século XX assistiu a uma disputa aguçada entre duas escolas estéticas, uma de forte inflexão cognitivista, outra de matriz declaradamente sensualista. (...) Nesse contexto, a dimensão sentimental, que não poderia ser desconhecida, foi atribuída a projetos artísticos secundários e a formas populares e elementares de apreciação artística. Para as vanguardas políticas, estéticas do sentimento correspondem a estágios mais primários da apreciação popular, estágios em geral conservadores, explorados por uma indústria da produção de expressões que oferece catarses sentimentais para evitar a mobilização conceitual ou a produção de estágios mais reflexivos das massas. (GOMES, 2004b, p.56).

Muitos exemplos podem ser citados, no campo específico do cinema, desta desvalorização. Stam (2006, p.168) narra, por exemplo, como nos anos 60 e 70 “teorias do cinema esquerdista na Europa e no Terceiro Mundo tomavam como referência o pensamento desenvolvido nos anos 30 por Bertolt Brecht para desenvolver uma forte crítica de inflexão marxista do modelo realista dramático operante tanto no teatro tradicional como no cinema hollywoodiano”. Entre outras coisas, estas críticas miravam as tradicionais estratégias de produção de empatia ou identificação com o personagem com vistas a direcionar as respostas emocionais do público. Numa revisão crítica, o autor sinaliza como este elogio do distanciamento às vezes resvalou para a “negação dos prazeres do espectador”, além de trair um “racionalismo exacerbado”.

O tradicional desprestígio conferido ao melodrama – com suas narrativas de alta voltagem emocional - é outra faceta desta tendência. Os anos 70, é verdade, assistiram a uma renovação do interesse pelo gênero como um objeto de estudo relevante do ponto de vista acadêmico. No entanto, muitas análises da época privilegiavam a compreensão da dimensão ideológica dos filmes, com uma crítica de inspiração neo-marxista. Nesse sentido, narrativas

melodramáticas do período áureo de Hollywood eram encaradas como um lócus privilegiado para a representação do *american way of life* e dos impasses da sexualidade feminina e da moralidade na sociedade burguesa. Nas mãos hábeis de diretores *autores* como Douglas Sirk e Vincent Minelli, acreditava-se até que o excesso melodramático poderia servir de antídoto ao modelo realista, ao produzir, por meio do exagero, um efeito de distanciamento ou mesmo de crítica em relação aos valores da sociedade burguesa. (RODRIGUES, 2009)

Em muitos destes estudos, a referência à psicanálise era um ingrediente essencial. Como se sabe, o pensamento de Freud e Lacan exerceu grande influência sobre a teoria cinematográfica, em um diálogo quase sempre mediado por idéias de inspiração marxista, pelo estruturalismo, pela perspectiva semiológica ou pelo pensamento feminista. Nesse contexto, ganharam corpo elaborações das mais diversas, baseadas, por exemplo, nas analogias entre filme e sonho, entre o prazer do espectador e o do *voyeur* ou ainda entre a experiência do espectador de cinema e o processo da constituição do sujeito durante o chamado ‘estágio do espelho’.

Esta última analogia serviu de base para a famosa distinção elaborada por Jean-Louis Baudry entre identificação primária e secundária em cinema. O estágio do espelho é uma fase do desenvolvimento infantil - que normalmente ocorre por volta dos seis meses de idade - na qual acredita-se que 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 constituiriam 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 é 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 laciano como das idéias de Husserl, e em especial o conceito de “sujeito transcendental”, privilegiando uma leitura ideológica da experiência do cinema. Sua leitura influenciou abordagens de inspiração semiótico-psicanalítica para a questão da espetatorialidade feitas por autores como Stephen Heath, Christian Metz (1980), e Laura Mulvey. David Bordwell (2005) faz um resumo retrospectivo destas teorias que exerceram grande impacto nos anos 70 e 80, orientando a análise de filmes de várias épocas e lugares.

O cinema era considerado um sistema semiótico, representando o mundo através de textos segundo códigos convencionados. E, sendo um sistema semiótico engajaria o espectador como um sujeito dividido, deflagrando um processo onde interagem o consciente e o inconsciente.

Essa interação foi explicada de várias maneiras. Para Stephen Heath, o cinema canaliza o desejo oferecendo identificações através do olhar – o registro do imaginário –, reguladas pelas operações de estruturação e diferenciação do simbólico. Para Christian Metz, os códigos cinematográficos orientam a pulsão escopofílica e criam uma identificação com a câmera e com o ego do espectador como sujeito transcendental, exclusivamente perceptivo. Para Laura Mulvey, o cinema clássico mobiliza a escopofilia por meio do voyeurismo, do fetichismo e do narcisismo. Em outra variante, conhecida desde então como “teoria do dispositivo”, o cinema provoca uma regressão a um sentido infantil de plenitude análogo àquele produzido pelo que Lacan denominou a fase do espelho. (2005, p. 31-32)

Seja qual fosse a versão adotada, acreditava-se de modo geral que o cinema dominante (Hollywood à frente) “gratificava o desejo oferecendo satisfações socialmente aceitáveis por meio dos códigos cinematográficos”, enquanto a produção alternativa propiciava “identificações alternativas” capazes de desconstruir os “alicerces ideológicos do cinema dominante” (BORDWELL, 2005, p. 32-33). Nesse contexto, não era raro que o uso dos conceitos psicanalíticos estivesse a serviço de uma crítica aos programas de efeitos sentimentais. No entanto, é inegável que esta tradição de pesquisa (conhecida também como teoria da posição-subjetiva) representou uma contribuição de grande importância para a compreensão da dimensão afetiva da apreciação cinematográfica, sobretudo quando seus autores chamaram atenção para o posicionamento do espectador na estrutura das narrativas de ficção: como os filmes criam mecanismos de identificação com o espectador ou contribuem para sustentar o seu desejo, ao manipular expectativas e orientar pontos de vista. Mesmo no contexto pós-estruturalista, com o avanço dos estudos culturais – e suas críticas a esta vertente teórica – algumas premissas do pensamento semiótico-psicanalítico, como a centralidade da noção de identificação, continuaram amplamente aceitas.

No entanto, os pesquisadores de cinema que tomaram como inspiração o pensamento de Lacan e Freud não chegaram a desenvolver um estudo sistemático e abrangente sobre as relações entre emoções e cinema – na verdade, os termos emoção e afeto curiosamente pouco aparecem na maior parte de seus textos. E este é apenas um dos aspectos que distanciam esta abordagem da proposta de um grupo de pesquisadores que vem lançando nos últimos anos uma série de publicações direcionadas especificamente a investigar as estratégias de produção de efeito emocional. O movimento cognitivista começou a ganhar corpo nos anos 80, mas foi só na década seguinte que surgiram os primeiros trabalhos com foco nas chamadas “emoções fílmicas”. De modo geral, seus autores se voltam para a busca de respostas alternativas para questões ligadas à recepção cinematográfica abordadas pelas teorias semiótica e psicanalítica. Em lugar do referencial lacaniano, apóiam-se em teorias científicas e em estudos nos campos da Filosofia das Emoções, da Psicologia Cognitiva e da Neuropsicologia.

Da perspectiva dos teóricos cognitivistas, os conceitos que a teoria cinematográfica tomou emprestado do pensamento psicanalítico - como “identificação” e “desejo” – seriam por demais genéricos e imprecisos, guardando em sua própria formulação uma marca de subjetividade capaz de suscitar interpretações por demais divergentes. Daí o questionamento em relação à validade de se transplantar estes conceitos 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.

Outro problema apontado pelos cognitivistas diz respeito ao fato de que o pensamento semiótico-psicanalítico volta-se com grande frequência para questões abrangentes sobre o problema da apreciação fílmica. “Qual o desejo do espectador de cinema?” ou “Qual o regime metapsicológico do sujeito-espectador durante a projeção do filme?” eram algumas das interrogações que norteavam estas investigações (AUMONT, 2006). Em contrapartida, os cognitivistas se propõem um olhar mais atento à diversidade de experiências emocionais proporcionadas por produções em particular – e também para os recursos que os filmes agenciam com o objetivo de obter este resultado. Este tipo de orientação sugeriu a esta pesquisa um ponto de conexão a mais para supor que as contribuições cognitivistas pudessem ser úteis para um tipo de exercício de interpretação centrado no desvendamento das estratégias de produção de efeitos adotadas por filmes em particular, como propõe a metodologia adotada no Laboratório de Análise Fílmica da UFBA.

A princípio, a opção por uma perspectiva cognitivista para o estudo das emoções fílmicas parece contraditória. O próprio termo cognitivismo indica uma ênfase na compreensão do pensamento e no processamento de informações. Abordar as emoções por esta ótica não seria mais uma tentativa de reduzir a dimensão afetiva da nossa experiência a uma questão de cognição? Na introdução à coletânea *Passionate Viewers*, Greg Smith (1999) sugere que esta contradição só se sustenta diante de uma perspectiva cartesiana que separa rigidamente razão e sentimento. Segundo o autor, à medida que os estudos em psicologia e neurofisiologia se tornam mais sofisticados, os pesquisadores têm se dado conta das complexas inter-relações entre reações corporais (fisiológicas) e processos mentais. Por isso, um pressuposto básico para os autores cognitivistas é de que emoções e cognição tendem a trabalhar juntas.

Colocando de lado o preconceito ocidental que entende o universo das emoções como algo confuso, os cognitivistas enfatizam o modo como emoções e cognição cooperam para nos orientarmos em nosso ambiente, tornando certos objetos mais salientes. Emoções nos ajudam a avaliar nosso mundo e a reagir a ele mais rapidamente. Medo e amor nos fornecem uma força motivadora que trabalha juntamente com os processos de pensamento com mais frequência do que o contrário. (SMITH, 1999.p.2).²

² *Putting Western prejudice against the messy emotions aside, cognitivists emphasize the way that emotion and cognitions cooperate to orient us in our environment and to make certain objects more salient. Emotions help us to evaluate our world and react to it more quickly. Fear or love provide a motive force that more often than not works in tandem with thought processes.*

Além dessa disposição geral, Smith apresenta neste mesmo texto uma série de premissas que orientam os objetivos das pesquisas cognitivistas, e também sobre a concepção compartilhada pelos autores cognitivistas em relação à natureza das emoções de modo geral e no contexto mais específico da apreciação de narrativas audiovisuais. A seguir, um resumo destes pressupostos:

- As emoções que os filmes e outros textos ficcionais provocam têm sua raiz nos mesmos tipos de processo que geram as emoções na “vida real”. Emoções podem ser provocadas por situações reais e também por pensamentos e crenças.
- Os cognitivistas tendem a descrever a emoção como uma combinação de mudanças fisiológicas e processos cognitivos. As emoções não são um conjunto de sentimentos caóticos, mas estados estruturados, que envolvem mente e corpo. Nossa experiência da emoção está diretamente ligada a processos cognitivos como a avaliação.
- Como consequência do pressuposto anterior, os pesquisadores cognitivistas tendem a compreender os estados emocionais em termos de objetivos, objetos, características, comportamentos, julgamentos e motivações.
- Em lugar de adotarem conceitos amplos sobre processos emocionais, os autores dessa linha optam por discutir fenômenos emocionais específicos, como a comicidade.
- Cognitivistas se dedicam a examinar como determinados recursos estilísticos e narrativos, como a música do filme ou o *close-up* de expressões faciais, evocam emoção. Alguns teóricos propõem modelos mais amplos para compreender como os filmes narrativos são concebidos para evocar estados emocionais, mas sem perder de vista a especificidade das estratégias adotadas por diferentes conjuntos de filmes.

Levando em conta estas considerações, o presente trabalho partiu da intuição de que alguns conceitos e *insights* formulados pelos cognitivistas poderiam ser produtivos para o projeto de empreender exercícios de análise de filmes que privilegiassem o olhar sobre a dimensão sentimental da apreciação fílmica – embora sem deixar de lado, é claro, as articulações com os efeitos sensoriais e cognitivos. O interesse pelos estudos cognitivistas não implicou numa adesão acrítica à proposta de seus autores. O próprio exercício de tentar se

apropriar dos conceitos para nortear a análise dos filmes nos levou a vários questionamentos e impasses que serão discutidos na conclusão deste trabalho. É bem sabido também que alguns cognitivistas apóiam seus posicionamentos em uma crítica ferrenha aos estudos de orientação psicanalítica, apresentando, às vezes com uma verve caricatural, visões reducionistas destes trabalhos que não coincidem com o nosso ponto de vista. Deixando, porém, as controvérsias de lado, nossa intenção foi simplesmente *ouvir* o que os teóricos cognitivistas têm de concreto a propor para a compreensão das estratégias de produção de efeitos emocionais; tentando identificar de que modo suas formulações podem colaborar com o nosso projeto. A empreitada parece se justificar, aliás, pelo fato de que se trata de uma literatura em expansão, despertando interesse em países como Inglaterra, Estados Unidos e Alemanha, mas que permanece praticamente ignorada no Brasil: apenas um dos livros estudados foi traduzido para o português e a pesquisa não conseguiu encontrar trabalhos acadêmicos publicados no nosso país sobre o tema.

1.2 SOBRE O CORPUS

No mesmo capítulo seis de seu livro *The Film: A Psychological Study*, o psicólogo Hugo von Münsterberg faz outra observação que continua produtiva até hoje para o entendimento do modo como os filmes despertam afeto. Ele propõe que seja feita uma distinção entre as emoções que “nos comunicam os sentimentos das pessoas dentro do filme” e aquelas que “as cenas dos filmes suscitam dentro de nós e que podem ser inteiramente diversas, talvez exatamente opostas às emoções expressas pelos personagens”.

O primeiro grupo é sensivelmente maior. Imitamos as emoções exibidas aos nossos olhos e isso torna a apreensão da ação do filme mais nítida e mais afetiva. Simpatizamos com quem sofre e isso significa que a dor que vemos se torna a nossa própria dor. (...) É óbvio que neste primeiro grupo, a relação das imagens com as emoções das pessoas dentro do filme e com as emoções do espectador é exatamente a mesma. Se partimos das emoções da platéia, podemos dizer que a dor e a alegria que o espectador sente realmente se projetam na tela, seja nas imagens das pessoas seja nas imagens da paisagem e nos cenários que refletem as emoções pessoais. (...)

A análise da mente do espectador deve todavia conduzir ao segundo grupo – as emoções com as quais a platéia reage às cenas do ponto de vista da sua vida afetiva independente. (...) Vemos a criança alegre e risonha colhendo frutinhas à beira do precipício sem se dar conta de que vai cair se o herói não a salvar no último instante. É claro que sentimos a alegria da criança junto com ela, do contrário, nem entenderíamos seu comportamento; mas a sensação mais forte é do medo e do horror que a própria criança ignora (MÜNSTERBERG, 1983, p.51, 52).

Estas reflexões são interessantes porque antecipam de forma surpreendente uma das principais questões estudadas pelos teóricos cognitivistas: a relação entre a expressão da *emoção da personagem* e a *emoção que o filme convoca para o espectador*. Todos os modelos teóricos estudados ao longo dessa dissertação tocam de forma mais ou menos direta neste problema, que acabou fornecendo um recorte para delimitar o foco prioritário da nossa pesquisa dentro do tópico mais vasto das relações entre emoções e cinema. Como o filme constrói o engajamento do público em relação ao personagem? O espectador é levado a compartilhar da sua experiência afetiva? Por meio de que recursos esta disposição é promovida?

O interesse em explorar melhor estas questões orientou o processo de escolha dos filmes a serem analisados. Tanto *Dançando no Escuro* (*Dancer in the Dark*, 2000), do dinamarquês Lars von Trier quanto *A Liberdade é Azul* (*Bleu*, 1993), do polonês Krzysztof Kieslowski, são filmes que exploram de forma exaustiva o universo dos sentimentos vividos por personagens. Ambos os filmes são protagonizados por personagens femininas cuja trajetória é acompanhada de maneira quase exclusiva pela narrativa ao longo de toda a projeção. Ao mesmo tempo, também são filmes que levam de forma mais ou menos intensa o público a se sensibilizar com os dramas vividos por suas protagonistas, enfocando o universo dos vínculos afetivos ou mesmo amorosos com pessoas íntimas (marido, filho ou filha).

Por outro lado, são também produções que adotam estratégias de produção de efeito emocionais muito diversas, proporcionando um contraponto muito interessante entre procedimentos quase totalmente divergentes no que diz respeito às estratégias de construção do personagem e também em relação a uma certa ética no modo de manobrar os sentimentos do espectador.

Vencedor da Palma de Ouro em Cannes de Melhor Filme e Melhor Atriz (para a cantora islandesa Björk, que estreou no cinema como protagonista desta produção), *Dançando no Escuro* combina uma estética realista com números de musical e um enredo recheado de clichês sentimentais para construir uma narrativa de dimensões trágicas, capaz de produzir intensas respostas emocionais. Nos depoimentos prestados à época do lançamento do filme – que integra a chamada Trilogia do Coração de Ouro, de von Trier, ao lado de *Ondas do Destino* (*Breaking the Waves*, 1996) e *Os Idiotas* (*Idioterne*, 1998) - o cineasta dinamarquês reconhecia abertamente o apelo às lágrimas como uma opção deliberada, um programa

fundamental da sua obra. Ao mesmo tempo, zombava ironicamente do tradicional desprestígio conferido pela *intelligentsia* aos filmes que fazem chorar.

O que eu gostaria de alcançar com *Dançando no Escuro* é que o espectador leve as coisas seriamente como acontece com as óperas. Há alguns anos, as pessoas realmente choravam em óperas. Eu acredito que é uma habilidade ser capaz de encontrar tal emoção em algo tão estilizado. Eu adoraria me sentir tão comovido por alguém que está sendo assassinado com uma espada de papelão. (von TRIER, RODRIGUES, 2006, p. 220-221)

Para as audiências mais intelectualizadas, o estilo vai servir de desculpa às lágrimas. Os intelectuais poderão se permitir chorar porque a história é tão refinada! (von TRIER, LUMHOLDT, 2003, p. 135)

A atitude provocadora do cineasta dinamarquês é em tudo diversa do tom humanista assumido por Kieslowski em suas reflexões sobre os limites da intervenção do cineasta na realidade e sobre as dificuldades éticas de retratar as vivências mais íntimas de um ser humano e, em especial, as suas emoções. Em um depoimento prestado poucos anos antes de sua morte (KIESLOWSKI, 1993, p. 86), o diretor polonês conta que foi este tipo de preocupação que o levou a migrar da produção de documentários, que marcou os anos iniciais da sua carreira, para a ficção. Ele fala, principalmente, de uma dificuldade, como documentarista, de filmar pessoas chorando. “Eu fico assustado com estas lágrimas reais. Eu não sei em que medida tenho o direito de filmá-las”³. Em relação à produção ficcional do cineasta, críticos e pesquisadores costumam ressaltar a recorrência da reflexão sobre temas morais, existenciais ou mesmo metafísicos. Mas a questão da expressão dos sentimentos também é importante. Em um comentário sobre o seu filme *A Dupla Vida de Veronique* (*La Double Vie de Véronique*, 1991) Kieslowski dá um testemunho que nos fornece um bom indício da centralidade que a produção de efeitos emocionais assume em sua obra.

Eu mexo com puras emoções em *Veronique* porque este é um filme sobre emoções e nada mais. Não há ação nele. Se eu faço um filme sobre emoções então eu obviamente mexo com elas. As pessoas também me disseram que eu estava tirando proveito de emoções em *Não Matarás* porque tanto a cena do assassinato quanto a cena do enforcamento duram tanto tempo. É claro que eu estou mexendo com emoções. Com o que mais eu poderia mexer? O que mais há lá senão emoções? O que é importante? Apenas isto, eu mexo com as emoções para que as pessoas possam amar ou odiar meus personagens, para que as pessoas possam simpatizar com meus personagens, para que as pessoas possam querer que meus personagens ganhem se eles estiverem jogando um jogo bom.

³ *I'm frightened of those real tears. In fact, I don't know whether I've got the right to photograph them.* A frase de Kieslowski inspirou o título do livro do filósofo Slavoy Zizek, *The Frigate of Real Tears* (ZIZEK, 2001)

Eu acho que se você vai ao cinema, você quer se entregar a emoções.
(KIESLOWSKI, 1993, p. 183).⁴

Em relação a *A Liberdade é Azul*, também seria possível dizer que o diretor polonês se dedicou a mexer com “puras emoções”. Vencedora do Leão de Ouro e dos prêmios de melhor atriz e melhor fotografia do Festival de Veneza de 1993, a produção - que integra a famosa Trilogia das Cores baseada no lema da Revolução Francesa e nas cores da bandeira do país - é uma investigação sobre a experiência afetiva de uma personagem que perdeu o marido e a filha pequena em um acidente de carro. Ao contrário do que acontece com *Dancer in the Dark*, aqui a comunicação dos sentimentos da protagonista explora sutilezas e ambigüidades e a comoção do espectador é convocada paulatinamente e sem excessos, por meio de uma série de estratégias que serão investigadas durante o exercício de análise do filme.

Por último, é preciso reconhecer que a escolha destas duas obras trouxe, pelo menos a princípio, uma dificuldade para a pesquisa. É que, como será visto nos próximos capítulos, boa parte das formulações dos teóricos cognitivistas se volta para o contexto de chamado cinema clássico hollywoodiano ou “cinema mainstream”. Ora, é claro que tanto o filme de Lars von Trier como o de Kieslowski dificilmente poderiam ser enquadrados nestas categorias. Não obstante, optou-se por analisá-los não apenas para tensionar um pouco os limites da teoria estudada mas também como uma tentativa de corroborar a ideia de que manejar emoções está longe de ser uma tarefa essencial apenas para o grande cinema de entretenimento

1.3 ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

O trabalho a seguir está organizado da seguinte forma:

A seção 2 é dedicada ao estudo da perspectiva teórica e metodológica adotada pelo Laboratório de Análise Fílmica da UFBA, no âmbito do qual esta dissertação foi realizada. O objetivo principal é descrever os pressupostos da Poética do Cinema e as diretrizes que ela

⁴*I play on pure emotions in Veronique because it's a film about emotions and nothing else. There's no action in it. If I make a film about emotions then obviously I play on them. People also told me that I was playing on emotions in A Short Film about Killing, because both the murder and then the hanging scene last for such a long time. Of course I'm playing on emotions. What else should I play on? What else is there other than emotions? What is important? Only that. I play on them so that people should hate or love my characters. I play on them so that people should sympathize with them. I play on them so that people should want my characters to win if they're playing a good game. I think that if you go to the cinema, you want to give in to emotions⁴.*

fornece para a realização de exercícios de análise fílmica, examinando um pouco algumas tradições de pensamento às quais a proposta se filia e pontos que a aproximam de outras abordagens contemporâneas sobre cinema. Especial atenção é dada às reflexões trazidas pela Poética a respeito das dimensões da apreciação de obras expressivas (emocional, cognitiva e sensorial).

A seção 3 se concentra no mapeamento dos principais modelos concebidos pelos teóricos cognitivistas para a investigação do tópico das emoções fílmicas. São fornecidos resumos do pensamento de seis diferentes autores: Noël Carroll, Ed Tan, Torben Grodal, Greg Smith, Murray Smith e Carl Plantinga. Os resumos se preocupam em responder perguntas centrais para o entendimento da arquitetura de cada modelo teórico. Qual o conceito de emoções adotado pelo autor? Que referenciais ele utiliza para a construção da sua própria teoria? Como estes referenciais influenciam sua compreensão dos filmes? De que modo é abordada a questão do afeto evocado por meio dos personagens ficcionais? A última pergunta é de especial interesse para os objetivos deste trabalho. Por esta razão, o modelo de Murray Smith, direcionado especificamente para as estratégias de engajamento em relação aos personagens, recebeu tanto destaque quanto os demais modelos, mais abrangentes.

Duas subseções discutem ainda contribuições cognitivistas a dois temas específicos: o modo como a música induz respostas afetivas e as relações entre emoções e determinados gêneros ou categorias narrativas. Numa última subseção, são identificadas, dentro do arcabouço teórico estudado, as formulações cognitivistas consideradas mais rentáveis para subsidiar os exercícios de análise fílmica. Neste trecho, também são apresentadas algumas orientações gerais para a abordagem das obras.

O trabalho de interpretação dos filmes é realizado na seção 4. Procurou-se seguir uma estrutura semelhante na apresentação das análises dos filmes *Dançando no Escuro* e *A Liberdade é Azul*, abordando os seguintes temas: as trajetórias afetivas propostas pela narração, o engajamento em relação aos personagens, o modo como efeitos sensoriais contribuem para expressar e/ou convocar emoções, a estrutura moral do filme e as relações entre efeitos sentimentais e retórica. Na conclusão, a reflexão sobre os limites e as possibilidades trazidas pelos teóricos cognitivistas ao debate sobre a produção de efeitos emocionais é aprofundada com base em uma análise crítica proporcionada pela experiência de interpretação dos filmes.

2. A POÉTICA DO FILME COMO PERSPECTIVA TEÓRICO-METODOLÓGICA

2.1 POR QUE UMA POÉTICA?

No dicionário Houaiss, um dos significados atribuídos à palavra Poética é o de um “estudo literário que se propõe a investigar os processos que dizem respeito às normas versificatórias dos textos”. A definição exprime uma associação – carregada de conotações pejorativas - entre o conceito de *Poética* e a idéia de normatização. A função dos antigos tratados poéticos seria sistematizar um conjunto de conhecimentos, regras e convenções capazes de permitir aos *doutos* legislar sobre a poesia, estabelecendo os parâmetros para reconhecer e julgar a qualidade de um poema, fosse ele lírico ou dramático. Mas a palavra *Poética* também pode ser utilizada para definir um programa ou projeto artístico que orienta, de forma mais ou menos consciente, a elaboração de uma determinada obra ou conjunto de obras (literárias ou não). E seu sentido mais antigo diz respeito, de forma ampla, à reflexão sobre o *fazer artístico*. É a esta tradição que se filia a Poética do Filme. A perspectiva teórico-metodológica adotada no Laboratório de Análise Fílmica do Programa de Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA conjuga influências do pensamento de autores como Paul Valéry, Luigi Pareyson e Umberto Eco⁵ na proposição de um retorno à obra de Aristóteles, mais especificamente, ao tratado conhecido como *Arte Poética*. E o objetivo deste retorno é lançar luz sobre problemas contemporâneos dos estudos em cinema, sobretudo no que diz respeito às reflexões sobre as atividades de análise e interpretação de filmes.

A referência ao poeta e filósofo Paul Valéry é importante porque foi ele quem, nos anos 30, propôs, em sua Primeira Aula do Curso de Poética, resgatar a noção de Poética em um sentido próximo à sua etimologia: do verbo grego *poieio* - no infinitivo, *poiein*, que significa *fazer*. “O fazer, o *poien* do qual desejo me ocupar, é aquele que termina em alguma obra e que eu acabarei restringindo, em breve, a esse gênero de obras que se convencionou

⁵ No livro *Obra Aberta* (1997, p, 24,25). Umberto Eco tenta compreender, dentro de uma perspectiva de análise histórico-cultural, o sentido da recorrência, nos projetos de *poéticas* contemporâneas, do modelo de obra aberta

chamar de obras de espírito”. (1999, p. 180-181). Nesse contexto, o objetivo do escritor era propor uma reflexão sobre o *fazer artístico*, sobre a sua *produção*. A iniciativa de Valéry não chegou a ser responsável pela renovação da Poética como disciplina. No entanto, sua abordagem influenciou autores como Jakobson e Todorov, no campo da Lingüística, e Eco e Pareyson, no da Estética. Os trabalhos destes autores, por sua vez, compõem um quadro de referência que permite legitimar o projeto realizado por Gomes (1996, 2004a, 2004b) de propor uma perspectiva teórico-metodológica de análise de filmes inspirada na Poética.

Antes de apresentar sua própria abordagem, Gomes (1996) trata de demonstrar como o texto aristotélico, apesar de ter um caráter claramente prescritivo, está longe de poder ser considerado um mero compêndio de regras para a composição de obras poéticas. Ao longo de todo o tratado, Aristóteles oscila entre um movimento de descrição, que consiste numa espécie de mapeamento dos modos de fazer poesia em seu tempo, e a tentativa de construir, a partir desta observação empírica, alguns princípios que aspiram à universalidade. Assim, as prescrições da Poética podem ser compreendidas fundamentalmente como teorizações, considerações sobre o que Aristóteles entendia ser, a partir, obviamente, da perspectiva da sua época, a natureza e a essência da poesia.

Ao mesmo tempo, a Poética do Cinema não é uma simples transcrição das idéias do filósofo adaptada para a realidade atual. O texto interessa para a reflexão sobre o cinema na medida em que suas reflexões se voltam para a compreensão das estratégias de composição de representações (*mimésis*)⁶ em forma de história, o que chamamos hoje de narrativas, especialmente no contexto dramático. Além disso, para os fins do seu método, Gomes extrai do tratado aristotélico, fundamentalmente, duas intuições. A primeira é de que cada obra deve ser pensada em função de sua destinação, ou dos efeitos que ela opera naqueles que a apreciam. Aristóteles acreditava que para cada gênero de representação correspondia um efeito apropriado, o seu “prazer próprio” (*oikeia hedoné*), e que este efeito, acima de qualquer outro, é que deveria ser buscado pelo realizador. No caso da tragédia, por exemplo, visava-se o horror (*phóbos*) e a compaixão (*éleos*). Daí Gomes extrai uma segunda intuição: a natureza da apreciação já está prevista no processo de composição da obra. O trabalho do realizador

⁶ Note aí que a palavra *mimésis* é traduzida como representação e não imitação, justamente para deixar claro que com o termo Aristóteles não pretendia defender uma estética realista, mas apenas chamar a atenção para o fato de que é a partir das coisas do mundo que se dá a criação (ou re-criação) artística. Só entendendo *mimésis*, de maneira ampla, como representação, é possível compreender, por exemplo, a afirmação de que, na “imitação pela dança”, o “dançarino exprime, por atitudes rítmicas, os caracteres, as paixões, as ações” (ARISTÓTELES, p. 24)

(ou poeta, na terminologia aristotélica) consiste assim em um exercício de projetar, prever e organizar efeitos.

Com base nestes *insights*, Gomes (2004) sistematiza dois pressupostos para a Poética do Cinema, que consistem em teses sobre a natureza da obra cinematográfica e sua apreciação:

1. O filme pode ser entendido como um conjunto de dispositivos e estratégias destinadas à produção de efeitos sobre um espectador. Tais dispositivos e estratégias podem ser identificados, separados e relacionados a uma determinada família de efeitos. A idéia de uma família de efeitos pode remeter tanto ao cinema de gênero (o apelo às lágrimas do melodrama, o medo nos filmes de horror) quanto a filmes produzidos num contexto mais autoral e que não deixam, por isso, de se filiar a programas estéticos cuja realização supõe a previsão de determinadas respostas de um apreciador.
2. É apenas no ato da apreciação que o filme se realiza como obra, para um espectador. Do mesmo modo como um músico interpreta uma composição a partir das instruções contidas na partitura, o espectador, ao assistir a um filme, *executa* os efeitos previstos em seu programa. É ele quem faz emergir os sentidos e os efeitos do filme.

A partir desses pressupostos, são definidas as diretrizes para uma metodologia aplicada à análise de filmes, que deve ser compreendida não como um receituário rígido de prescrições a serem seguidas por um analista, mas como disposições que possam orientar a sua abordagem do filme:

1. O procedimento da análise consiste em analisar como os recursos ou meios cinematográficos foram estrategicamente organizados com vistas à produção de determinados efeitos na apreciação. Os recursos ou meios compreendem os mais diversos materiais à disposição da construção da narrativa cinematográfica: da composição dos planos aos recursos sonoros, da fotografia aos movimentos de câmera, da interpretação dos atores aos cenários e figurinos, além, é claro, dos aspectos relacionados à narrativa e sua composição enquanto trama, enredo.

2. O olhar do analista deve estar direcionado para o filme enquanto obra experimentada, executada por um apreciador. Nesse sentido, os recursos e meios só interessam em relação ao que eles solicitam do espectador. Dessa maneira, o analista realiza um percurso contrário ao da criação, partindo dos efeitos da obra em direção ao desvendamento da lógica interna de sua construção.

Todas estas formulações não podem ser compreendidas inteiramente apenas à luz do pensamento aristotélico, principalmente no que diz respeito à compreensão da natureza do filme e da apreciação fílmica. Além da influência de Valéry, elas demonstram também o quanto a perspectiva da Poética do Cinema é tributária das reflexões do filósofo italiano Luigi Pareyson sobre a arte. Em sua teoria da formatividade, Pareyson ressaltava a idéia da experiência estética não apenas como contemplação ou expressão, mas como *produção* – e uma produção que retorna à vida ao ser *executada* por um apreciador. A execução, por sua vez, é entendida não simplesmente como um processo de mediação ou deciframento, mas como a realização de algo que no próprio processo de criação já havia sido previsto, solicitado. Nas palavras de Pareyson (2001, p, 216), a obra de arte *exige execução* porque ela já nasce enquanto *execução*.

A execução é, em suma, algo de congênito, de originário, de inato e de essencial: exigindo ser executada a obra não reclama nada que não seja seu. A obra de arte é vida, vida que é criada uma vez e que quer ainda viver: a execução pretende justamente fazê-la viver desta sua vida, que é dela e somente dela; ela nada mais faz que torná-la presente e viva na plenitude de sua realidade sensível e espiritual em que foi concebida e criada, e na qual quer viver ainda e sempre, e continuar a reviver de tempos em tempos. (PAREYSON, 2001, p.216-217)

No trecho citado, o autor se refere particularmente à situação do músico que interpreta uma composição ou dos atores e diretores de teatro que dão vida a um espetáculo concebido por um dramaturgo. Mas a sua concepção da fruição estética confere do mesmo modo um papel ativo ao apreciador como alguém que *executa* a obra. Segundo ele, a leitura de uma obra de arte é uma atividade na qual “o receber é reconstruir, fazer reviver, interpretar, penetrar, colher, e onde, na verdade, trata-se não de inventar, mas de executar, não de criar, mas de recriar, não de dar vida, mas de despertá-la (2001, p. 203). Neste processo, no entanto, a liberdade do apreciador ou executor é limitada: ele deve se submeter às regras da própria obra de arte. Um *insight* de Pareyson que é caro à abordagem da Poética do Cinema: a obra é juiz e norma da sua própria execução, estabelecendo ela própria os parâmetros por meio das

quais pode ser interpretada. Note-se bem: não é o criador ou autor da obra quem legisla sobre ela. Pareyson lembra que o autor pode ser inclusive um “mau juiz da obra, pior intérprete e péssimo executor”.

É preciso ir mais fundo penetrar na oficina do artista, associar-se à sua criação, encarar com ele as exigências da obra, ver a obra no ato de regular a sua própria formação. A obra consegue ser lei para o executor somente se lhe aparece como lei do autor quando a faz: assim como a obra solicitou o artista a fazê-la como ela própria queria que ele a fizesse, assim ela solicita ao leitor ou mediador a executá-la como ela própria quer ainda existir. (PAREYSON, 2001, p. 223)

Aqui, mais uma vez, Pareyson se refere principalmente ao trabalho do intérprete, mas as suas formulações entram em sintonia com o modo como a Poética do Filme concebe também a atividade da análise fílmica, como um exercício rigoroso de interpretação no qual as conjecturas do analista estão sempre subordinadas à lógica interna da obra. Perseguir esta lógica interna é ir na mesma direção daquilo que o filósofo italiano chama de “penetrar na oficina do artista” ou “encarar com ele as exigências da obra” ou “vê-la no ato da sua própria reflexão”. É buscar o autor-no-texto, como estratégia textual que se endereça a um apreciador hipotético, dotado das competências necessárias para executá-la. Nesse ponto, é muito útil recorrer às distinções feitas por Umberto Eco entre leitor empírico e leitor real, autor empírico e autor real.

O leitor empírico é você, eu, todos nós, quando lemos um texto. Os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existem leis que determinem como devem ler, porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto.

Quem já assistiu a uma comédia num momento de profunda tristeza sabe que em tal circunstância é muito difícil se divertir com um filme engraçado. (...) Evidentemente, como espectadores empíricos, estaríamos “lendo” o filme de maneira errada. Mas “errada” em relação a quê? Em relação ao tipo de espectadores que o diretor tinha em mente – ou seja, espectadores dispostos a sorrir e a acompanhar uma história que não os envolve pessoalmente. Este tipo de espectador (ou de leitor, no caso de um livro) é o que eu chamo de leitor-modelo – uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar. (ECO, 2004, p.14-15).

Do mesmo modo, quem define as regras do jogo da apreciação ou, dizendo de outra forma, quem constrói o leitor modelo, não é propriamente o escritor do livro ou mesmo o cineasta cujo nome aparece nos créditos – ainda que no exemplo acima Eco tenha recorrido à figura do diretor para simplificar sua argumentação. Todos estes indivíduos são autores empíricos, pessoas exercendo seu ofício de forma mais ou menos autônoma, mais ou menos

criativa, mas sempre condicionada por um número incontável de fatores que vão desde limitações pessoais, conscientes ou não, até as contingências de mercado - que no caso da indústria cinematográfica orientam boa parte das estratégias de produção de efeito. Daí a necessidade de se postular também um autor modelo, que sobrevive apenas no texto, como um conjunto de instruções a serem seguidas por um leitor modelo.

É, portanto, para essas entidades ideais, “desencarnadas”, que um analista empírico deve se voltar ao abordar uma película com as lentes da Poética do Filme. Informações contextuais, depoimentos e relatos do diretor ou da equipe de produção podem ser úteis para inferir o sentido de certos aspectos do filme, mas não devem ser encaradas como via de acesso privilegiada à verdade do texto fílmico e suas estratégias. O principal diálogo que se deve empreender é com o *autor modelo*, não com o *autor empírico*. Do mesmo modo, ao propor que o analista tome como objeto de sua investigação a obra como efeito – enquanto realidade experimentada, vivida -, a metodologia supõe é claro, que se leve em conta, como ponto de partida, as reações do próprio analista e de outros espectadores; mas apenas na medida em que estas reações possam corresponder às de um leitor modelo, autorizado pelo texto fílmico. Nesse sentido, sugere-se inclusive que, idealmente, a análise se beneficie de um exercício coletivo por meio do qual seja possível cotejar diferentes modos de apreciação e interpretação.

Em *Os Limites da Interpretação*, Eco (2000) remete a uma distinção – já apresentada em um livro anterior dele, *Lector in Fabula* – entre uso e interpretação de textos. No primeiro caso, o analista se utiliza do texto com os objetivos os mais diversos: pode ser delinear as linhas gerais do imaginário de uma determinada época ou fazer inferências sobre a psicologia do autor. Uma investigação deste tipo pode produzir conhecimento válido, mas ela se distingue do que Eco chama de interpretação porque seu objetivo não é *lançar luz sobre o texto*, mas perscrutar uma dimensão da realidade a qual, supõe-se, *o texto seria capaz de iluminar*. A interpretação, e principalmente o que Eco chama de interpretação crítica⁷, é um exercício de análise que se volta para o texto e, como consequência disso, deve buscar nele o parâmetro para avaliar a pertinência de suas conjecturas. As reflexões de Gomes, embora não se filiem à tradição semiótica seguida por Eco, caminham numa direção semelhante.

⁷ Eco (2000) faz uma distinção entre interpretação semântica e interpretação crítica. O primeiro tipo de interpretação coincide mais ou menos com o que chamamos aqui de apreciação. Eco a define como “o resultado por meio do qual o destinatário, diante da manifestação linear do texto, preenche-a de significado”. Já a interpretação crítica é “aquela por meio da qual procuramos explicar por quais razões estruturais pode o texto produzir aquelas (ou outras, alternativas) interpretações semânticas”.

Uma coisa é usar o conhecimento do mundo em benefício da obra e outra coisa, bem diferente, é usar o conhecimento da obra para a compreensão do mundo. Ambas as coisas se podem fazer legitimamente, mas só uma delas está realmente interessada em compreender a obra de arte. Um filme pode ser estudado como o âmbar onde se fixou o DNA do mundo e, no final das contas, saberemos mais sobre o mundo por causa dele, mas não necessariamente mais sobre ele mesmo. Para compreendermos um filme em sua singularidade, precisamos fazer-lhe as perguntas sobre ele, seu modo de funcionar, sua destinação, seus dispositivos, seus programas, seus efeitos. Então, poderemos não ter aprendido nada sobre o mundo, mas pelo menos saberemos alguma coisa mais sobre o filme. E isso pode ser uma grande coisa. (GOMES, 2004b, p.70,71)

Além da referência ao pensamento de Umberto Eco e Luigi Pareyson, é interessante notar como a proposta da Poética do Filme dialoga com o pensamento de pesquisadores contemporâneos do cinema. No livro *Ensaio sobre a Análise Fílmica*, Anne Goliot-Lété e Francis Vanoye propõem uma série de estratégias para orientar o leitor interessado na tarefa de interpretar textos fílmicos. Na perspectiva destes autores, o analista deve primeiro “desconstruir” o texto fílmico para em seguida buscar compreender como seus elementos se articulam na construção de um “todo significante”. Esta reconstrução, por sua vez, é encarada como uma espécie de ficção, um processo criativo para o qual, entretanto, o intérprete precisa impor a si mesmo limites muitos estritos.

O analista deve de fato respeitar um princípio fundamental de legitimação: partindo dos elementos de descrição lançados para fora do filme, devemos voltar ao filme quando da reconstrução, a fim de evitar reconstruir um outro filme. Os limites da “criatividade analítica” são os do próprio objeto de análise. O filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada da análise. (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 2006, p. 15)

Afirmações como esta encontram algum paralelo na Poética do Filme. Em ambas as abordagens, é possível detectar uma sintonia com idéias defendidas por Umberto Eco em livros como *Obra Aberta*, *Lector in Fábula* e *Os Limites da Interpretação*. Mas enquanto a Poética opta por uma abordagem mais fenomenológica, Goliot-Lété e Vanoye demonstram, com a idéia de “desconstruir o filme” e o uso de expressões como “todo significante”, uma filiação à abordagem semiótica do cinema de Christian Metz⁸.

⁸ Em sua dissertação de mestrado intitulada *Das Teorias do Cinema à Análise Fílmica*, André Ramos França (2002, p.60-74) faz uma análise crítica do método de Goliot-Lété e Vanoye. Ele defende que a abordagem se filia a uma tradição poética, na medida em que ressalta a relações entre a composição do texto fílmico e seu efeito no apreciador. Ao mesmo tempo, denuncia uma viés atomista na proposta dos franceses, em razão deles recomendarem ao analista a desconstrução ou “quebra” do filme em fragmentos que possam se constituir como matéria-prima da análise.

Já numa vertente inteiramente diversa, é possível perceber afinidades também entre a perspectiva adotada no Laboratório de Análise Fílmica e o trabalho de David Bordwell. O ponto de conexão diz respeito à disposição de investigar o modo como filmes ou grupos de filmes *funcionam*, em lugar de promover discussões do cinema “enquadradas em esquemas que tentam descrever ou explicar características muito amplas da sociedade, da história, da linguagem ou da psique”⁹ (BORDWELL, 1996, p. 3). Neste trecho, extraído do artigo *Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory*, o pesquisador crítica o que chama de Grande Teoria - modelos ambiciosos, como o culturalismo e a abordagem semiótico-psicanalítica, que teriam dado origem a exercícios de interpretação de filmes excessivos e descomprometidos com a dimensão concreta de como os filmes são construídos e operam em seus espectadores. Na contramão desta tendência, Bordwell (1989, p. 370-380) identifica a tradição das “poéticas históricas do cinema”, um campo de estudos suficientemente amplo para incluir trabalhos de autores tão diferentes quanto Noël Burch, André Bazin e a própria escola neoformalista da qual faz parte. O que todos estes autores teriam em comum é o interesse em compreender os princípios por meios dos quais os filmes são construídos e o modo como eles alcançam seus efeitos. Além disso, as poéticas históricas também se voltam para o contexto do surgimento destes princípios e para o problema de como eles se transformam ao longo do tempo. Em suma, o que está em jogo, de uma forma ou de outra, é mais uma vez o *fazer poético*, o mesmo *poien* em torno no qual foram produzidas as reflexões de Aristóteles no século IV A.C..

2.2 SENSACÃO, SENTIMENTO, COGNIÇÃO

A apresentação realizada até agora deixou de fora, estrategicamente, um aspecto essencial da Poética do Cinema e que permite distingui-la de outras metodologias de análise fílmica. Para a Poética, apreciar um filme não é simplesmente interpretá-lo, construir sentido a partir de uma rede de signos organizados em um texto audiovisual. Assistir um filme – como de resto também acompanhar um espetáculo teatral ou mesmo ler um livro de ficção - é uma vivência que envolve a subjetividade humana em três de suas dimensões fundamentais: cognitiva, sensorial e afetiva.

⁹ *discussions of cinema are framed within schemes which seek to describe or explain very broad features of society, history, language, and psyche*

É para marcar esta distinção que Gomes (2004b, p. 53) vai se referir à obra de arte não como um todo significante, mas como *material expressivo*. Num primeiro nível, obviamente, expressar é também significar. Na sala de cinema, diante do fluxo da narrativa, tento compreender o enredo, decifrar esta ou aquela mensagem, captar as informações que me estão sendo transmitidas¹⁰. Ao mesmo tempo, sons e imagens apelam de forma muito imediata para uma resposta sensório-motora. Posso ser capturado pelo ritmo contagiante de uma música ou sentir uma experiência estética única diante de uma cena particularmente bela. Neste segundo sentido, expressar é, “produzir uma sensação, construir a disposição sensorial do espectador”¹¹ (2004b, p. 53). Mas se me envolvo com o personagem a ponto de sofrer *com ele e por ele*, ou ainda se a narrativa produz em mim um ânimo qualquer de empolgação, angústia, estranhamento ou melancolia, o efeito em jogo é de outra natureza. Neste terceiro e último exemplo, expressar é convocar sentimentos, estados de espírito, emocionar (-se).

Na prática, muitas vezes, é só por um esforço de abstração que podemos distinguir inteiramente as três dimensões. Na experiência do sujeito, adverte-nos Gomes, elas se apresentam com frequência “combinadas ou justapostas em linhas de continuidade onde é muito difícil precisar onde começa uma e termina outra” (2004b, p.55). Talvez não seja por acaso que usamos o verbo sentir para falar de impressões sensoriais (“sinto frio ou calor”) e de emoções (“sinto tristeza”) – e ainda que a palavra *sentido* seja usada como sinônimo para *significado*. Além disso, como confirmam muitas teorias das emoções que serão investigadas neste trabalho, a nossa experiência afetiva está associada simultaneamente a respostas sensório-motoras (como, por exemplo, o choro) e a conteúdos cognitivos (memórias, pensamentos, reflexões). Mesmo com tantas semelhanças, trabalhar com estas categorias pode ser produtivo para um exercício de análise centrado na compreensão de estratégias de produção de efeito. E uma das razões para isso é que é possível utilizá-las também para refletir sobre os *programas* que orientam a composição das obras expressivas.

Na terminologia da Poética do Cinema, programas correspondem à “sistematização de recursos em uma determinada obra com o propósito de prever e providenciar um determinado tipo de efeito na apreciação” (GOMES, 2004b, p. 65). Cada programa é classificado de

¹⁰ A dimensão cognitiva envolve desde o reconhecimento de informações elementares (o que é isso que eu estou vendo ou ouvindo?) até a compreensão do modo como um signo está sendo empregado (o que estou vendo ou ouvindo deve ser entendido literalmente ou alegoricamente?). (GOMES, 2004b, p.54)

¹¹ Na dimensão sensorial, é importante ter em mente ainda a distinção entre a recepção das impressões sensíveis (percepção) e a produção de “estados sensacionais”. A percepção é um processo primário que serve de base à apreciação. Já as sensações são efeitos derivados do estímulo perceptivo, como as impressões de confusão, profundidade ou vertigem. (GOMES, 2004b, p.55-56).

acordo com a mesma tipologia usada para diferenciar os efeitos da apreciação. Dessa maneira, há programas cognitivos, sensoriais e emocionais. Os primeiros – que o autor identifica também como programas semióticos ou comunicacionais – compreendem as estratégias direcionadas para controlar o sentido ou a significação da obra.

A obra sempre quer nos fazer pensar, conhecer, saber determinadas coisas, sempre esconde outras tantas para nos revelar mais adiante ou para não nos dar conhecimento de jeito algum, realiza elipses, emprega o sentido literal ou figurado, produz brumas e nos engana, tudo conforme as conveniências das estratégias nelas programadas.

A programação cognitiva de uma obra é muito extensa e recobre desde o tecido básico de informações e a malha mais elementar de sentido até os reconhecimentos capitais da narrativa, os jogos de revelação e ocultamento, as metáforas e alegorias com que se mostra e se esconde ao mesmo tempo. (GOMES, 2004b, p.66)

De acordo com o autor, a programação cognitiva é, de maneira geral, a mais estudada, com um repertório amplo de categorias de análise da tessitura informacional da obra de arte. Esta tendência teria levado as estéticas contemporâneas a interpretar os diferentes tipos de efeitos produzidos por filmes e outras obras como simples informação, signo. Já do ponto de vista da realização, é interessante notar como, ao longo da história, os diferentes movimentos artísticos e escolas estéticas tendem a valorizar determinados programas em detrimento de outros - o que, aliás, só confirma a centralidade da questão dos efeitos para a reflexão sobre o *fazer poético*.

Este cenário nos leva de volta a algumas questões já exploradas na introdução deste trabalho: a tradição de desvalorização da dimensão emocional da experiência artística. Mas as reflexões de Gomes sobre os programas de efeito emocionais (que ele chama de programas poéticos) vão um pouco além. Vale a pena discuti-las um pouco mais aqui, na medida em que tocam em temas caros ao debate sobre emoções e cinema. Com o objetivo de atualizar a contraposição clássica entre tragédia e comédia – que já não seria pertinente para pensar as tendências dominantes nas narrativas contemporâneas – Gomes nota que ainda hoje é possível discernir entre programas emocionais de efeito graves e leves.

De fato, anda hoje temos programas de efeitos graves e programas de efeitos leves, que se colocam hoje bem mais como linhas contínuas em cujos extremos estão o horror e a compaixão frente ao inexorável e a graça livre e irresponsável do modelo cômico clássico. Nas partes mais intermediárias desse *continuum* identificam-se programas de efeitos menos radicais como a comoção no que se chama de drama, que é uma espécie de tragédia mitigada, em que se perdeu o sentido do tremendo e inexorável da tragédia, mas ainda se solicita a lágrima do apreciador. (GOMES, 2004b, p. 67)

Outros programas poéticos contemporâneos, segundo o autor, exploram uma gama variada de afetos, como horror, suspense ou repugnância – sem falar nos programas cujo objetivo é simplesmente desabilitar a trama de efeitos de outros programas, em especial as estratégias desgastadas dos clichês sentimentais. De maneira geral, porém, o que o autor observa é que as estratégias de efeitos emocionais são utilizadas principalmente (embora não exclusivamente) por obras em formato narrativo. E sugere até uma hipótese para explicar esta tendência.

Na verdade, compreende-se que os programas poéticos funcionem bem com representações ou narrativas, porque mecanismos de identidade, empatia e antipatia com outros agentes constituem a base mais evidente do investimento afetivo. Isso não quer dizer, entretanto, que não possam funcionar bem em outras formas artísticas, a começar por aquelas em que o mecanismo de empatia puder ser criado, como as artes figurativas em geral (...). Do mesmo modo, mesmo em artes não representativas e não figurativas não se pode descartar a presença de programas de investimentos afetivos. Quem garante afinal que ao ouvir um adágio de Albinoni ou de Sibelius não se apodere da nossa alma comoção comparável à que nos domina quando assistimos, impotentes, à inexorável fatalidade que arrastam Édipo e Medéia à prática do inominável? (GOMES, 2004a, p. 68)

Há uma sintonia clara entre estas preocupações e alguns dos temas que alimentam o debate sobre emoções fílmicas entre os pesquisadores cognitivistas – o que reforça a pertinência de recorrer às teorizações deste campo. Em que medida a música produz diretamente respostas emocionais e não apenas sensoriais? A partir de que mecanismos é convocada a disposição emocional do espectador em relação ao personagem? São questões que serão discutidas de maneira mais detalhada no próximo capítulo.

3. A ABORDAGEM COGNITIVISTA DAS EMOÇÕES FÍLMICAS

3.1 RESUMO DOS MODELOS TEÓRICOS

3.1.1 Noël Carroll e a filosofia das emoções fílmicas

O filósofo e professor norte-americano Noël Carroll foi um dos primeiros a investigar o problema das emoções fílmicas sob uma perspectiva cognitivista. Com uma obra vinculada à tradição da chamada filosofia anglo-americana ou analítica, Carroll baseia suas formulações menos no resultado das pesquisas em psicologia – como o fazem os pensadores cognitivistas cujo pensamento será examinado a seguir -, do que num exercício de análise conceitual associado a hipóteses fundamentadas empiricamente. Seus textos se voltam em geral para o universo das ficções populares e, mais especificamente, para os gêneros literários e do cinema hollywoodiano, com base na constatação de que muitos desses gêneros são definidos em função do seu apelo emocional.

Em seu livro mais famoso, *A Filosofia do Horror (The Philosophy of Horror, 1990)*, ele se dedica a investigar as características próprias ao gênero horror (tanto na literatura como no cinema) a partir do seu efeito emocional. Nesse contexto, é interessante notar que as formulações de Aristóteles na *Poética* são consideradas uma influência fundamental.

Tomando Aristóteles para propor um paradigma do que a filosofia de um gênero possa ser, oferecerei uma explicação do horror em razão dos efeitos emocionais que ele é destinado a causar no público. Isso implicará tanto a caracterização da natureza desse efeito emocional quanto um exame e uma análise das figuras recorrentes e das estruturas de enredo usadas pelo gênero para suscitar os efeitos emocionais que lhe são apropriados. Ou seja, no espírito de Aristóteles, presumirei que o gênero é destinado a produzir um efeito emocional, tentarei isolar esse efeito, e tentarei mostrar como as estruturas características, as imagens e figuras do gênero são arranjadas para causar a emoção que chamei de *horror-artístico (art-horror)*.(1999, p. 21).

As investigações de Carroll sobre o horror o levam a voltar-se para uma série de questões relacionadas à experiência emocional do espectador de cinema. Um dos problemas que ele examina é o chamado “paradoxo da ficção”, na tentativa de propor novas respostas para uma pergunta bem mais antiga que o próprio cinema: Afinal, por que somos tocados pela ficção? Como é possível que sintamos arrepios e nosso coração bata mais rápido diante do ataque iminente de um monstro feito de pura imaginação e efeitos especiais? O que nos leva a acompanhar com horror e piedade os infortúnios do destino de pessoas que, sabemos bem, não existem nem nunca existiram?

Carroll enumera as hipóteses tradicionalmente levantadas para explicar este paradoxo (1999, p. 93-129). A *teoria da ficção como ilusão* postula que o espectador (ou leitor) é, de alguma maneira, logrado pela narrativa; capturado a ponto de esquecer, ao menos momentaneamente, que está diante de uma ficção. Ou então que ele se engaja numa voluntária suspensão da descrença de modo a melhor fruir os prazeres da narrativa. Já a *teoria da resposta ficcional como fingimento* questiona a própria autenticidade das emoções proporcionadas pela ficção. Ao ler um romance ou assistir a um filme, o indivíduo ingressaria num jogo de faz-de-conta, de *quase-emoções* regidas pelas regras da convenção.

Ambas as hipóteses são questionadas por Carroll. Em sua opinião, não pode haver engano nem ilusão uma vez que o espectador – ou pelo menos o espectador mentalmente saudável - não perde em nenhum momento a consciência do caráter ficcional da narrativa. Também não há “voluntária suspensão da descrença”, pois a crença, lembra ele, não é algo que incorporamos ou excluímos da nossa mente por um ato de vontade. Já a *teoria do fingimento* estaria contrariando a própria fenomenologia da experiência do espectador, o fato de que ele vivencia de modo muito concreto uma série de sentimentos que até podem variar em intensidade, mas cuja natureza não é em nada distinta da dos sentimentos vivenciados na vida real. Além disso, a idéia de uma “emoção de faz-de-conta” supõe uma disposição voluntária, enquanto na nossa vida de consumidores de ficção, com freqüência são os afetos que assumem o controle.

Para resolver este impasse, Carroll recorre então à *teoria do pensamento* – a idéia de que o ser humano pode reagir emocionalmente a simples conteúdos de pensamento. Ao imaginar, por exemplo, a conquista de uma grande vitória, o indivíduo pode chegar a sentir uma alegria genuína mesmo não havendo qualquer evidência concreta de que seus sonhos se tornarão realidade. Assim, se as emoções não dependem necessariamente de crenças, não há

qualquer paradoxo no fato de nos sentirmos verdadeiramente tocados pelo drama de seres que só existem no reino da ficção.

Mas, afinal de contas, o que são emoções? Carroll começa a investigar este problema lembrando que as emoções estão sempre associadas a algum tipo de perturbação física, de agitação sensorial – como o nó na garganta ou a sensação de “frio na espinha”. No entanto, pessoas diferentes vivenciam fisicamente de forma também diversa um mesmo tipo de emoção e, para completar, um só indivíduo pode experimentar sensações muito variadas a cada episódio de medo, raiva ou tristeza. Esta constatação leva o filósofo a concluir que aquilo que identifica uma determinada emoção, que a caracteriza, não é o aspecto sensorial, mas a sua dimensão cognitiva. “As emoções envolvem não são só perturbações físicas, mas também crenças e pensamentos, crenças e pensamentos acerca das propriedades dos objetos e das situações” (1999, p.43). Tais crenças e pensamentos, por sua vez, têm um caráter avaliativo, são interpretações que o indivíduo realiza das circunstâncias que o envolvem. Por essa razão, o autor classifica sua concepção das emoções como uma teoria cognitivo-avaliativa.

Em um artigo publicado na coletânea *Passionate Viewers*, chamado *Film, Emotion and Genre*, Carroll (1999) aprofunda esta concepção, propondo uma distinção entre afetos e emoções. A primeira categoria seria mais genérica, dizendo respeito aos variados tipos de sentimentos e sensações experimentados pelo sujeito, incluindo também reflexos automáticos, impressão de frio ou calor e reações de susto e excitação. Já as emoções seriam uma espécie de sub-classe dos afetos, caracterizadas por requererem um componente cognitivo. Noël Carroll acredita que as “emoções comuns” ou “emoções propriamente ditas” – como medo, horror, raiva, alegria, admiração e compaixão - acompanham boa parte da nossa experiência como espectadores de cinema, especialmente ao assistirmos filmes populares. Uma característica importante das “emoções propriamente ditas”, segundo ele, é que elas são estados motivados, que têm uma causa relacionada a um objeto. Se temos medo é porque alguém ou alguma coisa nos ameaça. Note-se aí que não é qualquer tipo de objeto que deflagra a reação emocional, mas um objeto que se enquadra em certos critérios pré-definidos.

Emoções requerem cognições como causas e estados corporais como afetos. Além disso, entre as cognições que são essenciais para a formação de estados emocionais estão aquelas que classificam os objetos do estado emocional de acordo com certas categorias relevantes ou que concebem tais objetos como enquadrados num certo critério. No caso do medo, o objeto deve se enquadrar no critério de algo que é nocivo, ou pelo menos que é percebido como nocivo. Raiva requer que o objeto seja

percebido como enquadrado no critério de algo que ofendeu a mim ou aos meus.¹²
(CARROLL, 1999, p. 27)

Na vida cotidiana, as emoções ajudam o indivíduo a selecionar, em meio à imensa variedade de estímulos a que está sujeito, aqueles que são relevantes para ele, que se enquadram nos critérios apropriados para uma resposta emocional. No cinema, ressalta Carroll, este trabalho é facilitado para o espectador. Por meio da composição dos planos, da edição, da fotografia, da estrutura narrativa ou de outros recursos, os cineastas tornam salientes certas características dos eventos e dos personagens que se enquadram nos critérios exigidos para induzir respostas emocionais. Na terminologia de Carroll, isto implica dizer que os filmes são “afetivamente pré-focalizados” (*affectively prefocused*) ao serem “criteriosamente pré-focalizados” (*criterially prefocused*) - isto é, “organizados de modo a que as descrições e representações do objeto da nossa atenção no texto ativem as nossas classificações a cerca dos personagens e eventos que se enquadram nas categorias criteriosamente adequadas ao estado emocional em questão”¹³ (CARROLL, 1999, p. 30). Dessa maneira, prossegue ele, o texto filmico constrói um “foco emotivo” (*emotive focus*) para a audiência, ao fixar e moldar a sua atenção. Além disso, para garantir a resposta emocional adequada, os filmes adotam estratégias com o objetivo de investir o espectador com preocupações (*concerns*) vinculadas ao desdobramento da narrativa, promovendo assim atitudes favoráveis ou desfavoráveis em relação aos eventos futuros¹⁴.

Na maior parte das vezes, esse trabalho de direcionamento (ou pré-focalização) das emoções do espectador está diretamente ligado às relações estabelecidas com os personagens. Em seu livro mais recente, *The Philosophy of Motion Pictures* (2008), o filósofo confere à simpatia uma importância central para a compreensão do modo como os filmes populares produzem emoções. O termo é usado de forma genérica para definir uma atitude favorável ou

¹² *Emotions require cognitions as causes and bodily states as effects. Moreover, among the cognitions that are essential for the formation of emotional states are those that subsume the objects of the state under certain relevant categories or conceive of said objects as meeting certain criteria. In fear, the object must meet the criterion of being harmful or, at least, of being perceived to be harmful. Anger requires that the object be perceived as meeting the criterion that it has wronged me or mine.*

¹³ *Thus, a film can be emotively prefocused by being criterially prefocused – that is, by being so structured that the descriptions and depictions of the object of our attention in the text will activate our subsumption of the relevant character and events under the categories that are criterially apposite to the emotional state in question.*

¹⁴ Um procedimento comumente associado a este tipo de estratégia é o que Carroll (1999) chama de “modelo erotético de narração”. Neste modelo - adotado com frequência pelas ficções populares – a conexão entre as cenas se dá não por umnexo causal, mas por uma lógica segundo a qual as cenas posteriores sempre respondem a perguntas apresentadas ao leitor/espectador anteriormente. No suspense, por exemplo, o espectador acompanha uma cena, antecipando o acontecimento que irá conferir resposta a uma pergunta estruturada com alternativas nitidamente contrapostas. Além disso, tipicamente, a situação do suspense é construída de tal forma que a alternativa má ou indesejável é aquela que parece ter maior probabilidade de ocorrer.

positiva em relação a outra pessoa ou personagem, que favorece a expressão de interesse ou a preocupação com o seu bem-estar. Nas narrativas populares, nota Carroll, a simpatia pelo protagonista é um “vínculo emocional persistente”, que acompanha o espectador ao longo de quase toda a projeção, moldando as suas respostas emocionais. Isto porque, muitas vezes, é em função da simpatia e também da antipatia por este ou aquele personagem que certos desdobramentos da ação seriam considerados negativos ou positivos, desejáveis ou indesejáveis. “A simpatia, concebida como uma emoção, envolve sentimentos viscerais de agonia quando os interesses do objeto de nossa pró-atitude estão ameaçados e de euforia, completude e/ou satisfação quando o seu bem-estar é alcançado”¹⁵ (CARROLL, 2008, p. 177). Como não só a simpatia como também a antipatia (e, conseqüentemente, emoções negativas como raiva e repulsa) contribuem para este tipo de respostas emocional, Carroll usa o termo “solidariedade” para definir “a complexa relação emotiva de *simpatia-pelos-protagonistas* mais *antipatia-pelos-antagonistas*”¹⁶.

Toda esta configuração, continua Carroll, deixa os criadores de ficções populares com a difícil missão de mobilizar, sem ambigüidades, as simpatias e antipatias de público pelos personagens. E a maneira mais direta de conseguir isso, acredita ele, é recorrendo a parâmetros morais suficientemente abrangentes para serem compartilhados pelo maior número possível de pessoas, a despeito de suas identidades culturais e perfis pessoais. A fórmula é bem conhecida de todos: protagonistas cheios de virtude e boas intenções de um lado contra vilões repulsivos com interesses maquiavélicos de outro. Carroll tem consciência de que este tipo de esquema maniqueísta não vigora completamente nem no grande cinema de entretenimento. Há exceções, diz ele, em certas comédias românticas, nas quais os protagonistas são mais vítimas das ironias, encontros e desencontros do destino do que das intenções de um personagem malévolo. E nos filmes de máfia, lembra ele, é difícil encontrar personagens que possam ser considerados propriamente virtuosos. Mesmo nestes casos, acredita o autor, há algum tipo de gradação moral que faz com que consideremos as ações de

¹⁵ *Sympathy, conceived as an emotion involves visceral feelings of distress when the interests of the object of our pro-attitude are endangered and feelings of elation, closure, and/or satisfaction when their welfare is achieved.*

¹⁶ *I am now using the concept of "solidarity," it is the name of the complex emotive relation of sympathy-for-the-protagonists plus antipathy-for-the antagonists.*

determinados personagens mais condenáveis que as de outros, o que nos induz a estender a estes últimos a nossa simpatia¹⁷.

Além disso, é importante ressaltar que a centralidade que a noção de simpatia assume no pensamento de Carroll é conseqüência também de uma crítica radical ao que ele chama de “modelo da identificação como infecção”. A simpatia, ressalta, é um estado emocional que, por definição, dirige-se sempre a um outro. Pode ser um personagem de ficção ou uma pessoa real, não importa: este outro é sempre alguém que em nada se confunde conosco. Em contrapartida, o uso da palavra identificação, acredita, aponta sempre para uma espécie de fusão (ou confusão) entre espectador e personagem. Supõe-se não apenas que compartilhamos da emoção do outro como também que a nossa resposta deriva da dele: somos afetados pelos sentimentos alheios, como quem contrai uma infecção.

Os argumentos de Carroll contra este tipo de concepção são vários. Ele lembra que na imensa maioria das situações exploradas pelas narrativas de ficção a emoção experimentada pelo espectador não coincide em nada com a atribuída ao personagem. Isso porque, com grande frequência, temos acesso a informações que não estão disponíveis para o personagem; o que colore o nosso estado afetivo com uma tonalidade toda particular. Assim, por exemplo, enquanto o protagonista vive um momento de alegria, é possível que o espectador aguarde com expectativa ansiosa a reviravolta que está prestes a acontecer – e já lhe foi anunciada algumas cenas atrás. Se, porém, nossa perspectiva dos fatos se alinha à do personagem e a nossa emoção é do mesmo tipo da dele; nem assim, acredita Carroll, seria correto falar em identificação. Isto porque, nos dois casos, o objeto da emoção é diferente. Para recorrer a um exemplo proposto pelo autor, imagine que você assiste comovido a uma cena na qual uma mulher chora a morte do filho. O objeto da tristeza dela é a perda do filho. O objeto da sua tristeza é a idéia de uma mãe que chora a perda do filho. Talvez, então, seja mais apropriado atribuir à personagem sentimentos de pesar e luto, enquanto o que você sente poderia ser melhor descrito como compaixão. Para completar, a coincidência entre estados emocionais não implica em uma relação causal. Mais um exemplo de Carroll: se no filme o presidente dos Estados Unidos teme a catástrofe nuclear que está prestes a acontecer, o medo que você sente na sala de cinema não é provocado pelo medo dele, mas pela situação como um todo, *criteriosamente pré-focalizada* para evocar esta emoção.

¹⁷ Um exemplo citado por Carroll é o de *Hannibal Lecter* (Anthony Hopkins) em *O Silêncio dos Inocentes*. O perigoso psiquiatra canibal é apresentado ao público como um personagem menos repulsivo (e mais simpático) do que o assassino a quem agente do FBI (Jodie Foster) tenta encontrar com a sua ajuda.

A maior parte destes argumentos já havia sido minuciosamente explorada em *A Filosofia do Horror*. No livro, Carroll (1999) propõe que em lugar de dizer que a platéia se *identifica* com o personagem, seria mais adequado falar de um processo de *assimilação*: em nossa própria reação emocional, nós levamos em conta o ponto de vista do personagem. Em *The Philosophy of Motion Pictures* (2008), ele não volta a este conceito, mas retoma a discussão; desta vez, examinando concepções defendidas por pesquisadores da filosofia da mente ou da própria filosofia do cinema, além de dados obtidos em pesquisas em psicologia que parecem fornecer subsídios para justificar a pertinência de se recorrer a termos como identificação e empatia para dar conta da experiência emocional do espectador. Uma destas concepções é a teoria da simulação. Segundo esta teoria, os indivíduos tendem a simular os estados mentais de outros indivíduos com o objetivo de identificar e compreender suas intenções, emoções e motivações, além de prever futuros comportamentos. Transposta para os estudos sobre cinema, a noção sugere a hipótese de que os espectadores tendem também a simular os estados mentais dos personagens, sobretudo dos protagonistas. Afinal, a própria narrativa nos convida a compreender os personagens, a apreender seus sentimentos e intenções e a especular sobre suas próximas ações. Os mecanismos de simulação (comumente associados à noção de empatia) seriam uma ferramenta importante nesta tarefa, ajudando-nos inclusive a acompanhar os desdobramentos da narrativa.

Noël Carroll, no entanto, rejeita a idéia de que o modelo da simulação possa explicar de forma satisfatória o nosso engajamento com as figuras do mundo ficcional ou mesmo que seja útil para explicar a imensa maioria das situações em que há uma convergência entre os afetos de espectadores e personagens. Nos filmes populares, acredita o filósofo, os personagens são delineados de forma a que o público possa compreendê-los com base em esquemas ou *scripts* pré-definidos (como no caso dos estereótipos). Na maioria das vezes, ressalta, a narrativa popular se encarrega inclusive de garantir que as emoções e intenções dos personagens possam ser compreendidas de forma rápida e clara pelo público. Além disso, mesmo em outros tipos de produção, o filósofo crê que a opção por representar os personagens de forma opaca, ou explorando contradições e ambigüidades, não teria como objetivo engajar o espectador num exercício de simulação de estados mentais, mas apenas sublinhar a complexidade humana.

Do mesmo modo em que rejeita o modelo da simulação, Carroll (2008) minimiza a importância dos reflexos-espelho (*mirror reflexes*)¹⁸ para a compreensão do engajamento em relação ao personagem. Este tipo de reflexo – também conhecido como mimetismo motor (*motor mimicry*) diz respeito à tendência dos indivíduos de imitar aspectos dos gestos e expressões faciais de seus interlocutores ou de pessoas que observa - como quando esboçamos uma expressão de dor ao ver o sofrimento de alguém. Trata-se de uma resposta inata, automática e involuntária que, de acordo com a Psicologia, tem a função de permitir ao sujeito obter informações sobre o estado mental daqueles com quem se relaciona. Além disso, presume-se que a repetição das expressões aciona uma resposta afetiva: a pessoa capta diretamente algo do sentimento do outro. A este tipo de mecanismo é dado o nome de mimetismo afetivo (*affective mimicry*) ou contágio emocional. Noël Carroll admite que nos *close-ups* de gestos e expressões dos personagens o cinema explora este tipo de efeito. Mesmo assim, ele não considera que a existência dos reflexos espelho contribua para corroborar a idéia de uma identificação entre espectadores e personagens. Isto porque os reflexos não seriam estados emocionais propriamente ditos, mas apenas estados afetivos, ou “sensações sem objeto”. De qualquer forma, o autor reconhece que eles podem ajudar a moldar a resposta emocional do espectador, na medida em que facilitam o reconhecimento das emoções vivenciadas pelo personagem.

3.1.2 Ed Tan e a máquina de produzir interesse

Apesar do pioneirismo de Noël Carroll, foi o professor da Universidade de Amsterdã Ed Tan quem primeiro apresentou, no livro *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine* (1996), um modelo teórico que tentava dar conta, de forma abrangente e sistematizada, do modo como os filmes, ou pelo menos certos tipos de filmes, produzem emoções. Sua abordagem alia uma teoria psicológica da emoção humana, de orientação cognitivista, com teorias da narrativa – em especial o trabalho de David Bordwell em *Narration in Fiction Film* (1985). Com base nestas fontes, Tan tentou construir um

¹⁸ Plantinga (2009) nos informa que o interesse pelo fenômeno dos reflexos-espelho ou mimetismo motor foi reforçado pela descoberta recente feita pela neurociência da existência dos “neurônios-espelho”, um tipo particular de neurônio que é acionado tanto quando um macaco executa uma ação como quando ele observa ou ouve os sons desta mesma ação sendo executada. Acredita-se que os neurônios-espelho tenham a função de mediar o comportamento de imitação em primatas, operando na base da habilidade de compreender as ações dos outros.

modelo capaz de abrir caminho para a realização de pesquisas empíricas de recepção com espectadores de cinema, já que tais estudos, em sua opinião, seriam fundamentais para fazer avançar o conhecimento na área.

Logo de início, o autor deixa claro que sua pesquisa se restringe “à natureza do afeto gerado pela apreciação de um conjunto de filmes conhecidos como cinema clássico hollywoodiano” (1996, p. 8). Aqui, ele adere à categoria do “modo narrativo cinema clássico” proposta por Bordwell (1985), citando, de forma simplificada, várias características que seriam típicas destes filmes: o recurso a convenções de gênero, a tendência de que incertezas e lacunas nas informações sejam temporárias, a recorrência do final feliz, a presença de personagens que agem de forma mais ou menos motivada e com uma psicologia definida, a clara distinção entre cenas objetivas e subjetivas e a apresentação, sempre que possível, dos acontecimentos em ordem cronológica, entre outros aspectos. Interessam a Tan não apenas os filmes vinculados à produção clássica hollywoodiana dos anos 1920 a 1960 como também produções associadas a esta tradição e que ele chama de forma mais ao menos livre de “filmes convencionais”.

Estas produções são vistas por Tan como “máquinas de produzir emoção”. E, em sua opinião, o mecanismo emocional central em operação enquanto assistimos a um filme construído nos moldes clássicos chama-se interesse (*interest*). Mesmo sabendo que há controvérsias nos estudos em psicologia sobre em que medida o interesse pode ser considerado ou não uma emoção, o pesquisador apóia sua escolha no pensamento de Nico Frijda e de outros psicólogos que consideram o interesse como uma das emoções básicas, que não podem ser reduzidas a outras emoções. Nesse contexto, o interesse é definido como “a inclinação para conferir ao estímulo uma grande quantidade de atenção”¹⁹ (1996, p.89). Em outras palavras, trata-se simplesmente da tendência a continuar vendo o filme. Ao contrário de outros afetos experimentados pelo espectador – como a compaixão pelo drama de um personagem ou a surpresa provocada por um desfecho inesperado na trama – o interesse é uma emoção permanente, no sentido que tende a estar presente ao longo de toda a projeção, dominando o que o autor chama de “estrutura do afeto do filme longa-metragem”.

Além disso, a especial relevância dada por Ed Tan à noção de interesse (*interest*) como uma resposta emocional é justificado pela teoria funcional da emoção que norteia o seu trabalho.

¹⁹ *the inclination to bestow on the stimulus a great deal of attention*

De acordo com Frijda, a emoção regula a interação entre o indivíduo e o meio ambiente no sentido em que ela se direciona para a realização daquilo que é importante para o indivíduo, ou seja, que lhe concerne. Sem preocupação (*concern*)²⁰ não pode haver emoção; por outro lado, emoção significa que algo que concerne ao indivíduo está sendo afetado. Frijda (1988) refere-se à lei da preocupação (*concern*). Exemplos destas preocupações são necessidades elementares, motivos estáveis, normas e atitudes. No sentido mais geral, podem ser vistos como estados universalmente preferidos, como ter o bastante para comer e beber. Mas também incluem estados psicológicos preferidos como senso de segurança, experiência suficientemente diversa, e maestria cognitiva em relação às situações com que se é confrontado.

Assim, a mais breve descrição de emoção é “um sistema de realização ou satisfação de preocupações” (Frijda, 1986, p. 478). O sistema emocional é engrenado para estabelecer a relevância de certas situações do interesse do indivíduo e, se tal relevância existe, reforçar a prioridade de cognição e ação em concordância com esta preocupação. A emoção como processo é acompanhada por um modo específico de atribuir significado à situação, assim como precedência de controle para certas tendências de ação. No último caso, isto significa que a tendência a fazer ou não fazer alguma coisa se apresenta e persiste mesmo se ela for na direção contrária ao comportamento que já foi iniciado ou a um tipo diferente de atividade mental em andamento.²¹ (p. 44)

Esta teoria tem vários pontos em comum com a concepção de emoção adotada por Noël Carroll. Aqui também se acredita que a emoção propriamente dita está sempre ligada a uma avaliação cognitiva que o indivíduo realiza da sua situação ou do ambiente ao seu redor, identificando uma alteração em algo que lhe concerne, que afeta diretamente as suas preocupações. A teoria de Frijda, no entanto, dá mais ênfase ao fato de que a emoção implica também numa mudança na prontidão para a ação, mesmo que esta ação seja inibida por outros processos. Por exemplo: ao sentir medo, o indivíduo tende tipicamente a se preparar para uma reação do tipo luta ou fuga.

²⁰ Neste trecho, a expressão *concern* foi traduzida em português como preocupação. Sempre que a construção da frase permitir, no entanto, tentaremos traduzir *concern* pelo verbo *concernir*, no sentido daquilo que concerne ao sujeito, que lhe diz respeito. Infelizmente, a palavra *concernimento* não existe em português.

²¹ *According to Frijda, emotion regulates the interaction between the individual and the environment in that it is directed toward the realization of what is of importance to the individual, that is, his or her concerns. Without concerns, there can be no emotion; conversely, emotion signifies that some concern of the individual has been affected. Frijda (1988) referred to the law of concern. Instances of such concerns are elementary needs, stable motives, norms, and attitudes. In a more general sense, concerns may be seen as universal preferred states, such as having enough to eat and drink. But these concerns also include preferred psychological states, such as a sense of security, experience that is sufficiently diverse, and cognitive mastery of situations with which one is confronted.*

Thus the briefest description of emotion is "a concern realization or satisfaction system" (Frijda, 1986, p. 478). The emotional system is geared toward establishing the relevance of certain situations for the concerns of the individual and, if such relevance exists, to enforce the priority of cognition and action in accordance with those concerns. Emotion as process is accompanied by a specific way of attributing significance to the situation, as well as control precedence for certain action tendencies. In the latter case, this means that a tendency to do or not to do something presents itself and persists, even if it runs counter to other behavior that has already been initiated or a different type of ongoing mental activity.

Transpondo este conceito para a experiência do espectador de cinema Tan acredita que, com base numa ilusão de presença no mundo ficcional²² produzida pela narrativa, o sujeito tende a responder emocionalmente às situações representadas em função da relevância que elas assumem para suas próprias preocupações (*concerns*) e as dos personagens. Neste caso, porém, como a tendência ou prontidão para a ação se manifesta? Quando num filme, sentimos compaixão pelo destino infeliz da heroína virtuosa, medo diante do ataque iminente de um monstro ou raiva pelas injustiças cometidas por um vilão, nossa consciência de que estamos diante de uma representação faz com que a tendência a ação seja uma resposta inadequada. É por isso que Ed Tan chega a dizer que estas reações seriam melhor definidas como fortes sentimentos do que propriamente emoções.

Já o interesse (*interest*) seria uma resposta que pode ser facilmente enquadrada na categoria de Nico Frijda em razão do fato de resultar numa tendência real à manifestação de uma ação. No caso, continuar assistindo ao filme.

Quando o espectador sente compaixão, isto não é a mesma coisa que a vontade de realmente fazer algo; mais exatamente, o espectador quer é que o pobre protagonista na tela seja ajudado. É por esta razão que a pena, raiva e medo sentidos pelo espectador são mais sentimentos fortes do que emoções. Interesse (*interest*), por outro lado, é uma emoção. Ele torna possível uma ação relacional, mesmo que a ação seja apenas cognitiva. Ele faz com que o espectador queira fazer um esforço verdadeiro: dedicar sua atenção ao filme, ir adiante com a narrativa, formar uma idéia da história que às vezes é contada de forma altamente fragmentada. O comportamento característico do estado fílmico dos espectadores, em particular sua fascinação imóvel, é a primeira e principal expressão de uma emoção: os espectadores isolam-se do ambiente em redor para se concentrar nos eventos representados na tela²³. (TAN, 1996, p.118)

Por sua vez, o que para Tan regula o interesse do espectador ao longo do desenvolvimento temporal da narrativa são os mecanismos que lhe garantem gratificação (e

²² Embora concorde com a premissa básica da teoria do pensamento apresentada por Carroll de que idéias (ou fantasias) podem ser suficientes para produzir emoções, Ed Tan considera pertinente falar de uma ilusão produzida pela representação audiovisual. Sua hipótese é de que, para usufruir dos prazeres da ficção, o espectador se dispõe a se deixar iludir pela impressão de realidade das imagens em movimento, e pela sensação de estar presente no mundo diegético, como testemunha invisível das ações narradas. Tan ressalta ainda que a noção de ilusão não implica necessariamente em considerar que o espectador é logrado pela narrativa, ignorando o seu caráter ficcional. Por outro lado, supor uma disposição para se deixar iludir não seria o mesmo que acreditar que o espectador finge uma crença nem que suas emoções não são autênticas.

²³ *When the viewer feels compassion, this is not the same thing as the willingness to actually do something; rather, the viewer wants the poor protagonist on the screen to be helped. It is for this reason that pity, anger, and fear felt by the viewer are more like strong feelings than emotions. Interest, on the other hand, is an emotion. It makes possible relational action, even if the action is only cognitive. It makes the viewer willing to make a true effort: to devote one's attention to the film, to go along with the narrative, to form an idea of a story that is often recounted in a highly fragmented manner. The behavioral characteristics of the filmic state of the viewers, in particular their motionless fascination, are first and foremost expressions of an emotion: viewers shut themselves off from the environment in order to concentrate on the events being enacted on the screen.*

que, portanto, lhe concernem), como a satisfação da curiosidade, a assimilação de estruturas cognitivas (compreender a história) e mesmo a necessidade de tensão e diversidade. Assim, ao assistir a um filme o espectador é convidado a descobrir o mundo diegético, a fazer inferências sobre este mundo, projetando expectativas em relação a acontecimentos futuros e surpreendendo-se quando estas expectativas são subvertidas, num processo que é ao mesmo tempo cognitivo e emocional, inclusive porque o investimento na narrativa costuma ser confortavelmente recompensado, ao menos na maioria dos filmes convencionais, por um final no qual tanto os conflitos entre os personagens quanto as questões deixadas em aberto pela trama costumam ser solucionados.

Com base nesta visão, o autor identifica no filme dois tipos de estruturas que têm a função de mobilizar o interesse do espectador: as estruturas temáticas e as estruturas do personagem. Os temas – como punição, traição ou crime - são definidos como uma “estrutura cognitiva genérica que é ativada pela ação em um mundo ficcional”²⁴(1996, p.127),

Esta estrutura contém um ou mais atores com preocupações (*concerns*) e intenções a partir dos quais uma hierarquia de objetivos e planos pode ser derivada. Além disso, cada tema contém um cenário de complicação ou fracasso consistindo de seqüências mais ou menos elaboradas de eventos e um número de conseqüências mutuamente exclusivas para o desenrolar da ação.²⁵ (p. 127)

Já as estruturas do personagem, continua o autor, dizem respeito ao investimento que é feito na interação cognitiva e afetiva com o personagem. Tan acredita que o fato dos personagens dos filmes convencionais serem construídos, de modo geral, de forma tipificada - com base em estereótipos largamente compartilhados pelo público – confere, logo de início, uma forte carga afetiva aos personagens. A separação mais ou menos clara entre personagens com intenções generosas, bons e simpáticos de um lado e personagens maus, antipáticos e com objetivos egoístas ou mesmo cruéis do outro faz com que os destinos de uns e de outros ganhem grande relevância para as preocupações (*concerns*) do espectador.

É esta capacidade de compreender as preocupações do personagem e aderir a elas que o pesquisador chama de empatia. Ed Tan usa o conceito de *situational meaning* (algo como “significado situacional”) para explicar este processo. A *situational meaning* diz respeito ao significado que uma configuração de eventos ou situações assume para o sujeito,

²⁴ *A theme is a generic cognitive structure that is activated by the action in the fictional world.*

²⁵ *This structure contains one or more actors with concerns and intentions from which a hierarchy of goals and plans can be derived. Furthermore, each theme contains a complication or failure scenario consisting of a more or less elaborated sequence of events and a number of mutually exclusive possible outcomes*

principalmente em termos de valor (positivo ou negativo, desejável ou indesejável). Ao sentirmos empatia, a *situational meaning* do personagem é incorporada à estrutura da nossa própria *situational meaning*. Assim, nossos sentimentos em relação a um determinado evento têm a mesma valência das dele: experimentamos emoções negativas com os seus infortúnios e positivas com a sua boa sorte. Note-se aí que, como Noël Carroll, Ed Tan recusa o uso do conceito de identificação por considerar que o termo implicaria numa coincidência entre as emoções de espectador e personagem. Diferente de Carroll, no entanto, Tan elege a empatia e não a simpatia como mecanismo central para a compreensão do engajamento em relação ao personagem.

O que não significa que ele não confira importância à noção de simpatia. No percurso da projeção do filme como um todo, a simpatia é compreendida por Ed Tan como uma espécie de disposição favorável em relação a um determinado personagem que serve de pré-condição para que o espectador possa sentir empatia por ele. Ao mesmo tempo, a simpatia como um afeto caloroso que sentimos pelo personagem é entendida por Tan como um tipo de emoção empática. Outras emoções empáticas que ele considera importantes são a admiração e a compaixão. No primeiro caso, a avaliação imaginária que o espectador faz do personagem coloca-o numa situação de superioridade. O herói que admiro é sempre *melhor*, mais virtuoso e poderoso do que eu. No caso da compaixão, a relação seria inversa. O personagem é inferior ao espectador, aí não no sentido moral, mas no sentido de que a situação vivida pelo personagem – ao contrário da situação vivida pelo espectador – envolve o confronto com forças que ele não é capaz de dominar. Como consequência, o espectador sente uma inclinação para proteger, ajudar, consolar. Não por acaso, lembra Tan, este efeito é produzido com frequência por uma construção narrativa na qual o público tem um conhecimento amplo da situação do personagem, às vezes com informações privilegiadas sobre os infortúnios que o aguardam.

Este último exemplo é importante porque chama atenção para outro dado ressaltado por Tan: o de que a empatia experimentada durante a apreciação fílmica não está baseada exclusivamente numa correspondência entre a valência (positiva/ negativa) de um determinado evento para o espectador e o personagem. “Outros elementos, como o grau com que um personagem está consciente da exata natureza da sua situação e do efeito de suas ações fazem com que a situação seja percebida como trágica, cômica, constrangedora,

embaraçosa e assim por diante, dependendo do gênero da representação, entre outros aspectos”²⁶ (TAN, 1996, p. 187).

Vale a pena dizer ainda que Tan faz referência não apenas às emoções empáticas como também às emoções não-empáticas. Enquanto as primeiras, como já foi dito, resultariam do significado que uma situação assume para o personagem, as segundas seriam determinadas diretamente pelo evento ficcional, que serve como estímulo por si só - como quando sentimos medo diante da visão de um monstro, independente da ameaça que ele representa para o personagem. Outra distinção feita pelo autor é entre as emoções que têm como objeto o mundo ficcional (emoção F) e aquelas que têm como objeto o artefato, ou seja, os recursos envolvidos na produção cinematográfica (emoções A). No último caso, ele cita como exemplo o encanto produzido por um determinado *travelling* ou pela fotografia de um filme.

O modelo elaborado por Ed Tan inclui ainda a definição de alguns princípios que, segundo ele, regulam o interesse do espectador pelo filme, além de esquemas e equações que supostamente permitiriam mapear os aspectos da estrutura do filme que contribuem para estimular e manter o interesse do público pela narrativa ao longo da projeção com um todo. Estes esquemas, no entanto, foram construídos com o objetivo de fornecer orientação prática para a realização de pesquisas de recepção com espectadores de cinema. Como o objetivo deste trabalho se volta para a análise de filmes, estas contribuições não foram incluídas no resumo.

3.1.3 Torben Grodal e o modelo do fluxo

Uma das primeiras coisas que chamam atenção no trabalho deste professor de estudos fílmicos da Universidade de Copenhague, na Dinamarca, é o uso que ele faz do conceito de identificação. Na contramão do pensamento de seus colegas cognitivistas, Grodal acredita que a identificação é um conceito importante para compreender o modo como os filmes produzem emoções. Sua teoria, no entanto, não apresenta qualquer parentesco com os estudos psicanalíticos. Pelo contrário. O que o leitor de *Moving Pictures: A New Theory of Genres*,

²⁶ *Other elements, such as the degree to which the character is aware of the exact nature of the situation and the effect of his or her actions, make the situation tragic, comic, embarrassing, awkward, and so on, depending on the genre, among other things.*

Feelings and Cognition e outros trabalhos do autor vai encontrar é um modelo teórico fortemente marcado não só pela influência da psicologia cognitivista, como do pensamento evolucionista e dos estudos em neuropsicologia.

Para Grodal (1999, p. 128) “a experiência de assistir a um filme deve ser descrita como um processo, um fluxo mental, com reações corporais ocorrendo como numa caixa de ressonância. O fluxo é duplo: “as informações fluem dos olhos e ouvidos para o cérebro/mente e os eventos fluem no mundo diegético, avançando do começo ao fim da narrativa”²⁷. As respostas envolvidas na apreciação são de maneira geral consequência de processos mentais do tipo “bottom-up” (de baixo para cima), ou seja, processos que ocorrem a partir de estímulos perceptuais diretos, elaborados emocional e cognitivamente. Grodal cita o exemplo da cena de Indiana Jones em *Os Caçadores da Arca Perdida* (1981) fugindo da enorme pedra que rola em sua direção. Por conta de mecanismos da própria arquitetura da mente humana – moldados ao longo da nossa evolução – crianças e adultos em qualquer lugar do mundo podem compreender esta cena e reagir adequadamente a ela. Este tipo de resposta, na terminologia usada por Grodal, segue um fluxo “downstream” (corrente descendente), no sentido de um percurso físico que começa pelos sentidos, “sobe” até o nosso cérebro, ativa áreas de associação central e depois “desce” até os nervos musculares. Ao mesmo tempo, a apreciação também envolve processos que ocorrem por meio de mecanismos do tipo top-down (de cima pra baixo), como, por exemplo, quando as convenções de gênero ou outros conhecimentos nos levam a formular hipóteses ou construir expectativas sobre a narrativa. Nesses casos, a nossa percepção, aquilo que ouvimos e escutamos no filme, passa a ser orientada por processos mais centrais da mente.

É bom lembrar, também, que o modelo elaborado por Grodal inclui não só os fluxos de resposta do espectador, como o fluxo da própria narrativa. E um dos principais elementos que permitem a conexão entre estas duas instâncias é justamente a capacidade que o espectador tem de se identificar com o personagem por meio de mecanismos de empatia. A identificação é compreendida aí como um processo no qual o espectador simula mentalmente a situação vivida pelo personagem, compreendendo suas motivações, objetivos e estratégias, e reagindo emocionalmente a elas (teoria da simulação).

²⁷ *It follows that the filme-viewing experience must be described as a process, a mental flow, with bodily reactions as sounding boards. The flow is a double one: audiovisual data flow from eyes and ears to the brain/mind, and narrative events flow forward in the diegetic world from beginning to end.*

A metáfora do fluxo permite ainda a Grodal criar uma tipologia dos modos de experiência emocional proporcionadas pelos filmes que resulta em uma abordagem curiosa sobre os gêneros narrativos. Assim, ele observa, por exemplo, que nas narrativas canônicas do melodrama e da tragédia os protagonistas tipicamente têm o fluxo de suas ações e objetivos bloqueado. A identificação com este personagem passivo e vitimizado vai levar também a um bloqueio no fluxo da apreciação. O espectador vive então um tipo de experiência emocional que o autor chama de saturada, na qual a tensão se acumula porque não é possível transformá-la em uma ação ou tendência motora. Já no modo “tenso” – característico de filmes de aventura – a narrativa foca em personagens orientados para objetivos e que têm um papel ativo no mundo ficcional.

Em outro nível, diz Grodal, o fluxo de apreciação fílmica progride do impacto das imagens em si – da apreensão de seus padrões de cor, contraste e intensidade – em direção a níveis mais abstratos de associação até o nível em que o trabalho do espectador consiste em avaliar as ações representadas e organizá-las em conjunto com esquemas narrativos relacionados aos personagens, suas motivações e objetivos. Num filme de vanguarda abstrato, este fluxo seria bloqueado no primeiro nível, de apreensão mais direta dos padrões de imagem. Num videoclipe com imagens líricas, o fluxo avançaria um pouco, já que o espectador pode realizar algumas associações com as imagens representadas. Já o terceiro e último nível do fluxo corresponderia ao processo deflagrado pelos filmes narrativos convencionais.

No modelo teórico desenvolvido por Grodal (1999, p. 137) as emoções são caracterizadas como “ativações motivadas do corpo-mente, vinculadas a possíveis ações preferenciais ou possíveis ações de um outro agente”²⁸. Como Ed Tan, o autor adota o conceito do psicólogo Nico Frijda, caracterizando as emoções como “modos relacionais de prontidão para a ação”²⁹ (1999, p. 137). Com base na definição, Grodal constrói uma rígida distinção entre filmes convencionais e filmes de arte, chegando a afirmar que apenas os primeiros tenderiam a produzir emoções propriamente ditas, no sentido de propiciar estados afetivos que derivam de uma situação configurada em torno das motivações, objetivos e preocupações de um dado sujeito.

²⁸ *Emotions are motivating activations of the body/mind, linked to possible preferred actions or actions of other agents.*

²⁹ *“modes of a relational action readiness, either in the form of tendencies to establish, maintain or disrupt a relationship with the environment or in the forms of modes of relational readiness as such”.*

Narrativas audiovisuais produzem esquemas e cenários nos quais os espectadores conceituam e avaliam as ações e desejos e compreendem a narrativa. Se Indiana Jones ou o espectador não tivessem preferências em relação a que desenrolar da situação seria desejável, provável ou possível não poderia haver emoções; a ativação e a excitação seriam difusas e saturadas como nos filmes líricos ou de arte. Tais filmes ou seqüências de filmes apresentam sons e imagens estimulantes sem uma clara progressão narrativa ou protagonistas centrais, e sem induzir fortes preferências por conseqüências específicas. Por essa razão, a ativação vívida e saliente³⁰ e a excitação saturada não podem ser transformadas em ações narrativas. Então, elas não podem ser rotuladas de acordo com uma prontidão para a ação, mas apenas apreciadas em formas saturadas. Frijda chama tais estados afetivos de estados de ânimo (*moods*)³¹. (GRODAL, 1999, p. 138)

Na visão de Grodal, as narrativas canônicas emocionam o espectador porque remetem a preocupações básicas concernentes ao ser humano de modo ancestral. Seja colocando em cena as idas e vindas de um protagonista às voltas com seus objetivos ou um agente que se torna vítima do destino em um melodrama, estas narrativas acionariam mecanismos universais semelhantes ou mesmo idênticos às habilidades que usamos para apreender o mundo ao nosso redor e agir nele. Em um livro mais recente, Grodal aprofunda esta lógica evolucionista, ao se valer de estudos no campo das ciências naturais para examinar o modo como as respostas da audiência poderiam ser previstas por meio da compreensão da maneira como algumas predileções humanas teriam sido moldadas cultural e biologicamente ao longo de múltiplas gerações³². Até onde foi possível investigar, no entanto, esta sua produção mais recente não traz novos desdobramentos para o modelo teórico descrito aqui.

³⁰ A vivacidade é compreendida por Grodal como o poder de uma percepção isolada, enquanto a saliência é o efeito desta percepção num contexto. Com frequência, as características vívidas serão também salientes. Já as excitações são definidas como ativações locais que permitem associações com questões concernentes aos interesses humanos. Ele cita por exemplo, as imagens de um beijo, de uma pancada ou o derramar de uma garrafa de vinho. As emoções, por sua vez, seriam ativações vinculadas a questões concernentes às narrativas, de uma forma global, como a aflição do personagem Elliot (Henry Thomas) diante da aparente morte do E. T. no filme de Steven Spielberg.

³¹ *Audiovisual narratives provide schemata and scenarios with which viewers (and listeners) conceptualize e evaluate actions and desires and comprehend the narrative. If the Indiana Jones or the viewer had no preferences about what outcomes were desirable, probable or possible, there could be no emotions; the activation and arousal would be diffuse and saturated, as in lyrical and art films. Such films or film sequences presenting arousing images and sounds without a clear narrative progression or central protagonists, and without eliciting strong preferences for specific outcomes. For this reason, the vivid and salient activation and the saturated excitement cannot be transformed by narrative actions. Therefore, they cannot be labeled according to an action readiness, but only appreciated in saturated forms. Frijda calls such affective states "moods".*

³² A esse respeito, ver a análise feita por SELBO (2009).

3.1.4 Greg Smith e o *mood-cue approach*

Em *Film Structure and the Emotion System* (2006), Greg Smith empreende um projeto ambicioso: apresentar ao mesmo tempo uma teoria da emoção e uma investigação sobre as emoções fílmicas. Por conta disso, ele dedica grande parte do seu trabalho a construir - com base nos resultados de estudos recentes da neurologia e da psicologia - uma explicação sobre o funcionamento do sistema de emoções humano. Enquanto isso, a outra metade do livro é dedicada a uma abordagem que forneça elementos para analisar como determinadas estruturas fílmicas são delineadas para acionar o nosso sistema de emoções. O autor prefere a expressão abordagem (*approach*) a método por acreditar que métodos pré-concebidos tendem a limitar os resultados da análise. Dessa forma, ele se propõe, seguindo a definição de *approach* defendida por Kristin Thompson, a apresentar “um conjunto de hipóteses sobre traços compartilhados por diferentes trabalhos artísticos, sobre procedimentos que espectadores realizam na compreensão de trabalhos artísticos e sobre modos com que trabalhos artísticos se relacionam com a sociedade³³”. (2006, p. 6)

Uma premissa do trabalho de Greg Smith é a opção pelo exame da maneira com que certos filmes em particular apelam para a emoção do espectador - em oposição ao estudo das respostas emocionais reais de seres humanos. Para Smith, os filmes oferecem *um convite para sentir (an invitation to feel)* – que pode ser aceito ou não pela audiência.

Para aceitar este convite é preciso ser um “espectador educado”, que tenha as habilidades de pré-requisito requeridas para ler os índices da emoção. Nem todos os “espectadores educados” aceitam o convite, é claro. Você pode reconhecer de forma apropriada como um filme está orientando os seus sentimentos e ainda assim rejeitar o convite, ao não sentir estas emoções. Os filmes complicam a metáfora do convite porque eles não oferecem um só convite, mas uma sucessão de convites ao longo do tempo. Continuamente, eles oferecem convites para sentir e nós podemos aceitar ou não qualquer um deles.

Quando o crítico de cinema lida apenas com o texto fílmico (como eu estou fazendo neste trabalho), há limites para a análise das emoções que pode ser feita. Eu posso discutir a variedade de respostas emocionais que o filme encoraja, mas eu não posso especificar uma resposta emocional particular sem ter acesso às reações de um integrante de uma audiência em particular³⁴. (2006, p.12)

³³ Following Kristin Thompson’s usage, an *approach* is “a set of assumptions about traits shared by different artworks, about procedure spectators go through in understanding all artworks, and about ways in which artworks relate to society.

³⁴ To accept the invitation, one must be an “educated viewer” who has the prerequisite skills required to read the emotion cues. Not all “educated viewers” accept the invitation, of course. You can properly recognize how a film is cuing you to feel and still reject the invitation by not feeling those emotions. Film complicates the

Outra característica importante da abordagem de Smith é que, ao contrário de alguns teóricos examinados até agora, ele não restringe sua investigação a um conjunto de produções rotuladas como cinema clássico, *mainstream* ou “convencional”. Ele acredita que seu modelo pode ser capaz de explicar como os mais variados tipos de filmes narrativos podem produzir emoções, inclusive dentro do campo do chamado “cinema de arte”. Além disso, o autor ressalta logo na introdução do seu livro, ao enumerar as vantagens da sua abordagem, a valorização do modo como os recursos estilísticos – da fotografia ao enquadramento, passando pela *mise-em-scène* e interpretação dos atores – também contribuem para evocar emoções.

Esta flexibilidade talvez seja possível porque o autor opta por um modelo que não é puramente cognitivista. Num artigo publicado na coletânea *Passionate Views – Film Cognition and Emotion*, Smith (1999) faz um balanço crítico dos avanços produzidos pelos estudos cognitivista do fenômeno da emoção até então. Ele lembra que a perspectiva cognitivista ressalta o aspecto funcional das emoções; o fato delas serem motivadas por expectativas relacionadas à situação do sujeito e de cumprirem a função de orientá-lo em direção a uma ação ou objetivo adequado. Por esta lógica, como já foi visto na abordagem de outros autores, as emoções são compreendidas de modo geral como tendências para a ação, motivadas por algum objeto e orientadas para um objetivo. Vejamos o exemplo do indivíduo ameaçado por um animal feroz. Seu medo provoca uma tendência para a ação (a fuga); é motivado por um objeto (o animal feroz) e orientado para um objetivo (livrar-se da ameaça do animal).

Acontece que, segundo Smith, estas categorias são adequadas apenas para protótipos de emoções. Na “vida real”, o espectro de reações a que o indivíduo está sujeito é muito mais complexo e nem sempre é fácil enquadrar suas emoções nestes critérios. A depressão, por exemplo, dificilmente poderia ser compreendida como um estado afetivo que orienta o indivíduo em relação à realização de alguma ação ou objetivo, mas apenas como uma

“invitation” metaphor, because film does not extend a single invitation but a succession of invitations across time. Film continually extends invitations to feel, and we can accept or reject any one of them.

As long as the film critic is dealing with the film text alone (as I am doing in this work), there are limits to the emotion analysis that can be done. I can discuss the range of emotional responses that a film encourages, but I cannot specify a particular emotional response without having access to a particular audience member’s reaction.

“expressão emocional”. Ao mesmo tempo, às vezes os estados afetivos do sujeito são influenciados por estímulos muito difusos, como um dia nublado ou o som de uma melodia triste.

Na opinião de Smith, os estudiosos da teoria fílmica que haviam se dedicado ao assunto até aquele momento (Grodal, Tan, Carroll) herdaram um conceito de emoção como protótipo e, por esse motivo, teriam orientado seus estudos de forma quase exclusiva para o modo como a narrativa evoca emoção em função dos objetivos do personagem ou de uma tendência do espectador para a ação. Em razão disso, os aspectos estilísticos ficaram quase sempre de fora das análises.

Com o objetivo de oferecer uma alternativa a este cenário, Greg Smith (2006, p. 24; 1999, p. 107) propõe um modelo associativo no qual as emoções são compreendidas como “síndromes de resposta multidimensional, no sentido de que elas são grupos de respostas a vários sistemas indutores possíveis”³⁵.

Elas [as emoções] são grupos de respostas (incluindo tendências para a ação, respostas orientadas e expressões) conectadas a vários possíveis sistemas indutores. Emoções diferem de reflexos porque elas podem ser expressas por meio de respostas diferentes, dependendo das predisposições do indivíduo, das características da situação social, e de costumes culturais. Uma pessoa pode responder a um constrangimento, ruborizando, encolhendo-se, fazendo uma piada auto-depreciativa ou desviando a atenção para fora de si mesmo. Não se pode especificar com absoluta certeza qual de um grupo de respostas uma pessoa poderá ter a uma reação emocional, mas é possível enumerar um grupo de prováveis respostas.³⁶(GRODAL, 1999, p. 107)

Aderindo a uma perspectiva neuropsicológica da compreensão das emoções, Smith afirma ainda que o sistema emocional do indivíduo pode ser convocado por uma série de subsistemas relacionados aos nervos e músculos faciais, à vocalização, postura corporal e músculos esqueléticos, ao sistema nervoso autônomo, à cognição consciente e ao sistema nervoso central não-consciente. Todos estes subsistemas podem contribuir ou ter um efeito mediador dentro do sistema das emoções, mas nenhum é suficiente por si só para causar emoção. No entanto, o sistema límbico – que integra o sistema nervoso central não-consciente

³⁵ *emotions are what may be called multidimensional response syndromes, meaning that they are groups of responses to several possible eliciting systems.*

³⁶ *They are groups of responses (including action tendencies, orienting responses, and expressions) connected to several possible eliciting systems. Emotions differ from reflexes in that they can be expressed through differing responses, depending on the individual's predispositions, the characteristics of the social situation, and cultural mores. A person might respond to embarrassment by blushing, cringing, making a self-depreciating joke, or deflecting attention away from oneself. One cannot specify with absolute certainty which of group of responses a specific person might have to an emotional situation, but one can enumerate a group of likely responses.*

- é indispensável para a manifestação das emoções. É lá que é processada a conexão entre estímulos e respostas emocionais.

No modelo associativo proposto pelo autor, as estruturas do sistema límbico estão conectadas por meio de uma série de *links* associativos com os vários subsistemas.

Emoções e estados emocionais (os nós sistema) são ligados a determinados pensamentos e memórias assim como a padrões de reação psicológica. A cognição consciente (como memórias, costume sociais e rótulos emocionais), os padrões do sistema nervoso autônomo e central, as tendências para a ação, as vocalizações e os padrões faciais estão todos inter-relacionados.

Por exemplo, um nó da rede rotulado “medo” pode ser associado com uma lembrança infantil de cair de uma altura, a uma voz trêmula, ao ato de correr, ao aumento da frequência cardíaca, ao aumento da atividade no hemisfério frontal direito do cérebro e a olhos aumentados. Se apenas um destes seis sistemas for ativado, a chance do nó relativo ao medo ser ativado pela rede associativa é pequena. Se dois forem ativados, as chances de sentir medo aumentam, talvez provendo uma experiência emocional do tipo “como se”. À medida que mais nós são ativados (i. e., à medida que mais canais de entrada (*input*) provêm sinais emocionais), maior a probabilidade da emoção ser experimentada e expressa. Se uma emoção ocorre ou não numa situação depende de quantos canais de emoção provêm sinais emocionais e de quão intensos são estes sinais.³⁷ (1999, p. 109 ; 2006, p.29)

Resumindo, é possível dizer que o sistema de emoções humano proposto por Smith se baseia na formação de redes associativas nas quais diferentes grupos de estímulos (incluindo desde padrões fisiológicos de resposta até pensamentos e memórias) atuam de forma integrada, induzindo respostas afetivas. A consequência deste modelo para a abordagem do cinema é uma compreensão do texto fílmico como uma espécie de configuração de sinais ou estímulos que apelam, de forma mais ou menos redundante, para o sistema de emoções dos indivíduos.

Desta perspectiva, ganham importância não apenas as emoções propriamente ditas (prototípicas), mas também outros estados afetivos. Ele defende inclusive que o efeito

³⁷ *Emotions and emotion states (the nodes of the system) are tied to particular thoughts and memories as well as patterns of physiological reactions. Conscious cognitions (such as memories, social mores, and emotional labels), autonomic and central nervous system patterns, action tendencies, vocalizations, and facial patterns are all interrelated.*

For example, a node in the network labeled “fear” might be associated with a childhood memory from falling from a height, a trembling voice, running, increased heart rate, increased right frontal hemispheric activity in the brain, and widened eyes. If only one of these systems is activated, the chance of the fear node being activated in an associative network is small. If two are activated, the chance of being afraid increase, perhaps providing an “as if” emotional experience. As more nodes are activated (i. e., as more channels of input provide emotional cues), the emotion is more likely to be experienced and expressed. Whether or not an emotion occurs in a situation depends on how many channels of emotion provide emotion cues and how intense those signals are.

primário dos filmes é criar estados de ânimo (*moods*). Por isso, sua abordagem é batizada de *mood-cue approach*, que traduziremos aqui livremente como “abordagem dos sinalizadores de estados de ânimo”³⁸.

Segundo Smith, os experimentos científicos indicam que as emoções são, de modo geral, estados breves, que não duram mais do que alguns segundos ou minutos. Apesar disso, é comum que os indivíduos relatem terem sentido medo, raiva ou outras emoções por períodos bem mais longos. A explicação para isso estaria no fato de que os afetos influenciam o modo como interpretamos o ambiente à nossa volta. Assim, um apaixonado tende a perceber um dia ensolarado de forma diferente de alguém com medo. As emoções colorem o nosso estado de ânimo (*mood*), e estes estados de ânimo, por sua vez, criam uma disposição para a vivência de determinadas emoções.

Smith conclui então que – na impossibilidade de produzir sentimentos intensos durante longos períodos de tempo – os filmes narrativos de ficção evocam estados de ânimo que encorajam o espectador a estabelecer, em geral desde o início da narrativa, uma consistente orientação emocional em relação ao texto fílmico. “Os *moods* nos preparam para expressar ou experimentar emoção. Eles são estados orientadores que nos levam a interpretar estímulos de um modo particular” (1999, p. 115). A diferença entre emoções e *moods* é delineada em termos de critérios de duração e intensidade: os *moods* seriam estados mais difusos, de duração mais longa, enquanto as emoções seriam constituídas por respostas mais intensas e imediatas.

Vários estímulos, prossegue Smith, podem ser empregados para evocar no espectador um determinado estado de ânimo: diálogos, expressões faciais dos atores, a situação narrativa, a música, iluminação, mise-en-scène e o que ele chama de *microscripts* de gênero – informações intertextuais relacionadas a convenções de gênero, que permitem ao público antecipar desdobramentos ou construir hipóteses sobre a narrativa. A proposta de Smith é que, ao analisar um filme, o pesquisador fique atento especialmente ao início da narrativa, buscando identificar os estados de ânimo dominantes (*moods*) que cada obra visa produzir no espectador – e o modo como este efeito é construído.

³⁸ A palavra *cue* pode ser traduzida como pista, deixa, sinal. Uma outra versão possível para a expressão *mood-cue a approach* é abordagem estímulo-humor, tendo em vista que o modelo elaborado por Smith se baseia em mecanismos do tipo estímulo-resposta. Além disso, o autor utiliza diversas vezes em seu texto a palavra *stimuli*, que de acordo com alguns dicionários é um dos sinônimos para *cue* (ver Dictionary.com).

Além disso, ao longo de toda a narrativa, ele recomenda que o analista observe os momentos onde ocorre o que ele chama de “explosões de estímulos altamente coordenados”³⁹ capazes tanto de sustentar como de alterar o *mood* inicial (2006, p. 44). Com frequência, estes momentos – altamente significativos tanto do ponto de vista narrativo como emocional - estão ligados às liberações e obstáculos na jornada do protagonista em direção a seus objetivos. Há circunstâncias, no entanto, em que o filme mobiliza configurações de estímulos audiovisuais com alto potencial de evocar emoções, mas com pouca ou nenhuma consequência para o andamento da narrativa ou mesmo a compreensão que o espectador tem da trama e do universo diegético. Smith chama a estas configurações de “marcadores emocionais” (*emotional markers*). Sua função seria oferecer ao público uma espécie de recompensa emocional que em geral reforça o estado de ânimo dominante.

O exemplo apresentado por Smith é extraído de *Os Caçadores da Arca Perdida*. Com um *mood* dominante de suspense, o filme seria um exercício bem claro de narrativa na qual vários obstáculos se contrapõem entre o herói (Indiana Jones) e seu objetivo (encontrar a Arca). Nem sempre, no entanto, a mistura de medo e excitação típica deste filme de aventura é fornecida pelos desdobramentos do enredo. Na cena em que o guia da expedição de Indiana Jones grita ao descobrir na floresta um grotesco ídolo de pedra, enquanto ouvimos uma música estridente e o bater de asas de uma revoada de pássaros, o que se busca é apenas uma resposta primária de choque, surpresa. Estes sinais funcionam para Smith, como “marcadores emocionais” (*emotional markers*).

O teórico propõe ainda que os filmes sejam avaliados conforme o grau de densidade das informações que eles fornecem no que diz respeito às emoções. Assim, um filme com “informações emocionais densas” buscaria evocar emoções com grande frequência e especificidade, recorrendo a estímulos de forma redundante para aumentar a probabilidade de obtenção da resposta emocional. Smith ressalta, no entanto, que este tipo de avaliação só pode ser feita de forma relativa, comparando as estratégias adotadas por diferentes obras ou mesmo as diferentes estratégias adotadas em diferentes momentos de um mesmo filme. Assim, ele tenta demonstrar que *Caçadores da Arca Perdida* seria mais “denso de informações emocionais” do que, por exemplo, *Momento Inesquecível* (*Local Hero*, 1983).

No primeiro caso, temos uma narrativa que coloca em primeiro plano os objetivos do personagem, além de usar muitos recursos estilísticos, música e efeitos especiais para

³⁹ *bursts of highly coordinated cuing*

intensificar as reações de medo, surpresa ou suspense. Já a segunda narrativa evoca uma tonalidade emocional mais sutil. O filme do diretor inglês Bill Forsyth conta a história do executivo de uma multinacional texana do petróleo enviado para mediar a compra do território de uma aldeia praiana do norte da Escócia, onde sua empresa pretende construir um pólo petroquímico. Assim que o personagem desembarca na aldeia, porém, seu objetivo assume um plano secundário e a narrativa evolui para a exploração de uma série de situações levemente cômicas e encenadas com o apoio de uma trilha sonora discreta, que se detém nas relações entre o protagonista e os moradores da comunidade.

O livro de Smith é recheado de análises como esta. Num texto sobre *Stella Dallas* (1937), ele tenta mostrar como o melodrama evoca um *mood* de vergonha pela personagem principal, ao conceder ao público informações que lhe permitem antecipar situações embaraçosas ou humilhantes para a protagonista. Em *Um dia no campo* (1936), de Jean Renoir, o teórico identifica uma transição bem construída entre um *mood* de leve romance, na primeira parte da narrativa, e um *mood* de melancolia ao final. Já em uma análise de *Casablanca*, fala de um estado de "incerteza" que o filme gera em relação aos *microscripts* de gênero e de como a narrativa evocaria o sentimento de nostalgia, embora sem explicar se estas reações serão emoções, *moods* ou algum outro estado afetivo.

3.1.5 Murray Smith e o engajamento em relação ao personagem

Enquanto outros teóricos cognitivistas se dedicaram à construção de amplos modelos para dar conta das mais diversas reações afetivas às narrativas audiovisuais de ficção, Murray Smith (2004) restringiu sua investigação a um tópico específico, mas de grande interesse para os objetivos deste trabalho: a compreensão do modo como é construída a resposta emocional do espectador aos personagens de ficção. Smith parte do pressuposto de que o personagem é uma peça central na construção dos efeitos das ficções, um elemento privilegiado (“saliente”) de mediação do nosso ingresso na narrativa.

Baseado na filosofia analítica e na antropologia cognitiva, o modelo construído por Smith se apresenta como alternativa às abordagens elaboradas dentro da tradição estruturalista e contrapõe-se tanto aos estudos literários influenciados pelo pensamento brechtiano quanto às teorias fílmicas com viés psicanalítico. Criticando os autores que, a seu ver, encaram o

personagem como um mero construto definido pela rede de significantes da narrativa, Smith lembra que a construção do personagem pelo texto (fílmico ou literário) se baseia também em suposições e expectativas trazidas pelo espectador. Daí a necessidade, a seu ver, de “um modelo mais dinâmico de construção do personagem, em que o espectador usa modelos culturais e estereótipos para completar a informação provida pelo texto”⁴⁰. (2004, p.19).

Ele ressalta que durante a apreciação, o público se vale de esquemas compartilhados por diferentes culturas sobre as noções de pessoa e/ou personalidade, como a idéia de que um ser humano (ou “agente humano”) terá um corpo, individualizado por um conjunto particular de características físicas - o que se reflete na nossa expectativa (subvertida por filmes como *Este Obscuro Objeto do Desejo*, de Buñuel) de que cada personagem será interpretado por um ator. A representação dos personagens, admite Murray Smith, depende de convenções (e a correlação um intérprete para um personagem não passa de convenção). “A convenção, no entanto, não é arbitrária: ela é motivada pela função que desempenha e pelas condições materiais de sua realização”⁴¹. (2004, p.27).

Outro aspecto importante do modelo construído por Murray Smith é a concepção de um “espectador imaginativo”, que por meio da faculdade de imaginação é capaz de se engajar emocionalmente na ficção de um modo que é ao mesmo tempo culturalmente determinado e modulado pelo texto fílmico.

Eu caracterizei o espectador como um agente imaginativo – um agente que sabidamente preenche certos papéis institucionais; cuja vida mental é limitada por valores e crenças particulares, mas cujas capacidades imaginativas permitem mudanças naquilo que é tomado por certo – automatizado – e que passa a ser questionado: um agente para quem a resposta emocional é parte de um ciclo mais amplo de ação, percepção e cognição mais do que no impedimento destes processos.

(...)

O modelo de espectador desenvolvido aqui ressalta o trabalho ativo e criativo do espectador no curso da interpretação do material e das estruturas do texto. (...) No entanto, eu não vejo as apropriações imaginativas do texto como meros atos de auto-projeção nos quais o texto pode ser interpretado de qualquer modo, de acordo com os interesses e desejos de uma particular “comunidade interpretativa”, para usar a frase cunhada por Stanley Fish.(...) Enquanto, na teoria, qualquer narrativa pode ser apropriada por qualquer grupo social para servir a distintos desejos e interesses; textos diferentes atendem a diferentes necessidades em diferentes graus. Em outras palavras, embora textos possam sustentar interpretações extremamente variadas,

⁴⁰ ...a more dynamic modelo of the construction of character, in which the viewer uses cultural models and stereotypes to “fill out” the information provided by the text

⁴¹ The convention is not, however, arbitrary: it is motivated by both the function it performs and the material conditions of its making

num certo nível textos são determinados e irão resistir a certos usos e facilitar outros. (2004, p. 63).⁴²

Dessa maneira, a abordagem de Murray Smith se filia à teoria cognitiva, em seus esforços para descrever a atividade mental do espectador, mas com uma influência das teorias da recepção que enfatizam o modo como a apropriação do texto é influenciada por interesses, valores e desejos socialmente construídos. Em qualquer uma das vertentes, persiste a crítica à noção de um espectador “assujeitado pelo texto”, que estaria associada às teorias psicanalíticas e semióticas dominantes nos anos 70 e início dos anos 80.

Para além destas premissas, no entanto, a principal contribuição de Smith ao debate sobre emoções e cinema – que faz com que o autor seja referência quase obrigatória na literatura sobre o tema - é a sua proposta de um sistema que estabelece como alternativa ao conceito de identificação uma seqüência de níveis de engajamento do espectador em relação aos personagens de ficção. Juntos, estes vários níveis de engajamento imaginativo – nomeados pelos conceitos de reconhecimento, alinhamento e fidelidade - compreendem o que o autor chama de “estrutura da simpatia”. Os mecanismos que compõem a estrutura da simpatia são considerados fundamentais para a condução das respostas afetivas do espectador em relação aos personagens, embora sejam complementados por mecanismos de empatia, como a simulação emocional e o mimetismo afetivo⁴³ (*affective mimicry*). No **Quadro 1** é possível ter uma visão geral do modelo proposto por Smith, antes que nos dediquemos a tentar esclarecer cada um dos conceitos propostos por ele.

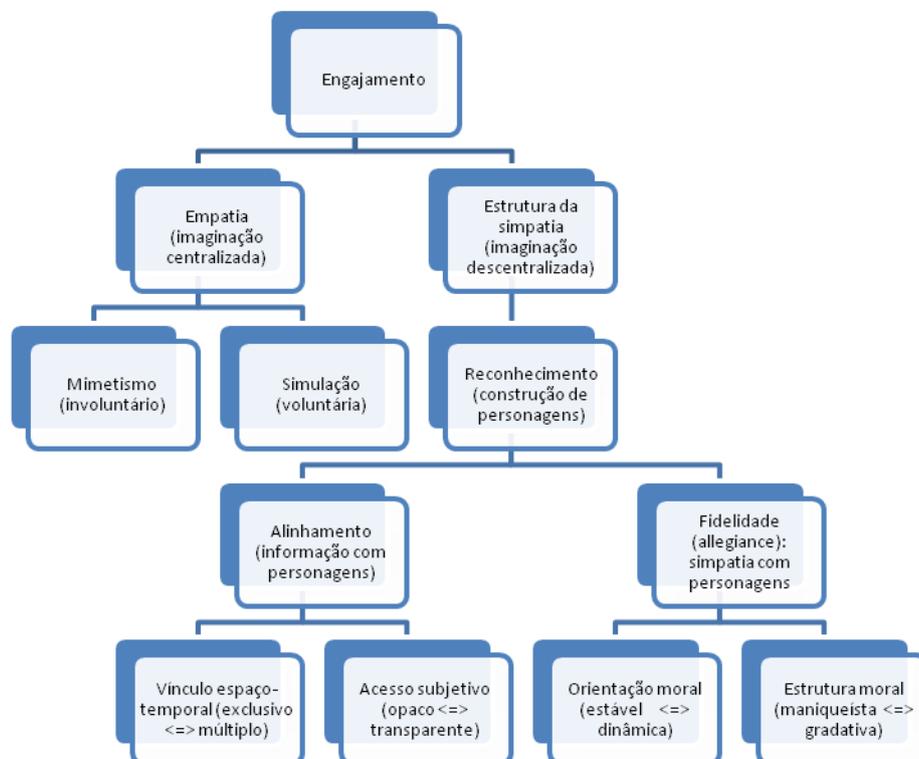
Para delinear uma distinção clara entre, de um lado, a estrutura da simpatia e, de outro, os mecanismos de empatia, Smith recorre (2004, p. 76) à distinção proposta por Richard Wollheim entre processos imaginativos centralizados e descentralizados (*central and acentral imagining*). No primeiro caso, o indivíduo se transporta imaginariamente para a situação

⁴² *I have characterized the spectator as an imaginative agent – an agent who knowingly fulfils certain institutional roles; whose mental life is constrained by particular beliefs and values, but whose imaginative capacities allow for change in what is assumed – automatized – and what is questioned; an agent for whom emotional response is part of a larger cycle of action, perception and cognition, rather than an impediment to any of these. (...) The model of the spectator developed here stresses the active, creative work of the spectator in the course of interpreting the material and structures of the text. (...) However, I do not see these imaginative appropriations of texts as mere acts of self-projection in which the “text” can be construed in any way, according to interests and desires of a particular ‘interpretative community’, to use the phrase coined by Stanley Fish. (...) While in theory any narrative could be appropriated by any social group to serve distinctive desires and interests, different texts will suit different needs to different degrees. In other words, while texts can sustain extremely varied interpretations, at a certain level texts are determinate and will thus resist certain uses and facilitate others.*

⁴³ O fenômeno do mimetismo afetivo equivale aos reflexos-espelho citados por Carroll (2008).

proposta, colocando-se no lugar do personagem. É o que ocorre nos processos de empatia, que podem incluir uma simulação de estados internos e valores dos personagens. Já no segundo caso o indivíduo apenas se entretém com uma idéia geral da situação imaginária proposta pela narrativa, sem assumir a perspectiva de qualquer personagem ficcional. Os processos compreendidos pela estrutura da simpatia estariam incluídos nesta última categoria.

Quadro 1, Engajamento em relação ao personagem



Fonte: Smith (2004, p. 105)

Pra Smith (2004), durante a apreciação fílmica, o espectador se volta para um exercício imaginativo que é, majoritariamente, descentralizado, por isso o fenômeno da empatia tem uma importância secundária em seu modelo, se comparado aos níveis de engajamento que formam a estrutura da simpatia. Cada um destes níveis, por sua vez, corresponde a níveis da estrutura narrativa relacionados com o personagem, embora tenham sido definidos também de forma a enfatizar a atividade cooperativa do espectador na sua relação com o texto fílmico. “Num sentido mais completo, então, os conceitos de reconhecimento, alinhamento e fidelidade denotam não apenas sistemas internos ao texto, mas respostas produzidas nem somente pelo texto nem somente pelo espectador”. (2004, p.82)⁴⁴

Primeiro nível da “estrutura da simpatia”, o conceito de reconhecimento descreve “o processo de construção do personagem pelo espectador: a percepção de um conjunto de elementos textuais, organizados tipicamente nos filmes em torno da imagem de um corpo, como um agente humano⁴⁵ individualizado e contínuo”⁴⁶. (2004, p. 82). Corresponde ao trabalho de identificação e contínua re-identificação dos traços psicológicos e dos atributos físicos dos personagens (como o corpo, o rosto, a voz) que é realizado pelo espectador ao longo de toda a narrativa. Para facilitar o reconhecimento, as narrativas se valem do acionamento de estereótipos, padrões e esquemas interpretativos compartilhados pelos espectadores. Analisando um filme como *O Homem que Sabia Demais* (1956), de Hitchcock, Smith mostra como o filme torna a identidade dos seus personagens centrais rapidamente legível e saliente para o espectador, por meio de recursos como enquadramento, escala de planos, escolha e caracterização dos atores e diálogos. Já ao examinar *The Suspended Vocation*, de Raul Ruiz (1977), o autor mostra o percurso no sentido oposto realizado pela narrativa, que problematiza a noção de um personagem contínuo ao colocar mais de um ator interpretando um mesmo papel.

Já o segundo nível da estrutura da simpatia de Murray Smith corresponde ao alinhamento. Trata-se do “processo pelo qual espectadores são situados em relação aos

⁴⁴ *In a fuller sense, then, the concepts of recognition, alignment, and allegiance denote not just inert textual systems, but responses, neither solely in the text nor solely in the spectator.*

⁴⁵ Animais e objetos inanimados também podem ocupar esta função, na medida em que as narrativas os constroem de modo a acionar no espectador os mesmos esquemas interpretativos utilizados para a identificação de personagens humanos.

⁴⁶ *Recognition describes the spectator's construction of character: the perception of a set of textual elements, in film, typically cohering around the image of a body, as an individuated and continuous human agent.*

personagens em termos de acesso às suas ações e a àquilo que eles sabem e pensam”⁴⁷ (2004, p.83). O próprio autor sublinha a semelhança entre a sua concepção de alinhamento e o conceito de focalização proposto por Genette para descrever o modo pelo qual as narrativas fornecem informação ao leitor através das lentes de um personagem em particular. Smith questiona, no entanto, a associação fácil que faz com que se pense que, ao alinhar a percepção do personagem com a do público - por meio, por exemplo, do uso da câmera subjetiva -, a narrativa contribui para uma maior identificação com o personagem.⁴⁸

Para uma análise mais precisa do processo de alinhamento, ele propõe que se levem em conta duas funções fortemente interligadas: o vínculo espaço-temporal e o acesso subjetivo aos personagens. A primeira função diz respeito ao modo como a narração se restringe às ações de um personagem em particular ou se move livremente através das trajetórias espaciais e temporais percorridas por dois ou mais personagens. A segunda corresponde ao nosso grau de acesso à subjetividade dos personagens. Entre as técnicas que contribuem para o acesso subjetivo, Smith chama atenção para o estilo de interpretação dos atores, incluindo expressões faciais, atitudes e gestos corporais (sobretudo nas cenas que mostram as reações dos personagens a determinadas situações), e também para o uso da música como um meio de comunicar emoções e estados mentais dos personagens.

Já com relação à câmera subjetiva ou aos chamados planos pontos-de-vista (*POV shots*), 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. O efeito de acesso à subjetividade vai depender do contexto mais amplo da narrativa. Ele argumenta com o exemplo do filme *Fogueira da Paixão* (*Possessed*, 1947), com Joan Crawford. Na cena inicial, nossa visão é alinhada à da protagonista por meio de uma série de planos ponto de vista sem que, no entanto, tendamos a nos sentir “identificados” com ela. Isto porque a narração suprime informações fundamentais para a nossa compreensão do estado mental da personagem, que anda pelas ruas, tonta e cambaleando. Em outros exemplos, como na cena de morte do detetive em *Psicose* (1960), a própria identidade do assassino é ocultada pelo fato de

⁴⁷ *The term alignment describes the process by which spectators are placed in relation to characters in terms of access to their actions, and to what they know and feel.*

⁴⁸ Uma opinião inteiramente diversa foi expressa por François Truffaut (SMITH, 2004, p.158): “A câmera subjetiva é a negação do cinema subjetivo. Quando ela substitui o personagem, nós não podemos nos identificar com ele. O cinema se torna subjetivo quando o olhar do ator se encontra com o olhar da audiência”. No original: “*A subjective camera is the negation of subjective cinema. When it replaces a character, one cannot identify oneself with him. The cinema becomes subjective when the actor’s gaze meets that of the audience*”.

que assistimos à cena a partir da sua perspectiva. Por outro lado, lembra Smith, muitos filmes garantem amplo acesso à subjetividade de seus personagens sem recorrer à câmera subjetiva.

Voltando à “estrutura da simpatia”, falta apresentar o terceiro e último nível de engajamento proposto pelo autor: a fidelidade (*allegiance*). Para Smith (2004, p. 84), “a fidelidade diz respeito à avaliação moral do personagem pelo espectador”.

A fidelidade depende do que o espectador toma como acesso confiável aos estados mentais do personagem, da compreensão do contexto das ações do personagem e da avaliação moral que ele faz do personagem com base neste conhecimento. Avaliação, nesse sentido tem, ao mesmo tempo, dimensões cognitiva e afetiva; por exemplo, ficar zangado ou ofendido com uma ação envolve categorizá-la como indesejável ou prejudicial a alguém ou alguma coisa e ser afetado – afetivamente estimulado – por esta categorização. Com base nestas avaliações, espectadores constroem estruturas morais nas quais os personagens são organizados e classificados de acordo com um sistema de preferência⁴⁹. (SMITH, 2004, p. 84)

Note-se aí que a fidelidade – diferente dos processos de reconhecimento e alinhamento, descritos anteriormente - é compreendida como uma resposta ao mesmo tempo emocional e cognitiva. Dessa forma, Murray Smith vincula diretamente o afeto do espectador, sua simpatia e fidelidade, à avaliação moral que ele faz do personagem. A posição é semelhante à defendida por Noël Carroll (2008) e que foi apresentada algumas páginas atrás. No entanto, o exame do problema realizado por Murray Smith é mais minucioso e atento à diversidade das estratégias adotadas pelos filmes – sejam eles narrativas de apelo popular ou não. Mais do que Carroll, Smith parece levar em conta o que outros autores definem como “a questão da amoralidade e da maleabilidade fundamental do espectador do cinema” (AUMONT, 2006, p. 266). Em outras palavras, 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.

Muitas das análises de Murray Smith se dedicam a investigar a conclamada capacidade de Hitchcock de despertar na audiência *sympathy for the devil*, fazendo com que compartilhemos, mesmo que temporariamente, sentimentos, expectativas e interesses dos

⁴⁹ *Allegiance pertains to the moral evaluation of characters by the spectator. (...) Allegiance depends upon the spectator having what she takes to be reliable access to the characters states of mind, on understanding the context of the character's actions, and having morally evaluated the character on the basis of this knowledge. Evaluation, in this sense, has both cognitive and affective dimensions; for example, being angry or outraged at an action involves categorizing it as undesirable or harmful to someone or something, and being affected – affectively aroused- by this categorization. On the basis of such evaluations, spectators construct moral structures, in which characters are organized and ranked in a system of preference.*

vilões. Este tipo de resposta – largamente explorada pelo cinema – pode ser explicada de diversas formas.

A principal delas, na opinião do autor, seria a possibilidade do espectador, no processo da apreciação fílmica, realizar uma espécie de suspensão de valores, que lhe permite aderir ao sistema de valores ou à “estrutura moral” proposta pela narrativa. Segundo ele, a orientação moral em relação aos personagens é delineada pelo texto fílmico por meio de uma série de mecanismos, como a própria ação dos personagens, seus atributos físicos e modos de caracterização, as associações com a *persona* dos atores que os interpretam (a função do *star system*), ou mesmo a opção por epítetos ou nomes próprios carregados de conotação simbólica e moral.

Além disso, ele acredita que o sistema de valores interno ao texto fílmico 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 dos personagens. (2004, p. 194). Como exemplo ele cita o filme *Henry: Retrato de um Assassino* (1985) que narra a trajetória – baseada em fatos reais - de um *serial killer* americano. Apesar de mostrar os bárbaros assassinatos cometidos por Henry, o filme é construído de modo a que seu protagonista possa ser visto pela audiência como moralmente menos repulsivo do que o personagem Otis, seu parceiro de crimes.

Para Murray Smith, mesmo dentro do chamado cinema clássico hollywoodiano, a adoção de uma estrutura moral maniqueísta - na qual os personagens são organizados com base numa oposição binária de valores (bem versus mal) é apenas uma das opções possíveis, mais comum em filmes de aventura e de gêneros como aventura e horror. Ele lembra inclusive que, a despeito da difundida associação entre melodrama e maniqueísmo, os melodramas hollywoodianos dos anos 30 aos 50 apresentam tipicamente uma “estrutura moral gradativa”, girando com frequência em torno não do confronto rígido entre virtuosos e vilões, mas dos encontros e desencontros entre personagens mais ou menos bons ou mais ou menos maus, com uma combinação de traços considerados culturalmente negativos e culturalmente positivos⁵⁰. Esta estrutura moral gradativa está presente, é claro, não apenas nos melodramas

⁵⁰ Citando Steve Neale, Smith vincula a associação entre maniqueísmo e melodrama à tradição do melodrama teatral. Já a estrutura moral gradativa seria herdeira, em larga medida, do romance realista do século XIX. Vale ressaltar que Smith não restringe sua abordagem à tradição hollywoodiana. Em uma análise de “A Greve” de Eisenstein, ele mostra como o filme se baseia numa retórica maniqueísta, contrapondo operários e burgueses.

dos anos 30 aos 50, mas em filmes de diversas cinematografias. Ela explicaria o que ocorre, por exemplo, num filme como o já citado *Henry: Retrato de um Assassino*, no qual “um punhado de traços indesejáveis são associados a outros mais desejáveis, e isso tem o efeito de atenuar a severidade do julgamento em relação ao personagem⁵¹” (2004, p. 209).

Além disso, ele crê que a *simpatia pelo diabo* pode estar ligada ao dinamismo do processo de orientação moral dos filmes, que faz com que o espectador seja continuamente obrigado a revisar a sua avaliação dos personagens. Neste processo, algumas vezes a narrativa apresenta situações nas quais um personagem candidato ao posto de vilão aparece por alguns momentos vitimizado, vivendo uma experiência assustadora ou dramática. Nesse sentido, é interessante a análise feita por Smith das cenas finais de *O Sabotador*, de Hitchcock. Ao longo de quase todo o filme, a narrativa constrói sem ambigüidades a adesão moral do espectador ao herói Barry Kane, injustamente acusado de provocar uma explosão na fábrica onde trabalhava. Em contrapartida, o agente nazista Fry, o verdadeiro sabotador, é caracterizado como um personagem repugnante. No final do filme, o vilão fica pendurado e acaba caindo do alto da estátua da Liberdade, mas o modo como sua morte é encenada por Hitchcock – com uma prolongada série de tomadas intercalando longos *close-ups* da estátua, do rosto aterrorizado do personagem e o detalhe do seu casaco prestes a romper – cria um contraponto desconfortável com o reconfortante final feliz que virá a seguir, mostrando o herói são e salvo, abraçado à namorada.

Esta cena é apresentada também por Smith como um exemplo no qual a convocação da empatia por um determinado personagem atua no sentido contrário ao da “estrutura da simpatia” construída pela narrativa. Voltando ao esquema geral da estrutura do engajamento (**Figura 1**), lembramos que a empatia é definida como um tipo de processo imaginativo centralizado (*central imagining*), no qual o indivíduo coloca-se imaginariamente no lugar de outro indivíduo, simulando ou replicando de alguma forma o seu estado emocional. A estrutura da empatia é constituída por dois mecanismos: a simulação emocional e o mimetismo afetivo. No primeiro caso, o sujeito voluntariamente tenta projetar-se imaginariamente na situação de um outro sujeito (ou, no contexto ficcional, de um personagem), com objetivo de compreender melhor os seus estados emocionais (2004, p.97). Já no mimetismo afetivo (*affective mimicry*), o indivíduo imita, de forma automática e

⁵¹...a cluster of undesirable traits are linked with more desirable ones, and this has the effect of ameliorating the severity of our judgement of the character.

involuntária, aspectos das expressões faciais do personagem, captando – mesmo que de forma mitigada e apenas por alguns instantes – algo da emoção do outro.

No exemplo de *O Sabotador*, Smith acredita que os longos planos explorando as expressões de horror do vilão à beira da morte contribuem para evocar possíveis respostas de mimetismo afetivo, produzindo uma reação empática que contradiz a orientação emocional geral produzida até então pela estrutura da simpatia, e que evocaria gratificação e triunfo com a punição do criminoso. De maneira geral, no entanto, Smith acredita que os filmes costumam acionar respostas de simulação emocional e mimetismo afetivo para reforçar a estrutura de simpatia, como mecanismos que auxiliam o espectador na compreensão do mundo ficcional e seus personagens. Dessa maneira, o autor confere à empatia uma importância secundária no seu modelo. Simulação emocional e mimetismo afetivo estão, segundo ele, “subordinados à dominante estrutura da simpatia, no sentido que nossas simulações e mimetismos iniciais dos estados emocionais dos personagens são constantemente completadas, modificadas, às vezes transformadas por nossa construção cognitiva da narrativa”⁵². (2004, p. 103).

Esta posição, no entanto, seria revista pelo autor, num artigo divulgado dois anos depois da primeira publicação de seu livro sobre emoções e personagens (ROMAO, 2003). Smith passa a atribuir uma importância maior aos processos de empatia, como determinante do engajamento afetivo do espectador, uma vez que a empatia é rotineiramente usada pelos indivíduos na compreensão das emoções dos outros. Ele admite inclusive que o plano ponto de vista pode se constituir como uma sugestão que induz o espectador a simular imaginariamente os estados mentais do personagem – o que contraria a sua opinião anterior sobre a câmera subjetiva, já descrita aqui. Numa leitura do filme *Kids* (1995), de Larry Clark, Smith chega a defender que o “alinhamento multifacetado” que a narrativa produz ao permitir que acompanhemos paralelamente o cotidiano de uma série de adolescentes nova-iorquinos nos encoraja a reagir com empatia aos diferentes personagens.

3.1.6 A teoria cognitivo-perceptual de Carl Plantinga

⁵² ...subordinate to the overarching structure of sympathy in that initial simulations and mimickings of the emotional states of characters are constantly filled out, modified, sometimes overturned by our cognitive construction of the narrative.

Moving Viewers – American Film and The Spectator’s Experience (2009), de Carl Plantinga, é a mais recente publicação no campo dos estudos cognitivistas sobre as emoções e cinema – e talvez a mais completa. Ao longo do livro, o professor de estudos fílmicos da Calvin College, nos Estados Unidos, investiga um grande número de problemas relativos ao tema. Sua abordagem se baseia nos estudos de mídia, na filosofia e na psicologia – deixando de lado a literatura do campo da neurologia. A maior vantagem do seu livro, porém, talvez seja o fato dele examinar as posições de outros teóricos cognitivistas do cinema, fazendo uma revisão crítica e incorporando conceitos destes autores ao seu próprio modelo teórico.

Como a maior parte dos teóricos cognitivistas, o autor tem uma postura extremamente crítica em relação às teorias fílmicas de inspiração psicanalítica. Antes mesmo de apresentar a sua própria teoria, ele se propõe a formular releituras de alguns termos que ficaram consagrados pelo jargão psicanalítico – como prazer, desejo e fantasia. Sua idéia é desvincular estes conceitos de sua aplicação técnica, resgatando sentidos mais próximos do uso no senso comum. Dessa maneira, Plantinga ressalta a multiplicidade e complexidade dos *prazeres* envolvidos na apreciação fílmica, como o jogo cognitivo – que mobiliza emoções como curiosidade e suspense - a oportunidade de vivenciar experiências viscerais, graças ao impacto sensorial do meio audiovisual – ou as satisfações propiciadas pelo engajamento afetivo em relação ao personagem. Em lugar de se referir ao *desejo do espectador de cinema*, no singular, como fizeram Christian Metz e os autores da revista *Screen*, Plantinga insiste em falar sempre em tipos particulares de desejos vivenciados por espectadores hipotéticos ou reais: pode ser o desejo por um determinado desfecho da narrativa ou mesmo um desejo sexual, estimulado por cenas de apelo erótico. Já as fantasias são entendidas como cenários narrativos que atendem aos desejos dos espectadores por experiências vicárias. São, também, na opinião do autor, primordialmente, fantasias públicas, mais ligadas ao arcabouço de aspirações coletivas do que às subjetividades deste ou daquele indivíduo.

Logo na introdução de seu livro, Plantinga adverte ainda que seu modelo se restringe ao “cinema *mainstream* americano” ou ao que alguns chamam de “filmes hollywoodianos”, incluindo também boa parte das cinematografias narrativas de apelo popular. Ele acredita que esta opção irá contribuir para tornar sua investigação mais direcionada, ajudando a lançar luz apenas sobre o modo como alguns filmes em particular evocam emoção, em lugar de ter a pretensão de abarcar o cinema como um todo. O pesquisador crê ainda que o cinema hollywoodiano é particularmente emocional, na medida em que suas produções são

manufaturadas para construir um engajamento afetivo e efetivo do público em relação à narrativa. Apesar disso, diz desejar que alguns conceitos formulados no seu trabalho possam ser úteis para o estudo das emoções fílmicas em outros contextos.

A teoria das emoções adotada por Plantinga é apresentada como uma teoria “cognitivo-perceptual”. Por um lado, ele adere à perspectiva cognitivista, no sentido de ressaltar o aspecto relacional das emoções, o fato delas estarem vinculadas diretamente ao modo como os sujeitos atribuem significado às suas experiências e aos dados do mundo ao redor. Por outro, sua abordagem deixa margem para um reconhecimento de que a nossa experiência afetiva é marcada também por processos não inteiramente permeáveis à cognição. A teoria cognitivo-perceptual, segundo Plantinga (2009, p.8), “preserva lugar para respostas inconscientes e não-conscientes do espectador e para respostas que, embora não necessariamente ilógicas ou irracionais, ultrapassam o processo consciente de construção de inferências que é erroneamente pensado como algo que fundamenta toda a teoria fílmica cognitivista”.⁵³ O argumento não implica, é claro, numa aproximação com o pensamento psicanalítico. Ao falar em inconsciente, Plantinga se baseia apenas na constatação – comprovada por pesquisas experimentais da Psicologia – de que o processamento de informações pode ocorrer em níveis não diretamente acessíveis à consciência. Muitas das nossas respostas são orientadas por esses processos, ocorrendo às vezes de forma automática e sem a mediação deliberada do sujeito.

De qualquer forma, Plantinga adere à distinção proposta por Carroll (1999) entre “afeto” e “emoção”. Não só as respostas sensoriais, mas também estados de ânimo (*moods*) como a melancolia e mesmo uma ansiedade generalizada também poderiam ser consideradas apenas experiências afetivas (e não emoções), na medida em que a causa destes estados não é acessível à consciência. Em contrapartida, emoções como compaixão, medo e raiva seriam um tipo especial de afeto, caracterizado por um forte componente cognitivo.

No que diz respeito ao conceito de emoção, Plantinga adota a concepção do professor de filosofia e estudos psicológicos americano Robert C. Roberts. Para ele, emoções são “interpretações baseadas em preocupação” (*concern-based construals*) no sentido de que o indivíduo sente uma emoção sempre que interpreta ou avalia que uma determinada situação se relaciona de forma significativa com alguns de seus interesses ou preocupações. Assim, as

⁵³ *A cognitive-perceptual theory, however, preserves room for unconscious and nonconscious spectator responses and for responses that, while not necessarily illogical or irrational, bypass the conscious inference-making that is mistakenly thought to underlie all cognitive film theory.*

emoções são entendidas como estados mentais motivados não simplesmente por uma alteração no ambiente do indivíduo, mas pelo modo como ele percebe ou avalia esta alteração. Em sua explicação do conceito, Plantinga usa o exemplo de um personagem hipotético, Jack, que está passeando nas montanhas quando se vê diante da ameaça de um urso.

O medo de Jack é complexo, envolvendo [1] uma preocupação primordial com a sobrevivência [2] uma percepção ou interpretação de que a sua sobrevivência está sendo ameaçada, [3] alterações fisiológicas e no sistema nervoso autônomo, [4] a experiência subjetiva de estar sob o impacto de fortes sentimentos, [5] um estado físico e mental de excitação ou perturbação, [6] a prontidão para uma forma específica de comportamento ou ação (fuga, defesa), [7] outras manifestações exteriores de comportamento (linguagem corporal, expressão facial).⁵⁴(PLANTINGA, 2009, p.54)

Em comparação com as formulações de Nico Frijda - que serviram de base às abordagens de Ed Tan e Torben Grodal - esta teoria enfatiza menos a prontidão para a ação (citada apenas como uma das possíveis reações que acompanham a emoção), e mais o processo de avaliação ou interpretação. Com esta posição, Plantinga parece aproximar seu modelo da “teoria cognitivo-avaliativa” de Noël Carroll. No entanto, há diferenças entre as duas abordagens. Na concepção adotada por Plantinga, o tipo de interpretação envolvido numa resposta emocional tem “um imediatismo similar ao da percepção sensorial” (PLANTINGA, 2009, p. 56). Mais do que juízos ou crenças – afirmados de forma mais ou menos elaborada - as avaliações que governam nossas emoções são compreendidas como impressões, produzidas às vezes de forma irreflexiva ou mesmo automática. Assim, embora a própria definição de emoções apresentada pressuponha um processo cognitivo, a perspectiva defendida por Plantinga dá margem a acreditar que as emoções possam resultar de processos inicialmente inconscientes.

Mas, afinal, qual a consequência da adoção deste conceito para o problema das emoções produzidas pelo cinema? Ao ressaltar tanto as dimensões cognitivas quanto as sensoriais (ou perceptivas) da emoção – sem necessariamente, como fizeram Grodal e Greg Smith, traduzi-las em termos de esquemas neurofisiológicos – Plantinga consegue oferecer uma visão mais nuançada da multiplicidade de experiências afetivas envolvidas no ato de assistir a um filme. Ao contrário, respectivamente, de Ed Tan e Greg Smith, ele prefere

⁵⁴ *Emotions are disturbances, departures from the normal state of relative composure. Jack's fear is complex, involving [1] a primal concern for survival, [2] a perception or construal that survival is threatened, [3], physiological and autonomic nervous system (ASN) changes, [4] the subjective experience of strong feelings, [5] a mental and physical state of excitement and perturbation, [6] a specific form of behavior or action readiness (flight, defense), and [7] other outward manifestation in behavior (body language, facial expressions).*

salientar esta diversidade a eleger uma emoção que serviria de motivação primária para o espectador (o “interesse”) ou um estado afetivo capaz de orientar as nossas experiências emocionais ao longo da projeção (os *moods*). Na **Tabela 1** é possível visualizar as categorias que Plantinga propõe para compreender os diferentes tipos de emoção vividos pelo espectador.

Uma primeira distinção que ele propõe é entre emoções globais e locais. As emoções globais – como suspense, curiosidade e antecipação - costumam acompanhar o espectador durante parcelas significativas da apreciação fílmica enquanto as emoções locais (nojo, choque, surpresa, euforia) são de curta duração⁵⁵.

As emoções diretas se baseiam nas preocupações e interesses (*concerns*) do espectador em relação à história que se desenrola na tela. Pode ser uma intensa curiosidade sobre o desfecho da narrativa, a surpresa gerada por uma reviravolta inesperada ou o suspense diante da iminência de uma catástrofe. Já as emoções simpáticas ou antipáticas surgem da avaliação que fazemos da situação narrativa em função, majoritariamente, das preocupações, objetivos e do bem-estar do personagem. Exemplos: a tristeza com o destino trágico reservado ao herói ou a alegria pelo fim da sucessão de desencontros na trajetória do par romântico. Como se vê, a separação entre emoções diretas de um lado e emoções simpáticas/antipáticas do outro corresponde, em parte, à distinção entre emoções não-empáticas e empáticas do modelo de Ed Tan⁵⁶.

⁵⁵ Com a separação entre emoções locais e globais, fica clara a divergência de Plantinga em relação ao *mood-cue approach*, de Greg Smith. Smith afirma que as emoções são sempre breves. No seu modelo, o que se prolonga por períodos mais longos de tempo são estados de ânimos (*moods*) do espectador

⁵⁶ A diferença entre as duas concepções é que, para Tan, as emoções não-empáticas estão ligadas à apreciação do filme enquanto espetáculo: susto com o monstro, excitação com o ritmo acelerado de uma perseguição de carros, etc..Em seu modelo, de modo geral, o envolvimento com a narrativa não se dissocia tanto da relação com o personagem.

Tabela 1. Tipos de emoção do espectador⁵⁷

Tipos de emoção	Definição	Exemplos
Global	Longa duração, prolonga-se durante períodos significativos da apreciação do filme	Antecipação, suspense, curiosidade
Local	Duração breve, em geral com maior intensidade que as emoções globais	Susto, surpresa, repulsa, entusiasmo, excitação
Direta	Toma como seu objeto o conteúdo da narrativa e seus desdobramentos	Curiosidade, suspense, antecipação, surpresa, susto
Simpática/antipática	Toma como seu objeto os interesses (<i>concerns</i>), objetivos e o bem-estar dos personagens, tanto pró (simpáticas/sympathetic) quanto contra (antipáticas/antipathetic)	Compaixão, piedade, admiração, felicidade (sympathetic); raiva, desdém, repulsa sócio-moral (antipathetic)
Meta-emoções	Toma como seu objeto a resposta do próprio espectador ou as respostas de outros espectadores	Orgulho, culpa, vergonha, curiosidade, desdém, surpresa
Ficção	Toma como seu objeto algum elemento do universo ficcional do filme	Amplamente variados
Artefato	Toma como seu objeto o filme como um artefato construído	Admiração, fascinação, gratidão, deleite, desdém, raiva, impaciência

Fonte: Plantinga (2009, p. 69)

⁵⁷ Na tipologia defendida por Plantinga, as emoções são classificadas sempre de acordo com o modo como elas são evocadas pelo filme. Por isso, uma mesma emoção pode ser enquadrada em diferentes categorias.

Outra nomenclatura proposta por Tan e que foi incorporada ao modelo de Plantinga é a que distingue emoções de ficção e emoções de artefato. Tanto as emoções diretas quanto as simpáticas são consideradas emoções de ficção, na medida em que tomam como objeto o conteúdo ficcional. Em contrapartida, as emoções de artefato “são todas aquelas respostas emocionais que podem ser solicitadas diretamente pelo *status* do filme enquanto artefato”⁵⁸ (PLANTINGA, 2009, p. 74). O pesquisador defende, inclusive, que este último tipo de emoção - como o desdém pela interpretação ruim de um ator ou a empolgação com um movimento de câmera brilhante – é muito comum durante a apreciação de filmes. Além disso, há as meta-emoções, que tomam como objeto as emoções do próprio espectador ou de outros espectadores. Se ficamos constrangidos enquanto choramos diante de um cena melosa e cheia de clichês, vivemos uma meta-emoção, já que a vergonha foi motivada por nossas próprias reações emocionais.

Vale ressaltar ainda a distinção que Plantinga adota entre emoções e *moods*. No modelo do *mood cue approach* de Greg Smith, apresentado algumas páginas atrás, esta distinção era compreendida em termos de critérios de duração e intensidade: os *moods* seriam estados mais difusos, de duração mais longa, enquanto as emoções constituiriam respostas mais intensas e imediatas. Plantinga nota, porém, que diversas emoções, como a curiosidade e o suspense, podem acompanhar o sujeito por períodos de tempo mais longos (são as chamadas “emoções globais”), O que marca a diferença, então, entre estes dois tipos de experiência afetiva? Para Plantinga, trata-se do fato de que o que particulariza a emoção é a sua relação com um objeto. Por isso, não seria apropriado falar de um *mood* de "vergonha por Stella", como Smith faz na análise de *Stella Dallas*. Se sentimos constrangimento, vergonha, compaixão ou qualquer outro afeto do gênero durante a apreciação do filme, não se trata de um humor ou estado de espírito, mas de uma emoção que tem como um objeto bem claro: a situação vivida pelo personagem. O humor de uma pessoa, defende o autor, pode ser influenciado por uma emoção, mas não está ligado diretamente a um objeto ou a uma categoria de objetos específica. Ele pode ser provocado inclusive por fadiga, pelo uso de drogas, por alterações fisiológicas e, no caso de filmes, por vários estímulos sensoriais produzidos por sons, música, iluminação e outros recursos⁵⁹.

⁵⁸ *Artifact emotions are all of the emotional responses that can be solicited directly by the artifactual status of film*

⁵⁹ Apesar de Plantinga não fazer referência ao fato, este mesmo argumento para a distinção entre *moods* e emoções já havia sido adotado por Noël Carroll (2003) em um artigo chamado *Art and Mood*.

Em seu livro, inclusive, Plantinga confere uma grande importância à dimensão puramente afetiva da apreciação, ressaltando o fato de que 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. A impressão de realidade, por exemplo, tem um importante efeito sob a apreciação. “Podemos reconhecer os elementos mediados, expressivos e estilísticos da representação fílmica e ainda assim, no entanto, notar que a experiência do espectador depende das suas habilidades perceptuais do mundo real, desenvolvidas do lado de fora da sala de cinema”.⁶⁰ (PLANTINGA, 2009, p.113). Nesse sentido, ele acredita ser útil uma distinção entre realismo perceptivo e realismo referencial. No primeiro caso, o que está em jogo é apenas a indexabilidade da imagem fotográfica, sua capacidade de trazer as marcas daquilo que foi fotografado. No segundo, o fato de que os cineastas se valem – tanto nos filmes convencionais quanto nas produções com imagens geradas pelo computador- de recursos que simulam aspectos relacionados ao tipo de percepção a que as pessoas têm acesso na vida cotidiana.

Do mesmo modo em que propõe a categoria das “emoções diretas”, Plantinga fala em “afetos diretos”. Neste tipo de afeto, o que está em jogo são as habilidades perceptivas do espectador, sua apreensão, por exemplo, do movimento, das cores, da composição do quadro ou da intensidade e frequência dos sons. O susto diante de um som alto ou do movimento brusco de um elemento da cena pode ser considerado um afeto direto. Em outro nível – mas ainda dentro da dimensão sensorial da apreciação fílmica – o autor inclui os mecanismos de *mimetismo motor e afetivo* (*affective mimicry* e *motor mimicry*), que permitem ao espectador captar, de forma automática e involuntária, sentimentos atribuídos ao personagem ao imitar seus gestos e expressões faciais. Por último, mas não menos relevante, o pesquisador ressalta as “funções afetivas” da música, sua capacidade de criar estados de ânimo (*moods*), de “modificar, intensificar ou complicar” a experiência afetiva proporcionada por uma cena (ver capítulo 3.2).

Apesar de chamar atenção para a importância dos efeitos sensoriais, Plantinga defende que é a narrativa que tem papel central na condução da experiência afetiva do espectador – pelo menos no contexto da cinematografia *mainstream*, que é objeto de sua investigação. Ele defende que os cenários narrativos e o engajamento em relação ao personagem são os

⁶⁰ *One can recognize the mediated, expressive, and stylized elements of the film representation, however, and still note that the spectator's experience of a film depends in large part on their real-world perceptual skills developed outside the movie theater.*

principais meios formais com que o filme hollywoodiano dirige as “atividades mentais e respostas do espectador”⁶¹ (2009, p. 146). O autor concorda com a afirmação de Noël Carroll de que os filmes são “afetivamente pré-focalizados” (*affectively prefocused*). De certa forma, lembra Plantinga, mesmo as produções que buscam o “distanciamento”, explorando reações mais complexas e ambíguas do público, não deixam de ser *pré-focalizadas*, no sentido de que configuram previamente os seus efeitos. Em grande parte dos filmes, no entanto, o convite é para que o espectador experimente emoções muito específicas, do apelo ao riso feito pela comédia romântica às lágrimas desencadeadas pelo melodrama.

Para atingir este objetivo, as produções recorrem com frequência a certas configurações ou cenários narrativos que de tanto serem repetidos acabam se transformando no que Plantinga chama de *cenários-paradigma* (*paradigm scenarios*), com uma série de convenções largamente exploradas pelo cinema de gênero. Assim, enquanto as comédias românticas encenam e reencenam cenários de união amorosa, os melodramas exploram à exaustão os cenários do sacrifício, das distinções sociais, e das uniões e separações entre amantes e familiares. A explicação para o impacto emocional desses cenários é simples: além de serem facilmente compreendidos por um grande número de pessoas, eles apelam para preocupações (*concerns*) centrais para o ser humano. “Agressão e sobrevivência, união amorosa e sexual, integração ao grupo – todos estes cenários estão sujeitos a circunstâncias culturais e históricas específicas. Todavia, eles retêm elementos centrais que são fundamentais para a existência humana”⁶². (PLANTINGA, 2009, p.83)

Em seu modelo, Plantinga confere ainda grande importância ao engajamento em relação aos personagens, compreendido como um fenômeno complexo, que envolve várias atividades cognitivas e respostas afetivas, incluindo desde simpatia, antipatia e indiferença pelos personagens até as respostas involuntárias de mimetismo.

O engajamento é a trajetória de atividades mentais e respostas que os espectadores têm em relação aos personagens. Espectadores simpatizam, antipatizam, têm discordâncias ou se sentem indiferentes em relação a vários personagens. O engajamento envolve avaliação cognitiva, os desejos dos espectadores por diferentes

⁶¹ *The Hollywood film offers a narrative scenario, together with character engagement, as the primary formal means by which the spectator’s mental activities and responses are directed.*

⁶² *Aggression and survival, coupling and mating, integration into the group – all of these are subject to specific cultural and historical circumstances. Nonetheless, these scenarios retain core elements that are fundamental to human existence*

resultados no desenrolar da narrativa e emoções de simpatia e antipatia em resposta a situações vividas pelos personagens⁶³. (PLANTINGA, 2009, p.111)

Como Carroll, Plantinga confere grande importância à simpatia como um mecanismo essencial à construção do engajamento. Ao contrário de Carroll e dos demais autores cognitivistas, porém, ele defende uma aproximação entre as noções de simpatia e empatia. Seu argumento é de que qualquer distinção rígida entre os dois conceitos é carregada de ambigüidades e contradições, além de ser contraproducente.

Quando um observador responde de forma congruente com um personagem, isto é, de modo a demonstrar sua solidariedade fundamental com os interesses do personagem, esta será uma resposta que não é tipicamente nem apenas de simpatia nem apenas de empatia, estritamente falando. Respostas de simpatia/empatia são usualmente uma mistura ao mesmo tempo de sentimentos compartilhados com o personagem e sentimentos em relação ao personagem, e com mais frequência elas evocam emoções que não são idênticas nem mesmo similares, mas apenas congruentes com as do personagem. Com que frequência alguém sente empatia por um personagem sem também simpatizar com ele? Ou simpatiza com o personagem sem compartilhar algum elemento dos supostos sentimentos do personagem? Quando minha amiga perde sua mãe para uma doença, eu compartilho da sua tristeza (num grau reduzido, talvez) e também sinto pena dela. Minha resposta é congruente no sentido de que ela assume a mesma perspectiva avaliativa, ou valência, em relação a um evento, mas, não obstante, talvez envolva algumas emoções diferentes daquelas experimentadas pela minha amiga. Minha amiga sofre, eu talvez sofra, mas num menor grau. Sinto compaixão por ela, embora em sua dor ela necessariamente não sinta compaixão por si mesma. As emoções que eu experimento, então, são afetivamente congruentes, mas diferentes tanto em intensidade quanto em qualidade.⁶⁴ (PLANTINGA, 2009, p. 99-100)

Com base neste raciocínio, Plantinga, utiliza os dois termos algumas vezes de forma intercambiável em seu livro, embora afirme preferir o conceito de simpatia, concebido de forma “abrangente, e dependendo, em cada exemplo específico, de emoções vicárias, do

⁶³ *Characters engagement is the trajectory of mental activities and responses viewers have in relation to film characters. Viewers sympathize with, have antipathy for, are conflicted about, and are indifferent to various characters. Engagement involves cognitive assessment, viewer desires for various outcomes, and sympathetic and antipathetic emotions in response to a character's situations.*

⁶⁴ *When an observer responds 'congruently' to a character, that is, in such a way that demonstrates the observer's fundamental solidarity with a character's interests, it will typically be a response neither solely sympathetic nor empathetic, strictly speaking. Sympathetic/empathetic responses are usually mixtures of both shared feelings and 'feelings for', and more often, they elicit congruent emotions that are not identical nor similar to those of the character. How often does one empathize with a character without also sympathizing? Or sympathizing without also sharing some element of the character's presumed feelings? When my friend loses her mother to an illness, I share her sadness (to a diminished degree, perhaps) and I also pity her. My response is congruent in that it takes the same evaluative perspective, or valence, on an event, but nonetheless may involve somewhat different emotions than those my friend experiences. My friend grieves, I may grieve, but to a lesser extent. I feel pity for her, yet in her grief she does not necessarily pity herself. The emotions I experience, then, are affectively congruent but different in both strength and kind.*

desempenho de papéis e da habilidade de compreender a situação dos outros”⁶⁵ (2009, p. 101). Para o autor, nem simpatia nem empatia são exatamente emoções, mas disposições para responder com preocupação (*concern*) à situação vivida por outros. Sob este ângulo, a simpatia produz uma “congruência afetiva”, um “estado no qual o espectador se preocupa com a situação do personagem e talvez experimente emoções que têm uma valência ou uma orientação similar às dele embora sejam raramente, se não jamais, iguais”⁶⁶.(2009, p.101).

Nesse sentido, Plantinga segue a defesa de Noël Carroll de que o espectador não projeta a si mesmo na subjetividade do personagem – como a noção de identificação parece sugerir – mas apenas assimila a situação vivida por ele, sem perder nunca de vista as diferenças entre as circunstâncias vividas por ambos, nem a consciência da natureza da sua experiência como espectador de ficção. É, portanto, para pontuar esta distância que o autor – seguindo a tradição de crítica a qualquer aproximação com conceitos de inspiração psicanalítica - prefere a noção de simpatia à de empatia. Outro aspecto que talvez esteja relacionado a esta escolha é o próprio perfil do seu modelo teórico, direcionado para o que chama de cinema *mainstream*. Como considera que neste tipo de cinematografia as escolhas eletivas do espectador - sua adesão ou não aos objetivos deste ou daquele personagem - são especialmente importantes na orientação da resposta emocional, é compreensivo que o conceito de simpatia ganhe relevo em seu modelo teórico.

Plantinga acredita ainda que a formulação de “estrutura da simpatia” proposta por Murray Smith “tem sido bastante útil para explicar a centralidade do engajamento em relação ao personagem para a resposta emocional do espectador”⁶⁷ (2009, p. 106). Ele incorpora, portanto, as noções construídas pelo colega ao seu próprio modelo teórico, dando especial importância aos conceitos de alinhamento e fidelidade. Como considera, no entanto, que as estruturas que Smith descreve dizem respeito tanto às respostas de simpatia, como as de antipatia e mesmo indiferença, prefere usar a terminologia “estrutura do engajamento” em lugar de “estrutura da simpatia”.

⁶⁵ *In this book I typically prefer the term ‘sympathy’ rather than ‘empathy’, and in line with the recent turn in psychology away from fine distinctions, conceive of sympathy as encompassing, depending on specific instance, vicarious emotion, role taking and the ability to understand the situation of others.*

⁶⁶ *I 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.*

⁶⁷ *Murray Smith’s formulation of what he calls the structure of sympathy has been very useful in explaining the centrality of character engagement to spectator emotional response.*

O autor faz, no entanto, algumas ressalvas ao conceito de *allegiance*, ao lembrar que o espectador pode se aliar ao personagem ou, no sentido contrário, se opor a ele, sem que necessariamente esta postura seja consequência de uma avaliação moral. Ele lembra, por exemplo, que algumas pessoas podem preferir um personagem porque o ator é atraente ou familiar, porque percebem características em comum com ele ou até por uma tendência a simpatizar com os mais fracos. Orientado por estas questões, Plantinga (2010) publicou um artigo em que propõe uma série de conceitos na tentativa de compreender com mais precisão as diferentes atitudes ou disposições do espectador em relação aos personagens fictícios. Embora se mantenha fiel, em linhas gerais, às idéias de Murray Smith, ele acredita que o modelo teórico elaborado pelo seu colega só se sustenta com uma distinção mais nítida entre as noções de fidelidade (*allegiance*) e simpatia.

Uma dos aspectos muito criticados no modelo teórico de Murray Smith é associação direta que ele sugere entre a fidelidade do espectador e sua avaliação moral do personagem. Plantinga acredita que a estrutura moral construída pelo filme é, sim, fundamental para orientar as preferências do espectador, sua adesão às preocupações, objetivos ou ao bem-estar dos personagens. No entanto, como já foi ressaltado, fatores não-morais, como a identificação de afinidades com o personagem ou a simples percepção de que ele é uma vítima indefesa das circunstâncias, também podem contribuir para uma disposição favorável. Além disso, há uma diferença entre uma adesão maciça, que acompanha o público ao longo de quase toda a projeção e disposições mais transitórias ocasionadas por situações específicas da narrativa.

É para levar em conta este tipo de nuance que o pesquisador propõe compreender a fidelidade (*allegiance*) como um vínculo psicológico mais intenso e duradouro, que depende fundamentalmente de “intuições morais evocadas ao longo do curso da narrativa”.

Como uma relação mais profunda e permanente com o personagem, ela [a fidelidade] pode fazer vistas grossas às falhas e ações não-simpáticas do personagem, até certo grau. A fidelidade mantém um interesse no bem-estar fundamental do personagem que pode sobreviver a uma perda momentânea de simpatia. Neste sentido, ela é mais próxima da benevolência do que da simpatia, porque a disposição benevolente do espectador em relação ao personagem talvez sobreviva à perda de simpatia ou à raiva sentidas no momento a momento da narrativa⁶⁸ (PLANTINGA, 2010, p.42)

⁶⁸ *Allegiance, (...) is a deeper and more abiding psychological relationship with a character. It must be built up over time by the wiles of the filmmaker. And it depends fundamentally on the spectator's moral intuitions elicited over the course of the narrative. As a deeper and more abiding relationship with a character, it can overlook character flaws and unsympathetic actions, to a degree. Allegiance maintains an interest in the fundamental well-being of a character that can survive a momentary loss of sympathy. In this sense, it is closer to*

Sob esta perspectiva, a simpatia passa a ser entendida como uma disposição positiva mais transitória, influenciada não por parâmetros morais, mas principalmente pela observação de situações nas quais o indivíduo sofre ou é alvo de algum tipo de ataque ou injustiça. No pólo oposto, respectivamente, às disposições de fidelidade e simpatia, Plantinga situa as atitudes negativas de oposição e antipatia. A primeira – reservada geralmente aos vilões tradicionais - seria mais duradoura e intensa que a segunda, embora ambas sejam permeáveis a fatores morais. Para completar, em seu quadro das atitudes em relação aos personagens (Ver **Tabela 2**), Plantinga ainda prevê que possamos gostar ou desgostar dos personagens conforme nossas preferências e idiossincrasias pessoais; acompanhá-los com um leve interesse irônico, ou até mesmo sermos influenciados por eles, desejando imitá-los fora dos limites da sala de cinema.

Feito este parêntesis, é importante voltar a outro aspecto da questão do engajamento em relação aos personagens: o modo como os mecanismos de mimetismo afetivo e contágio emocional reforçam ou intensificam respostas de fidelidade, empatia e/ou simpatia. Para o autor, a interação do espectador com o personagem é ao mesmo tempo “interna” e “externa”. A parte externa envolve uma avaliação da situação geral do personagem, incluindo possíveis julgamentos morais feitos de forma mais ou menos consciente. Esta avaliação incorpora ainda a avaliação que o próprio personagem faz da sua situação e as suas respostas a ela, além de informações que por vezes estão indisponíveis para ele. Já a parte interna estaria relacionada às hipóteses que o espectador faz sobre aquilo que o personagem pensa e sente, e é nesse sentido que o mimetismo afetivo seria importante, na medida que permite uma apreensão quase automática e inconsciente destes estados internos.

Tabela 2. Atitudes em relação a Personagens Ficcionalis

Oposição	Forte atitude contrária que se estende durante largas porções da narrativa. Com frequência se dirige a antagonistas e vilões que ameaçam diretamente o protagonista e cujas ações são julgadas como moralmente más.
Antipatia	Atitude contrária que pode ser mais fraca em intensidade e curta em duração do que a oposição. Com frequência enraizada em fatores morais como crueldade ou tratamento injusto em relação a outras pessoas ou animais. Dirigida tanto a personagens menores quanto a vilões e antagonistas centrais.
Desgostar (<i>dislike</i>)	Afeto negativo dirigido a qualquer personagem em razão de características não-morais como estilo, idiosincrasias de comportamento, aparência, diferenças em relação ao espectador etc.
Interesse Neutro	Leve interesse pelo personagem que não envolve preocupação (<i>concern</i>). Pode se expressar como uma atitude de ironia divertida ou leve fascínio.
Gostar (<i>liking</i>)	Afeto positivo dirigido a um personagem por inúmeras razões, de semelhança a aparência.
Simpatia	Preocupação (<i>concern</i>) por um personagem que se enraíza na percepção de que ele está sofrendo ou foi tratado injustamente. Usualmente é acompanhada por emoções congruentes. Pode ser mais fraca e curta em duração do que a fidelidade (<i>allegiance</i>).
Fidelidade (<i>allegiance</i>)	Forte atitude favorável em relação a um personagem que se estende durante largas porções da narrativa. Com frequência é dirigida ao protagonista e usualmente envolve simpatia. Tende a ser governada por julgamento moral e/ou pela promessa de um aperfeiçoamento moral.
Projeção	Desejo de emular o personagem. De forma típica, envolve tanto uma forte simpatia quanto fidelidade (<i>allegiance</i>), com a diferença que se estende a respostas e atividades afetivas e cognitivas que vão além da experiência de apreciação do filme.

Esta visão não difere fundamentalmente das perspectivas apresentadas por Murray Smith e Noël Carroll a respeito do tema – embora este último tenda a minimizar um pouco a relevância do fenômeno do mimetismo para a compreensão das emoções no cinema. A principal contribuição de Plantinga a este debate, no entanto, foi dada em um artigo publicado na coletânea *Passionate Views*, dez anos antes do lançamento de *Moving Viewers*. Trata-se da noção de “cena de empatia” – um recurso que, segundo ele, seria usado de forma recorrente pelo cinema.

Muitos filmes exibem um tipo de cena em que o ritmo da narrativa momentaneamente se reduz e a experiência emocional interior de um personagem favorecido se torna o lócus da atenção. Neste tipo de cena, à qual eu chamo de “cena da empatia”, nós vemos o rosto de um personagem, em geral em *close-up*, ou durante uma única tomada de longa duração ou como um elemento de uma estrutura de planos ponto-de-vista, alternando entre os planos do rosto do personagem e dos planos daquilo que ele ou ela vê. Em ambos os casos, a prolongada concentração no rosto do personagem não é justificada por uma simples comunicação da emoção do personagem. Estas cenas têm também a intenção de evocar emoções de empatia no espectador⁶⁹. (PLANTINGA, 1999, p.239)

Como exemplo de cena de empatia, Plantinga cita o final do melodrama *Stella Dallas* (1937) em que a protagonista, numa noite chuvosa, assiste, com tristeza, ao casamento da filha do lado de fora da mansão onde ocorre a cerimônia da qual foi excluída. Ou em *Luzes da Cidade* (1931), quando a florista descobre finalmente a identidade de seu benfeitor no vagabundo interpretado por Chaplin, cujo sorriso embaraçado é valorizado pelo *close-up*. Ou ainda, para citar um exemplo mais recente, as cenas de dor e desespero da protagonista de *O Piano* (1993) diante da perda do seu instrumento musical.

Em todas estas cenas, Plantinga identifica uma combinação de técnicas e estratégias voltadas para estimular respostas de mimetismo afetivo, criando um momento de especial empatia do espectador com o personagem. Algo comum, diz ele, em narrativas que abarcam a vida emocional de um personagem com seriedade, sem ironia ou distância. Na cena da empatia, a atenção da platéia é direcionada para a expressão facial do personagem por meio do uso do *close-up* e de estruturas de planos ponto-de-vista. A duração do plano ou do

⁶⁹ *Many films features a kind of scene in which the pace of the narrative momentarily slows and the interior emotional experience of a favored character becomes the locus of attention. In this kind of scene, which I call the scene of empathy, we see a character's face, typically in close up, either for a single shot of long duration or as an element of a point-of-view structure alternating between shot of the character's face and shots of what he or she sees. In either case, the prolonged concentration on the character's face is not warranted by the simple communication of information about character emotion. Such scenes are also intended to elicit empathetic emotions in the spectator.*

conjunto de planos deve ser suficiente para evocar a resposta afetiva - já que, diz Plantinga, “empatia é um processo que ocorre no tempo, e emoções demandam tempo para serem capturadas”⁷⁰ (1999, p. 250). Em *O Piano*, quando o instrumento é vendido contra a vontade da protagonista Ada, há um *close-up* da personagem que, segundo o autor, dura 33 segundos, bem acima da média do cinema contemporâneo, que estaria em torno de seis segundos por tomada.

Também é típico do que Plantinga chama de “cena de empatia” que o personagem focalizado seja um protagonista, que conte com a fidelidade (*allegiance*) do espectador. Em geral, o contexto da narrativa se encarrega de indicar que as expressões deste personagem podem ser interpretadas, seguramente, como expressões de suas emoções mais íntimas. Por isso, algumas vezes as cenas ocorrem quando ele está sozinho, num momento em que supostamente não precisa disfarçar para ninguém seus “reais sentimentos”. Para justificar o apelo à empatia, a narrativa geralmente fornece um contexto moral por meio do qual possamos interpretar - sem ambigüidades - as ações e emoções do personagem. É por isso, diz o autor, que muitas cenas de empatia ocorrem próximas ao final do filme, às vezes em situações nas quais o personagem passa por algum tipo de prova ou sacrifício decisivo. Além disso, convencionalmente, tais cenas utilizam a música - e às vezes outros recursos estilísticos, como o ritmo da montagem - de forma “afetivamente congruente”⁷¹ com a situação narrada, ou, em outras palavras, de modo a reforçar a tonalidade emocional da cena.

Esta idéia de uma congruência ou sintonia entre a tonalidade afetiva da cena como um todo e os efeitos promovidos pelos recursos estilísticos nos leva a voltar um pouco para o livro *Moving Viewers* (2009), com o objetivo de examinar um outro conceito importante no modelo teórico de Plantinga: a noção de sinestesia afetiva (*affective synesthesia*). Segundo o pesquisador, 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 fragmentadas. 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

⁷⁰ *Empathy is a process that occurs in time and emotions take time to catch.*

⁷¹ No capítulo *Música, Mood e Emoções* desta dissertação há uma explicação mais detalhada do conceito de “congruência afetiva”.

impressões ou tonalidades afetivas. Articulados à narrativa, estes efeitos são 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 tenta demonstrar de que maneira 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 da sensação de constrangimento e culpa que aflige o protagonista⁷². Mais uma vez, no entanto, ele observa que este efeito não deve ser confundido com uma identidade de emoções entre público e personagem.

O afeto sinestésico é muito comum nos filmes, uma experiência por meio da qual não pode ser dito que o espectador compartilha as mesmas emoções do personagem, mas, todavia, experimenta elementos poderosos da experiência afetiva, de tal forma que pode ser dito que o espectador vivencia uma versão aproximada dessas emoções, que é afetivamente similar (na manifestação fisiológica, ou como uma impressão ou “tom sensível”) e congruente (ou seja, que compartilha a mesma orientação geral em relação à situação narrativa). O espectador pode experimentar uma impressão ou um “tom sensível” de constrangimento e culpa sem realmente se sentir constrangido e culpado. Poderíamos também dizer que um bom filme como *Pacto Sinistro* pode dar ao espectador uma excelente noção do que é se sentir constrangido e culpado sem propriamente induzir estas emoções.⁷³ (PLANTINGA, 2009, p. 166)

Ao mesmo tempo em que investiga estas relações entre as dimensões emocionais e sensoriais da apreciação fílmica, Plantinga não perde de vista a interface entre as emoções e processos cognitivos complexos como a formação de valores morais e ideológicos. Na opinião do autor, o apelo às emoções no cinema não é apenas uma questão de sentimento, mas diz respeito também “a formas de pensar e valorizar que são encorajadas pelo texto e que precedem ou acompanham as respostas emocionais. Por estas razões, as emoções do espectador sempre levantam questões éticas e ideológicas”⁷⁴(PLANTINGA, 2009, p. 191).

⁷² No filme, o tenista Guy (Farley Granger) conhece Bruno (Robert Walker) em uma viagem de trem. No percurso, o estranho lhe propõe uma troca de assassinatos: ele mataria a mulher do tenista, que está negando-lhe o divórcio, e em troca Guy mataria seu pai. O protagonista pensa que se trata de uma brincadeira, mas Bruno cumpre a sua parte no “pacto”, envolvendo-o indiretamente no crime.

⁷³ *Synesthetic affect is very common at the movies, an experience in which the spectator cannot be said to share the same emotions as the character, but nonetheless experiences powerful elements of the affective experience, such that the spectator might be said to have an approximation of those emotions that is affectively similar (in “feeling tone” or physiological manifestation) and congruent (that is, sharing the same general orientation toward the narrative situation). The spectator may experience the “feeling tone” of shame and guilt without actually being ashamed or guilty. We might also say that a good film like *Strangers on a Train* give the spectator an excellent sense of what it might be like to be ashamed or guilty without actually eliciting paradigmatic shame and guilt.*

⁷⁴ *ways of thinking and valuing that are encouraged by the text and precede or accompany emotional response. For these reasons, spectator emotion always raises ideological and ethical issues.*

A dimensão ideológica, por sua vez, está diretamente ligada a uma função retórica: filmes exercem um efeito persuasivo no público, que se baseia em larga medida na produção de efeitos emocionais. Com base nesta perspectiva, Plantinga dedica um capítulo de seu livro ao tema da “retórica da emoção”, com um estudo de caso sobre os aspectos ideológicos da produção de efeitos de repugnância (*disgust*) nos filmes. Com análises de filmes tão diferentes quanto *Dirty Harry* (1971) e *Polyester* (1981), o autor mostra como o apelo à repugnância, pode ser utilizado pelo cinema tanto para manipular negativamente a atitude do espectador em relação a um personagem, reforçando estereótipos, como, no sentido contrário, para promover uma irreverente paródia do modo como a sociedade tende a estigmatizar aqueles que considera repulsivos.

Por último, mas não menos importante, vale ainda ressaltar um conceito de Plantinga que pode trazer sugestões úteis para um exercício de análise das estratégias de produção de efeitos emocionais. Trata-se da noção de trajetórias afetivas. O autor defende que, independente das respostas concretas dos sujeitos – que podem ser influenciadas por padrões culturais ou mesmo por idiossincrasias pessoais – os filmes intencionalmente constroem trajetórias afetivas para conduzir a apreciação do público. Durante um trabalho de análise, Plantinga sugere que o pesquisador pode mapear a trajetória afetiva proposta por um filme de quatro formas diferentes: observando os tipos de afetos que este filme busca evocar no espectador; o modo como a intensidade deste apelo afetivo varia ao longo da projeção (alternando, em geral, picos de tensão e relaxamento); identificando a valência dos afetos que ele desperta (se negativos ou positivos, prazerosos ou desprazerosos) ou ainda em relação ao valor que a experiência afetiva assume para o espectador, enquanto mero entretenimento, oportunidade de aprendizado ou mesmo como uma espécie de experiência terapêutica, capaz de oferecer conforto e gratificação emocional.

3.2. MÚSICA, EMOÇÕES E *MOODS*

Imagine que você está assistindo a uma apresentação musical. No meio do concerto, a melodia pungente, lenta e solene do adágio de Albinoni lhe toca de forma tão profunda que, quase sem querer, lágrimas caem de seus olhos. Qual o objeto da sua tristeza? A que ela se refere? À composição em si ou ao universo de lembranças e reflexões que ela evocou?

Plantinga (2009, p.133) conta uma história semelhante, sobre uma execução a que assistiu da *Symphony of Sorrowful Songs*, de Henryk Górecki, para explicar o problema que está no centro do debate cognitivista sobre o fenômeno musical. Afinal, de uma perspectiva puramente cognitivista, seria incorreto afirmar que a música, por si só, produz emoções – a não ser de forma indireta, por meio de associações com o repertório de memórias e informações do sujeito. Para os teóricos desta abordagem, as emoções propriamente ditas, como já foi repetido algumas vezes aqui, requerem um *objeto*, uma idéia ou evento a que se referem. Além disso, elas estão sempre ligadas à avaliação que o indivíduo faz de uma situação que lhe concerne. Dificilmente pode ser dito o mesmo da disposição afetiva acionada ao ouvirmos uma composição, especialmente se ela for instrumental. Se me assusto sob o impacto de uma sucessão de acordes estridentes, posso até dizer que a causa do meu medo está relacionada ao estímulo sonoro, mas dificilmente que tenho medo *da* música. Apesar do rigor lógico deste raciocínio, rejeitar a existência de uma conexão direta entre música e emoções vai de encontro não apenas à nossa experiência como ouvintes, mas também ao resultado de estudos científicos. “A associação entre música e emoções é um fator psicológico bruto, do tipo que pode ser provado com um o alto grau de consistência e concordância intersubjetiva”⁷⁵. (SMITH, J., 1999).

Não obstante, a questão para alguns teóricos continua sendo a exata natureza deste vínculo. Uma das mais influentes abordagens cognitivistas sobre o tema é a do professor de filosofia da música Peter Kivy. Em linhas gerais, Kivy defende que seria mais apropriado dizer que a *música é expressiva* de uma particular qualidade afetiva do que propriamente que ela evoca emoção no público⁷⁶. Jeff Smith (1999) explica melhor esta posição.

Para Kivy, a música realiza sua expressividade emocional através de elementos formais particulares como contorno melódico, modo, ritmo ou dinâmica. Ao processar mentalmente esta informação musical, a resposta do ouvinte não é tanto afetiva como é cognitiva no sentido que a expressividade da música se baseia no nosso reconhecimento das emoções mais do que na nossa experiência afetiva delas. Assim, quando nós atribuímos tristeza a uma peça musical, nós não somos afetados pela tristeza, mas em lugar disso, estamos aplicando um conjunto de critérios públicos intersubjetivos em relação a particulares convenções musicais que são reconhecidas como expressivas de tristeza. Assim, como assinala Kivy, o título e o

⁷⁵ *the association between music and emotion is a brute psychological fact, one that can be proved with a fairly high degree*

⁷⁶ As idéias de Kivy apresentadas aqui foram elaboradas pelo autor no final dos anos 80. A principal referência citada por Jeff Smith é o artigo *Sound Sentiment: An Essay on The Music Emotions* (Philadelphia: Temple University Press, 1989). Entretanto, Davies (2009) nos informa que nos trabalhos mais recentes de Kivy ele admite a idéia de que a música tende a evocar emoções, embora fracamente. Davies, por sua vez, defende uma teoria diferente, a de que a música provoca reações de contágio emocional semelhantes às reações motoras de mimetismo afetivo.

texto de uma obra musical com frequência nos ajudam a clarificar estes critérios ao oferecer importantes pistas contextuais do caráter expressivo da peça. (SMITH, J., 1999,p.153).⁷⁷

Todas estas teorizações dizem respeito a um debate específico do campo da filosofia da música. Que consequência estas idéias podem trazer para a reflexão sobre os efeitos emocionais da música no cinema? Noël Carroll (1996) é responsável por uma tentativa de aplicar a perspectiva de Kivy à análise de uma estratégia adotada de forma recorrente pelos filmes populares para orientar a resposta emocional do público. Trata-se do uso da 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. O autor cita um exemplo extraído do filme *Gunga Din* (1939), que conta as aventuras de três oficiais do exército britânico na Índia do século XIX. Na cena em questão, o trio vivido por Cary Grant, Douglas Fairbanks Jr. e Victor McLaglen é vítima de uma emboscada dos Thugs, um grupo de fanáticos religiosos adoradores da deusa Kali. A batalha poderia ser apresentada como um momento de grave tensão, mas a trilha sonora orquestrada confere à situação um tom ligeiro, leve e divertido⁷⁸. Neste e em outros inúmeros casos, diz Carroll, a música *modifica* o filme, no sentido que suas qualidades expressivas são introduzidas para “modificar ou caracterizar na tela pessoas e objetos, ações e eventos, cenas e seqüências”⁷⁹ (1996, p.141). O autor chega a comparar o recurso à música instrumental aos adjetivos e advérbios que “caracterizam, modificam e enriquecem os nomes e os verbos a que eles estão vinculados⁸⁰” (CARROLL, 1996, p. 141).

Para explicar melhor a dinâmica deste tipo de casamento audiovisual, Carroll (1996, p.141) recorre à noção trazida por Kivy de que a música é um sistema de símbolos altamente expressivo do ponto de vista emocional, no sentido que estes símbolos “projetam qualidades

⁷⁷ For Kivy, music realizes its emotional expressiveness through particular formal elements, such as melody contour, modality, tempo or dynamics. In mentally processing this musical information, the listener's response is not so much affective as it is cognitive in that musical expressiveness lies in our recognition of emotions rather than our affective experience of them. Thus, when we ascribe sadness to a piece of music, we are not aroused to sadness but instead are applying a set of intersubjective, public criteria for particular musical conventions that are recognized as expressive of sadness. Moreover, as Kivy points out, a musical work's text and title often help to clarify these criteria by offering important contextual cues to a piece's expressive character.

⁷⁸ A cena de *Gunga Din* pode ser conferida rapidamente no endereço eletrônico http://www.youtube.com/watch?v=S_oJS1xn2Fo&feature=related

⁷⁹ The music possesses certain expressive qualities which are introduced to modify or to characterize onscreen persons and objects, actions and events, scenes and sequences.

⁸⁰ Just as adjectives and adverbs characterize, modify and enrich the nouns and verbs to which they are attached, modifying music serves to add further characterization to the scenes it embellishes.

que são descritíveis, de forma antropomorfizada, em termos emotivos⁸¹”. Ao acionar, no entanto, esta configuração expressiva, as composições musicais, ou pelo menos aquelas sem letra, não oferecem elementos para que o ouvinte possa especificar ou individualizar de modo explícito a emoção a que elas se referem. Isso pode ser facilmente compreendido pelo modo como descrevemos freqüentemente nossas reações à música, fazendo referência a estados de ânimo (*moods*) difusos (e sem objeto), como a melancolia ou uma disposição animada. Em paralelo, os filmes, lembra Carroll (1996, p. 141), são “sistemas simbólicos com numerosas dimensões referenciais sobrepostas”⁸². O modo como os mais diversos recursos cinematográficos, do enquadramento das imagens à interpretação dos atores, dos diálogos à iluminação, são, em muitos filmes de ficção, colocados a serviço da condução mais ou menos coerente de uma narrativa fornece ao espectador elementos para que ele possa atribuir um objeto ou um significado específico à origem da sua emoção. Isto não significa que a música não possa assumir uma função de representação nem que os demais recursos cinematográficos não possam ser utilizados expressivamente. O que Carroll defende é que, na maior parte dos filmes populares de entretenimento, ocorre uma combinação das peculiaridades dos dois “sistemas de símbolos”, de tal forma que, enquanto outros elementos do filme indicam diretamente a que se refere a cena, a música informa as propriedades emotivas a serem atribuídas a ela. Como resultado desta estratégia, tem-se uma orientação precisa e eficaz da experiência emocional da platéia.

A música modificadora contribui para a clareza dos filmes em vários diferentes aspectos. A função de preenchimento da música como modificadora mantém a qualidade expressiva da cena constantemente em primeiro plano, com isso suprindo um canal contínuo de informação sobre o significado emocional da ação. Diferente de nossa experiência cotidiana dos eventos, a música no cinema constantemente nos alerta para o sentimento que combina com aquilo que vemos. Enquanto na vida, o afeto que combina com uma observação é com freqüência desconhecido, nos filmes nós não apenas temos algum afeto, mas também o apropriado afeto vinculado virtualmente a tudo que vemos, por meio da função modificadora da música.⁸³ (CARROL, 1996, p. 144).

⁸¹ *To say that the music is expressive is to say that it projects qualities that are describable in anthropomorphic, emotive terms*

⁸² *Movies, on the other hand, are symbol systems with numerous overlapping referential dimensions*

⁸³ *Modifying music contributes to the clarity of movies in several different respects. The filling-in function of the music modifier keeps the expressive quality of the scene constantly foregrounded, thereby supplying a continuous channel of information about the emotional significance of the action. Unlike our quotidian experience of events, the music constantly alerts us to the feeling that goes with what we see. Whereas in life, the affect that goes with an observation is so often unknown, in movies, we not only have some affect but also the appropriate affect tied to virtually everything we see, through modifying music.*

Não é difícil concluir dessas considerações que o recurso à “música modificadora” (*modifying music*) é de grande importância para garantir, usando a terminologia de Carroll, que os filmes sejam afetivamente pré-focalizados (*affectively prefocused*). Não obstante, esta seria apenas uma das inúmeras funções assumidas pela música no cinema. Jeff Smith (1999) propõe-se a tarefa de construir uma abordagem cognitivista mais abrangente para teorizar as relações entre música no cinema e emoções. O autor está convencido de que a perspectiva cognitivista pode fornecer uma alternativa consistente às leituras sobre o tema que seguem uma orientação psicanalítica. Ao mesmo tempo, porém, ele também se mostra crítico em relação à teoria da expressividade musical de Kivy, como uma concepção puramente cognitivista da música. Transposta para os estudos fílmicos, tal tipo de abordagem poderia sugerir que o espectador apenas utiliza os dados de natureza expressiva que a música lhe fornece para discernir um estado de ânimo geral de uma cena ou personagem, sem ser afetado diretamente por ela. De fato, se lermos com atenção a teoria de Carroll sobre a *modifying music*, vamos perceber que, apesar de não entrar no mérito das questões polêmicas relacionadas ao debate envolvendo teorias cognitivistas e emotivistas da música, o autor de *A Filosofia do Horror* descreve o impacto produzido pela “música modificadora” como algo de natureza quase intelectual: o espectador apreende informações sobre a qualidade expressiva da cena ou é orientado sobre o significado emocional de uma ação. Só quando se refere à interação entre a música e outros recursos da narrativa cinematográfica é que Carroll fala explicitamente de um mecanismo de produção de efeitos emocionais.

Jeff Smith, por sua vez, não faz críticas ao modelo de Carroll, mas deixa claro que uma teoria puramente cognitivista, embora seja útil para explicar algumas funções dramáticas da trilha musical, “não é completa o bastante para explicar uma resposta observável aos filmes, ou seja, que os espectadores choram durante cenas pungentes, sentimentais, que são acompanhadas por música pungente, sentimental”⁸⁴ (SMITH, J., 1999, p. 154). Em outras palavras, ele defende que é preciso admitir que a música, por si só, tem ao menos uma tendência para despertar emoções. Além disso, Smith considera que a teoria de Kivy não se adequa bem ao universo dos estudos fílmicos porque a música que opera nos filmes deve ser considerada uma espécie de música programática⁸⁵, já que ela se refere com frequência não

⁸⁴ Thus, while a cognitivist account explain one aspect of a score dramatic functions- its ability to signify moods and emotional states – it is not comprehensive enough to explain an observable response to films, namely that viewers cry during sentimental, poignant scenes that are accompanied by sentimental, poignant music.

⁸⁵ De acordo como Dicionário de Termos e Expressões da Música, música de programa ou programática é a composição que tem caráter descritivo de pessoas, acontecimentos ou objetos. (DOURADO, 2004, p. 220).

apenas a propriedades emocionais da narrativa, mas também a lugares, épocas e personagens, exercendo uma série de funções dramáticas.

Para tentar solucionar este impasse, o pesquisador propõe uma teoria que leve em conta o fato de que a emoção é constituída ao mesmo tempo de componentes afetivos e cognitivos, compreendendo “um estado somático de excitação fisiológica” e “um julgamento sobre o estado dos assuntos no mundo”⁸⁶.

Não por coincidência, cada um desses componentes corresponde a um elemento da experiência musical que teóricos cognitivistas e emotivistas tentam descrever. Assim, em lugar de ver estas duas posições como mutuamente exclusivas, pode ser melhor vê-las como teorias complementares dando conta de diferentes aspectos da mesma experiência fenomenológica. Julgamentos e excitação, assim, compreenderiam dois níveis do engajamento emocional da música com os ouvintes, o primeiro sendo um aspecto necessário à compreensão do afeto musical e o último um nível de engajamento que pode ou não ser ativado a depender da situação específica de audição.⁸⁷ (SMITH J., 1999, p. 155).

Com base nesta premissa, Jeff Smith propõe que se estabeleça uma distinção entre a emoção que é *evocada* pela cena – como consequência de uma excitação promovida pelo estímulo musical - e a emoção *comunicada* pela cena, aquela que podemos apreender por meio das qualidades expressivas informadas pela música. Esta distinção na opinião de Smith seria útil para entender de forma mais precisa as inúmeras situações em que a composição é usada como um recurso para representar ou expressar o estado emocional de um determinado personagem. Ele cita o exemplo do final do filme *O Homem Elefante (Elephant Man, 1980)*, na qual a composição de Samuel Barber é exibida logo em seguida à cena em que o espectador assiste ao sono final do protagonista John Merrick. Vítima de todo o tipo de violência e rejeição ao longo da maior parte do filme, por conta de uma doença congênita que torna monstruosa a sua aparência física, o personagem, após uma noite feliz em que pôde pela

⁸⁶ A referência teórica adotada por Jeff Smith para a sua concepção de emoções é o modelo do professor canadense de filosofia das emoções Ronald de Souza desenvolvida no seu livro *The Rationality of Emotions* (1987). O mesmo trabalho é citado como referência para o modelo teórico sobre engajamento em relação ao personagem elaborado por Murray Smith. Note-se que, ao menos no que diz respeito ao reconhecimento das dimensões afetiva e cognitiva da experiência emocional esta visão não é distinta, a rigor, das idéias defendidas por um cognitivista puro como Noël Carroll. O que Carroll defende não é que a dimensão avaliativa-cognitiva é a única dimensão das emoções, mas que é a dimensão mais importante ao individualizar a resposta emocional, tornando-a específica.

⁸⁷Not coincidentally, each of these components corresponds with an element of musical experience that cognitivists and emotivists theorists seek to describe. Thus, rather than see these two positions as mutually exclusive, it might be better to view them as complementary theories accounting for different aspects of the same phenomenological experience. Judgment and arousal, thus, would comprise two levels of music’s engagement with listeners, the former being a necessary aspect of understanding musical affect and the latter a level of engagement that may or may not be activated depending on the specifics of the listening situation.

primeira vez assistir a um espetáculo teatral, decide dormir como os demais seres humanos, sem a pilha de travesseiros que o mantém sentado durante a noite para evitar que o peso do próprio corpo o sufoque. O espectador sabe por informações fornecidas pela narrativa que o ato significa um suicídio. Genuinamente tocado a cada vez que assiste à cena, Smith se pergunta se a música, como um estímulo emocional, não conduziria um apelo direto para que o espectador compartilhe as emoções do personagem, sinta a sua tristeza.

Seguindo a cartilha cognitivista, no entanto, o autor prefere ressaltar as diferenças entre as emoções do público e do personagem. Vista como uma expressão do ponto de vista de John Merrick, a composição traduziria os sentimentos de resignação e o lamento mudo do personagem. Em contrapartida, as lágrimas do espectador seriam o resultado de uma compaixão sentida *pelo* personagem, uma compaixão que é construída pelo texto fílmico, articulando de forma complexa imagens e sons. Dessa maneira, mesmo reconhecendo que a música evoca emoções, Smith vai defender que a resposta emocional do público depende fundamentalmente de uma combinação desse estímulo com aspectos ligados à narrativa e ao engajamento em relação ao personagem. Assim, apesar de todas as suas críticas aos excessos de algumas teorias cognitivistas, a ênfase do pensamento de Jeff Smith continua sendo na capacidade da música de *comunicar* emoções.

Sua abordagem inclui ainda a sugestão – apoiada no resultado de estudos empíricos – 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 tem a função de intensificar características emocionais já presentes na cena, potencializando a probabilidade de uma determinada resposta afetiva.

Além das visões de Noël Carroll e Jeff Smith, vale lembrar aqui a importância que Greg Smith, no seu *mood-cue approach*, confere à música como um dos principais recursos adotados pelo filme para criar estados de ânimo (*moods*) que predisõem o espectador a experimentar determinadas emoções. Já Plantinga (2009) incorpora ao seu próprio modelo teórico as idéias dos três autores. Evitando a discussão sobre em que medida a música é capaz ou não de por si só evocar “emoções propriamente ditas”, ele faz um resumo ponderado das contribuições cognitivistas ao tema, substituindo habilmente a palavra emoções por afeto.

Em suma, a música no filme tem um número de funções afetivas. Primeiro, ela evoca afeto através de efeitos fisiológicos diretos na audiência. Segundo, ela induz estados de ânimo (*moods*), orientando a audiência para a expressão de certos tipos

de emoção. Terceiro, ela modifica a cena sugerindo a sua valência emocional. Música modifica, intensifica e complica a experiência afetiva de uma cena por meio da polarização, da congruência afetiva ou de ambos processos simultaneamente. Em outras palavras, ela pode levar a interpretação da expressividade de uma cena para um sentido distante daquele inerente aos elementos não-musicais da cena, ela pode intensificar as qualidades emotivas existentes na cena e pode também evocar afeto em formas ambíguas e complicadas⁸⁸. (PLANTINGA, 2009, p. 135)

3.3 GÊNEROS E OUTRAS CATEGORIAS NARRATIVAS

Ao selecionar um filme, o espectador está, em larga medida, também optando por um determinado *tipo* de experiência emocional. Esperamos altas doses de adrenalina dos filmes de aventura, horror dos filmes de horror e um riso fácil e reconfortante das comédias românticas. A relação entre emoções e gêneros ou mesmo entre emoções e determinados modos narrativos ou outras categorias de filmes é bastante óbvia e tem sido explorada pelos teóricos cognitivistas. Neste capítulo, serão examinadas algumas contribuições nesta linha que possam ser úteis para a análise dos filmes que compõem o *corpus* do trabalho.

Noël Carroll é provavelmente o pesquisador cognitivista que mais se dedicou ao tema, com textos onde investiga principalmente as estratégias de produção de efeito próprias das narrativas populares de horror e suspense⁸⁹. Em um artigo publicado na coletânea *Passionate Views* (1999), ele apresenta uma breve análise dos chamados *tearsjerkers*, definidos como uma sub-classe do melodrama caracterizada pelo apelo maciço a respostas sentimentais por meio da exploração de temas ligados às relações interpessoais. Os exemplos que fornece são todos de produções hollywoodianas do período áureo do melodrama: *Tarde Demais para Esquecer* (*An Affair to Remember*, 1957), *A Esquina do Pecado* (*Back Street*, 1932) e *Stella Dallas* (1937).

⁸⁸ *In sum, film music has a number of affective functions. First, it elicits affects through direct physiological effects on audiences. Second, it elicits moods, which prime audiences for certain kinds of emotions. Third, it modifies the scene by suggesting its emotive valence. Music modifies, intensifies and complicates the affective experience of a scene through polarization, affective congruence or both simultaneously. In other words, it can move the expressive interpretation of a scene away from the inherent in the nonmusical elements, it can strengthen the scene's existing emotive qualities by adding to them, or it can elicit affect in ambiguous and complicated ways.*

⁸⁹ Além do já citado *A Filosofia do Horror*, ver também o artigo *Toward a Theory of Suspense* publicado no livro *Theorizing the Moving Image* (1996)

Carroll afirma que o primeiro passo para aplicação do seu modelo teórico a um gênero é identificar a emoção dominante que este gênero procura evocar no público. Nesse caso, o próprio nome *tearjerkers* dá a dica: estamos diante de filmes fabricados para conduzir o espectador às lágrimas⁹⁰. E este efeito é produzido por meio da convocação de dois estados emocionais: piedade e admiração. A piedade, segundo o autor, é uma emoção que tem como objeto “pessoas que sofrem infortúnios”. Em outras palavras, quem sente piedade o faz em relação a alguém que sofre. Assim, não é surpreendente constatar que as narrativas melodramáticas dão destaque às aflições vividas por seus protagonistas. Vilões que sofrem, no entanto, não costumam ser dignos de pena. Para que o espectador possa se comover do drama destes personagens, é preciso que eles sejam de alguma forma vítimas das circunstâncias. “A piedade melodramática envolve coisas más acontecendo a pessoas boas ou, pelo menos, coisas desproporcionalmente más acontecendo a pessoas de caráter misto”^{91,92} (1999, p.36). É aí que entra em cena o sentimento de admiração: as heroínas ou heróis típicos do melodrama são pessoas virtuosas e a compaixão que o público sente ao testemunhar seus infortúnios é ainda mais intensa por conta do modo como eles enfrentam as adversidades, com altas doses de generosidade, sacrifício e resignação. Carroll chega a dizer que um filme que explorasse apenas personagens em sofrimento, sem nenhum tipo de alívio do gênero, seria melhor enquadrado como um “exercício de realismo de vanguarda” ou como o exemplar de algum “gênero sádico” do que como um melodrama.

No modelo teórico do autor, os *tearjerkers* são *criteriosamente pré-focalizados* para oferecer ao público um misto de admiração e piedade, sentimentos eufóricos e disfóricos. Para reforçar este efeito, este tipo de narrativa providencia sempre cenas nas quais a virtude do protagonista, posta à prova pelo destino, é finalmente reconhecida. Em *Tarde Demais para Esquecer*, Terry (Débora Kerr) está inválida, depois de ser atropelada por um carro no exato momento em que se dirigia para o aguardado encontro com Nicky (Cary Grant), no topo do Empire State Building. Para poupar seu amado – evitando prendê-lo apenas por conta de um

⁹⁰ A expressão *tearjerkers* pode ser traduzida como “detonadores de lágrimas”

⁹¹ *Melodramatic pity involves bad things happening to good people, or, at least, disproportionately bad things happening to people of mixed character.*

⁹² É interessante comparar a leitura de Carroll sobre o melodrama com a visão aristotélica sobre a tragédia expressa na Poética. Ao identificar a compaixão e o horror como efeitos próprios da tragédia, Aristóteles afirma que “a compaixão nasce do homem injustamente infortunado” e o horror do “homem semelhante a nós”. Como consequência, para que uma tragédia seja bela ela deve ocorrer a um “homem que, não se distinguindo por sua superioridade e justiça, não obstante não é mau nem perverso, mas cai no infortúnio em consequência de qualquer falta”. (ARISTÓTELES, 2007, p. 51-52)

senso de obrigação – ela esconde sua deficiência física de Nick, que sofre amargurado, acreditando ter sido rejeitado. Tudo isso até a comovente cena final de reconhecimento, na qual Nick se dá conta do real estado de Terry e do sacrifício que ela tenta empreender.

Sintética, a abordagem de Carroll não chega a acrescentar dados novos à compreensão de um gênero ou modo narrativo tão estudado como o melodrama. Já Ed Tan e Nico Frijda (1999) examinam, com a ajuda de conceitos da psicologia, um efeito emocional central para o melodrama (embora não exclusivo do gênero): o sentimentalismo. Uma emoção sentimental, na definição dos autores, é uma “emoção caracterizada pela urgência de chorar ou por um estado de comoção com uma intensidade excessiva para a importância atribuída à sua causa”.⁹³ (TAN; FRIJDA, 1999, p.49). Tipicamente, a reação sentimental ocorre em resposta ao destino dos outros e é caracterizada por uma certa medida de gratuidade. Além disso, as pesquisas em Psicologia indicam que o choro está mais vinculado à sensação de desamparo do que propriamente ao sofrimento. Por isso, há lágrimas de tristeza e lágrimas de alegria. Nos dois casos, o indivíduo está diante de uma situação que ele experimenta como avassaladora, por não ter condições de controlar ou evitar. Os autores mostram estudos empíricos indicando que os espectadores costumam chorar tipicamente nas cenas nas quais o protagonista do filme, após enfrentar uma série de dificuldades, finalmente alcança o seu objetivo ou, pelo contrário, se rende ao destino adverso. A lágrima estaria ligada diretamente ao alívio da tensão acumulada. Desta forma as respostas sentimentais são acionadas geralmente nos momentos de resolução dos conflitos, quando cessam as expectativas em relação a este ou aquele desenlace da trama. Além disso, a reação é associada a intensos sentimentos de empatia com os personagens, como compaixão.

Combinando dados de estudos em Psicologia com o mapeamento de filmes, Ed Tan e Nico Frijda identificam ainda três temas que seriam particularmente eficientes para a convocação de respostas sentimentais: o tema da separação-reunião (*separation-reunion*), o motivo da justiça sob risco (*justice in jeopardy*) e o tema da inspiração provocada por um temor respeitoso (*awe-inspiration*). O tema da separação-reunião está ligado aos desejos do indivíduo de “buscar, reter ou recuperar intimidade, proximidade e dependência em relação a indivíduos escolhidos”⁹⁴ (TAN ; FRIJDA, 1999, p. 56). Vinculado a preocupações (*concerns*) consideradas básicas e universais para o ser humano, o motivo aparece nas narrativas sob as

⁹³ *an emotion characterized by an urge to cry or a state of being moved with a strength in excess to the importance we attach to its reason*

⁹⁴ *“desires to seek, retain, or regain intimacy, proximity, and dependency to selected individuals”*

mais diversas variações, desde a criança que é afastada dos pais e, depois de muitas complicações, retorna para casa (*O Mágico de Oz*, 1939) até o jovem rebelde às voltas com a aceitação paterna (*Juventude Transviada*, 1959). O tema da justiça sob risco (*justice in jeopardy*) corresponde diretamente ao tema do reconhecimento da virtude oculta ou ameaçada que é considerado central no melodrama, tanto enquanto gênero como enquanto modo narrativo⁹⁵. Em geral, um conflito moral é colocado em cena, de modo que ao final os bons e puros serão reconhecidos. Tan e Plantinga apontam também diversas variações deste tema, nos filmes de ação, nas narrativas de heroínas femininas dispostas ao sacrifício (*Mata Hari*, 1931) ou no drama das criaturas de coração puro e aparência monstruosa (*O Homem Elefante*, 1980). Por último, o tema da inspiração provocada por um temor respeitoso (*awe-inspiration*) está ligado não ao desenrolar da ação ou ao engajamento com o personagem, mas a um misto de fascínio e temor provocado pela representação audiovisual de situações, ambientes ou paisagens que evocam o sentido de algo grandioso e inefável, diante do qual o indivíduo se sente pequeno e insignificante. Os exemplos citados remetem a gêneros e tipos de cinematografia das mais diversas: a paisagem do deserto em *O Céu que Nos Protege* (*The Sheltering Sky*, 1990), os sinos repicando no céu ao final de *Ondas do Destino* (*Breaking the Waves*, 1996) e, mesmo fora do contexto ficcional, as cenas das grandiosas cerimônias nazistas no documentário de Leni Riefenstahl, *O Triunfo da Vontade* (1934).

Já Plantinga (2009) propõe uma distinção entre narrativas simpáticas (*sympathetic narratives*) e narrativas distanciadas (*distanced narratives*). As *sympathetic narratives* são definidas como narrativas que encorajam a proximidade com seus protagonistas centrais, colocando-os diante de situações infelizes ou mesmo catastróficas. Levado pela narrativa a construir uma disposição favorável em relação a este personagem, de simpatia e preocupação em relação aos seus infortúnios, o espectador experimenta tipicamente emoções negativas de desamparo e tristeza. Como o modelo teórico de Plantinga é direcionado apenas para o que ele chama de cinema americano *mainstream*, todos os seus exemplos podem ser enquadrados nesta categoria: *Casablanca* (1942), *Blade Runner* (1982), *A Lista de Schindler* (*Schindler's List*, 1993), *Titanic* (1997), *Sobre Meninos e Lobos* (*Mystic River*, 2003) e *Menina de Ouro* (*Million Dollar Baby*, 2004).

Em contrapartida, as narrativas distanciadas seriam aquelas que evitam a proximidade psicológica com o personagem. “O modo distanciado rejeita a evocação de fortes sentimentos

⁹⁵ Ver Brooks (1995).

de simpatia pelos personagens - simpatia que é às vezes descartada como mero sentimentalismo – em favor de uma perspectiva distanciada, crítica, às vezes humorística e ocasionalmente cínica”⁹⁶(2009, p. 171). Narrativas distanciadas são comuns não apenas nos chamados “filmes de arte”, lembra Plantinga, mas também em Hollywood. Filmes de ação e aventura como *Caçada ao Outubro Vermelho* (*The Hunt for Red October*, 1990), *Missão Impossível III* (*Mission Impossible III*, 2006) e *Indiana Jones e o Templo Perdido* (*Indiana Jones and The Temple of Doom*, 1984) deixariam pouco espaço para que o espectador se comova com o destino de seus personagens. E o autor acredita que o mesmo pode ser dito também de comédias como *Arizona Nunca Mais* (*Raising Arizona*, 1987) ou *Débi & Lóide – Dois Idiotas em Apuros* (*Dumb & Dumber*, 1994) ou ainda dos filmes que exploram a curiosidade do espectador em decifrar os contornos de um universo narrativo enigmático como *Amnésia* (*Memento*, 2000) e *Os Suspeitos* (*The Usual Suspects*, 1995).

Ao estabelecer a distinção entre estas duas categorias de filmes, Plantinga está interessado em compreender como, dentro do contexto do cinema comercial de massa, as narrativas simpáticas gerenciam a convocação de emoções negativas, de modo a que o espectador possa vivenciar a apreciação do filme como uma experiência dolorosa e ao mesmo tempo capaz de suscitar prazer, satisfação. No centro deste problema está o que o autor define como “paradoxo das emoções negativas” – uma espécie de versão mais genérica e adaptada ao contexto do cinema *mainstream* do “paradoxo da tragédia”, sobre o qual há uma longa tradição de estudos filosóficos e literários, e também do “paradoxo do horror”, abordado por Noël Carroll em seu livro *A Filosofia do Horror*. A questão é a seguinte: o que leva o público a se submeter em massa à apreciação de narrativas que representam eventos traumáticos e dolorosos? O autor de *Moving Viewers* rejeita a idéia de que esta atração possa se vincular a algum tipo de tendência masoquista. “Minha hipótese é de que as narrativas de consumo de massa são, em sua essência, veículos de prazer e realização de desejo”⁹⁷ (PLANTINGA, 2009, p. 174), Se a origem do interesse do espectador não está, por si só, na busca pela dor, onde ela está?

Para tentar responder esta pergunta, Plantinga combina o exame de algumas teorias com uma análise do filme *Titanic* (1997), de James Cameron. Uma das referências que ele utiliza é o filósofo David Hume, para quem o prazer da tragédia estaria ligado ao modo como

⁹⁶ *The distanced mode rejects the evocation of strong sympathies for characters – sympathies that are sometimes dismissed altogether as sentimentality – in favor of a more distanced, critical, sometime humorous and occasionally cynical perspective.*

⁹⁷ *My assumption is that mass market narratives, at their heart, are vehicles of pleasure and wish-fulfillment.*

a narrativa é descrita ou representada, à maestria da sua realização enquanto objeto de arte. As emoções negativas poderosas deflagradas pelos acontecimentos da fábula seriam convertidas, assim, em prazer estético, intensificando “o sentimento da beleza”. Na terminologia que Plantinga herdou de Ed Tan, este prazer da apreciação corresponde às *emoções de artefato*. Mesmo discordando da idéia de conversão, o pesquisador americano vai lembrar que o apuro técnico, a estética glamurosa e a grandiosidade de um filme como *Titanic* com certeza tiveram sua parcela de contribuição para o fascínio exercido no público.

Para potencializar os efeitos da superprodução, outras emoções positivas também teriam sido estrategicamente administradas com o objetivo de garantir que o espectador encontrasse gratificação na sala de cinema. Alguns exemplos: a excitação provocada pela representação realista de um evento grandioso e verídico como o naufrágio do *Titanic*, as emoções diretas de curiosidade e antecipação em relação aos desdobramentos da narrativa ou os sentimentos elevados de admiração pelos protagonistas, em especial por Jack (Leonardo de Caprio) que heroicamente faz de tudo para salvar sua amada Rose (Kate Winslet) antes de sucumbir nas águas do Atlântico Norte.

Além disso, para explicar o mix de emoções positivas e negativas no filme, Plantinga faz referência – após um breve exame do debate em torno da noção de *catharsis* em Aristóteles – a uma teoria psicológica da catarse como elaboração (*working through*)⁹⁸. Por esta concepção – que não pretende ser uma resposta para questões relativas ao sentido do termo em estética - a catarse não é entendida como purificação ou purgação, mas como um processo por meio do qual o indivíduo tem acesso a interpretações que lhe permitem lidar com as circunstâncias negativas da narrativa de modo a que o seu impacto geral seja cognitiva e emocionalmente reconfortante e satisfatório. No caso de *Titanic*, defende Plantinga, este processo seria facilitado pelo modo como o filme maneja as cenas finais, oferecendo ao espectador uma reconfortante fantasia de superação da dor e transcendência. Para quem não viu ou não se lembra do filme: Num ritual em homenagem a Jack, Rose, já velhinha, lança ao mar o diamante que simboliza o amor dos dois, exatamente no lugar em que ele morreu. Em seguida, a vemos deitada, na cabine do barco de pesquisa que a levou até o local. A câmera se desloca num mergulho pelo mar e, à medida que se aproxima do navio afundado, o *Titanic* volta a ser a gloriosa embarcação do passado. De volta à juventude, Rose é recepcionada

⁹⁸ É interessante comparar esta visão com a leitura feita por Gomes (1996) da Poética de Aristóteles. O autor busca no texto do filósofo grego referências à questão do paradoxo trágico. Na Poética, há um trecho em que o filósofo grego afirma que “nós contemplamos [*theoróuntes: theoréin*] com prazer [*cháïromen: cháïro*] as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos [*orómen*]”.

alegremente no navio pelos passageiros, muitos dos quais morreram na tragédia. Finalmente, ela encontra Jack e os dois se beijam, enquanto o grupo aplaude, sorridente.

Para Plantinga, este final apoteótico demonstra claramente como no filme as emoções negativas são habilmente associadas a emoções positivas, de modo a convocar as platéias mais sensíveis a verter lágrimas de um misto de tristeza e alegria. O recurso ao sentimentalismo, lembra o autor, tem implicações ideológicas: além de recorrer a uma dicotomia maniqueísta entre bem e mal, o filme “promove uma fé idealizada nos poderes transformadores do amor romântico, sugerindo que tal amor transcende tempo, espaço e qualquer plausibilidade”⁹⁹ (2009, p. 195).

3.4 DIRETRIZES PARA A ANÁLISE DO FILMES

Até então, este trabalho se limitou a apresentar um resumo das idéias propostas pelos teóricos cognitivistas das emoções fílmicas. Antes de seguir adiante, no entanto, é preciso discriminar deste arcabouço teórico quais as contribuições consideradas úteis para atender aos nossos objetivos e como elas serão aplicadas, na prática, durante os exercícios de análise fílmica. O critério utilizado para esta seleção se prende unicamente aos pressupostos apresentados durante a introdução da dissertação. Assim, buscou-se privilegiar as formulações que parecessem mais rentáveis ao processo analítico, deixando um pouco de lado algumas discussões que dizem respeito de forma mais exclusiva a questões do campo de uma psicologia ou mesmo de uma neurologia da apreciação fílmica.

Os principais *insights* para os exercícios de interpretação foram fornecidos pelo modelo sobre o engajamento em relação ao personagem formulado por Murray Smith, e pelo modelo cognitivo-perceptual proposto por Carl Plantinga. O primeiro trabalho é útil não só porque toca de modo mais específico em questões importantes para os filmes que compõem o *corpus* deste trabalho, mas também porque algumas ferramentas conceituais que o autor propõe (como o conceito de alinhamento) têm a vantagem de voltar-se, simultaneamente, para a experiência do espectador e para as estratégias adotadas pelo cinema para produzir determinados efeitos. Há, porém, como já foi antecipado, pontos frágeis na proposta de

⁹⁹ *The film also promotes an idealized faith in the transformative powers of romantic love, suggesting that such love transcends time, space and all plausibility.*

Murray Smith, sobretudo no que diz respeito ao modo como o pesquisador faz a adesão do espectador ao personagem derivar quase exclusivamente de parâmetros morais, utilizando os termos simpatia (*simpathy*) e fidelidade (*allegiance*) quase como sinônimos. As observações de Plantinga (2010) sobre o assunto, já apresentadas aqui, são pertinentes, ao apontar para a influência de fatores não-morais e também para a diferença entre uma adesão maciça, que acompanha o público ao longo de quase toda a projeção (a que ele propõe chamar de fidelidade), e disposições mais transitórias ocasionadas por situações específicas da narrativa (que ele chama de simpatia). No entanto, a proposta de Plantinga de mapear as diferentes atitudes do espectador em relação ao personagem – incluindo também reações como gostar/desgostar, simpatizar/antipatizar e “interesse neutro” – parece colocar no mesmo patamar as respostas emocionais programadas pelo texto fílmico e as reações idiossincráticas de determinados espectadores (ver **Tabela 2**).

Para tentar contornar impasses como este, o exercício de análise irá evitar qualquer julgamento prévio sobre que mecanismos seriam mais ou menos importantes para a construção do engajamento. A proposta é buscar simplesmente compreender como cada texto fílmico se vale de recursos narrativos e estilísticos para orientar certas disposições afetivas em relação ao personagem. Nesse processo, pretende-se fazer uso dos conceitos de reconhecimento e alinhamento e também identificar o possível acionamento de mecanismos de empatia - como mimetismo e simulação. Em lugar de falar em fidelidade (*allegiance*), opta-se por observar a *estrutura moral* proposta pelo filme, julgando caso a caso se esta estrutura teria sido determinante ou não para a produção da resposta emocional.

Já o modelo de Plantinga será privilegiado em função de sua abrangência, pelo fato de incorporar, de forma crítica, contribuições de diversos outros autores do campo e também pela sua concepção de emoção que não é estritamente cognitivista, mas *cognitiva-perceptual*. Esta concepção é interessante por proporcionar um olhar mais atento às relações entre as dimensões sensoriais e emocionais da apreciação e, conseqüentemente, ao impacto afetivo de recursos não-narrativos como a música e a fotografia. Os modelos de Greg Smith e Torben Grodal também conferem importância às vezes até maior a estes recursos, mas apoiando-se em um diálogo com conceitos do campo da neuropsicologia que acabou não se mostrando muito rentável para a definição de ferramentas de análise fílmica.

A princípio, uma dificuldade oferecida pelo modelo de Plantinga é o fato dele restringir seu estudo ao que chama de cinema *mainstream* americano. O próprio pesquisador,

porém, admite que filmes das mais diversas cinematografias também podem ser considerados *afetivamente prefocalizados*, no sentido de que sua construção passa igualmente pelo trabalho de agenciamento de recursos com vistas à convocação de efeitos emocionais. Nesse sentido, torna-se pertinente incorporar alguns de seus *insights* e formulações à análise de *Dançando no Escuro* e *A Liberdade é Azul*

Um destes *insights* é a idéia de que os filmes constroem *trajetórias afetivas* para conduzir a apreciação do público. Partindo desta premissa, as análises vão tentar mapear estas trajetórias, observando os tipos de afetos que cada filme busca evocar no espectador; o modo como a intensidade deste apelo afetivo varia ao longo da projeção, se estes afetos são prazerosos ou desprazerosos (negativos ou positivos) e que função exercem na narrativa. A tipologia das emoções proposta por Plantinga (**Figura 2**) será utilizada para permitir uma distinção melhor entre as diferentes disposições convocadas (emoções de artefato, meta-emoções, etc.). O uso do termo emoções simpáticas/emoções antipáticas, no entanto, será evitado por se considerar que estas expressões restringem excessivamente a compreensão da natureza dos afetos que o espectador experimenta em função de seu engajamento em relação ao personagem. Em lugar disso, o texto fará referência, de modo mais genérico, às emoções que o espectador vivencia em função do seu vínculo com o personagem - em oposição às emoções diretas, voltadas mais especificamente para o conteúdo da narrativa e seus desdobramentos.

Outra sugestão trazida por Plantinga que será incorporada às análises diz respeito à maneira com que as respostas emocionais são influenciadas sensorialmente. Nesse sentido, os exercícios de interpretação tentarão examinar como as impressões provocadas por recursos como a música e certos movimentos de câmera e iluminação podem contribuir para intensificar ou alterar certas reações afetivas ou para fazer com que o espectador experimente a impressão de compartilhar uma dimensão da experiência afetiva do personagem.

Para completar, as análises vão dar importância ainda às relações entre as estratégias de efeitos emocionais dos filmes e sua retórica, o universo de idéias e valores morais que eles transmitem e que exercem um impacto persuasivo sobre o espectador. A referência aí é à noção de “retórica da emoção” proposta também por Plantinga e sua afirmação, já citada, de que “o apelo às emoções no cinema não é apenas uma questão de sentimento, mas diz respeito também a formas de pensar e valorizar que são encorajadas pelo filme” (2009, p. 191).

4. ANÁLISE DOS FILMES

4.1 DANÇANDO NO ESCURO, DE LARS VON TRIER

Tudo o que posso dizer é que minha técnica consiste em ir até o lugar onde dói

*von Trier, em entrevista a Emma Biell, do "Independent"*¹⁰⁰

Não é preciso conduzir uma pesquisa muito detalhada ou exaustiva para constatar que *Dançando no Escuro* costuma produzir reações emocionais intensas e, às vezes, contrastantes. No dia 19 de novembro de 2010, a página dedicada ao filme no Internet Movie Database (IMDB) trazia 636 comentários de espectadores do mundo todo. O primeiro deles, assinado por um autor de codinome *bruntt*, da Dinamarca, em 4 de setembro de 2000, dizia o seguinte: “Este é o mais aterrorizante filme que já vi (e mesmo assim, lhe dou 10). Tive a sensação de estar testemunhando alguém morrer e, como Selma no filme, só implorava para que um novo show começasse... Eu não podia suportar. (...) E embora talvez tenha sido o filme que me deixou a impressão mais forte até hoje, não sei quando estarei pronto para assisti-lo outra vez”¹⁰¹. Centenas de outras mensagens, de lugares como Reino Unido, Finlândia, Portugal e de diversas cidades norte-americanas seguem num tom semelhante, descrevendo explosões de sentimento e lágrimas incontáveis temperadas por fascínio e arrebatamento. “Um filme para partir seu coração”, “Uma obra tão perfeita que dói assistir”, “Intensamente emocional e profundamente reflexivo” são alguns dos títulos desses comentários. Lado a lado com eles, no entanto, há um número menor, mas significativo, de mensagens de desprezo e até raiva. São queixas contra o ritmo lento e deprimente do filme, mas principalmente críticas à narrativa, que teria diálogos e situações supostamente “inverossímeis” e “forçados”. “Um filme totalmente falso e manipulador, artificial da pior forma”, diz um espectador de Santa Mônica, na Califórnia.

¹⁰⁰ Publicado no Caderno Ilustrada do Jornal Folha de S. Paulo em 11 de novembro de 2005. Disponível no endereço <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1111200514.htm>

¹⁰¹ *This is the most horrifying movie I've seen (gave it 10, though). I had the sensation that I was witnessing somebody die - and like Selma in the movie, I just begged for another musical-show to begin... I couldn't stand. (...) Even though this is perhaps the movie that has left the strongest impression with me ever, I don't know when I will be able watch it again.* Disponível em <http://www.imdb.com/title/tt0168629/usercomments>

Curiosamente, a reação da crítica especializada parece ter sido ainda mais polarizada. O crítico norte-americano Roger Ebert, do *Chicago Sun-Times*, conta que na primeira exibição do filme para a imprensa, em Cannes, o auditório, que reunia críticos, distribuidores, exibidores, professores de cinema, cineastas e organizadores do festival foi tomado por “vaias e aplausos numa medida tão equivalente que as pessoas começaram a vaiar e a aplaudir umas às outras”¹⁰². No Brasil, o crítico da Folha de São Paulo Inácio Araújo também comentou a polêmica em torno da produção: “Ama-se ou detesta-se *Dançando no Escuro*. O *Cahiers du Cinéma*, por exemplo, famoso guia de cegos da cinefilia, detestou. Mas críticos são assim: às vezes não gostam de filmes que não precisam da crítica”¹⁰³.

Em uma dissertação de mestrado defendida para a Universidade de Manitoba, em Winnipeg, no Canadá, sobre a obra de Lars von Trier, Tamar Ditzian (2008) fez um levantamento de opiniões sobre o filme em grupos de discussão on-line, críticas e artigos escritos por amadores, críticos de cinema e pesquisadores acadêmicos. Seu objetivo era investigar os padrões de respostas emocionais ao trabalho do diretor dinamarquês. Apesar da pesquisa não apresentar dados sistematizados, algumas observações são interessantes. Segundo Ditzian, as reações mais comuns a *Dançando no Escuro* envolvem tristeza e desamparo, mas às vezes também sentimentos de raiva e frustração. Em alguns casos, acrescenta, pode haver uma combinação ambivalente dos dois tipos de afeto, com espectadores que expressam ao mesmo tempo profunda comoção e também constrangimento ou a sensação de terem sido logrados pelo filme.

Esta talvez seja uma razão pela qual muitos espectadores (*blogueiros*, críticos profissionais e pesquisadores de cinema) tenham achado o filme tão desconcertante, reação expressa de forma definitiva por um crítico que proclamou: ‘Eu amo! Eu odeio! É brilhante! É pretensioso! É...é exasperante!’ (Murray). O crítico do *New York Times* A. O. Scott escreve que “o filme às vezes pode provocar numa mesma cena um suspiro de êxtase e um espasmo de náusea. Chamando von Trier de ‘bastardo’ em seu artigo acadêmico, José Arroyo lamenta sua ‘tática de choque espetacular’ e no mesmo fôlego admite que ‘à medida que o número final se desdobra o espectador se descobre comovido’.¹⁰⁴ (DITZIAN, 2008, p.18)

¹⁰² *After the screening, the auditorium filled with booing and cheering--so equal in measure that people started booing or cheering at each other.* Disponível em <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20001020/REVIEWS/10200302/1023>

¹⁰³ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2411200016.htm>

¹⁰⁴ *This is perhaps one reason that many viewers (bloggers, professional reviewers, and film scholars alike) have found the film so confounding, expressed definitively by one reviewer who proclaims: “I loved it! I hated it! It’s brilliant! It’s pretentious! It’s...It’s...It’s exasperating!” (Murray). New York Times reviewer A.O. Scott writes that the film “can elicit, sometimes within a single scene, a gasp of rapture and a spasm of revulsion”.* Calling

Todos estes comentários de espectadores empíricos com maior ou menor habilidade e formação cinematográfica fornecem um quadro de referência inicial para refletir sobre *Dançando no Escuro* a partir de seus efeitos. É preciso, no entanto, indagar sobre a tessitura textual que tornou possível tais respostas. De que maneira a comoção emocional é prevista pela obra? Que recursos contribuem para reforçá-la, a ponto de justificar os relatos de explosão de choro entre espectadores? As respostas ambivalentes ou francamente agressivas são autorizadas pelo texto fílmico, expressam apenas má-vontade de parte da crítica e do público, ou revelam uma real discrepância entre o projeto da obra e sua realização? A análise a seguir vai tentar propor respostas a estas perguntas, a partir de um exame mais detido da estrutura narrativa do filme e de seus recursos estilísticos, com a ajuda de alguns conceitos extraídos da literatura cognitivista sobre emoções fílmicas, entre outras referências.

4.1.1 Trajetórias afetivas, engajamento e empatia

Estados Unidos, anos 60. Selma (Björk) é uma jovem imigrante tcheca que vive com seu filho de aproximadamente 10 anos em um *trailer* alugado. Mãe solteira, a personagem sofre de uma doença congênita que a está levando progressivamente à cegueira. A criança não sabe, mas sofre do mesmo problema. Para viabilizar uma cirurgia que preservará a visão do menino, Selma trabalha arduamente como operária economizando quase tudo o que ganha. Mas o policial Bill – proprietário do *trailer* onde mora – vai traí-la e roubar suas economias, ameaçando-a com uma arma e praticamente obrigando-a a matá-lo. Selma é presa e condenada à morte. Sua única alternativa de escapar da forca seria utilizar o dinheiro de que dispõe para pagar um advogado, mas a jovem prefere renunciar à vida a desistir da sua promessa de salvar a visão do menino.

Como o breve resumo acima é capaz de revelar, *Dançando no Escuro* se inscreve na tradição das narrativas que exploram a convocação de efeitos sentimentais graves, por meio da longa exposição de seu personagem principal a uma sucessão de infortúnios. Sem muitas dificuldades, poderíamos classificá-la como uma narrativa simpática ou comovedora (*sympathetic narrative*) – para recorrer à categoria proposta por Plantinga. Já um autor como

von Trier a “bastard,” in his scholarly review, José Arroyo laments the film’s “theatrical shock tactic,” and in the same breath he admits that “as the final number unfolds one finds oneself moved” (16).

Nöel Carroll talvez afirmasse que o filme é *afetivamente pré-focalizado* para despertar piedade e admiração – como um típico *tearjerker*. Além disso, a narrativa de *Dançando no Escuro* coloca em primeiro plano pelo menos dois dos três temas que, segundo Ed Tan e Nico Frijda, são eficientes para a convocação de respostas sentimentais: o tema da separação-reunião (*separation-reunion*) e o motivo da justiça sob risco (*justice in jeopardy*).

Nos comentários da crítica especializada ou nos textos acadêmicos, é muito comum que se apontem as conexões da obra com o universo do melodrama (ver, por exemplo, RODRIGUES, 2006), sobretudo em função do perfil virtuoso de sua protagonista. Generosa e de coração puro, capaz de renunciar à própria vida pelo bem daqueles que ama, a personagem é, com frequência, associada a uma tradição de heroínas melodramáticas do cinema, das produções de D. W. Griffith nas primeiras décadas do século XX aos “melodramas familiares” da época áurea de Hollywood. O modo, entretanto, como no filme de Lars von Trier, o conflito entre a vontade de Selma, seu desejo irredutível de salvar a visão do filho, e o mundo opressor que a cerca são levados a um extremo irredutível, sem soluções apaziguadoras ou reconfortantes para a platéia, faz com que seja mais preciso talvez compreender a narrativa como tragédia. Não por acaso alguns espectadores comentam a experiência de assistir ao filme, sobretudo em suas cenas finais, como algo aterrorizante. Lembremos Aristóteles: horror (*phobos*) e compaixão (*éleos*) são os efeitos próprios da tragédia.

Na análise empreendida aqui, no entanto, o foco não é a identificação do modo como a narrativa de *Dançando no Escuro* se alinha a esta ou aquela tradição de gênero. Em lugar disso, busca-se trilhar um caminho menos percorrido: esquadrihar o percurso emocional que o texto do filme propõe ao espectador ao longo de sua projeção, sua *trajetória afetiva*, para usar a terminologia de Plantinga. Por uma questão didática, serão examinadas nesta seção as estratégias que concorrem para os efeitos mais comumente associados ao filme, de comoção ou tristeza. A questão das respostas ambivalentes ou de rejeição será discutida num segundo momento.

A primeira imagem que *Dançando no Escuro* oferece ao espectador é abstrata. Num fundo branco, sombras e manchas coloridas se sucedem, surgindo e se dissolvendo, umas sobre as outras, lentamente. A música orquestrada acompanha as imagens – trata-se de uma versão instrumental da canção *New World*, que será exibida com os créditos finais. Se o espectador for bem treinado nas convenções hollywoodianas poderá reconhecer que está

assistindo à *overture* do filme, uma abertura que até o início dos anos 70 era exibida antes dos créditos de algumas produções (*West Side Story*, *E o Vento Levou*), sempre com acompanhamento musical, para sinalizar o “clima” da história. Informações extra-textuais nos dão conta de que as imagens borradas expressam a experiência de Selma ao perder progressivamente a visão¹⁰⁵. Dificilmente, no entanto, um espectador poderá realizar esta leitura durante uma primeira apreciação. Em compensação, a composição instrumental, especialmente em seus acordes finais, estabelece um tom grandiloquente, emocional. Quando a música termina, a tela é ocupada por uma cartela azul com as informações em letras garrafais *Lars von Trier – Dancer in the Dark*. A imagem oscila levemente. Ouvimos uma voz dizer: Você está suando! A que uma segunda voz responde: Eu sei! Mas estou ansioso. Já imagino como vai ser¹⁰⁶.

Agora, somos transportados para os ensaios do que parece ser claramente um espetáculo teatral amador – não há nada do tom grandioso anunciado pela abertura. A câmera segue bem de perto as pessoas de um lado para o outro, como num registro espontâneo, não-profissional. No palco, uma moça baixinha, com grossos óculos de grau contracena com uma mulher loura, de meia-idade. A moça canta e dança, acompanhada pelo piano. A música é *My Favorite Things*, do musical *The Sound of Music*. Em frente ao palco, um diretor mostra para as duas as marcações da coreografia. Há um corte abrupto e agora não há mais música. As duas “atrizes” saem do palco. Um homem chama o diretor para uma conversa à parte. Ele queixa-se que a moça “canta esquisito” e “não dança muito bem”. Mais um corte abrupto e desta vez o diretor está no palco com as duas. Ele reclama alguma coisa sobre a coreografia com Cathy, a loura de meia-idade, que está visivelmente irritada. Em contraste, a moça de óculos parece em êxtase. Com um sorriso infantil e meio bobo no rosto, ela consola a amiga: “Você está fantástica. Só precisa ouvir seu coração, Cvalda”. “Não me chame de Cvalda”, responde a outra. “Para mim, você é Cvalda”, brinca ela. Detalhe: na primeira frase do diálogo as duas estão no palco e na segunda frase no ambiente escuro da coxia.

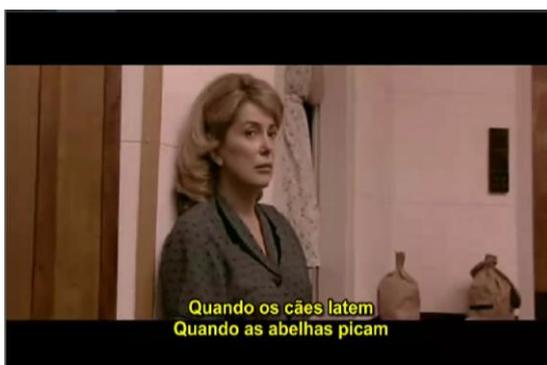
A cena prossegue no mesmo estilo, mostrando o que parecem trechos do ensaio, entre cortes e idas e vindas da câmera. O diretor está no palco com a protagonista e propõe que façam de novo *My Favorite Things* com um pouco de “efeitos especiais”. Então cantam: *Quando os cachorros latem. AU. Quando as abelhas picam. Ih...* A câmera vai seguindo o

¹⁰⁵Ditzian (2008, p.14) transcreve o depoimento de Per Kirkeby, o artista responsável pelas imagens utilizadas na abertura: “Eu fiz uma variação em torno daquilo que pensava que seria descobrir que se está perdendo a habilidade de ver” A fala teria sido extraída de um documentário incluído num dos extras do filme.

¹⁰⁶ Todos os trechos de diálogos e das letras das músicas são transcrições da legenda.

movimento dos dois, até mostrar, como se fosse um flagrante espontâneo, Cathy encostada à parede num canto do palco, com uma expressão tensa no rosto. Seu desconforto é visível e a câmera insiste em mostrá-lo. Ela olha para fora do plano, na direção de alguma coisa ou alguém que não vemos. Depois, volta-se, apreensiva, para o palco onde a amiga dança e, mais uma vez, para este personagem fora do plano. Diz algumas palavras que não conseguimos ouvir e em seguida, zangada, zomba dos “efeitos especiais”, soltando um desdenhoso “au, au”.

Da abertura até o final desta cena, há pouco mais de cinco minutos e meio de filme. É tempo suficiente, no entanto, para que seja possível identificar algumas estratégias usadas de forma recorrente pelo filme. Algumas delas serão discutidas mais tarde. Por ora, vamos nos concentrar no que a cena do ensaio revela enquanto situação narrativa. Vemos Selma se entregar encantada ao seu papel no musical, cantando e dançando alegremente ao som de *My Favorite Things*. Enquanto isso, alguém (que parece ter autoridade em relação ao espetáculo) conspira contra a moça. Será que ela vai perder o papel? - pode se perguntar o espectador. Para completar, a tensão expressa nos olhares de Cathy – não inteiramente explicada pelas circunstâncias em cena – corrobora para instaurar na platéia a suspeita de que há algo fora do lugar, um mal-estar que destoa do clima leve a que a protagonista se entrega durante o ensaio do musical.



Figuras 1 e 2 - Flagrante de Cathy durante ensaio: olhares tensos sinalizam que algo está fora do lugar

Nos próximas cenas do filme, sinais de infortúnio vão se acumular aos olhos do espectador. A estrutura narrativa de *Dancer in the Dark* é claramente dividida em duas partes, com a cena do assassinato do policial Bill ocupando o lugar central da trama, após pouco mais de uma hora de projeção. Na primeira metade do filme, vemos Selma em todas as seqüências, não só nos ensaios do musical, mas também na fábrica onde trabalha, no cinema com Cathy

(Catherine Deneuve), no *trailer* onde mora com o filho Gene ou ainda na casa do policial Bill e sua esposa Linda. Nestes diversos ambientes, as situações criadas têm, com frequência, algo em comum: elas apresentam de forma reiterada a protagonista como alguém que é alvo de algum tipo de hostilidade e agressão ou que está na iminência de ser traída ou sofrer um dano físico. Em qualquer caso, ela parece sempre cega em relação às ameaças externas, seja por ignorância em relação às circunstâncias que a cercam, seja por uma inocência e boa-fé quase absurdas, ou, num sentido literal, como consequência da progressiva perda de visão. Para o público, no entanto, a situação é claramente delineada, de modo a podermos ser conduzidos muito precocemente a temer pelo destino da personagem, a sofrer *por* ela, antes mesmo que a própria possa se dar conta do sofrimento que lhe aguarda.

Os exemplos deste tipo de estratégia são inúmeros. Num outro ensaio, o diretor apresenta a Selma uma jovem loura e elegante que passará a treinar suas falas, “caso fique resfriada e não possa participar da peça”. Em casa, enquanto ensaia animadamente o seu número, o menino Gene desdenha de forma agressiva da paixão da mãe por musicais. Na sala de cinema, um homem reclama com grosseria do fato de Cathy descrever em voz alta para Selma as coreografias do filme, que ela não consegue enxergar. Operando as máquinas da fábrica, a imigrante tcheca— que esconde de todos a gravidade dos seus problemas de visão - está sempre na iminência de se ferir seriamente ou de quebrar o maquinário e ser demitida. Para piorar a situação, ela acumula uma carga excessiva de trabalho (a fim de juntar o dinheiro para a cirurgia do filho) e ainda se deixa levar durante o serviço por fantasias e devaneios musicais. Na saída da fábrica, Selma recusa a carona de Jeff (o rapaz humilde, visivelmente apaixonado, que a aguarda diariamente na saída do trabalho) e volta para casa cambaleando perigosamente pela linha do trem. A cena orienta mais uma vez o público a antecipar um futuro sombrio à espreita da protagonista, enquanto enfatiza os olhares de Jeff e Cathy assistindo a tudo, angustiados.

Note-se que todas estas situações concorrem também para o processo de construção da personagem. Murray Smith chama de *reconhecimento* ao mecanismo por meio do qual o espectador está continuamente identificando e re-identificando ao longo da narrativa os traços psicológicos e atributos físicos de personagens. Ele lembra que, para facilitar o reconhecimento, as narrativas se valem do acionamento de estereótipos, padrões e esquemas interpretativos compartilhados pelos espectadores. *Dançando no Escuro* recorre a todos estes recursos para garantir que o público possa rapidamente, e sem ambigüidades, reconhecer Selma ou ao menos que tipo de personagem ela é. Baixinha, com grossos óculos de grau e

roupas mal-ajambradas, a personagem combina trejeitos infantis com um olhar alheio e sonhador. Os traços do rosto da atriz de origem islandesa são suficientemente harmônicos para produzir encanto e suficientemente exóticos para ressaltar a sua condição de estrangeira, de alguém que está à margem dos padrões da América glamurosa festejada pelos musicais da Hollywood dos anos 50/60, que ela admira. Mas o que mais chama atenção é a expressão de extrema vulnerabilidade que a cantora empresta à personagem. Reforça-se, assim, aquilo que a própria narrativa se encarregou de fazer, ao reservar para a protagonista, repetidas vezes, o lugar da vítima em tudo alheia às ameaças que a cercam.

À medida que a narrativa prossegue – e o final da primeira metade do filme se aproxima –, algumas dessas ameaças se concretizam. Com dificuldades para se deslocar no palco, Selma é obrigada a renunciar ao papel principal na montagem amadora. Na fábrica, ela sofre apenas um leve ferimento, mas acaba demitida. Sua dificuldade em operar o maquinário se tornou evidente: Ela está praticamente cega. Estes acontecimentos apressam a chegada do clímax da primeira parte do filme. Decidida a contratar imediatamente a cirurgia do filho, ela vai buscar o dinheiro e descobre que foi roubada por Bill. O modo como Selma acaba atirando no policial, após ser traída, agredida e ameaçada com uma arma por ele, é construído para preservar a inocência e a integridade moral da personagem, que em nenhum momento demonstra qualquer rancor em relação ao seu algoz – apenas a decisão irredutível de reaver o dinheiro para salvar a visão do filho.

Após a morte de Bill, toda a segunda metade do filme se concentra nos desdobramentos deste fato. A essa altura, já não há mais a necessidade de novas situações paralelas que façam o público temer pela personagem. A narrativa se concentra na exposição exaustiva do martírio de Selma. Ela é presa, julgada e condenada e o filme mostrará demoradamente as cenas do júri e o sofrimento da personagem na cadeia, até a execução final. Próximo ao final do filme, no entanto, há algumas reviravoltas. Enquanto Selma está presa, Jeff - na única seqüência de todo o filme em que a personagem de Björk não aparece - vai até a clínica médica e descobre sobre a cirurgia de Gene, até então mantida em segredo pela heroína. Este fato, juntamente com a contratação de um novo advogado para reabrir o processo, abre para o espectador a expectativa de um possível final feliz para o drama. A expectativa, no entanto, será frustrada rapidamente diante da recusa da personagem em aceitar usar o dinheiro da cirurgia para pagar o advogado e salvar a própria pele. Resta o consolo de vê-la encontrar alguma paz, instantes antes de morrer, com a corda no pescoço e os óculos de

Gene nas mãos, comprovando que o seu desejo foi realizado, e a cirurgia do menino bem-sucedida.

Estes dados permitem visualizar a trajetória afetiva que a narrativa propõe ao espectador ou pelo menos a um espectador disposto a jogar o jogo sentimental que ela encena. Uma trajetória que envolve, de forma muito imbricada, o apelo tanto às emoções diretas, convocadas pelo jogo narrativo de antecipação, quanto por uma série de emoções deflagradas a partir do engajamento em relação à personagem. A primeira disposição que o filme parece buscar, como já foi dito antes, é de um temor em relação ao futuro de Selma, além é claro de curiosidade sobre o desdobramento das diferentes linhas de ação que convergem todas para algum desenlace essencial às preocupações (*concerns*) da personagem – que muito provavelmente a essa altura já se tornaram também nossas preocupações. À medida que alguns dos infortúnios anunciados se confirmam (e outros não), o convite é cada vez maior para que o espectador se *compadeça* da personagem, sofra não só *por ela* mas também *com ela*, tendo a noção mais exata possível da dimensão e do sentido da sua dor, além de uma visão ampla da injustiça e dos equívocos que envolvem as circunstâncias do seu martírio.

Segundo David Bordwell (1985, p. 70), uma das características da narração melodramática é o seu alto grau de *comunicabilidade*, a tendência a compartilhar com o espectador um grande número de informações relativas à fábula¹⁰⁷ e em especial as informações relativas aos estados emocionais dos personagens. Segundo ele, enquanto o filme de detetive enfatiza a revelação gradual de circunstâncias já ocorridas, o melodrama opera com uma narração quase onisciente, que instiga o espectador a se perguntar sobre o que virá a seguir. Um dado interessante é que algumas vezes o objeto desta curiosidade não é exatamente o acesso a uma informação nova, mas apenas a oportunidade de testemunhar a reação emocional que um determinado personagem terá diante de um fato que ele próprio, espectador, já conhece. Assim, a narração comunicativa nos permite visualizar de forma privilegiada o significado irônico de uma situação, ou o contexto que faz com que determinado personagem seja visto como digno de piedade – tudo a partir de conhecimentos que não estão necessariamente disponíveis também para os personagens.

¹⁰⁷ Segundo Bordwell (1985: p. 49), a fábula inclui a ação da narrativa como uma cadeia cronológica de causa e efeito na qual os eventos ocorrem num determinado espaço e durante um certo período de tempo. Trata-se de algo que é construído pelo espectador a partir de inferências. Em contrapartida, a *syuzhet* (trama ou enredo) é o arranjo real por meio do qual a fábula é apresentada no filme.

Em *Dançando no Escuro*, o recurso a este tipo de estratégia é evidente. Trata-se de uma narrativa altamente comunicativa e boa parte dos efeitos emocionais que ela promove resulta de uma discrepância entre aquilo que o espectador sabe e aquilo que os personagens sabem – sendo que, invariavelmente, somos nós que saímos ganhando. Em alguns momentos, sobretudo na primeira metade do filme, este contraponto se constrói na comparação da nossa perspectiva com a perspectiva da protagonista. A cena inicial – na qual ouvimos as críticas à performance de Selma no musical enquanto ela sai do palco – é apenas um dos exemplos. Mais tarde, veremos o policial Bill aproveitar-se da cegueira da jovem para, sem que ela perceba, observá-la guardando as economias numa latinha de bombom. Esta cena é particularmente interessante porque permite que sejamos informados de algo que escapa à percepção de Selma sem que seja preciso desviar a nossa atenção de seus gestos e expressões. Mas, sobretudo a partir da prisão da protagonista, a situação se inverte. Nosso ponto de vista, em termos de acesso a informações relevantes da fábula, torna-se mais próximo do ponto de vista da protagonista. Em compensação, sabemos mais sobre as circunstâncias do crime do que sabem os demais personagens, em especial aqueles que a acusam: a polícia, advogados, o júri e a mulher de Bill. Esta configuração é igualmente conveniente para que possamos reconhecer a situação como absurda ou injusta.

Assim, à medida que o filme prossegue, a narrativa tende a *alinhar* de forma mais maciça a nossa perspectiva à da personagem principal. Só para lembrar: no modelo de Murray Smith, o alinhamento é definido a partir do acesso à subjetividade do personagem (aquilo que ele pensa, sente e sabe) e do vínculo espaço-temporal – em que medida acompanhamos suas ações e deslocamentos ao longo da narrativa. Já foi sinalizado algumas vezes aqui o lugar central que a personagem Selma ocupa no filme, sua presença física em praticamente todas as seqüências. A narrativa também não oculta de nós qualquer aspecto relevante do comportamento ou da trajetória de Selma. Para completar, busca-se uma transparência ainda maior em relação à sua vida interior. Na terminologia de Bordwell, trata-se de uma narrativa altamente comunicativa não apenas em *extensão* como em *profundidade*.

A via principal de acesso ao universo de reflexões, desejos e fantasias de Selma é a inserção na narrativa de seqüências coreografadas. *Dançando no Escuro* é um musical com trilha sonora original composta e interpretada por Björk, com várias referências aos musicais hollywoodianos dos anos 50/60. Apaixonada por estes filmes, Selma utiliza a música como uma estratégia de sobrevivência emocional. “Quando as coisas ficam difíceis”, diz a personagem em um diálogo com o policial Bill no início do filme, “começo a sonhar e tudo se

torna música”. Nestes momentos, então, o espectador visualiza os personagens saírem literalmente cantando e dançando por entre cenários e ambientações.

Os números musicais não são simplesmente uma recriação expressiva da experiência subjetiva de Selma. São um pouco mais do que isso: somos convidados literalmente a perceber o ambiente com os “olhos e ouvidos internos” da personagem; como se sons e imagens ecoassem de forma muito direta da sua imaginação para a tela. Dessa maneira, as letras das músicas – escritas em parceria com Lars von Trier - surgem como monólogos interiores ou diálogos imaginários que nos permitem compreender muito objetivamente as motivações de Selma e as nuances de seu estado de espírito. Apenas um exemplo: após ser demitida da fábrica, ela encontra Jeff enquanto caminha pelos trilhos. Um trem passa próximo aos dois, ele percebe sua desorientação espacial e pergunta: Você não enxerga, não é? Selma responde: O que há para ver? E começa a interpretar a canção *I've seen it all*.

Eu vi isso tudo
 Eu vi as árvores
 Eu vi as folhas do salgueiro
 Dançando com a brisa
 Eu vi um homem ser morto pela melhor amiga
 E vi vidas terminarem
 Muito antes do fim
 Eu vi o que eu era
 E sei o que serei
 Eu vi isso tudo
 Não há nada mais a ser visto

Há muitos aspectos interessantes em relação a estes números musicais. A questão central aqui, no entanto, é tentar compreender como por meio deles a narrativa manobra as relações entre nossas emoções e as da personagem. Ao longo de todo o filme são executadas sete canções. Além das já citadas *Overture* e sua versão pop *New World* - que pontuam respectivamente o início e o fim da narrativa - há as canções *Cvalda*, *I've Seen It All*, *Scatterheart*, *In The Musicals* (A e B) e *107 Steps*. Estas músicas são executadas juntamente com os números coreografados e, por isso, se integram de forma mais evidente à ação narrada.

Como acontece em geral nos musicais, as seqüências coreografadas realizam uma escansão do tempo da narrativa: o desenrolar da ação é interrompido para que o espectador observe os personagens dançando e cantando. Em *Dançando no Escuro*, este hiato temporal algumas vezes é utilizado para reforçar um certo suspense, ao promover um prolongamento da espera pelo momento em que a narrativa irá conceder ao espectador informações decisivas sobre o destino da personagem. Esta estratégia é evidente na seqüência em que Selma está prestes a ser presa pelo assassinato do policial Bill, enquanto assiste aos ensaios do seu grupo de teatro amador. Nesta cena, toda a situação é organizada de modo a orientar o público a perceber que a chegada dos policiais é iminente. Quando Selma entra na sala de ensaios acompanhada de Jeff, todos parecem olhar para ela num misto de assombro e repulsa. Algumas mulheres se retiram da sala, levando suas crianças. O diretor do musical a recebe com uma amabilidade visivelmente forçada. Ele vai para a sala ao lado, liga para a polícia e volta. Selma diz várias vezes que precisa ir embora para encontrar o filho, mas o diretor sempre a convence a ficar mais um pouco para assistir a algum trecho do ensaio. Então, ela finalmente se rende a mais um dos seus delírios musicais, estimulada pelos sons do sapateado que fornecem a base rítmica para *In the Musical- Part 1*. Quando a canção – cuja letra fala da magia dos musicais – está perto do final, a personagem, num gesto convencional de muitas coreografias do gênero, deixa-se cair, deitada e com o corpo esticado, nos braços suspensos dos policiais que a carregam embora, enquanto canta, ao som de uma orquestração grandiosa: “*There's always someone/ To catch you/When you'd fall*”¹⁰⁸.

O interessante nessa seqüência é que ela é construída a partir de um contraponto bem evidente entre as emoções da personagem e aquelas que são evocadas para o espectador por meio da situação narrativa. Para o público, o clima é de tensão e expectativa (sabemos que Selma poderá ser presa a qualquer momento), mas a música dá vazão, com uma romântica orquestração de cordas, ao estado de encantamento vivido pela personagem. Em termos narrativos, a situação não difere muito de outras já descritas aqui. Trata-se de explorar os efeitos decorrentes do descompasso entre duas perspectivas de uma mesma cena. A música, no entanto, acrescenta um ingrediente complicador a esta configuração, ao apelar para um modo muito direto de convocação de afeto que colabora para alinhar a nossa perspectiva à da personagem. Este exemplo prático nos ajuda a refletir um pouco sobre o debate apresentado no capítulo sobre as relações entre música e emoções. A perspectiva cognitivista insiste sempre que a música pode *comunicar* as emoções de um personagem sem necessariamente

¹⁰⁸ “Há sempre alguém pra te pegar/ Quando você cai (transcrição da legenda)

evocar estas mesmas emoções em nós. A situação que está sendo analisada parece reforçar esta hipótese. No entanto, será que nosso estado de ânimo deixa de ser afetado pela melodia de *In The Musical Part I*, porque a configuração narrativa conduz nossas emoções em outra direção? Arriscamos aqui a dizer que não. Seja qual for o efeito produzido, ele será, mais precisamente, o resultado da combinação das duas estratégias. Pode ser que nos deixemos levar, juntamente com Selma, pelo encanto da composição e aí a iminência da sua prisão nos parecerá ainda mais insuportável. Ou pode ser ainda que o contraste seja experimentado como um comentário irônico, que desautoriza ou torna incômoda a nossa tendência a embarcar nos estados afetivos da protagonista. De qualquer forma, é da relação entre o impacto da música e o conteúdo da ação narrada que o efeito da cena é moldado.

Além da música, outro recurso é usado para reforçar o alinhamento à perspectiva da protagonista. Trata-se do modo como a câmera de von Trier explora em detalhes os gestos e expressões da atriz, inclusive as alterações no seu modo de olhar, que sinalizam o avanço da cegueira ou a transição da atenção à realidade para o ingresso no universo do sonho. Nos momentos de grande intensidade dramática, o diretor não tem pudores de se aproximar de Björk e de se deter demoradamente em seu rosto, enquadrando-o em primeiríssimo plano. Tudo isso contribui ainda mais para reforçar o lugar da personagem como foco privilegiado das atenções do espectador e de seus investimentos afetivos. Na seqüência final - que mostra a morte de Selma- esta estratégia é ainda mais flagrante. Aqui estamos diante muito claramente daquilo que Plantinga chama de “cena de empatia”. A seqüência tem no total sete minutos, desde o momento em que ela chega até a sala de execução até o instante final. A mostraçãõ do martírio de Selma explora um contraponto forte entre o desespero da personagem, que se debate, cai ao chão, é presa a uma prancha pelos guardas e chega a urrar quando lhe amarram um capuz no rosto- e o horror estampado na face daqueles que assistem à cena. Instantes antes da morte, porém, Cathy corre até ela para entregar os óculos de Gene, indicando que a sua vontade foi finalmente cumprida. É a senha para que o desespero da personagem seja finalmente apaziguado. Com o sorriso nos lábios e a corda no pescoço, ela começa a cantar à capela, diante dos olhares atônitos de todos: “Querido Gene/ Claro que você está perto / E agora não há nada a temer/ Eu devia saber / Eu nunca estive só /Esta não é a última canção.

O que permite caracterizar esta cena como uma “cena de empatia”? Em primeiro lugar, há a questão da duração dos planos que, especialmente no momento do canto à capela, enquadram Selma em extremo *close-up*, às vezes por 15 segundos ou mais. Mesmo quando a câmera se desloca da personagem, para mostrar a corda do enforcamento ou o rosto daqueles

em torno dela, é para retornar rapidamente a ela. Além disso, como nas demais cenas de empatia descritas por Plantinga, este é um momento de exibição ostensiva dos estados emocionais da protagonista. Ainda que haja a tensão pela espera da ligação telefônica que autorizará a execução ou alguma surpresa no momento da entrega dos óculos de Gene, todos os nós essenciais do enredo já foram desatados, e a função primordial da cena parece ser permitir que o público assista ao espetáculo das emoções de Selma, do horror ao êxtase. Se é correta a hipótese dos psicólogos de que nós mimetizamos os afetos alheios, é a este tipo de contágio emocional que o filme parece perseguir, explorando um tipo de reação muito instintiva, muito primária, entre um indivíduo e a imagem de um outro indivíduo que sofre.



Figuras 3 a 6 – Selma em alguns dos muitos *close-ups* da sua “cena da empatia”: espetáculo de emoções

4.1.2 Efeitos sensoriais, emoção e impressão de realidade

Em seu modelo de compreensão das emoções fílmicas, Carl Plantinga chama atenção para o modo como os recursos estilísticos – movimentos de câmera, fotografia, música – podem contribuir para produzir poderosos efeitos sensoriais que criam no espectador a impressão de compartilhar algo da experiência subjetiva do personagem. É como se o filme

buscasse a comunicação da emoção por uma via sensorial. Em *Dançando no Escuro*, esta estratégia é particularmente evidente no modo como os materiais fílmicos são agenciados para tornar visíveis (e audíveis) as fronteiras que separam as fantasias de Selma da realidade que a cerca. Ao ver, pela primeira vez, a moça sair cantando e dançando da fábrica, o espectador não terá qualquer dúvida de que se trata de um devaneio. A própria narrativa tratou de orientar a nossa cognição nesse sentido, ao *plantar* no diálogo entre Selma e o policial Bill explicações sobre o seu comportamento. Mas é, sobretudo, graças ao tratamento dado às imagens e sons que teremos a sensação nítida de perceber o mundo através dos sentidos da personagem¹⁰⁹.

Diferenças nos padrões de enquadramento, montagem e uso da cor refletem uma distinção rígida entre os registros de fantasia e realidade. Para as seqüências musicais von Trier utilizou 100 pequenas câmeras digitais¹¹⁰, o que lhe permitiu enquadrar os movimentos das coreografias pelos mais diversos ângulos. Nestas cenas, os quadros são compostos de forma meticulosa e a fotografia, manipulada digitalmente, explora cores vibrantes, numa referência evidente ao visual Technicolor dos musicais hollywoodianos da época. Em contraposição, nas cenas da “realidade”, o diretor optou pela câmera na mão e a tonalidade das imagens é fria, sem contraste.



¹⁰⁹ As convenções adotadas pela narrativa para indicar as idas e vindas de Selma ao seu mundo de fantasia podem ser entendidas como *operadores de modalização*. De acordo com Jost (2009, p. 175), os operadores são códigos utilizados pelos filmes para significar que as imagens por eles introduzidas são imaginárias. Neste caso não apenas as imagens mas também os sons.

¹¹⁰ Ver o documentário *Von Trier's 100 eyes* (2000) de Kátia Forbert, sobre o processo de filmagem de *Dançando no Escuro*.



Figuras 7 a 10 Alteração na tonalidade das imagens marca passagem do sonho (no alto) à realidade

Já nas canções executadas durante as coreografias o padrão do ritmo das melodias é definido a partir da repetição de sons diegéticos, cuja fonte emissora é visível na cena em que a canção é executada. Na seqüência de *I've seen it all*, por exemplo, o barulho do trem, desacelerando, dá a cadência da canção, enquanto inúmeros ruídos do ambiente também são incorporados à sua sonoridade. Na seqüência coreografada de *Cvalda*, são os barulhos das máquinas da fábrica onde Selma está trabalhando. Em *107 Steps*, o ritmo dos passos da protagonista a caminho da execução. A estratégia é importante para a narrativa, uma vez que busca reproduzir o modo como a personagem transita da realidade ao universo da fantasia transformando, por meio da audição, ruídos em música – o que é reforçado pela mixagem que deixa bem nítida a distinção entre as diferentes sonoridades. Sempre que uma coreografia está prestes a começar, algum ruído assume o primeiro plano.

Graças a todas estas convenções, a narrativa pode informar ao espectador o estado afetivo da personagem de forma eficaz e rápida. Na prisão, Selma aguarda – na véspera do dia marcado para o enforcamento – a resposta das autoridades em relação ao pedido de adiamento da data de execução da sua pena, primeiro passo para a reabertura do processo que, naquele momento da narrativa, acreditava-se, poderia livrá-la da morte. No silêncio da cela, ela tenta ouvir ou produzir algum ruído que possa transportá-la ao seu mundo de fantasia. Com o ouvido encostado no duto de ventilação, cantarola versos de *My Favorite Things*. “Quando estou triste /Simplesmente me lembro/das minhas coisas preferidas/E então não me sinto/ tão triste assim”. A mudança no padrão de enquadramento – com planos fixos mostrando detalhes de objetos do quarto – indica ao espectador, já acostumado às convenções internas à narrativa, que um número musical está prestes a começar. Mas não há ruídos e nem a dança nem a orquestração surgem. A frustração (nossa e da personagem) leva-nos a compreender,

instantaneamente, que desta vez a angústia de Selma é grande demais para que ela possa se refugiar em canções.

Em nenhum momento de *Dançando no Escuro* (com exceção apenas da abertura), trechos melódicos de composições instrumentais são utilizados para sublinhar estados afetivos dos personagens ou mesmo um estado de ânimo geral da cena. Esta opção está de acordo com as convenções dos musicais, não representando uma inovação. No contexto específico do filme, no entanto, ela contribui para tornar ainda mais evidente a distinção entre fantasia e realidade. Durante os diálogos da *vida real*, é o silêncio que marca algumas das situações de maior tensão. Se há música, estamos necessariamente no plano da ilusão. Com esta configuração, é interessante notar como o filme borra as distinções entre música diegética e extra-diegética. Obviamente, as composições que acompanham as seqüências coreografadas foram produzidas separadamente das imagens. No entanto, ao conceder uma justificativa realística para a sua execução, a narrativa faz com que a música seja inteiramente incorporada às ações que compõem o universo ficcional.

Para além dos números musicais coreografados, o aspecto estilístico que mais chama atenção durante a apreciação de *Dançando no Escuro* diz respeito às convenções adotadas para a representação das “cenas de realidade”. A descrição da cena do ensaio de *A Noviça Rebelde* feita no início da análise já dava conta das linhas gerais deste estilo. A câmera, conduzida pelo próprio cineasta, é deslocada, inquietamente, de um lado para o outro, dando visibilidade aos movimentos dos personagens e seus diálogos. A montagem foge do modelo clássico. Uma mesma ação pode ser enquadrada a partir de diferentes posicionamentos de câmera, violando regras convencionais de tratamento do espaço. Cortes abruptos deixam bem visíveis as passagens de um plano a outro. A despreocupação com as regras de uma montagem transparente permite ao diretor condensar algumas seqüências, mostrando rapidamente, por elipse, a evolução do estado emocional da personagem. O artifício - conhecido como *jump-cut* - é visível na cena do ensaio, quando uma parte do diálogo entre Selma e Cathy ocorre no palco e a outra na coxia, sem que acompanhem o deslocamento das atrizes. Em outros momentos, sua utilização é ainda mais evidente. Numa das seqüências iniciais do filme, Jeff e o casal Bill e Linda resolvem fazer uma surpresa e comprar uma bicicleta para que Selma dê de presente de aniversário a Gene. Num *take*, dentro de casa, ela está furiosa com a iniciativa: “Não posso lhe dar coisas caras, não sou esse tipo de mãe”. No *take* seguinte, já no jardim, calma, observa a alegria do filho e concorda com o presente. Para

o espectador, fica claro que é preciso inferir, entre um corte e outro, toda uma transformação no estado de espírito da personagem que o filme se eximiu de mostrar.



Figuras 11 e 12 – Exemplo de *jump-cut*: diálogo do palco à coxia sem preocupação com continuidade

Dançando no Escuro foi lançado cinco anos depois de von Trier divulgar, em parceria com o cineasta Thomas Vinterberg (*Festa de Família*), o manifesto Dogma 95. Graças ao seu “voto de castidade”, que prescrevia as mais diversas restrições técnicas aos filmes, e a uma retórica anti-ilusionista, o Dogma e seus filmes foram associados a uma certa tendência realista do cinema contemporâneo caracterizada, entre outras coisas, por uma hibridização maior entre documentário e ficção e pela recorrência do recurso à exposição dos meios técnicos de produção (SALOMÃO, 2005).

Dancer in the Dark não conta com o selo do movimento Dogma¹¹¹. Muitas das regras do movimento – como, por exemplo, a proibição do uso de truques fotográficos – não foram seguidas pelo diretor neste filme. No entanto, o tipo de montagem e encenação adotado nas cenas de realidade do filme segue fielmente o estilo que é a marca registrada do Dogma. Este estilo, entretanto, foi moldado a partir de um método de filmagem desenvolvido por von Trier antes mesmo do lançamento do movimento, durante as filmagens da minissérie televisiva *The Kingdom (Riget, 1994)* realizada para a TV dinamarquesa. (LUMHOLDT, 2003; OLIVEIRA, 2008). Durante as filmagens, o diretor encorajava os atores a improvisar, gravando as cenas repetidas vezes, sem ensaios. Com este método, além de imprimir velocidade ao ritmo das gravações (o que era essencial no caso do programa televisivo), perseguia-se um maior naturalismo na interpretação dos atores.

¹¹¹ *Os Idiotas (Idiotern, 1998)* é o único trabalho dirigido por von Trier a contar com o selo que legitima a inserção no movimento.

A estética forjada pelo cineasta, evidentemente, produz um impacto sensorial na apreciação. Qual a natureza deste impacto e, no caso específico de *Dançando no Escuro*, de que maneira ele contribui para orientar a interpretação do filme e as respostas afetivas do espectador? Como se sabe, as regras de tratamento do espaço visam auxiliar o espectador durante o processo de construção do espaço fílmico, facilitando, conseqüentemente, a rápida compreensão da ação narrada. Mesmo violando estas regras, no entanto, os filmes de von Trier não parecem oferecer maiores empecilhos à apreciação. “A melhor coisa sobre este método de copiar e colar é que os espectadores não conseguem ver os encaixes, as colagens. Eles vêem uma totalidade, a cena como um todo”, afirmou o próprio cineasta, numa entrevista a respeito do seriado *The Kingdom* (OLIVEIRA, 2008, p.37). Um dos pesquisadores da obra do diretor, Jack Stevenson conta que ao adotar a estratégia, a aposta de von Trier era de que os espectadores modernos tinham uma relação com os planos suficientemente sofisticada para manter a sua orientação. “Ele se provou profético neste ponto, já que os espectadores se ajustaram tranqüilamente à nova linguagem visual de *The Kingdom*”. (STEVENSON, 2002; OLIVEIRA, 2008, p. 38).

É interessante notar como um recurso criado inicialmente para produzir impressão de realidade (as regras de tratamento de espaço) possa ser descartado tempos depois, como parte das estratégias de um programa de efeitos igualmente realista. Em um estudo sobre o realismo no cinema, Thompson (2008, p.199) chama atenção para o fato de que aquilo que as platéias percebem como realismo muda com o tempo, à medida que mudam as convenções e as habilidades dos espectadores. Nesse sentido, muitas escolas realistas teriam surgido com o objetivo de promover um efeito “desfamiliarizador”, sempre que traços dos estilos artísticos de sua época, originalmente percebidos como realísticos, se tornaram automatizados por repetição.

Nesse contexto, é possível, portanto, que os recursos adotados em *Dançando no Escuro* visem um efeito “desfamiliarizador”, no sentido de promover certo deslocamento perceptivo, obrigando o espectador a rapidamente se adequar a novas convenções. É difícil, no entanto, avaliar até que ponto este “deslocamento perceptivo” pode influenciar respostas emocionais. De maneira geral, os críticos e pesquisadores (SALOMÃO, 2005; HIRATA FILHO, 2008) apontam no programa estético abraçado por von Trier – e por outros cineastas vinculados a esta tendência realista no cinema contemporâneo – uma busca de legitimação para o pacto ficcional a partir do apelo testemunhal à realidade: “foi filmado, logo existe”. De fato, o estilo de filmagem simula muito claramente a realização de um registro

espontâneo, documental. Em *Dançando no Escuro*, é possível que esta estratégia contribua para reforçar ainda mais o engajamento emocional. O espectador pode, mesmo sem perceber, atribuir verossimilhança à narrativa ao reconhecer as convenções de um registro documental. Se tudo mais no filme for artifício, as lágrimas de Björk são reais - é o que parece nos dizer a invasiva câmera de von Trier, especialmente nos instantes de maior intensidade dramática, quando ela avança sem pudores sobre o rosto da atriz.¹¹²

O exame das convenções adotadas nas seqüências musicais nos mostrou como recursos estilísticos foram utilizados para comunicar, via efeitos sensoriais, o estado emocional da personagem principal. No caso da estética adotada nas cenas de realidade, o impacto sensorial parece visar a resposta afetiva do espectador de outro modo. Ao simular um registro documental, o filme orienta uma determinada leitura da narrativa, indicando uma via por meio da qual podemos interpretá-la como verossímil. A literatura cognitivista sobre emoções fílmicas examinada ao longo desta dissertação não nos fornece elementos para confirmar ou negar este tipo de hipótese, trazendo poucas referências sobre a questão da impressão de realidade¹¹³. De qualquer forma, estas reflexões ajudam a indicar possíveis caminhos pelos quais se articulam as diferentes dimensões da apreciação fílmica.

4.1.3 Retórica, reflexividade e emoções negativas

Até agora, a análise empreendida ressaltou os elementos que contribuem para que o filme produza um “efeito lágrimas”, de intensa comoção emocional. Como explicar também

¹¹² Em seu artigo sobre o Dogma 95, Hirata Filho (2008, p.132) comenta as razões porque o uso de recursos como a câmera na mão e a subversão das regras de continuidade pode resultar em efeitos muito diferentes em um filme como *Terra em Transe* (1967) e em obras do Dogma como *Festa de Família* (Festen, 1996) “..em um filme moderno, evidenciar o aparato construtivo pela câmera na mão – (...) – atua como forma de denunciar uma artificialidade da narração inerente ao cinema, distanciando o espectador e acrescentando ambigüidade, ao passo que, em um filme como *Festa de Família*, com matrizes dramatúrgicas ligadas em várias instâncias ao cinema clássico, essas mesmas figuras de linguagem reforçam o naturalismo e a ilusão. Isso se dá por meio da criação de uma atmosfera falsa de documentário, que se apropria da cultura audiovisual do espectador contemporâneo, acostumado a associar certos ‘defeitos’ da imagem a transmissões ao vivo, nas quais a imagem não pode ser manipulada”.

¹¹³ Uma interessante contribuição nesse sentido foi feita por Edens (2006). O autor defende que o realismo percebido pelo espectador no mundo ficcional - a correspondência entre os sinais audiovisuais e o ambiente real - é um dos fatores que contribuem para aumentar a impressão de proximidade com os personagens. Edens é autor de um modelo de compreensão das relações entre público e personagem a partir do conceito de proximidade (“closeness”). Ele parte da idéia de que a sensação de distância ou proximidade em relação aos personagens envolve importantes respostas afetivas e cognitivas.

as reações ambivalentes ou de franca rejeição, expressas por um número talvez menor, mas igualmente significativo de apreciadores? Uma pista para chegar a esta resposta talvez possa ser encontrada nos próprios depoimentos prestados pelos espectadores. De maneira geral, as reações negativas são justificadas com dois tipos diferentes de argumentos. Às vezes, o filme é rotulado como apelativo e sua história considerada artificial, forçada. As críticas se voltam até para o diretor, acusado não raras vezes de farsante. Seguindo o modelo delineado por Plantinga, poderíamos dizer que estas reações envolvem emoções de artefato, direcionadas para o filme enquanto um artefato construído, e também meta-emoções - como o constrangimento ou raiva daqueles que se dão conta de terem se deixado manipular pela narrativa. Em outros casos, os espectadores queixam-se que o filme é por demais pesado e deprimente. Ou seja, expressam o desconforto provocado pelas emoções negativas - para seguir usando os conceitos de Plantinga. Uma hipótese desta análise é que algumas destas respostas foram também programadas no processo de composição do filme, como parte da sua estratégia de produção de efeitos.

Um dos aspectos importantes da narrativa de *Dançando no Escuro* é a tendência à reflexividade ou autoconsciência (*self-consciousness*). Na terminologia proposta por David Bordwell (1985, p.58), a autoconsciência diz respeito ao grau com que uma determinada narração expõe ao espectador o reconhecimento de que ela se endereça intencionalmente a uma audiência. Na perspectiva dos modelos de inspiração lingüística, poderíamos falar da tendência da narrativa em deixar visíveis para o apreciador as “marcas de sua enunciação”. Bordwell chama atenção para o fato de que qualquer narração é, em menor ou maior grau, autoconsciente. No caso de *Dançando no Escuro*, no entanto, o que interessa é o modo com que esta autoconsciência se expressa no texto fílmico, convocando claramente as chamadas emoções de artefato.

No começo e ao final da narrativa, o filme se anuncia para o público enquanto espetáculo. Ao início, além da abertura musical, há as vozes que ouvimos enquanto é exibida a cartela com o título. A princípio, a impressão é de que o diálogo vazou da cena seguinte, do ensaio teatral. Se prestarmos atenção ao conteúdo da conversa, no entanto, fica claro que o texto não parece ter ligação com a ação encenada, e que pode ser melhor compreendido como um comentário que brinca com a experiência do espectador, à espera do início do filme. Você está suando! – diz uma voz. Ao que a outra responde: Eu sei! Mas estou ansioso. Já imagino

como vai ser¹¹⁴. Na última cena do filme, o recurso é mais evidente. Quando o corpo de Selma pende da forca, uma cortina se fecha à sua frente, e o público que assistiu à execução começa a levantar das cadeiras - numa imagem que remete diretamente ao final de um espetáculo teatral.

Apesar de bastante explícitas, estas referências podem não ser reconhecidas pelo público, sobretudo durante uma primeira apreciação, e talvez não sejam muito representativas do estilo de reflexividade buscado por von Trier. Mais importante para a compreensão do programa de efeitos do filme talvez seja o modo como a narração parece, às vezes, chamar atenção para si mesma por meio de uma espécie de descuido em relação às estratégias que permitiriam encobrir seus artifícios. Dessa forma, ao mesmo tempo em que não se furta em



Figuras 13 e 14 – Diálogo e cortina que se fecha: filme se anuncia como espetáculo ao início e no final da projeção

manobrar emoções, o filme se deixa revelar como uma espécie de máquina manipuladora. É claro que este efeito exige um apreciador com um olhar crítico e mais treinado em relação às convenções dos filmes de ficção. No entanto, é muito provável que ele tenha sido previsto no texto fílmico.

O próprio estilo realista parece concorrer para este objetivo. A análise realizada anteriormente indicou que a estratégia de simular um registro documental pode contribuir para reforçar o impacto da narrativa, intensificando o engajamento afetivo. Ao mesmo tempo, porém, o vai-e-vem da câmera e a montagem cheia de saltos não deixam de nos enviar insistentemente à presença do diretor e às circunstâncias das gravações. No contexto de um filme de extremo apelo emocional, este recurso pode contribuir para que a narrativa possa ser

¹¹⁴ Esta hipótese para interpretação do diálogo é reforçada por uma informação extra-textual. Na abertura de dois filmes anteriores de Lars Von Trier, *Europa* e *O Elemento do Crime* o diretor faz brincadeiras metalingüísticas semelhantes. O exemplo de *Europa* é o mais evidente. Ouvimos um áudio com uma contagem regressiva e as instruções de um hipnotizador dizendo: “Quando eu contar até 10, você estará em... *Europa*”.

identificada como “manipuladora”, sobretudo em função do modo como são mostradas as expressões emocionais da atriz/personagem.

É na fábula de *Dançando no Escuro*, porém, que o espectador mais treinado poderá encontrar vários indícios para flagrar os artifícios da narrativa. A história de Selma Jezková é toda construída a partir de convenções das narrativas sentimentais, com direito inclusive a diálogos com frases de efeito tão desgastadas que parecem ter saído de um filme B. Numa cena da prisão, Cathy está irritada com a decisão da amiga de dispensar o advogado. “Ouça a voz da razão pelo menos uma vez, Selma!” Ao que a personagem responde: “Eu ouço o meu coração”. Instantes antes do enforcamento, ao entregar os óculos de Gene, Cathy reconhece: “Você tinha razão, Selma. Ouça o seu coração!”.

Como se sabe, protagonistas virtuosas e vitimizadas são recorrentes nas narrativas sentimentais, mas o perfil da heroína construído por von Trier exacerba estes traços, a ponto de termos a sensação, por vezes, de estarmos diante de alguém no limite de uma debilidade mental. Mesmo sendo agredida e brutalmente traída, Selma enxerga apenas o bem em seus algozes. Em um delírio musical, após a morte do policial Bill, ela faz o morto se levantar, dançar e abraçá-la, carinhosamente. “Você está perdoada”, cantarola candidamente o vilão repulsivo que alguns minutos antes a ameaçava com uma arma. “Selma, sua tola. A culpa é toda sua”, insiste a moça. Em outra cena, no início do filme, ela está em casa, ensaiando para o musical e, ao se deparar com o verso “*Auf wiedersehen, adieu*”, pergunta ao filho: “O que é *adieu*?”. “Sei lá, mãe, é o seu musical idiota”, responde o menino, agressivamente. Ao que ela retruca após alguns instantes de silêncio: “Quer mais catchup?”.

A narrativa de *Dançando no Escuro* se baseia no que Murray Smith chamaria de uma estrutura moral maniqueísta, com os personagens organizados com base numa contraposição binária de valores. Do lado do bem, estão Selma e seus amigos Jeff e Cathy. Do lado do mal, aqueles que a traem ou agridem, como o policial Bill, Linda e o diretor teatral. O dado mais interessante, no entanto, é o modo como este maniqueísmo moral anacrônico, que exalta a vitimização como maior virtude, é colocado a serviço de uma retórica antiamericana – o que fez também com que o filme fosse recebido com polêmica nos Estados Unidos. As críticas ao *american dream* são inseridas na narrativa num tom farsesco. Bill e Linda são apresentados como um casal consumista, cuja vida gira em torno do dinheiro. Quando Selma é convidada por Linda para ouvir música em sua casa, ela cochicha para o filho: “Pergunte a Bill sobre dinheiro. Linda gosta quando falamos disso!”. Como imigrante tcheca, a heroína é vítima de

estúpidos comentários preconceituosos. “Vocês comunistas gostam de dividir tudo”, diz o supervisor de Selma, na fábrica. “É uma coisa boa”, ela responde, constrangida. “O que faz aqui se a Tchecoslováquia é tão melhor que os EUA?”. É na cena do tribunal, no entanto, que a crítica se torna mais evidente. Se, a essa altura do filme, o espectador não tiver sido fisgado emocionalmente pelo drama da protagonista – que insiste em não se defender enquanto é agressivamente caluniada – a cena poderá ser lida como uma paródia das clássicas cenas de tribunal hollywoodianas, com diálogos que beiram o cômico.

Promotor (para o júri) - *Esta mulher encontrou confiança e amizade quando buscou refúgio em nosso país. E as provas mostrarão que retribuiu com traição, roubo e assassinato infligido às pessoas que abriram seus lares e seus corações para ela, senhoras e senhores do júri.*

Supervisor da fábrica (no banco de testemunha) - *Ela disse que o comunismo era melhor para as pessoas.*

Promotor (para o júri) - *Só sentia desprezo pelo nosso país e seus princípios!*

Supervisor- *Exceto os musicais. Disse que os americanos eram os melhores.*

Promotor- *Então a acusada preferia Hollywood a Vladivostok? Bem, já é algum reconhecimento.*

Em contraste com o naturalismo da atuação de Björk, aqui o estilo de interpretação de alguns atores é exagerado. Quando a testemunha conta que Selma disse que “o comunismo era bom para as pessoas”, a câmera mostra rapidamente a reação dos membros do júri, esboçando indignação por meio de expressões e gestos afetados (cruzando as pernas, franzindo o cenho). Já o testemunho de Linda mostra a personagem aos prantos, contorcendo o rosto de forma patética.



Figuras 15 e 16 – Excesso na atuação dos atores durante a cena do tribunal: subtexto de farsa

Ao se deixar revelar para a apreciação, o subtexto farsesco do filme pode gerar no espectador uma desconfiança em relação à seriedade da retórica que sustenta a narrativa e que justificaria as suas manobras de apelo emocional. Na análise de *Titanic* realizada por Plantinga, o pesquisador apontava para o fato de que a superprodução hollywoodiana adota uma série de estratégias para minimizar o sentimento de pesar produzido pela morte do herói, buscando equilibrar emoções negativas (desamparo, tristeza) e emoções positivas (como sentimentos de alívio e gratificação). Esta operação seria realizada, principalmente, por meio do acionamento de uma retórica de valorização do amor romântico. Ao referendar, por meio de sua narrativa, a idéia de que o amor é capaz de permitir ao indivíduo ultrapassar todos os limites, inclusive os da morte física, o filme fornece um contexto positivo por meio do qual o público pode interpretar os desígnios da fábula, encontrando assim, algum tipo de conforto emocional.

Em *Dançando no Escuro*, no entanto, a estratégia é mais tortuosa e ambígua, assim como costumam ser as respostas do espectador. Na última cena do filme, enquanto o corpo de Selma pende da forca, aparece a seguinte mensagem em caracteres: "Dizem que é a última canção/Mas eles não nos conhecem/Só será a última canção/se deixarmos que seja". A frase pomposa faz referência a um diálogo exibido no início do filme no qual Selma conta ao policial Bill a sua paixão por musicais, confessando que na Tchecoslováquia costumava sair do cinema sempre antes da execução da última canção. "Assim, o filme continuava para sempre", diz a moça. A comparação com *Titanic* tem um alcance limitado por conta do radicalismo da proposta do filme de von Trier, bem diversa dos padrões do melodrama. *Dançando no Escuro* se esforça mais para exacerbar o desconforto do público do que para mitigá-lo – e os momentos finais do desespero de Selma na forca reforçam esta estratégia. A mensagem grandiloquente na última cena não deixa, porém, de fornecer ao espectador um argumento ou um contexto moral por meio do qual ele possa dar sentido às emoções negativas suscitadas pela narrativa. Levada a sério, a história de Selma pode ser entendida como tragédia: um grito contra a opressão, um libelo sobre a capacidade do ser humano de resistir, por meio da fantasia, à realidade devastadora. Se percebida como farsa, a história pode deixar no espectador a suspeita de que acaba de ser submetido a um curioso exercício de sadismo sentimental. Mais do que referendar uma destas alternativas em oposição à outra, o que o filme de Lars von Trier parece buscar é provocar o espectador a encontrar suas próprias respostas, instigando-o, simultaneamente, a viver intensamente as emoções do cinema e a questioná-las.

4.2 A LIBERDADE É AZUL DE KIESLOWSKI

Comparado ao trabalho de von Trier, o primeiro filme da Trilogia das Cores dirigida pelo polonês Krzysztof Kieslowski costuma produzir reações bem menos controversas. No site *Rotten Tomatoes* (www.rottentomatoes.com) – que reúne críticas de especialistas em cinema de jornais impressos, revistas, emissoras de TV e blogs dos Estados Unidos, o filme teve 100% de aceitação – o que significa que todos os críticos vinculados ao site o avaliaram positivamente. Na votação do público, este percentual foi de 93%. Na página do Internet Movie Database, os comentários expressam não raras vezes um verdadeiro culto ao filme. Louva-se *Bleu*, de maneira geral, como “obra prima”, um trabalho “poético”, “inteligente” e mesmo “sublime”. Há inúmeros elogios à “belíssima fotografia”, à interpretação de Juliette Binoche ou à música de Zbigniew Preisner. “À recuperação de um espírito humano depois de uma tragédia dolorosa é dada uma formidável dimensão estética”, define um espectador de Vancouver, no Canadá. “Um drama tocante, sensível e realizado com excelência”, diz outro internauta. “Uma sinfonia do luto” é o título do comentário assinado por um usuário da América do Sul, “dito com simplicidade, este filme é sutil e tocante, tem uma assombrosa trilha musical e nunca é sentimental ou recorre a clichês, nem por um minuto”. Um dado interessante a respeito destas opiniões é que a dimensão afetiva do filme, sua capacidade de “comover” ou “tocar” o público, está sempre associada à sua apreciação enquanto artefato, com a atribuição de elevadas qualidades estéticas ao trabalho. O filme de Kieslowski parece exercer um grande fascínio, ao menos sobre parte do público. Mas o que dizer das respostas emocionais evocadas mais diretamente pelo engajamento em relação à protagonista e sua história de luto? Uma reflexão feita por um espectador de St. Paul, no estado americano de Minnesota, em 11 agosto de 2004, toca diretamente neste ponto.

Algo como um modelo exemplar de controle e foco do diretor, *A Liberdade é Azul* parece ser uma tentativa de responder a várias questões relacionadas: Como pode um cineasta expressar os sentimentos por alguém que não quer ou não pode expressar a si mesmo? Pode o diretor fazer o espectador compreendê-la, gostar dela, compartilhar seus sentimentos? Krzysztof Kieslowski chega muito perto, encontrando engenhosas, mesmo brilhante formas de entrar na mente da sua deliberadamente impenetrável Julie. (...). Então, em algum momento, nós compartilhamos seus sentimentos? Não, a despeito de todos os truques de Kieslowski, nós realmente não podemos. Com frequência, americanos rotulam os filmes europeus como “frios”, e por isso se torna surpreendente que este filme, que diretamente ataca a questão da frieza emocional, e é acompanhado de forma tão passional pelos cinéfilos, revele-se como um filme que nunca nos faz sentir realmente nada. Oh, o filme tem um inegável emocionalismo, uma potência, logo abaixo da superfície, sim. Mas ele nunca deseja dar um passo a mais e manipular o espectador de maneira direta.. Ele é respeitoso demais com o seu público, inteligente

demais, cuidadoso demais para isso. E esta estudada e intransigente recusa ao sentimentalismo é uma façanha pela qual Kieslowski deveria ser louvado, embora alguns talvez achem que ela faz com que *A Liberdade é Azul* seja um retrato do luto mais para ser admirado do que para ser amado.¹¹⁵

O comentário longo – provavelmente escrito por alguém acostumado a refletir sobre cinema – foi reproduzido quase em sua integralidade não porque as opiniões expressas sobre o filme coincidam inteiramente com o ponto de vista desta dissertação, mas porque elas tocam em questões essenciais para o exercício de análise que será empreendido aqui. Como já foi antecipado no capítulo introdutório, *A Liberdade é Azul* é um filme que direciona boa parte dos seus esforços para transmitir ao espectador a vivência afetiva de sua protagonista. De que maneira este efeito é programado pelo texto fílmico? Como ele se articula com estratégias de efeito cognitivos e sensoriais? E, além disso: qual a relação entre a expressão da emoção da personagem e a emoção que é convocada do apreciador? São algumas questões discutidas a seguir.

4.2.1 Trajetória afetiva, engajamento e empatia

A fábula de *A Liberdade é Azul* pode ser descrita em poucas linhas. Trata-se da história de Julie de Courcy (Juliette Binoche), uma bela mulher que perde sua filha de cinco anos e o marido, um aclamado compositor europeu chamado Patrice, num acidente de carro. Depois de uma tentativa frustrada de suicídio, Julie decide iniciar uma vida inteiramente nova, livre de bens materiais e de qualquer tipo de vínculo profissional ou afetivo. Ela retoma seu nome de solteira, Julie Vignon, e vai morar isolada um pequeno apartamento em Paris. Aos

¹¹⁵ *Something of a model of directorial focus and control, 'Bleu' seems to be an attempt to answer several related questions: How can a filmmaker express the feelings for someone who won't, or can't, express them herself? Can the director make the viewer understand her, like her, share her feelings? Krzysztof Kieslowski comes very close, finding ingenious, even brilliant ways to get inside the head of his deliberately impenetrable Julie. So, do we ever share her feelings? No, despite all Kieslowski's tricks, we really can't. So often, Americans wrongly write off European films as 'cold,' and that's why it's surprising that this movie, which directly tackles the question of emotional frigidity, and which has such a passionate following among cinephiles, should turn out never to make us feel really anything. Oh, the film has an undeniable emotionalism, as potency, just beneath the surface, yes. But it's never willing to go the extra step and manipulate the viewer in an outright way. It's too respectful of its audience, too intelligent, too careful, for that. And this studied, uncompromising unsentimentality in itself is an achievement Kieslowski should be commended for, but some may find it makes 'Bleu' into a portrait of grief to be admired, rather than loved.* Disponível em <http://www.imdb.com/title/tt0108394/>

poucos, porém, os acontecimentos à sua volta fazem com que seja obrigada a retornar ao “mundo dos vivos”.

Ao longo de uma hora e meia de projeção, o enredo do filme oferece – se comparado a um trabalho como *Dançando no Escuro* - poucas reviravoltas ou situações que tendam a criar forte tensão, surpresa ou expectativa no espectador em relação aos desdobramentos da narrativa. Boa parte da atenção se volta não para a ação da personagem, mas para a sua experiência subjetiva. Inclusive alguns pequenos acontecimentos parecem interessar mais pelo que eles expressam da vivência afetiva de Julie do que da realidade que a rodeia.

No entanto, a estrutura da narrativa segue um modelo clássico. *A Liberdade é Azul* pode ser claramente dividido em três atos. Nos primeiros trinta minutos do filme, vemos o acidente de carro, a tentativa de suicídio na clínica e a volta de Julie para casa, com a decisão da venda da propriedade comunicada ao advogado da família. Há também a cena em que ela destrói a partitura do Concerto da Unificação Européia (na qual seu marido estava trabalhando antes de morrer) e o encontro sexual com Olivier, o assistente de Patrice que a ama há anos e de quem ela se afasta bruscamente na manhã seguinte. Os próximos trinta minutos se dedicam a mostrar o dia-a-dia da jovem no apartamento parisiense, com pequenos episódios que a obrigam, progressivamente, a enfrentar suas reações emocionais e a se relacionar com outras pessoas: o encontro com Antoine, o adolescente que testemunhou o acidente, a amizade involuntária com Lucille, a dançarina de *striptease* que é sua vizinha, e o pavor provocado pela descoberta de uma ninhada de ratos no apartamento. Na última terça parte do filme, este processo se acelera a partir da descoberta da existência de uma amante grávida de Patrice, do reencontro com Olivier e do envolvimento no trabalho de finalização do concerto. Assim, os principais acontecimentos da fábula estão concentrados ao início do filme e, sobretudo, em sua meia hora final.

Na primeira parte, somos apresentados a Julie e à situação trágica que mudou inteiramente os rumos da sua vida. A cena do acidente é mostrada nos primeiros três minutos e meio. Mostra-se a roda de um carro em movimento, o rosto de uma criança através do vidro do banco de trás olhando as luzes dos carros em movimento, depois uma pequena mão lançando um papel de bombom pela janela. Em nenhum momento há música, apenas os barulhos da estrada. O carro pára no acostamento. Vemos o motorista de costas, levantar-se para esticar os braços do lado de fora e a menina que corre em direção a uma árvore, para fazer xixi. Um ângulo inusitado mostra, em primeiro plano, gotas de óleo vazando de baixo

do carro e, ao fundo, a criança retornando. Ouvimos a voz de uma mulher fora de quadro, dizendo: “Venha, Anna. Entre”. O carro parte. No próximo plano, uma mão manuseia um brinquedo artesanal. É um bilboquê ou “emboca-balão”, uma bola de madeira presa por um cordão a um bastão. Quem segura é um adolescente que está num campo aberto, à beira da estrada. Ele tenta encaixar o bastão na bola. O carro passa. Ele pára, observa e estica a mão, como quem pede uma carona. O carro segue. O rapaz retorna ao brinquedo e quando finalmente consegue encaixar a bola, há o barulho da batida. O último plano da seqüência mostra à distância o veículo batido numa árvore e o jovem correndo em sua direção.

Dessa maneira, quando formos finalmente apresentados a Julie, ela já estará numa cama de hospital, recebendo a notícia da morte da filha e do marido. Como não tivemos tempo nem oportunidade de conhecer a protagonista, somos conduzidos por uma estratégia de engajamento que, ao menos no início, não envolve a evocação de um temor pela personagem (como quando sofríamos por Selma, nas cenas iniciais do filme de Lars von Trier), mas a criação de uma disposição para compreender emocionalmente Julie, ingressando na sua subjetividade e talvez até simulando seus estados mentais. Lembremos que no modelo de engajamento em relação ao personagem defendido por Murray Smith, a simulação é um dos mecanismos por meio dos quais o público constrói empatia com o personagem, projetando-se imaginariamente na situação vivida por ele, com o objetivo de compreender e captar suas intenções, emoções e motivações. Outros autores cognitivistas como Noël Carroll não crêem que o engajamento passe por um mecanismo de projeção imaginária como a simulação. Mesmo que o público não se coloque no lugar de Julie Vignon, não se identifique nem sinta empatia por ela, o fato é que o filme de Kieslowski nos convida a perscrutar a vida interior de sua protagonista. Como isto é construído pelo texto fílmico?

Algumas informações fornecidas na primeira meia hora do filme permitem ao público identificar as linhas gerais do perfil da personagem, deflagrando o processo que Murray Smith define como reconhecimento. A cena em que ela assiste na clínica por uma pequena TV portátil ao funeral dos familiares permite que fiquemos sabendo que Julie era esposa de um compositor importante, reconhecido internacionalmente. Sua aparência irretocável, com roupas sempre discretas e elegantes, a casa onde morava com a família; tudo nos informa brevemente sobre o universo sofisticado ao qual a protagonista pertence. Em contrapartida, não sabemos quase nada sobre a vida que levava antes do acidente, e as informações sobre o que motiva as ações da personagem e suas emoções são fornecidas muito paulatinamente e de forma sempre indireta. Há lacunas em relação aos sentimentos e idéias de Julie e, por isso, a

sensação que se produz é de que a subjetividade da personagem é uma espécie de enigma, que o espectador é convidado sutilmente a desvendar.

O conceito de alinhamento – que utilizamos para a análise de *Dançando no Escuro* – pode ajudar a demonstrar, com mais precisão, como este efeito é programado. Do ponto de vista do que Murray Smith chama de vínculo espaço-temporal, há um alinhamento quase maciço da narrativa à personagem. Praticamente todas as ações de Julie relevantes do ponto de vista da fábula são encenadas para o espectador. Ela também está presente em quase todas as cenas. No entanto, do ponto de vista do acesso subjetivo, o filme realiza uma estratégia de alinhamento um tanto ambígua, ao preservar sempre certa distância da personagem, a despeito de fazer com que nos sintamos às vezes muito próximos dela, literalmente colados à superfície de sua pele.

A proximidade é construída, entre outras coisas, pelo uso exaustivo do *close-up* e da câmera subjetiva. Visualizamos, com muita frequência, não só as expressões de Julie como os dados da realidade através dos seus olhos. Somos convidados em alguns momentos até a ouvir com a sua audição interna. A música e a fotografia são utilizadas de forma recorrente para produzir efeitos sensoriais que criam no espectador a impressão de ter acesso a algo da experiência afetiva da personagem. O modo como estas estratégias são agenciadas será discutido com mais detalhe na próxima seção. Aqui, no entanto, o importante é adiantar que estes recursos, nem de longe, visam comunicar pensamentos e emoções de Julie com o mesmo grau de transparência proporcionado pelos números musicais de Selma em *Dançando no Escuro*. Pelo contrário: mesmo que não tenha qualquer pretensão de analisar o filme, o espectador é sempre instigado a se perguntar sobre o sentido por trás do uso destes recursos. O que esta música representa? Algo que ela está ouvindo? Sua tristeza? E quanto às luzes azuis que se refletem no rosto da personagem, sem nenhuma fonte aparente? O que significam? São perguntas não inteiramente respondidas pelo texto fílmico e que induzem o espectador continuamente a fazer inferências e construir hipóteses a respeito da vida interior da personagem e das convenções adotadas pelo filme.

Enquanto isso, os planos demorados, às vezes com 15 e até 20 segundos, convocam uma apreciação contemplativa, disposta a desvendar aos poucos a protagonista e suas ações. É também interessante notar como o uso da câmera e a fotografia são importantes para garantir que, a despeito de visualizarmos o rosto da personagem incontáveis vezes em primeiro plano, não tenhamos a impressão de ingressar de forma invasiva no terreno das suas emoções –

como acontecia com Selma. Nos *close-ups*, a câmera é quase sempre fixa, e na única vez que ela se desloca, percorrendo a superfície do rosto de Julie em um primeiríssimo plano (enquanto ela assiste da clínica ao funeral pela TV), o movimento é discreto e levemente trêmulo, quase indeciso. Já a fotografia *low-key* explora as sombras no rosto de Binoche de modo que seus traços nunca sejam inteiramente iluminados durante o *close-up*.



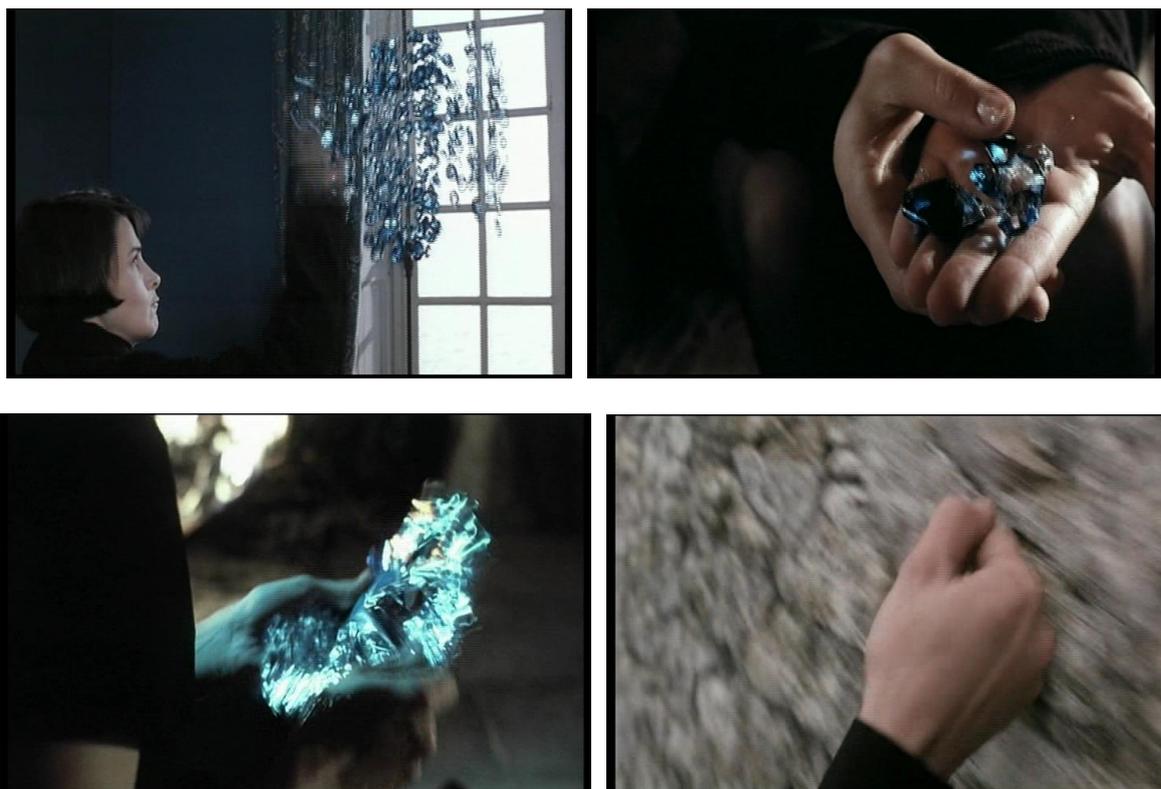
Figura 17 - Um dos vários *close-ups* de Julie: sombras e gesto de contenção

Ao mesmo tempo, a interpretação da atriz explora detalhes de composição para dar a entender sutilmente ao espectador o enorme empenho realizado pela personagem para reprimir suas emoções. Em muitas cenas, seu rosto parece duro, lívido, como o de alguém inteiramente desprovido de afeto. Mas em vários momentos é possível divisar um tremor nos lábios que a personagem parece tentar sem sucesso disfarçar. Num gesto repetido várias vezes ao longo do filme, Juliette/Julie põe as mãos em punho sobre os lábios, como num esforço de contenção¹¹⁶.

De modo geral, aliás, os gestos da personagem são fundamentais para que possamos ter acesso à sua experiência emocional. Ao regressar para casa após sair da clínica, Julie traz estampada no rosto a sua máscara de frieza emocional. Ela pergunta ao jardineiro se ele “retirou tudo do quarto azul”. A resposta é positiva. Na cena seguinte, abre a porta de um quarto com paredes pintadas de azul. Ao centro, há um móvel de cintilantes pedras azuis. Julie caminha em direção à peça e, com raiva, puxa alguns pingentes. Poucas cenas depois, enquanto fornece de modo quase ríspido instruções ao advogado, um plano detalhe nos

¹¹⁶ Há também um breve diálogo que cumpre uma função importante de sublinhar para o espectador a dificuldade da protagonista em expressar emoções, e o mais interessante, sem que ela própria precise falar qualquer coisa sobre o assunto. Julie encontra a criada Marie aos prantos escondida na cozinha da casa. Por que está chorando? – ela pergunta. Porque a senhora não chora – responde a criada, suavemente. As duas se abraçam e a empregada continua. – Penso neles, meu Deus. Eu me lembro de tudo. Como esquecer?

mostra que traz os pingentes azuis nas mãos. Em nenhum momento, o filme informa abertamente que o quarto azul pertencia à sua filha, mas não é difícil chegar a esta conclusão. Em outra cena, Julie desembala um pirulito e o devora com agressividade. O papel azul da embalagem é igual ao lançado pela menina à janela do carro pouco antes do acidente. Mas a imagem que provavelmente expressa de forma mais marcante a raiva e o desespero da personagem surge quando ela arrasta a mão em punho sobre um muro de pedra até sangrar.



Figuras 18 a 21 – Móbile, embrulho de pirulito e a mão no muro: gestos expressam a emoção da personagem

Em uma entrevista exibida nos extras do DVD de *A Liberdade é Azul* lançado pela Versátil, Kieslowski tenta explicar a função que os planos detalhe de objetos e gestos exercem no filme. A cena que ele comenta ocorre algumas seqüências depois da do muro. Julie já está morando sozinha em Paris, escondida de todos. Sentada num café, ela é surpreendida com a chegada de Olivier, que confessa que vinha procurando-a a meses. Depois que ele vai embora, reafirmando o que sente por ela (“Eu a vi. Espero que isso seja suficiente por algum tempo. Vou tentar”), um plano mostra por exatos cinco segundos e meio os dedos de Julie mergulhando um torrão de açúcar no café.

Por que essa obsessão por closes? Simplesmente para mostrar o mundo da personagem do ponto de vista dela, pra mostrar que ela olha as pequenas coisas, as coisas próximas. Nos concentramos nos detalhes pra mostrar que ela não se

preocupa com o resto, que ela tenta restringir seu mundo, tenta fechá-lo sobre si mesma e o ambiente que a cerca. Há alguns detalhes assim neste filme. Mostramos em *close* o torrão de açúcar se impregnando de café para mostrar que nada daquilo que a cerca a interessa. Nem as outras pessoas, nem esse homem, o homem que a ama e que a encontrou após várias dificuldades. Isso não tem nenhum interesse para ela. Só lhe interessa o açúcar e ela se concentra nisso de propósito para rejeitar tudo que ela recusa. (transcrição da legenda).

Um detalhe interessante nesta cena é que o diretor não mostra, antes do plano do torrão de açúcar, um plano do rosto de Julie olhando para a xícara. Nada nos indica claramente que aquela é a perspectiva da personagem – trata-se de algo que o espectador precisa inferir. De um modo semelhante, o filme exhibe também diversas outras imagens que não coincidem com o ponto de vista de Julie, mas que parecem de alguma forma expressar a sua percepção subjetiva. O exemplo mais interessante ocorre na cena em que o médico dá à personagem a notícia da morte do marido e da filha. Por 27 segundos vemos apenas o olho de Julie, com a imagem do médico refletida em sua pupila. O curioso aí é como este ângulo nos permite objetivamente ver, de uma perspectiva externa, o olhar da personagem, ao mesmo tempo em que nos informa sobre aquilo que ela vê, além de reproduzir uma impressão sensorial “afetivamente congruente” com o estado mental de Julie naquele momento, de perda de referência, desnorsteio e fragmentação.



Figura 22 – Reflexo no olho de Julie: câmera objetiva ou subjetiva?

Numa obra que se dedica de forma tão reiterada a exprimir os estados mentais de um único personagem, chama atenção o modo como a palavra apenas muito raramente é usada com este objetivo. Julie quase nunca fala sobre seus sentimentos, motivações e desejos. E esta talvez seja a principal estratégia que faz com que, apesar de todos estes recursos, o filme

mantenha sempre alguma distância entre espectador e personagem. Por exemplo: quando Julie transmite ao advogado as instruções que irão lhe permitir ingressar na sua “nova vida”, o diálogo deixa elipses que o espectador terá de preencher ao longo da narrativa

Julie - Ninguém deve saber. Jamais. (pausa) Pagará a permanência de minha mãe no asilo até ela morrer. Assegurará o futuro de Marie e do jardineiro. Venderá todos os bens. E o dinheiro irá para essa conta.

Advogado – A conta 270641196?.

Julie – Sim

Advogado – Posso perguntar... porquê?

Julie- Não.

Advogado – Queira me desculpar (levantando-se e depois voltando). Mas o que restou para você?

Julie – Minha própria conta.

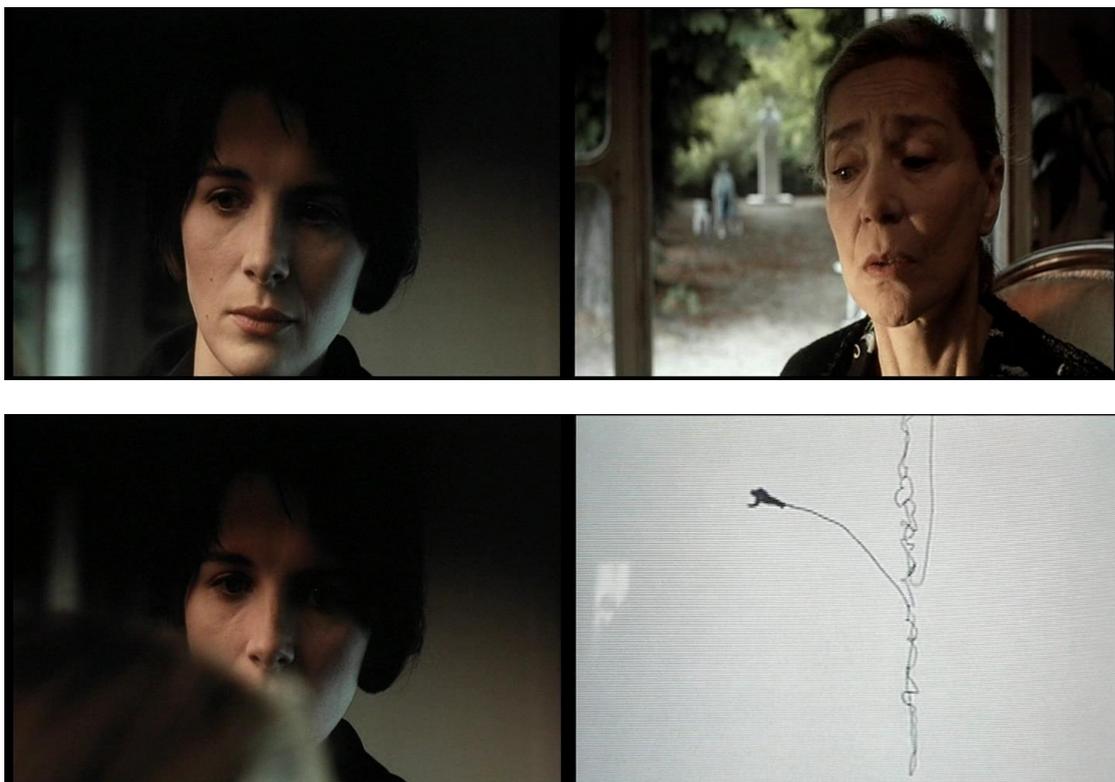
A pergunta do advogado, sobre porque Julie quer se desvincular de seus bens e de todos que a cercam, só será respondida de forma objetiva para ao espectador ao final do que chamamos de “segundo ato do filme”, quando a personagem vai visitar a mãe no asilo. Trata-se da única situação ao longo de toda a projeção na qual a personagem expressa verbalmente o que sente e pensa, comentando o seu passado e a vida atual. O modo primoroso como esta cena é construída é capaz de propiciar um momento de abertura, de desnudamento da personagem, sem deixar de pontuar o tempo todo os impasses de um contexto de total incomunicabilidade. Internada com Mal de Alzheimer ou alguma doença do gênero, a mãe de Julie mal a reconhece e a conversa entre as duas é uma espécie de diálogo de surdos que paradoxalmente cria talvez as únicas condições possíveis para que a protagonista fale de si. A cena merece ser examinada mais de perto por conta de elementos da *mise-en-scène* e também pelo uso de uma espécie de metáfora visual que aparece também em outros momentos da narrativa.

Quando Julie se aproxima, a mãe assiste TV em uma sala do asilo. A senhora a recebe, chamando-a de Marie France e desligando o áudio do monitor. “Sou eu, Julie”, ela explica, embora pouco tempo depois a mãe volte a confundi-la com outra pessoa. O rosto da filha expressa uma impaciência contida. A velha diz: “Não me falta nada, tenho uma tevê. Eu vejo o mundo inteiro” e a câmera mostra em primeiro plano as imagens da televisão, que exhibe uma espécie de apresentação de *bungee jumping*. De repente, a senhora pergunta: “Queria contar algo sobre seu marido, ou sua casa? Ou sobre seus filhos? Ou talvez sobre você?” Um

close-up mostra o rosto de Julie, de frente, olhando para a mãe. Seus lábios trêmulos traem o desconforto com as perguntas que ela provavelmente não esperava. Depois de balbuciar alguma coisa incompreensível, consegue responder pausadamente: “Meu marido e minha filha morreram. Não tenho mais casa”. Ao que a mãe responde: “É, me disseram”, e o contraplano a mostra um tanto alheia, virando o rosto de volta para a TV. Quando a montagem volta pra Julie, o alto da cabeça da mãe encobre parte do seu rosto. Sem ver o queixo e os lábios da personagem, a ouvimos dizer: “Antes eu era feliz. Eu os amava e eles me amavam também”. Silêncio. A próxima imagem vem da televisão: é o salto de *bungee jumping*. Um corpo flutuando no ar, preso apenas por uma corda é mostrado por nove segundos. “Mamãe, está me ouvindo?”, insiste Julie. “Estou, Marie France”. Voltamos para o plano do rosto de Julie parcialmente oculto. “Agora entendi que só farei uma coisa. Nada”. Nesse exato instante, a mãe se move e conseguimos ver o rosto inteiro de Julie. Mas desta vez ela traz um sorriso um tanto duro no rosto. “Não quero bens, presentes, amigos, amor ou vínculos. Tudo isso são armadilhas”. Subitamente preocupada, a mãe questiona: “Tem dinheiro, minha filha? Do que viver?”. Julie faz “sim” com a cabeça. E a senhora se mostra aliviada: “Isso é importante. Não se pode renunciar a tudo”.

Além do efeito irônico do diálogo entre mãe e filha, é curioso notar como no instante em que a personagem finalmente se expõe, falando do amor pela filha e pelo marido, a composição trata de ocultar do espectador, respeitosamente, a parte do seu rosto por meio da qual aprendemos a identificar os sinais da sua emoção. Além disso, a imagem do salto de *bungee jumping* na tela da tevê, exibida durante longos nove segundos no momento mais importante do diálogo, não tem como não se tornar saliente para o espectador, que é convidado a desvendar seu sentido. A interpretação óbvia é de que a imagem simboliza o modo como Julie se sente: despencando no vazio, presa à realidade apenas por um fio.¹¹⁷ Note-se aí que a estratégia é um tanto diferente da utilizada nos planos detalhe citados anteriormente. Não se trata de deixar entrever os afetos de Julie, colocando em primeiro plano seus gestos e sua relação com objetos que a cercam, mas de fornecer uma metáfora que sintetiza a condição em que ela se encontra.

¹¹⁷ *Algumas cenas antes, o filme já tinha evocado uma imagem semelhante ao mostrar outro “diálogo de surdos”, desta vez entre Julie e o flautista de rua. O homem está deitado no chão e ela se aproxima, perguntando se ele está doente, se está bem. Ele não responde, limitando-se a segurar a caixa do instrumento que Julie lhe entrega. Recosta a cabeça sobre a caixa e, fala consigo mesmo, de forma meio non sense: “É preciso agarrar-se a algo”.*



Figuras 23 a 26 – Diálogo de Julie com a mãe no asilo: jogo de ocultamento/revelação e metáfora visual

O dado mais importante a respeito desta cena, no entanto, é que ela se configura como uma espécie de clímax da segunda metade do filme, não porque a ação transcorrida indique exatamente uma reviravolta na vida da heroína, mas por sua função reveladora, ao responder perguntas colocadas pela narrativa em sua primeira parte. É que a trajetória afetiva proposta por *A Liberdade é Azul* coincide com uma trajetória de desvendamento das emoções da personagem, uma trajetória que engaja o espectador cognitivamente e emocionalmente, suscitando curiosidade em relação à subjetividade de Julie e levando-o progressivamente a se comover com a personagem, em um delicado processo de construção de empatia. Em nenhum momento, no entanto, o filme convida o público a temer pela protagonista ou propriamente sentir piedade dela, recusando o recurso ao sentimentalismo explorado de forma tão exaustiva por *Dançando no Escuro*.

Depois do encontro de Julie com a mãe no asilo, a cena seguinte mostra Olivier em casa, recebendo de um entregador uma partitura - e o espectador não terá dificuldade em supor que se trata de uma cópia da partitura do Concerto pela Unificação da Europa, cujos

originais foram destruídos por Julie no início do filme. Há um dado relevante em relação a esta cena porque se trata de uma das poucas ocasiões do filme em que o espectador pode ter acesso a informações que não estão disponíveis para a protagonista. Apesar de todas as estratégias de alinhamento citadas aqui, não é exatamente a partir da perspectiva de Julie que a história nos é contada. Há uma narração onisciente, que em discretos momentos como este suscita certo suspense, ao nos permitir antecipar desdobramentos da narrativa¹¹⁸.

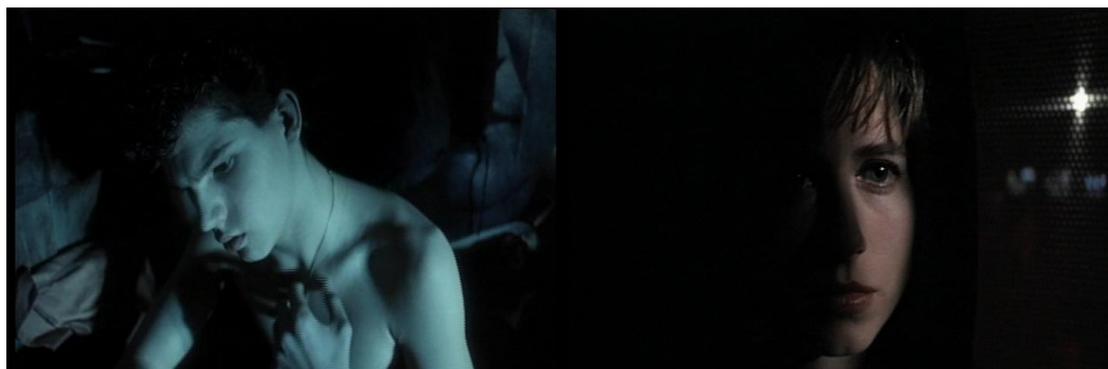
De qualquer forma, o fato é que a partir da chegada das partituras à casa de Olivier, o ritmo do filme se acelera com a seqüência das pequenas reviravoltas que vão acabar por demover inteiramente Julie do seu projeto de manter-se livre de “amores, amigos ou vínculos”. Ao assistir por acaso a cena de um programa de TV, ela fica sabendo que Olivier aceitou o projeto de concluir o concerto de Patrice e também vê umas fotos em que o marido aparece abraçado a outra mulher. Vai até a copista e descobre que ela preservou uma cópia da partitura destruída. Procura Olivier, a princípio para tirar satisfações, e acaba sabendo, por meio dele, da existência da amante. Procura a moça, uma estagiária de advocacia chamada Sandrine, e descobre que ela está grávida e também que era amada por Patrice: ele a presenteou com uma correntinha de ouro com uma cruz, igual à sua. Julie decide trabalhar com Olivier no Concerto e desiste da venda da casa, ofertando-a para que Sandrine possa morar lá com a criança. Quando termina o trabalho no concerto, Julie finalmente cede ao amor de Olivier.

A cena final é uma panorâmica que mostra num fundo escuro e difuso, primeiro Julie, na cama com Olivier, e depois todas as pessoas a quem ela agora se sente afetivamente vinculada: Antoine, o rapaz que testemunhou o acidente na estrada; sua mãe, assistindo tevê no lar de idosos; Lucille, a jovem dançarina no palco do clube noturno, a amante de Patrice, num exame médico, com a imagem do bebê no monitor do equipamento de ultrassonografia e um olho, que suspeitamos ser de Olivier, com a imagem das costas nuas de Julie sentada na beira da cama refletida em sua retina. O último plano é um *close-up* do rosto da protagonista na mesma posição em que a vimos diversas vezes durante o filme, com as mãos em punho sobre os lábios. Agora, porém, ela não parece tentar conter a emoção, e grossas lágrimas correm do seu rosto. Durante toda a cena, ouvimos o Concerto pela Unificação Européia,

¹¹⁸ Outro exemplo desta estratégia ocorre ainda no início do filme, quando vemos Olivier sozinho na casa de Julie, pegando uma pasta com documentos de Patrice. Em meio ao material, vemos as fotos que mostram o compositor ao lado de uma outra mulher. Será por meio dessas fotos que Julie irá descobrir a existência da amante do marido, já perto do final do filme.

mais especificamente um trecho da interpretação coral dos versos sobre o amor extraídos do primeiro capítulo da Epístola aos Coríntios.

Esta cena confere ao final de *A Liberdade é Azul* um tom emotivo, marcando finalmente o retorno de Julie ao “mundo dos vivos”, a recuperação da sua capacidade de trocar afeto e estabelecer vínculos, libertando-a do compromisso que estabeleceu consigo mesma de buscar a liberdade no isolamento e na alienação dos outros. Em que medida podemos considerar que esta cena é também – como a apoteose de Selma ao final de *Dançando no Escuro* -, uma “cena de empatia”? Para ilustrar o conceito, Plantinga usa sempre exemplos do cinema americano, especialmente de melodramas. Mas não é difícil identificar aqui características que se enquadram nos critérios definidos pelo autor. Ao final de *Bleu*, o tempo da narrativa se interrompe para que a nossa atenção se volte, com menos ambigüidades, para a experiência emocional interior da personagem. A cena tem cinco minutos de um só plano, com as transições entre as diferentes situações eclipsadas pelo fundo escuro. Cria-se um efeito de sincronia, como se houvesse uma suspensão espacial e temporal. São quatro minutos da imagem de Antoine até o detalhe do olho de Olivier, e um minuto de contemplação do rosto de Julie. Ao contrário do que aconteceu durante a maior parte do filme, não pairam agora mais tantos mistérios sobre as emoções da protagonista e a interpretação mais óbvia para a seqüência de imagens dos diferentes personagens é que elas expressam as reflexões da protagonista. Testemunhamos, portanto, não apenas a tristeza de Julie, mas o objeto da sua tristeza, não apenas seu choro, mas aquilo *por que ela* chora. E, para completar, a melodia solene da composição romântica é *afetivamente congruente* com a cena. Todos estes elementos ajudam a reforçar a hipótese de que o objetivo da narração não é apenas comunicar a emoção da personagem, mas produzir também empatia, convocando a emoção do espectador.





Figuras 27 a 30 – Na cena da empatia, as emoções e pensamentos de Julie se tornam visíveis

4.2.2 Recursos estilísticos, sensações e emoções de artefato

Um dos aspectos que mais chamam a atenção em *A Liberdade é Azul* é a variedade de modos com que a música do compositor Zbigniew Preisner é integrada à narrativa audiovisual. Antes de qualquer coisa, a música é um elemento fundamental do universo ficcional. Patrice era um compositor famoso e o concerto que ele deixou inacabado servirá de elo de ligação entre Julie e Olivier e mesmo entre Julie e o mundo do qual ela tenta, sem sucesso, se exilar. Em torno da questão da música paira até um pequeno mistério. Será que Julie é a verdadeira autora da obra do seu falecido marido? A hipótese - levantada logo no início do filme por uma jornalista que tenta entrevistá-la - nunca será totalmente confirmada nem negada pelo filme, que fornece apenas indícios contraditórios sobre o assunto. Outro enigma - que provavelmente interessa apenas a cinéfilos - envolve a referência ao compositor flamengo do século XVIII, Van den Budenmayer. Invenção de Preisner e Kieslowski, o músico fictício é citado em cenas de vários trabalhos onde a dupla atuou em parceria, sempre como autor das composições de Preisner. A primeira referência ao compositor foi feita no nono episódio do *Decálogo* (*Dekalog*, 1988), a série que Kieslowski dirigiu para a televisão polonesa. O protagonista do filme - um médico que vive uma crise no casamento por conta de um problema de impotência sexual - é apresentado à música de Budenmayer por meio de uma paciente que precisa se submeter a uma cirurgia cardíaca para seguir carreira como cantora lírica. Em *A Dupla Vida de Veronique*, a polonesa Weronika morre em sua estréia como soprano ao interpretar o Concerto em Mi Menor de autoria do compositor, enquanto seu duplo francesa Véronique ensina a mesma música aos alunos. No caso de *A Liberdade é Azul*, Van den Budenmayer aparece como autor da Marcha Fúnebre que toca no enterro de Patrice e que

também ressoa diversas vezes na mente da protagonista. Seu marido era um admirador da obra do compositor e pretendia incluir um trecho da marcha, como citação, no concerto que deixou inacabado.

Em sua dissertação de mestrado “A música no cinema e a música do cinema de Krzysztof Kieslowski”, Suzana Reck Miranda (1998) investiga o uso destas estratégias e também o modo como os recursos musicais são agenciados no filme. Tomando por base os conceitos de Michel Chion, Miranda chama atenção para a flexibilidade com que a música transita entre os campos sonoros diegéticos e não-diegéticos, criando ambigüidades em torno da identificação da origem da fonte sonora. Em vários momentos do filme, alguns elementos indicam que os trechos melódicos da Marcha Fúnebre e da peça de Patrice representam a *audição interna* de Julie ou, em outras palavras, um *ponto de escuta subjetivo*¹¹⁹. Neste caso, o lugar imaginário de onde o som é emitido pertence ao universo diegético. As convenções que permitem, no entanto, identificar que estamos diante de uma *audição interna* nem sempre estão inteiramente claras para a apreciação e é possível que interpretemos a música como um som não-diegético¹²⁰¹²¹.

Exemplos do filme podem ajudar a compreender como o recurso é utilizado. Ao chegar em casa depois do internamento na clínica, Julie procura algo entre livros de partitura. Ouvimos uma melodia ao piano, mas não há ninguém tocando o instrumento. Podemos pensar que a melodia transita no campo não-diegético, e que está ali para indicar um estado de ânimo geral da cena ou da personagem. Mas ela acha um papel, com notações musicais e no exato momento em que o fecha, a música é interrompida, num *fade* sonoro, como se o gesto tivesse o poder de eliminar a melodia. Pouco tempo depois, Julie vai até o escritório da copista, para solicitar a partitura na qual Patrice estava trabalhando. Quando a moça aponta um trecho da notação, comentando a entrada no coral, ouvimos vozes cantando. A música continua durante

¹¹⁹ Na terminologia de Jost (2009), o recurso poderia ser entendido como um exemplo de “auricularização interna secundária” pois a representação visual (no caso, gestos e movimentos de Julie) é utilizada para indicar ao espectador que a música representa algo que a personagem está escutando.

¹²⁰ Segundo Chion (1985), há dois modos básicos do som se relacionar com a imagem. No som visualizado, a fonte sonora é visível na imagem. Já o caso do som acusmático, a fonte não é apresentada pela imagem no momento da emissão do som. O som acusmático pode ser de dois tipos: fora de campo e *off*. No primeiro caso, apesar da fonte emissora não ser visível na imagem, ela pode ser situada imaginariamente no mesmo espaço/tempo da ação mostrada. Já no som *off*, a fonte é invisível, pertencendo a um outro tempo, a um outro espaço. O som visualizado e o som acusmático fora-de-campo pertencem ao campo sonoro diegético, enquanto o som acusmático *off* pertence ao campo sonoro não diegético.

¹²¹ É interessante comparar esta estratégia com a análise que fizemos do uso da música em *Dançando no Escuro*. Sem usar a mesma terminologia, ali também se ressaltava o jogo com as fronteiras entre música diegética e música não-diegética ou extra-diegética. No filme de von Trier, porém, as convenções que nos permitem reconhecer que a música emerge do pensamento ou da imaginação da personagem são mais rigidamente delimitadas.

todo o tempo em que Julie dialoga com a copista e também quando sai para a rua com a partitura na mão. Até o momento em que ela lança o papel num caminhão de lixo e a melodia se funde com os ruídos, como se fosse literalmente engolida pela máquina.

Do ponto de vista do nosso projeto de entender como o filme evoca emoções, o que estes recursos indicam? A primeira constatação é que a música que ressoa da audição interna de Julie é mais uma estratégia para nos dar acesso, por uma via sensorial, ao estado afetivo da personagem. Compartilhamos da mesma percepção de Julie, *ouvimos* aquilo que ela *ouve*, mesmo que ninguém mais na cena seja capaz de ter acesso aos sons. Mas o que esta música representa e em que medida ela expressa as emoções da protagonista? A composição de Zbigniew Preisner segue um estilo romântico, tonal. A Marcha Fúnebre do fictício Van den Budenmayer, como todas as marchas fúnebres, é uma música lenta, com timbres graves e ritmo marcado. E é, além de tudo, a música que foi executada durante o funeral de Patrice e Anna, a que Julie assistiu pela TV portátil. Quando a ouvimos ressoar da imaginação da personagem – como também ressoam os trechos da composição de Patrice, que seguem uma linha melódica igualmente melancólica – a impressão que se cria é de que a música representa o luto de Julie, a memória da sua dor, da qual ela tenta a todo custo se libertar. Na cena já citada, na qual a personagem acha o papel com a notação musical, um dado que chama atenção é que, a despeito da melodia sentimental e triste que ouvimos, o rosto da personagem permanece duro, impassível. Como o *fade* sonoro coincide com o momento exato em que ela dobra o papel, a sugestão é de que a música expressa, principalmente, *a emoção que Julie se recusa a sentir*.

Muitos exemplos semelhantes podem ser citados. Em casa, Julie bate bruscamente a tampa do piano quando as notas musicais que observa no papel viram som. Numa das inúmeras cenas em que aparece nadando na piscina, a melodia irrompe de uma hora para outra, bem alta, num primeiríssimo plano sonoro, no exato momento em que ela alcança a borda. Julie fica imóvel, como se estivesse em estado de choque, e deixa seu corpo deslizar de volta para a água, colocando-se em posição fetal e tapando os ouvidos com força. Em momentos como esse, a música de *A Liberdade é Azul* ganha corpo na cena, assume materialidade. De certa forma, ela pode ser comparada aos objetos que cercam Julie, como o móvel azul e o papel do pirulito. Aprendemos sobre a subjetividade da personagem pela maneira como ela se relaciona com estes objetos, e também com as melodias criadas por Patrice e Van den Budenmayer.



Figura 31 – Notações da partitura: música se materializa durante a cena

Não por acaso, à medida que o filme evolui, e os sentimentos da heroína afloram com intensidade crescente, a música torna-se ainda mais freqüente, até o desfecho abertamente emocional, com o canto coral tocando por cinco minutos. Em algumas cenas, o brusco irromper da composição musical durante um *close-up* de Julie é seguido por um *fade out*. Por alguns segundos, ficamos diante apenas da tela preta com a música tocando num volume alto. Então a imagem retorna do mesmo ponto onde houve a interrupção, e a cena continua. A primeira vez que este recurso é utilizado ocorre durante uma cena de Julie na clínica, ainda no começo do filme. Ao longo da projeção, no entanto, ele será repetido mais três vezes: no encontro com Antoine (quando o rapaz pergunta se ela gostaria de saber alguma coisa sobre o que ele presenciou do acidente, enquanto ela estava inconsciente), numa cena em que Julie é surpreendida por Lucille na piscina (e está fragilizada pelo encontro da ninhada de ratos) e durante o diálogo com Olivier, após a descoberta da existência da amante de Patrice. Todas estas cenas marcam momentos emocionalmente intensos para a protagonista, e a combinação da música com os *fades* sinaliza esta intensidade - como um sinal de exclamação. O recurso parece sugerir também que a personagem vive uma espécie de *blackout* mental: fora do tempo e do espaço por alguns segundos. Para completar, contribui para produzir quebras no ritmo da cena e pontuar a progressão da narrativa, cujo ritmo da ação e a intensidade da emoção se acentuam com o passar do tempo. Assim, o intervalo entre o primeiro e o segundo *fade out* é de 30 minutos. Entre a segunda e a terceira vez que o recurso é utilizado passam-se quase 20 minutos e entre a terceira e a última vez, apenas 10.

Juntamente com a música, outros recursos fotográficos, de enquadramento e movimentos de câmera também são utilizados com o objetivo de reproduzir para o público as impressões sensoriais e o estado afetivo da personagem. Vemos um *close-up* do rosto de Julie que parece dormir, sentada numa poltrona da clínica onde está internada. De repente, os acordes da Marcha Fúnebre de Van den Budenmayer ressoam alto, enquanto uma luz azul intensa invade todo o quadro. Julie acorda num susto e, com a expressão petrificada, olha para frente. A impressão é de que ela vê algo na mesma direção da câmera que, num *travelling*, se afasta rapidamente para em seguida retornar, aproximando-se da personagem. A princípio, a luz azul parece ter sido produzida pelos raios de sol que entraram no ambiente através dos vidros azuis da varanda. Mas a intensidade e a variedade das luzes que se refletem no rosto de Julie não podem ser justificadas como uma consequência da realidade externa, objetiva. O mesmo pode ser dito dos pequenos pontos de luz, também azuis, que aparecem em torno do seu rosto em outro momento do filme. Morando já no apartamento parisiense, ela é acordada no meio da noite por uma confusão na rua. Vai ver o que está acontecendo e a porta bate, deixando-a do lado de fora, no *hall*. Sentada na escada, observa o movimento no prédio: Lucille (que ela ainda não conhece) recebe a visita clandestina do vizinho, para o qual deixou a porta entreaberta. Após ver esta cena, Julie recosta a cabeça no corrimão da escada e fecha os olhos. É aí que surgem os pontos de luz, lembrando os reflexos das pedrinhas do móbil. Simultaneamente, como o leitor já deve ser capaz de deduzir, ouve-se o lamento pesaroso da marcha fúnebre, que a essa altura nos é bastante familiar. Julie abre os olhos e tudo desaparece: luzes e sons. Ela fecha os olhos e tudo recomeça.

Fica claro que os pontos de luz e a música, mais uma vez, visam expressar de alguma forma o estado mental da personagem, imersa em suas recordações dolorosas. No entanto, o recurso é utilizado de forma a gerar dúvidas e ambigüidades. Os efeitos luminosos azuis, por exemplo, já foram interpretados das mais diversas formas por cinéfilos, analistas e críticos. Há até pesquisadores que defendem que Julie sofre do distúrbio neurológico da sinestesia, experimentando impressões sensoriais que confundem cor e som (EVANS, 2005). Em todo o filme, o azul é onipresente: ele está em objetos, roupas e nos filtros que alteram a tonalidade das imagens em várias cenas. É possível defender que este uso da cor contribui para produzir um estado de ânimo (*mood*) na apreciação, e não são poucos os que recorrem a significados culturalmente associados ao azul (inclusive o sentido em inglês da expressão *feeling blue*), para defender que o recurso cria uma disposição para a melancolia, tristeza e contemplação ou que ele expressa a frieza da personagem, seu distanciamento da realidade. Por exemplo: em

sua análise do filme, o esloveno Zizek (2009, p.64) lembra que “segundo a psicologia das cores clássica, o azul representa a separação autista, por causa da frieza da introversão, do retraimento sobre si próprio”. Também há quem se refira a uma suposta associação entre o azul e a idéia de liberdade, central para a reflexão proposta pelo filme e que será discutida na próxima seção. Aliás, o título em português *A Liberdade é Azul* parece induzir um pouco este tipo de raciocínio. No entanto, as idéias do próprio Kieslowski aparentemente iam numa direção diversa.

Apenas porque em inglês – de fato, para os americanos – a palavra *blue* é associada à tristeza, como na expressão ‘in the blues’, isso não significa que haja qualquer associação com a idéia de liberdade. Liberdade não tem nada em comum com tristeza ou frio – seria possível dizer até o contrário. Na verdade, a liberdade deveria estar no vermelho, uma vez que se quiséssemos realmente refletir sobre aquilo que é associado à liberdade, que cor da bandeira, seria a cor da revolução, do sangue e assim por diante. Mas eu chamei o filme de *Blue* pela razão simples de que na bandeira da França – e o financiamento do filme vem da França – o azul é a primeira cor. Se um outro país tivesse concedido os recursos – Alemanha, por exemplo – e eu tivesse feito um filme alemão, então o amarelo tomaria o lugar do azul e nós teríamos ‘Amarelo, Vermelho e Preto’.¹²² (KIESLOWSKI; COATES, 2002, p. 44).

Estas reflexões apontam para uma motivação puramente arbitrária para o uso da cor no filme. Do ponto de vista sensorial, no entanto, é inegável o impacto estético produzido por todos os azuis que tingem o filme e, mais que isso, pelo modo com que nele são agenciados os diversos recursos estilísticos, em especial a música e a fotografia. *A Liberdade é Azul* é um filme belo, agradável aos sentidos, e ao menos uma parte das emoções que ele desperta, do encanto que, como vimos, a produção exerce sobre alguns espectadores, é fruto dessa beleza – uma beleza que nunca é vulgar ou apelativa, mas, pelo contrário, aspira a qualidades artísticas. Mais que isso: Kieslowski manipula os materiais expressivos à sua disposição, recorrendo muito claramente a estratégias que – se não chegam a ser inteiramente originais – procuram se afastar das convenções e lugares-comuns: a música que ganha materialidade na cena, os *fade outs*, os planos-detelhe, etc. Em todos estes exemplos, o cineasta cuida para que reste para o espectador sempre algum grau de incerteza em relação ao significado destes

¹²² *Just because in English—in fact, in American—blue is associated with sadness, as in “the blues,” does not mean that it is associated with freedom. Freedom has nothing whatsoever in common with sadness or cold—one could say quite the reverse. Actually freedom ought to be in red, since if we really wished to reflect on what is associated with liberty, what color flag, it would be with revolution, blood, and so on. But I term it “blue” for the simple reason that on the French flag—and the film’s finance came from France—blue is the first color. If a different country had provided the finance—Germany, for instance—and I had made it as a German film, then yellow would have taken the place of blue and one would have had “yellow, red, and black”*

procedimentos, tornando impossível uma interpretação que possa dar conta objetivamente de seu sentido ou, em alguns casos, que seja capaz de indicar mesmo se eles aspiram a algum sentido ou não. O mesmo pode ser dito, como já vimos, de algumas situações propostas pela narrativa. Os recursos de estilo, portanto, apenas reproduzem e aprofundam enigmas que pertencem ao mundo diegético. O mistério que subsiste em relação às luzes azuis que rondam a personagem ou aos seus intrigantes *blackouts* é, a rigor, um mistério que diz respeito à própria existência de Julie, que o filme cultiva e se esforça por preservar intocado, apesar da aproximação gradual promovida com o espectador.

Em seu livro sobre a Trilogia das Cores de Kieslowski, Andréa França Martins (1996) recorre a autores como Deleuze e Bergson para fazer uma leitura da obra do diretor polonês que, entre outras coisas, valoriza a tendência à ambigüidade ou indeterminação marcante também em *Bleu*. “Kieslowski faz da imagem um ponto de interrogação, ou mesmo uma reticência. Ela não diz muito ou quase nada. E uma certa frustração é imposta se se tem a expectativa de investir a imagem de um sentido, de uma interpretação” (MARTINS, 1996, p. 57). A autora defende ainda que o cineasta não impõe uma “interpretação ou uma representação qualquer, mas uma experimentação”. Por isso, seria deslocado fazer uso de “simbologias ou de referências ocultas” para dar conta das interrogações deixadas em aberto pelos seus filmes (1996, p.19).

Do ponto de vista da produção de efeitos, um dos dados interessantes a respeito desta estratégia é que ela contribui também para colocar em primeiro plano durante a apreciação fílmica aspectos relativos ao fazer cinematográfico sem, no entanto, desafiar o pacto de ilusão da narrativa. Os jogos estilísticos de Kieslowski tornam-se salientes para o espectador não só pelo que têm de singular, mas também porque o filme insinua que eles exercem uma função na narrativa sem, no entanto, oferecer as referências para que seja possível se certificar inteiramente de que esta função foi decifrada da forma adequada. Se, em *Dançando no Escuro* havia uma espécie de reflexividade do descuido, que ostensivamente deixava o filme se revelar para o público como uma máquina manipuladora, aqui a reflexividade é construída como um jogo que estimula o espectador a continuamente elaborar e re-elaborar hipóteses sobre o filme enquanto artefato e que apresenta este mesmo filme como uma obra destinada a uma fruição contemplativa, voltada para a reflexão sobre temas existenciais. *Bleu* manobra a nossa curiosidade e desperta fascínio em relação a um desconhecido que não diz respeito a esta ou aquela ação da narrativa (como nos filmes policiais), mas, em última análise, à nossa

condição humana, sobre o sentido de nossas vivências mais íntimas e a impossibilidade de representá-las.

4.2.3 Retórica das emoções, acaso e estrutura moral

Como lembramos na introdução, *Bleu* integra – juntamente com *A Igualdade é Branca* (Blanc, 1994) e *A Fraternidade é Vermelha* (Rouge, 1994) - o projeto da Trilogia das Cores, que Kieslowski realizou a convite do governo francês na esteira das comemorações pelo bicentenário da Revolução Francesa e da implementação do projeto de Unificação da Europa. Ao longo do filme protagonizado por Juliette Binoche há sutis referências às outras produções. Por exemplo: na cena em que Julie vai procurar a amante de Patrice, no tribunal, ela entra rapidamente por engano na sala onde ocorre a audiência de divórcio de Karol Karol (Zbigniew Zamachowski), o protagonista de *A Igualdade é Branca*. A personagem sai rapidamente, mas o espectador atento perceberá que se trata da mesma cena exibida no filme seguinte, só que a partir de uma perspectiva diferente. Em cada um dos três filmes, há uma cena em que o protagonista observa uma pessoa idosa caminhar lentamente e, com grande dificuldade, depositar uma garrafa num recipiente de coleta seletiva. Valentine, a heroína do filme sobre a *fraternidade*, é, sintomaticamente, a única personagem que se dispõe a ter uma atitude colaborativa. Já Julie, sentada num banco da praça, imersa no devaneio que a mantém livre do vínculo com os outros seres humanos, não parece sequer notar a velhinha. Além disso, na cena final de *Rouge*, a última produção da trilogia, os protagonistas dos três filmes aparecem em uma reportagem televisiva como sobreviventes de um naufrágio no Canal da Mancha – incluindo, é claro, Julie, que surge acompanhada por Olivier. Outros exemplos na mesma linha poderiam ser citados, mostrando sutis conexões entre as três narrativas que incitam toda a uma discussão a cerca do modo como a noção de serialidade é construída na obra de Kieslowski. Na série *Decálogo*, o cineasta já havia recorrido a estratégias do gênero, ao inserir nos episódios cenas de encontros casuais (e sem conseqüências para a ação encenada) entre os protagonistas dos diferentes filmes – todos moradores de um mesmo conjunto de apartamentos em Varsóvia. No caso específico da Trilogia das Cores, Martins (1996) dedica uma seção de seu livro a discutir a questão das séries. Na presente análise, este debate não foi priorizado porque a nossa opção deliberada foi compreender *A Liberdade é Azul* como uma obra que, a despeito de suas conexões com os demais longas da Trilogia, pode ser examinada como um todo mais ou menos autônomo. No entanto, o modo como as três

narrativas são articuladas tem funções importantes para as estratégias de produção de efeito emocionais que tentamos compreender. Em primeiro lugar, ele sugere que os personagens dos três filmes transitam num mesmo universo diegético, apontando para conexões cujo sentido o espectador é convidado a desvendar - o que reforça o programa enigmático que examinamos anteriormente. Além disso, o recurso coloca em primeiro plano um tema recorrente na obra de Kieslowski: o sentido do acaso e do destino, com as coincidências que sugerem conexões ocultas entre indivíduos vivendo em diferentes momentos, lugares ou mesmo histórias diferentes.

Este tema assume especial importância em filmes como *A Dupla Vida de Veronique* (*La Double Vie de Veronique*, 1991) e o próprio *A Fraternidade é Vermelha*. No filme analisado, o assunto se insinua mais discretamente, embora também marque presença. Um exemplo é o do flautista na rua em frente ao café freqüentado por Julie, que toca uma melodia estranhamente semelhante à criada por Patrice para o concerto em homenagem à Unificação Européia. Ela se aproxima do rapaz e pergunta de onde ele conhece a música. “Crio varias coisas”, ele responde.

Na Trilogia das Cores, cada filme remete, diretamente, a uma das cores da bandeira da França (Azul, Branco e Vermelho) e a um dos lemas da Revolução Francesa (Liberdade, Igualdade e Fraternidade) – embora seja possível identificar reflexões sobre os três temas em cada um dos trabalhos. Segundo Coates (2002, p. 44), Kieslowski sempre negou que a mensagem dos filmes tivesse qualquer conotação política. De modo semelhante ao que o cineasta fez com os dez mandamentos bíblicos no *Decálogo*, a série parece utilizar as palavras de ordem da Revolução de forma muito livre e indireta, como um ponto de partida. Cada narrativa se dedica a refletir sobre o sentido desses ideais utópicos nos dias atuais, mas sempre de uma perspectiva muito particular, centrando foco no microcosmo da existência de cada personagem. São dilemas que circulam, como diz o próprio cineasta, “num plano muito humano, íntimo e pessoal, não num plano filosófico nem muito menos político ou social” (KIESLOWSKI; STOK, 1993, p. 212)¹²³. As reflexões do cineasta devem ser examinadas com cautela. Ainda que ele negue a importância para os seus filmes de qualquer plano que não seja o da vida íntima dos personagens, é inegável que as histórias não deixam de tocar, mesmo que indiretamente, em problemas que dizem respeito à coletividade, refletindo

¹²³ *on a very human, intimate and personal plane and not a philosophical let alone a political or social one.*

questões políticas, sociais e filosóficas que ficaram de fora desta análise. Não obstante, é interessante notar como as observações do diretor sobre o modo como o tema da liberdade é apresentado em *Bleu* referendam o tipo de investigação priorizada nesta análise.

Bleu é liberdade. Obviamente, é igualdade também. E pode facilmente ser fraternidade. Mas o filme *Bleu* é sobre liberdade, as imperfeições da liberdade humana. Até que ponto somos realmente livres? (...)

Julie pensa que ela é. (...). Não há passado. Ela decidiu romper com ele. Se o passado surge de volta é apenas por meio da música. Mas parece que você não pode se libertar inteiramente de tudo que houve. Você não pode porque num certo momento um simples medo surge ou um sentimento de solidão ou, por exemplo, como Julie experimenta num dado momento, o sentimento de ter sido enganada. Estes sentimentos mudam Julie de tal forma que ela se dá conta que não pode viver do jeito que queria.

Esta é a esfera da liberdade pessoal. Em que medida você é livre dos sentimentos? O amor é uma prisão? Ou é liberdade? O culto à televisão é uma prisão ou liberdade? (...)

Em *Bleu*, a prisão é provocada ao mesmo tempo pela memória e pelas emoções. (KIESLOWSKI, 1993: p. 212-215)¹²⁴

Outro dado importante é que o interesse de Kieslowski pelos dilemas existenciais se associa a uma retórica humanista, que se recusa a fornecer parâmetros morais por meio dos quais o espectador seja orientado a condenar os atos deste ou daquele personagem. Não encontramos na Trilogia das Cores uma moral maniqueísta, opondo vilões contra mocinhos, e nem propriamente o que Murray Smith chama de uma estrutura moral gradativa, que joga com as nossas simpatias ao colocar em cena os encontros e desencontros entre personagens “mais ou menos bons” e “mais ou menos maus”. No caso específico de *Bleu*, pode-se detectar, é verdade, uma certa idealização da protagonista, expressa no modo como a fotografia do filme valoriza a beleza da atriz, e também, é claro, em suas ações. Mesmo visivelmente transtornada com a descoberta da traição, Julie é capaz de ceder a própria casa para a ex-amante criar ali, legitimamente, o filho de Patrice. Ao receber o convite, Sandrine sorri e comenta: “Eu sabia”. “O quê?”, pergunta Julie. “Patrice falava muito de você”. Julie, meio tensa: “É mesmo?”. Ao que a outra responde: “Que você é boa. Que é boa e generosa”.

¹²⁴ *Blue is liberty. Of course it's equality too. And it can just as easily be fraternity. But the film Blue is about liberty, the imperfections of human liberty. How far are we really free? Julie thinks she is. (...) There's no past. She's decided to cross it out. If the past comes back it does so only in the music. But it appears that you can't free yourself entirely from everything that's been. You can't, because at a certain moment something like simple fear arises, or a feeling of loneliness or, for example, as Julie experiences at a certain moment, the feeling of having been deceived. This feeling changes Julie so much that she realizes she can't live the way she wanted to. That's the sphere of personal freedom. How far are we free from feelings? Is love a prison? Or is it freedom? Is the cult of television a prison or is it freedom? (...) In Blue the prison is created by both emotions and memory.*

O modo polido, porém um tanto duro com que Binoche se expressa ao longo desta cena evita que o ato da heroína ganhe uma conotação edificante. É, aliás, esta mesma “frieza” – resvalando para um semblante quase arrogante, sobretudo no início do filme - que faz com que não encaremos Julie como uma criatura “moralmente superior” àqueles que a cercam. Assim, se aderimos ao drama da personagem, talvez seja menos por suas qualidades morais do que pelo simples fato de que é na sua trajetória que a narrativa se detém. Ao mesmo tempo, o olhar sobre os demais personagens também é generoso, interditando julgamentos. O exemplo mais significativo é a história de Lucille, a jover *stripper* vizinha do apartamento parisiense. No meio da noite, a moça liga para Julie, aflita, pedindo que a encontre no clube noturno onde trabalha. Ela nega a princípio, mas acaba cedendo. Desde que se recusou a aderir ao abaixo assinado promovido pela vizinhança para expulsar Lucille do prédio (alegando que “não era da sua conta”), a jovem, agradecida, se aproximou de Julie mesmo contra a sua vontade, ajudando-a inclusive no episódio dos ratos. Ao chegar ao clube noturno, a protagonista encontra a garota totalmente fragilizada. Naquela noite, havia sido surpreendida pela presença do pai em meio à platéia do *night club*. Se, a essa altura, o espectador tender a enquadrar Lucille em qualquer estereótipo do tipo “jovem perdida” ou “desencaminhada”, o diálogo vai reverter suas expectativas. Depois de ouvir sua história, Julie pergunta com cautela: – “Lucille, por que faz isso?”. Em questão de instantes, a moça substitui o ar desamparado por uma expressão séria, e responde honestamente: “Porque gosto. Acho que todo mundo gosta”.

Estas considerações ajudam a entender um pouco da retórica por trás da narrativa de *A Liberdade é Azul*, um pouco do universo de valores, idéias e crenças que o filme de alguma maneira transmite ao espectador. Qual a relação entre este universo e as estratégias de engajamento afetivo em relação à personagem? No melodrama e na tragédia, como se pode notar na análise de *Titanic* feita por Plantinga e também no nosso exame do filme de von Trier - o apelo à comoção emocional serve a finalidades retóricas da narrativa, ao discurso moral que ela propõe. A obra de Kieslowski parece ser guiada por uma ética ao mesmo tempo de valorização das emoções e recusa sistemática ao sentimentalismo. O modo como ele então convoca a nossa disposição afetiva está intimamente ligado a esta ética, com uma preocupação sempre presente em evitar estratégias que poderiam com facilidade nos levar a sentir piedade por Julie e suas dores. O final do filme, aliás, é quase feliz, marcando a possibilidade para a protagonista de poder finalmente viver as emoções do seu luto sem precisar se refugiar na alienação e no isolamento. Assim, se chegamos a nos emocionar com

a história da heroína não é tanto porque nos sentimos impotentes e desamparados diante da consciência do seu destino infeliz, mas porque, de forma mais serena, reconhecemos nos dilemas que a vida trouxe à personagem dilemas que concernem a todos nós.

5. CONCLUSÃO

Entre as intuições que forneceram o ponto de partida para a realização deste trabalho até o momento de sua execução final, muitos desafios foram encontrados. Os primeiros *insights* partiram do encontro com as elaborações propostas pela perspectiva teórico-metodológica que orienta os trabalhos do Laboratório de Análise Fílmica da UFBA. Ao ressaltar a distinção entre estratégias de produção de efeito emocionais, cognitivas e sensoriais, a Poética do Cinema sinaliza para um entendimento da natureza da experiência do espectador que procura levar em conta os diferentes modos como os filmes nos *afetam*; não apenas como eles influenciam nossa visão de mundo nem a experiência estética que nos proporcionam, mas como eles mobilizam nosso sentimento. Partindo dessas reflexões, a idéia original era realizar análises fílmicas nas quais a reflexão sobre a esfera afetiva ocupasse o primeiro plano, embora sem deixar de lado a investigação sobre as demais dimensões da apreciação. O contato com a literatura cognitivista abriu uma trilha de investigação importante em direção às contribuições de diversos autores que vêm se dedicando desde os anos 90 a sistematizar modelos teóricos abrangentes sobre as relações entre emoções e cinema e que permanecem praticamente ignorados no Brasil. O fato de que estes estudos se propõem a realizar uma investigação que não se desliga do interesse pelo modo como filmes em particular são construídos e operam em espectadores sugeriu um ponto de conexão com a Poética do Cinema e sua preocupação em manter um diálogo rigoroso com a composição interna das obras e seus efeitos.

Qualquer iniciativa no sentido de tentar compreender, em profundidade, a lógica de funcionamento dos programas emocionais e, por conseqüência, a dimensão afetiva da apreciação fílmica, parece depender, porém, do desafio de produzir um diálogo proveitoso entre a teoria cinematográfica e outras áreas de conhecimento. No caso das pesquisas que combinavam semiologia e psicanálise, este diálogo era travado, principalmente, com o pensamento lacaniano, explorando analogias entre sonhos e filmes ou investigando a natureza da experiência a que se entrega o espectador na sala escura de cinema por meio de termos como “identificação”, “sutura”, “desejo” ou “fantasia”. Desta imersão no universo da psicanálise, os pesquisadores teriam herdado, na visão de Noël Carroll e seus colegas, um estilo de elaboração teórica que prefere, em lugar de um trabalho minucioso de elaboração de conceitos precisos, apoiar-se em metáforas vagas, jogos de palavras e jargões vazios que teriam pouca ou nenhuma eficácia para a elucidação dos problemas da pesquisa em cinema.

No entanto, o esforço que os teóricos cognitivistas realizam em busca de referenciais mais precisos no diálogo interdisciplinar com a Filosofia Analítica, a Psicologia ou os estudos em Neurologia também leva a impasses. Em seu empenho científico de “objetivação”, muitos autores cujas obras foram estudadas durante esta dissertação voltam-se para a formulação de conceitos que de tão precisos acabam descrevendo apenas circunstâncias muito específicas, levantando dúvidas sobre em que medida eles podem ser úteis para exercícios de análise. Um exemplo disso é a tabela criada por Plantinga com a classificação das diferentes atitudes do espectador em relação ao personagem (**Tabela 2**). A não ser que seja utilizada para mapear as disposições emocionais de espectadores em um estudo de recepção, esta tabela parece ter pouco a oferecer a uma compreensão das estratégias de produção de efeito.

De modo geral, os teóricos cognitivistas entendem a emoção como um fenômeno que envolve simultaneamente uma perturbação física (ou “agitação sensorial”) e um processo cognitivo, em geral avaliativo. Uma abordagem mais puramente cognitivista, como, por exemplo, a de Noël Carroll, mas também os trabalhos de Ed Tan e Torben Grodal, põe toda a ênfase neste processo avaliativo, ressaltando que as emoções são “estados motivados por um objeto”, “orientados para um objetivo” e que provocam uma “tendência à ação”. Esta escolha leva a análises que privilegiam o estudo da narrativa e do modo como a emoção é produzida em função dos objetivos do personagem ou da ação do espectador (como no caso do conceito de *interest*, proposto por Ed Tan). A ênfase na “funcionalidade das emoções” parece conduzir os autores a se deterem em uma cinematografia específica, no caso os filmes do *cinema clássico hollywoodiano* ou do *cinema mainstream*. Torben Grodal chega a dizer que os chamados filmes de arte provocam apenas *moods*, estados de ânimo difusos e sem um objeto. Isso por conta de uma suposta tendência destes filmes a não enfatizar os objetivos e ações dos personagens.

É óbvio que uma perspectiva como esta – que privilegia a rigidez do conceito ao fenômeno da experiência concreta do espectador - tornou-se pouco rentável para o nosso estudo. Atenta a estes impasses, a abordagem de Greg Smith pareceu, a princípio, uma alternativa interessante, sobretudo diante da atenção conferida pelo autor aos recursos estilísticos (e não apenas narrativos) e também por sua disposição de construir uma abordagem que pudesse ser aplicada a filmes das mais diversas cinematografias. No entanto, sua incursão no campo dos estudos em Neurologia não resultou em ferramentas conceituais muito úteis para os exercícios de análise. Como foi ressaltado por Plantinga, o conceito de *mood* carrega imprecisões, reunindo num mesmo pacote, por exemplo, disposições

emocionais mais diretamente vinculadas ao processo de engajamento em relação ao personagem (como a compaixão) e estados afetivos muito diversos, como a curiosidade ou o suspense em relação a desdobramentos da narrativa.

Neste contexto, a opção que pareceu mais adequada para orientar o exercício de análise foi adotar – embora não integralmente – o modelo proposto por Carl Plantinga. Apesar de revelar uma influência muito grande das idéias de Noël Carroll e de restringir seu estudo ao cinema *mainstream*, o autor conseguiu produzir um modelo mais flexível e abrangente, que ressalta, de forma pertinente, duas questões que se revelaram muito importantes para as análises dos filmes: as relações entre efeitos sensoriais e convocação de afeto e entre a retórica do filme e as estratégias de produção de efeitos emocionais.

Tanto *Dançando no Escuro* quanto *A Liberdade é Azul* se revelaram trabalhos extremamente ricos do ponto de vista da variedade e criatividade dos recursos empregados para produzir impressões sensoriais que evocam no espectador a sensação de compartilhar algo da experiência emocional do personagem, das convenções que nos permitem transitar da realidade ao mundo de fantasia de Selma Jezkova aos sofisticados exercícios de estilo elaborados por Kieslowski para expressar a vivência subjetiva de Julie. Além disso, o olhar atento à questão da retórica das emoções ajudou a lançar uma luz diferente sobre o universo de idéias e reflexões que cada um dos trabalhos engendra. Visando capturar a emoção da platéia, filmes se valem dos valores e crenças compartilhados socialmente pelos sujeitos. Com o objetivo de transmitir valores e crenças, se valem de uma hábil administração das emoções da platéia. Na obra de Lars von Trier, vimos como a criação de um subtexto farsesco permite suscitar (ao menos em parte dos espectadores) um questionamento em relação à seriedade da retórica do filme, e que este tipo de questionamento é capaz de influenciar diretamente a reação emocional. Já em *Bleu*, o modo sutil com que a narração convoca o envolvimento afetivo do público é uma face importante da retórica humanista que orienta o trabalho do diretor polonês.

Úteis para o nosso empreendimento de uma interpretação centrada na compreensão das estratégias de produção de efeitos emocionais foram também os conceitos de reconhecimento e alinhamento propostos por Murray Smith em seu modelo teórico sobre o engajamento em relação aos personagens. Aliás, boa parte do trabalho de análise, em ambos os filmes, se concentrou em elucidar como a narração *alinha* ou não a nossa perspectiva à perspectiva do personagem. Nesse movimento, foi fundamental não só distinguir o

acompanhamento da ação do personagem (o que o filme mostra de seu comportamento) do acesso subjetivo, como também estar atento às diferentes configurações que possibilitam este acesso: se sabemos mais ou menos do que o personagem sabe, se nossa percepção da cena coincide em alguns momentos com a dele e qual a natureza das estratégias criadas para tornar visíveis (e audíveis) seus pensamentos, fantasias e emoções. Em *Dançando no Escuro*, por exemplo, nosso temor pelo destino da personagem é construído em alguns momentos decisivos porque somos informados de forma privilegiada sobre os perigos que a cercam: sabemos mais do que ela sabe, enxergamos aquilo que ela não pode ou não quer ver. Em contrapartida, o apelo à compaixão se intensifica à medida que os números musicais tornam mais transparente para nós a vida interior de Selma e que uma cumplicidade com o espectador se estabelece porque somos habilitados a compreender de forma mais ampla as motivações, atos e emoções da protagonista. Em comparação, no filme de Kielowski, acompanhamos os deslocamentos e gestos de Julie e somos informados apenas em algumas circunstâncias de fatos que ela desconhece; mas o que realmente parece interessar ao filme é a subjetividade da personagem, o universo de suas emoções que o filme explora como um enigma nunca inteiramente revelado para o espectador.

Apesar da rentabilidade de conceitos como reconhecimento e alinhamento, outros aspectos do modelo teórico de Murray Smith exigem uma melhor reflexão à luz dos dados coletados durante as análises. Em *Dancer in the Dark*, um fator decisivo para a convocação do nosso envolvimento com o drama de Selma envolve não estratégias de alinhamento nem propriamente o perfil, o comportamento da protagonista ou qualquer julgamento moral sobre os seus atos mas o lugar que ela ocupa na configuração das situações construídas pela narrativa. Uma configuração que situa a imigrante tcheca logo de início como alguém que está sempre na iminência de ser alvo de um dano físico ou psicológico. Em geral, os estudos fílmicos influenciados pelo pensamento psicanalítico valorizam muito estas situações estruturadas pela narrativa que permitiriam ao espectador, de modo quase instintivo, localizar, enquanto assiste a uma cena, o foco dos seus investimentos afetivos. Utilizando o conceito de identificação, Aumont (2006) explica melhor a lógica desta argumentação.

‘Tomemos um exemplo, o de uma pessoa curiosa que entra no quarto de alguém e remexe nas gavetas. Você mostra o proprietário do quarto subindo a escada, depois volta à pessoa que está remexendo e o público tem vontade de dizer: cuidado, alguém está subindo as escadas. Uma pessoa que remexe, portanto, não tem a necessidade de ser um personagem simpático, o público sempre sentirá medo por ela’. Essa lei empírica da identificação segundo Hitchcock, magistralmente ilustrada por ele em *Marnie, Confissões de uma*

Ladra (1946) tem o mérito de ser muito clara em um ponto essencial: é a situação (aqui, alguém que corre o perigo de ser surpreendido) e a maneira como ela é proposta ao espectador (...) que vão determinar quase estruturalmente a identificação com este ou aquele personagem em determinado momento do filme. (AUMONT, 2006, p. 268)

Mesmo que concordemos com as críticas dos autores cognitivistas à imprecisão do uso do conceito de identificação nos estudos semiótico-psicanalíticos, parece evidente que Murray Smith – talvez até para reforçar a distância entre o seu modelo e esta corrente teórica – parece ter minimizado o impacto das situações narrativas para a condução da disposição emocional do espectador ao centrar o foco de sua abordagem quase exclusivamente nas questões relativas à construção do personagem.

Assim, se a análise dos filmes corroborou o interesse por alguns conceitos propostos pelos cognitivistas, não deixou também de fornecer elementos para refletir sobre os limites de suas contribuições. Outro exemplo: o jogo de proximidade versus distanciamento realizado por Kieslowski em relação à protagonista de *A Liberdade é Azul*. Esta estratégia parece uma indicação clara de como é problemático sustentar, como propõe Plantinga, a oposição entre, de um lado, narrativas distanciadas e, do outro, as narrativas simpáticas, que aproximam o espectador do personagem. Mais interessante, portanto, do que tentar classificar os filmes em categorias estanques, talvez seja simplesmente buscar compreender como eles combinam estratégias de aproximação e distanciamento na condução do engajamento do espectador. Mesmo no caso de uma obra como *Dançando no Escuro*, que se vale, de modo transparente, de estratégias de alinhamento maciço, é possível distinguir um efeito de distanciamento quando o filme se revela enquanto farsa, como uma mal-disfarçada máquina de manipular emoções, levantando desconfianças do espectador e interferindo no seu envolvimento emocional com o destino da personagem.

No entanto, as maiores dificuldades encontradas no momento de incorporar os conceitos às análises talvez advinha do fato, já comentado aqui, de que os pesquisadores cognitivistas concentram suas investigações majoritariamente no universo dos filmes populares, utilizando categorias como cinema clássico hollywoodiano ou cinema americano *mainstream* para delimitar os objetos de seus estudos. Nenhum dos filmes que compõem o *corpus* se enquadra com propriedade nestas categorias. Em *Dançando no Escuro* o diálogo com as convenções dos musicais e narrativas sentimentais de Hollywood é explícito e talvez

por isso durante o exercício de interpretação o diálogo com as teorizações dos cognitivistas tenha sido mais produtivo. Já no caso da obra de Kieslowski, a literatura estudada forneceu um número menor de referências úteis para auxiliar a compreensão do filme. Não obstante, cremos que as análises tenham sido capazes de demonstrar claramente como a questão da dimensão emocional da apreciação é fundamental para os programas de efeitos de ambos os filmes. Isto só confirma a necessidade de abordagens teóricas mais abrangentes, que se mostrem atentas ao fato de que o afeto do espectador é algo visado por obras das mais diversas tradições cinematográficas, ainda que seja preciso reconhecer que as narrativas de apelo popular trabalhem mais frequentemente com o foco centrado na indução de respostas emocionais bastante específicas, sobretudo na esfera das chamadas emoções prototípicas.

Outro desafio enfrentado por quase todos os autores cognitivistas estudados ao longo dessa dissertação é o de oferecer um conceito alternativo à noção de identificação. Noël Carroll é o autor que encabeça as críticas ao conceito adotado pelos estudos de orientação psicanalítica. Resumindo, o que ele e outros cognitivistas argumentam é que a idéia de identificação supõe uma identidade entre as emoções de personagem e espectador, quando, na verdade, esta relação seria marcada, antes de tudo, pela discrepância¹²⁵. Com frequência, 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. Para explicar, portanto, os casos em que tomamos como nossas as preocupações (*concerns*) de determinados personagens, os autores preferem falar às vezes em simpatia (Carroll) ou em empatia (Ed Tan) ou ainda recorrer aos dois termos, seja igualando ambos (Plantinga) ou postulando dois diferentes processos envolvidos na apreciação (Murray Smith).

Os exercícios de análise realizados ao longo da dissertação encontraram, porém, pouca utilidade para o uso da noção de simpatia. É claro que tanto *Dançando no Escuro* quanto *A Liberdade é Azul* recorrem a estratégias que de algum modo contribuem para despertar a simpatia do espectador em favor de suas protagonistas, incluindo perfis cheios de boas intenções e a exploração dos infortúnios que se abatem sobre ambas. Traduzir, porém, o tipo

¹²⁵ A leitura feita por Carroll de que o modelo de identificação adotado pela psicanálise pressupõe uma espécie de “infecção” ou de fusão entre estados emocionais é, no entanto, questionável. Na época de Freud, os fenômenos de contágio mental já eram bem conhecidos, mas o criador da psicanálise os interpretou não como simples imitação, mas como um o 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 por uma ótica lacaniana, poderíamos dizer aí que a identificação é, antes de tudo, identificação de lugar, uma correlação estrutural.

de engajamento que os dois filmes tentam produzir em termos de uma evocação de simpatia parece não fazer jus aos modos específicos com que nossas disposições emocionais são construídas e alteradas ao longo de ambas as narrativas. Talvez seja possível até antipatizar Selma, com seu comportamento infantil e suicida, e ao mesmo tempo temer por sua vida na linha do trem ou sentir horror ao vê-la urrar na sala de execução. Também no filme de Kieslowski o importante no percurso narrativo e estilístico que nos leva a penetrar na subjetividade de Julie e em suas emoções não parece ser uma questão de simpatia. Em ambos os filmes, no entanto, chamam atenção os variados recursos utilizados para levar o espectador a *compreender emocionalmente* a personagem, seja de forma ambígua, promovendo uma aproximação gradual (*A Liberdade é Azul*), ou com estratégias que são de uma obviedade quase obscena (*Dançando no Escuro*). É por conta disso que o conceito de empatia tornou-se pertinente durante as análises; para dar conta de estratégias que, se não nos levam exatamente a compartilhar das emoções das personagens (afinal, obviamente, não *somos a personagem*), contribuem para que sejamos, de algum modo, afetados pela representação de suas emoções.

Com isso, o presente trabalho não pretende defender que é o conceito de empatia (e não simpatia ou identificação) que deve ser utilizado para explicar o vínculo afetivamente congruente entre espectadores e personagens de ficção. Só ressaltamos que, nos dois filmes analisados, o apelo à empatia se apresentou como uma estratégia importante, embora com certeza não seja a única nem talvez a mais importante adotada por ambos os filmes para a condução dos nossos afetos. Caso um conjunto maior de obras fosse examinado, os dados encontrados, com certeza, poderiam ser diferentes.

Esta última ressalva aponta para o fato de que os achados desta dissertação demandam a realização de novos exercícios de análise fílmica para serem referendados ou ampliados. Diante do desafio de apresentar com clareza e fidelidade o pensamento de autores pouco estudados no Brasil, o trabalho acabou por concentrar muito de seu fôlego na apresentação de formulações e modelos teóricos. Acredita-se, no entanto, que esta investigação mais demorada em aspectos teóricos e metodológicos tenha contribuído para identificar diretrizes que talvez possam ser utilizadas em futuras análises fílmicas que tenham como foco prioritário o desvendamento de estratégias de produção de efeitos emocionais. Estas diretrizes – que talvez sejam a principal contribuição deste trabalho – funcionam como uma espécie de roteiro para a atividade interpretativa, orientando o analista a ficar atento a fatores como a natureza dos principais afetos evocados pelo texto fílmico, os modos de construção da disposição em relação ao personagem e os diversos pontos de contato entre a dimensão

emocional da apreciação e os efeitos cognitivos (a *mensagem* do filme, sua retórica, as idéias, valores e crenças que ela transmite) e entre esta mesma dimensão e os efeitos sensoriais produzidos pela manipulação de recursos estilísticos (uso da fotografia, montagem, enquadramento). Ao mesmo tempo em que é um resultado da investigação sobre o trabalho dos teóricos cognitivistas (devendo muito, principalmente, ao conceito de trajetórias afetivas, de Carl Plantinga), este roteiro procura se manter fiel ao ponto de vista da Poética do Filme, no sentido de buscar uma abordagem flexível diante da singularidade de cada obra enquanto realidade experimentada, vivida pelo espectador. É por conta disso que nossas diretrizes devem ser entendidas como sugestões que procuram deixar margem para que o analista exercite de forma mais livre o seu olhar sobre o filme, podendo inclusive incorporar contribuições teóricas de outros campos de estudo à sua leitura (como fizemos, por exemplo, com os conceitos de David Bordwell).

Como já comentado aqui, os teóricos cognitivistas das emoções fílmicas têm uma tendência a formular ferramentas conceituais em grande número, cada uma delas visando dar conta, com uma precisão que se propõe científica, de situações específicas envolvendo os filmes e seus efeitos. Esta postura diverge da perspectiva da Poética do Cinema em sua abordagem mais fenomenológica, que entende o filme enquanto obra expressiva, programada para existir a partir do encontro com um apreciador. Por conta desta divergência, o trabalho procurou ter cautela em relação à apropriação dos conceitos propostos pelos cognitivistas com a suspeita de que estes conceitos poderiam se transformar em “camisas-de-força” teóricas, se interpondo de forma excessiva (e às vezes dogmática) entre o analista e o seu objeto de estudo. É por conta disso que se optou durante a definição das diretrizes de análise por extrair o mais essencial das formulações, deixando de lado um número considerável de contribuições.

Num outro plano, é interessante comentar um pouco também o que os filmes escolhidos como *corpus* para esta dissertação dizem a respeito do modo como diferentes cinematografias podem refletir sobre os limites éticos do cinema em seu ofício de manejar emoções. Em *Bleu*, Kieslowski opta pela sutileza e pelo cultivo de ambigüidades e mistérios, talvez por uma compreensão de que as vivências afetivas de qualquer sujeito são, em última análise, irredutíveis a qualquer tentativa de representação objetiva. Seu trabalho coloca em primeiro plano a expressão da emoção da personagem, enquanto a convocação da emoção do espectador é feita de forma mais velada. Em *Dancer in the Dark*, von Trier persegue a transparência da comunicação dos afetos da personagem e recorre sem pudores a estratégias

das mais variadas (algumas delas extremamente convencionais) para fazer aflorar sentimentos intensos e dolorosos no público. Faz tudo isso, no entanto, como quem dirige uma provocação à platéia, parecendo zombar ao mesmo tempo dos truques fáceis de que as narrativas se valem para comover e do excesso de pudor dos que vêm com desconfiança aquele que talvez seja o mais poderoso recurso à disposição do cinema: sua capacidade de emocionar.

REFERÊNCIAS

ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

AUMONT, Jacques (Org.). *A Estética do Filme*. Campinas: Papirus, 4ª ed., 2006.

_____. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

BARTUCCI, Giovanna (Org.). *Psicanálise, Cinema e Estéticas de Subjetivação*. Imago, 2003.

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.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.

_____. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da Grande Teoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org). *Teoria Contemporânea do Cinema*, volume 1. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2001, p.25-70.

_____. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2008.

_____. Historical Poetics of Cinema. In: PALMER, Barton R (Org). *The Cinematic Text: Methods and Approaches*. New York: AMS, 1989.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, and the Mode of Excess*. New Heaven e Londres: Yale University Press, 1995.

CANGUÇU, Cristiano Figueira. *A Construção Narrativa e Plástica do Filme Matrix*. 2008. 181f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

CARROLL, Noël. Film, Emotion and Genre. In: PLANTINGA, Carl.; SMITH, Greg. (Eds.) *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1999, p. 21-47.

_____. *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.

_____. Toward a Theory of Point-of-View Editing: Communication, Emotion, and the Movies. *Poetics Today*. Duke University Press, v. 14, n. 1, p. 123-141, Spring, 1993.

_____. Notes on Movie Music. In: CARROLL, Noël. *Theorizing the Moving Image*. New York: Cambridge University Press, 1996, p.139-145.

_____. Art and Mood: Preliminary Notes and Conjectures. *The Monist*. v. 86, n. 4, 2003. Disponível em <http://www.uestia.com/read/5006472784>.

_____. *The Philosophy of Motion Picture*. London: Blackwell Publishing, 2008.

CARVALHO, Ludmila Macedo de. *A poética dos anjos caídos: um estudo sobre o cinema de Wong Kar Wai*. 2004. 160f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas)- Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

COATES, Paul. Kiesłowski and the Antipolitics of Color: A Reading of the *Three Colors* Trilogy. *Cinema Journal*. University of Texas Press, v. 41, n. 2, p. 41-66, winter, 2002.

COPLAN, Amy. Catching Characters' Emotions: Emotional Contagion Responses to Narrative Fiction Film. *Film Studies*. Manchester: Manchester University Press, v. 8, 2006, p.26-38.

DAVIES, Stephen. Infection Music: Music-listener Emotional Contagion. Forthcoming in: GOLDIE, Peter; COPLAN, Amy. *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives*. Oxford University Press. Disponível em http://certaindoubt.org/wp-content/uploads/2010/04/infectious_music_by_stephen_davies.pdf

DAVIS, Mark. *Empathy: A Social Psychological Approach*. Boulder: Westview Press, 1996. Disponível em

<http://www.uestia.com/read/98667200?title=Empathy:%20A%20Social%20Psychological%20Approach>

DITZIAN, Tamar. *Playing with our emotions: genre, realism and reflexivity in the films of Lars von Trier*. 126 f. Thesis (Master of Arts) - Department of English, Film and Theatre, University of Manitoba, Winnipeg, 2008.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de Termos e Expressão da Música*. São Paulo: Ed 34, 2004.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1997.

_____. *Os Limites da Interpretação*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2004.

EDER, Jens. Ways of Being Close to Characters. Manchester: Manchester University Press, *Film Studies*, v. 8, 2006, p. 68-80.

EVANS, Georgina. Synesthesia in Kieslowski's *Trois couleurs: Bleu*. *Studies in French Cinema*. v. 5, i. 1, aug. 2005.

FRANÇA, André Ramos. *Das Teorias do Cinema à Análise Fílmica*. Dissertação (Mestrado em Comunicação). 157f. 2002 - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

FREUD, Sigmund. Psicologia de grupo e análise do eu. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. XVIII, p. 91-169.

GOMES, W. S. Estratégias de Produção de Encanto. O alcance contemporâneo da poética de Aristóteles. *Textos de Cultura e Comunicação*. BA: v. 35, 1996, p.99-125.

_____. La poética del cine y la cuestion del método en análisis fílmico. *Significação*. Curitiba, v. 21, n. 1, 2004a, p. 85-106.

_____. Princípios da poética: com ênfase na poética do cinema. In: PEREIRA, M.; GOMES, R; FIGUEIREDO, V. *Comunicação, representação e práticas sociais*. Rio de Janeiro, 2004b, p. 93-125.

GRODAL, Torben. Emotions, Cognitions and Narrative Patterns in Film. In: PLANTINGA, Carl R.; SMITH, Greg (Ed.). *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*. Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press, 1999, p. 127-145.

HIRATA FILHO, Maurício. O Dogma 95. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (org.). *Cinema Mundial Contemporâneo*. Campinas, SP: Papirus, 2008.

HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

JESUS, Guilherme Maia de. *Elementos para uma poética da música do cinema: ferramentas conceituais e metodológicas aplicadas na análise da música dos filmes Ajuste final e O homem que não estava lá*. 2007. 283 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

JOST, François. O Ponto de Vista. In: GAUDREAU, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Universidade de Brasília, 2009, cap.6, p-165-183.

KIESLOWSKI, K.; STOK, D. (Ed.). *Kieslowski on Kieslowski*. London: Faber & Faber, 1993.

LUMHOLDT, Jan (Org.). *Lars von Trier: interviews*. EUA: University Press of Mississippi, 2003.

MARTINS, Andréa França. *Cinema em azul, branco e vermelho: a trilogia de Kieslowski*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

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

MIRANDA, Suzana Reck. *A música no cinema e a música do cinema de Krzysztof Kieslowski*. 1998. 139 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 1998.

MÜNSTERBERG, Hugo. As Emoções (Capítulo 6). In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 46-54.

NASIO, Juan-David. (1989). *Lições sobre os 7 conceitos cruciais em psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

NEIL, Alex. Empathy and (Film) Fiction. In: BORDWELL, David; CARROLL, Noël (Org) *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1996.

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.

OROZ, Silvia. *Melodrama: O cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

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 spectator's experience*. Los Angeles: University of California Press, 2009.

_____. "I Followed the Rules, and They All Loved You More": Moral Judgment and Attitudes toward Fictional Characters in Film. *Midwest Studies In Philosophy*, v. 34, n. 1, p. 34–51, Sept. 2010.

RODRIGUES, Virgínia Jorge Silva. *Coração de ouro: o cinema melodramático de Lars von Trier*. 2006. 231f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

ROMAO, Tico. Book Reviews. *Scope: an online journal of film & tv studies*. University of Nottingham, August 2004. Disponível em http://www.scope.nottingham.ac.uk/bookreview.php?issue=aug2003&id=424§ion=book_rev

SALOMÃO, Pedro Eduardo Pereira. *Realismos contemporâneos: A inserção da realidade na ficção contemporânea*. 2005. 99 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

SARAIVA, Leandro; CANNITO, Newton. *Manual do Roteiro ou Manuel, o Primo Pobre dos Manuais de Cinema e TV*. São Paulo: Conrad, 2004.

SELBO, Jule. Review: Embodied visions: evolution, emotion, culture and film, by Torben Grodal (2009). *Journal of Screenwriting*. v.1, n.1, 2009, p. 214-217.

SMITH, Greg. *Film Structure and the Emotion System*. New York: Cambridge University Press, 2003.

_____. Local Emotions, Global Moods and Film Structure. In: PLANTINGA, Carl R.; SMITH, Greg (Ed.). *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*. Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press, 1999, p.103-126.

SMITH, Jeff. Movie Music as Moving Music: Emotion, Cognition, and the Film Score. In: PLANTINGA, Carl; SMITH, Greg (Eds.). *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*. Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press, 1999.

SMITH, Murray. Lars von Trier: Sentimental Surrealist. In: HJORT, Mette; MACKENZIE, Scott. *Purity and Provocation: Dogma 95*. London: British Film Institute, 2003, p. 111-121.

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

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

TAN, Ed; FRIJDA, Nico H. Sentiment in Film Viewing. In: PLANTINGA, Carl R.; SMITH, Greg (Ed.). *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*. Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press, 1999, p. 48-64.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed., 2004.

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

THOMPSON, Kristin. *Neoformalist Film Analysis*. New Jersey: Princeton University Press, 1988.

VALÉRY, Paul. Primeira aula do curso de poética. In: *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papirus, 2002.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ŽIŽEK, Slavoj. *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieślowski Between Theory and Post-Theory*. London: BFI Publishing, 2001.

_____. *Lacrimae rerum: ensaios sobre cinema moderno*. São Paulo: Boitempo, 2009.

ANEXO A**Ficha Técnica/ Trois Colors: Bleu**

Título em português (Brasil): A Liberdade É Azul (Triogia das Cores)

Países: França, Polônia, Suíça

1993 • cor • 100 min

Produção : Marin Karmitz

Direção: Krzysztof Kieślowski

Roteiro: Krzysztof Piesiewicz, Krzysztof Kieślowski, Agnieszka Holland e Edward Zebrowski e Slawomir Idziak.

Elenco original: Juliette Binoche (Julie), Benoît Régen (Olivier), Emmanuelle Riva (Mãe de Julie), Florence Pernel (Sandrine), Charlotte Véry (Lucille).

Música Original: Zbigniew Preisner

Direção de Fotografia: Slawomir Idziak

Edição: Jacques Witta

Idioma original: francês

Principais prêmios: Prêmio César 1994 (França) de Melhor Atriz (Juliette Binoche), Melhor Edição e Melhor Som; Leão de Ouro (Melhor Filme), Copa Volpi (Juliette Binoche, melhor atriz) e Osella Dourada (Slawomir Idziak, melhor fotografia) no Festival de Veneza 1993 (Itália) e Prêmio Goya 1994 (Espanha) como Melhor Filme Europeu (Polônia e França).

ANEXO B

Ficha Técnica/Dancer in the Dark

Título em português (Brasil): Dançando no Escuro

Países: Dinamarca, Alemanha, Holanda,, Reino Unido, França, Suécia, Itália, Finlândia, Islândia, Noruega, Espanha, Argentina e Estados Unidos.

2000 • cor • 140 min

Produção: Wibeke Windelov

Direção/Roteiro/Operador de Câmera: Lars von Trier

Elenco: Björk (Selma), Catherine Deneuve (Kathy), Peter Stormare (Jeff), David Morse (Bill), Cara Seymour (Linda), Joel Grey (Oldrich Novy), Vladan Kostic (Gene)..

Fotografia: Robby Muller

Edição: Molly Malene Steensgaard e François Gedigier.

Direção de fotografia: Robby Müller

Música Original: Bjork.

Letras: von Trier e Sigurjon B. “Sjón” Sigurdsson

Idioma original: inglês

Principais prêmios: Palma de Ouro e Melhor Atriz (Bjork) no Festival de Cannes (França, 2000); Prêmio Goya de Melhor Filme Europeu (Espanha, 2001); Melhor Filme Estrangeiro no Independent Spirit Awards (EUA, 2001), além da indicação para o Oscar de Melhor Música/Canção Original 2001 (“*I’ve seen it all*”).

