

MODOS DE EXPRESSÃO E RECEÇÃO SIGNIFICANTES NO CINEMA

PEDRO ALVES*

Resumo: Este texto lança um olhar epistemológico sobre o cinema enquanto modo de expressão e recepção da realidade. A narratividade fílmica promove estruturas de comunicação que, aliadas à ficção, recompõem e redirecionam a realidade para novos modos de a entender e explorar. Os filmes constituem propostas fechadas na sua expressão e forma, mas abertas nos sentidos e significados que autorizam. Do espectador requer-se a participação ativa em processos de leitura do texto fílmico que implicam a sua biografia, as suas expectativas e o seu contexto vital. O cinema torna-se, assim, campo privilegiado para aprendizagens não-formais e formais, onde a criatividade da expressão fílmica e a espontaneidade da vivência cinematográfica coabitam num processo orgânico e cíclico de comunicação e impacto.

Palavras-chave: cinema; narrativa; realidade; experiência.

Abstract: This text draws an epistemological sight into the seventh art as a way for expressing and experience reality. Film narrativity promotes communicational structures that, together with fiction, recompose and redirect reality towards new ways for comprehending and exploring it. Films are propositions closed in their expression and form, but open to the meanings and senses they authorize. Cinema requires from spectators an active participation in reading processes that implicate their biographies, expectations and vital contexts. Therefore, films become privileged places for non-formal and formal learning, where the creativity of film expression and the spontaneity of cinema experiences cohabit in an organic and cyclic process of communication and impact.

Keywords: film; narrative; reality; experience.

* Professor Auxiliar Convidado da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.

INTRODUÇÃO

Uma indagação ampla e problematizante sobre aspetos do «fazer» e do «saber-fazer» humanos contempla diferentes materiais e recursos que participam decisivamente em múltiplos modos de atuação, pensamento e comunicação. Estes modos envolvem formas — escolarizadas, informais, académicas ou artísticas — de criação e experimentação de mundos, objetos, seres e ambientes. E, nesse sentido, a arte e o cinema encontram completa pertinência enquanto mecanismos fundamentais de imaginação, construção, produção, libertação, transmissão, experimentação e aprendizagem dos mundos que temos e somos.

Este texto pretende averiguar a configuração da narrativa e da ficção no cinema como forma de expressar e receber significativamente o real. Focar-se-á no caminho, denso e complexo, que vai do caos da realidade e da sua reconfiguração expressiva pela sétima arte até às propostas de experimentação de mundos que referenciam metaforicamente essa mesma realidade e expandem e amplificam as possibilidades de a compreendermos, sentirmos e vivenciarmos. Assim, procurará estabelecer um esquema processual do modo pelo qual o cinema estimula a criação destes mundos interiores e exteriores, identificando diferentes etapas deste caminho significativo de desconstrução e reconstrução da realidade no e a partir do cinema.

DA REALIDADE AO CINEMA: MODOS DE EXPRESSÃO

A reconfiguração da realidade em modelos de sentido próprio e/ou partilhado e as oportunidades de comunicação destes mesmo modelos são aspetos incontornáveis para uma saudável existência do ser humano e um profícuo entendimento do real. A realidade constitui o ponto de partida inevitável para qualquer tipo de entendimento. Qualquer expressão ou comunicação — mais ou menos metafórica, implícita ou explícita — tem o real como referência. Não conseguimos entender algo que escape totalmente às suas coordenadas, seja por aproximação, comparação ou contraste. Mas a realidade instaura igualmente, na sua forma pura e liberta da intervenção humana, uma amálgama desordenada e heterogénea de informação que, ao mesmo tempo que oferece múltiplas possibilidades de entendimento, sensibilidade e atuação, dificulta também consensos e partilhas de cosmovisões e modelos do saber e do fazer.

A comunicação é um eixo fundamental da vida do ser humano. O indivíduo tem a necessidade de interagir com o seu contexto, com as pessoas que o integram, com os objetos e ambientes que habitam o seu universo cognoscente. A descoberta da sua identidade está necessariamente relacionada com a ocupação de um lugar dentro do que é a sua cultura e sociedade. Na procura de um papel e função sociais, e para que cada individualidade humana possa desenvolver-se de forma saudável e profícuo, existem dois elementos fundamentais: a aquisição e utilização de linguagens comuns e partilhadas (motores da comunicação humana) e a interpretação da realidade através de um

equilíbrio entre as percepções individuais e os saberes socialmente partilhados. De uma combinação feliz destes dois aspetos advém a oportunidade de expressar e receber sentimentos, intenções ou ideias. Ambos autorizam o grau de objetividade necessária para entender e difundir os fatos da realidade experimentada e entendida, abstraindo a experiência do mundo real e transmitindo-a, individual ou coletivamente, além dos limites e condições espaciais, temporais, culturais ou pessoais.

Além de uma comunicação equivalente ou objetiva, o ser humano precisa de expressar elementos subjetivos, frutos de uma visão própria sobre a realidade. É certo que o entendimento entre sujeitos e culturas distintos condenar-se-ia ao fracasso se não fosse pela capacidade de produção e compreensão de metáforas que permitem a criação de um canal de comunicação síncrono, capaz de ultrapassar as limitações dos juízos e das cosmovisões parciais. Mas todo o entendimento sobre a realidade advém sempre, e inevitavelmente, da consideração do que tomamos por plausível, verdadeiro e significativo. Por isso mesmo, são múltiplas as configurações possíveis e dissonantes da realidade. Várias religiões, distintas ideologias, inconciliáveis teorias científicas, ou diferentes formas de ser, pensar, sentir e agir, provam-nos a inevitabilidade do perspectivismo e do pluralismo. Ou seja, entendemos o real apenas do ponto de onde o olhamos e entendemos, a partir de nós, do nosso contexto e da nossa cultura. Com isso, construímos «versões-do-mundo»¹, diferentes, mas complementares. Uma ideia de verdade absoluta ou absolutizante cai por terra, evidenciando-se, ao invés, a necessária articulação de distintas compreensões sobre o ser humano e a realidade como forma de nos aproximarmos de uma «verdade» mais ampla e completa.

Neste diálogo entre o objetivo e o subjetivo, ou entre a necessidade do absoluto e a inevitabilidade do parcial, ganham particular relevância os modos de articulação, contaminação ou dissonância entre ciência e arte. A ciência trabalha sobretudo com processos de indagação e construção de mundos assentes na objetivação, na verificação e na plausibilidade. No entanto, frequentemente esquece, evita ou simplesmente vê-se impotente perante os mundos sensíveis, empíricos, emocionais e subjetivos que são parte inexorável do ser humano e que rejeitam as imposições da objetividade e da comprovação. A este respeito, Gonçalo M. Tavares² aborda uma questão fundamental: «uma ciência que não investiga os sentimentos serve para quê? Serve tudo aquilo que não é sentimento. Serve, pois, o homem? Serve toda a parte do homem que não é sentimento». Ainda que sejamos ávidos de contínuos e máximas de funcionamento ilimitado³, dificilmente isso traz ao ser humano a possibilidade de se aproximar de uma consciência mais apurada sobre si mesmo e sobre o seu mundo. Nesse sentido, precisa de uma relação de proximidade e complementaridade entre arte e ciência nesta indagação da realidade.

¹ GOODMAN, 1995.

² TAVARES, 2006: 18.

³ DUBUFFET, 2005: 40.

A arte, «mais do que conhecer o mundo, produz complementos do mundo, formas autónomas que se acrescentam às existentes»⁴. Nesse sentido, complexifica, densifica, amplifica e expande as formas do real pela sua reconfiguração e renovação. E, ainda que constitua um campo transmutável em múltiplas manifestações e aberto na expressão e receção que permite, a arte aproxima-se da ciência pelo facto de ambas constituírem «modos de descoberta, criação e alargamento do conhecimento no sentido do avanço amplo da compreensão»⁵. Nesse sentido, os artistas, não menos do que os cientistas, «tomam, desfazem, refazem e retomam mundos familiares, remodelando-os de modos admiráveis» que nos permitem conhecer e reconhecer a realidade a partir da sua representação e interpelação metafórica⁶.

Além da preponderância do espectro artístico para uma mais completa indagação das condições do indivíduo e do mundo real, devemos também ressaltar a importância da (re)configuração da realidade permitida e operada através da narrativa. A estrutura narrativa é uma importante ferramenta para a expressão e representação da experiência humana, desenhando um mapa dos problemas e aventurando soluções para a situação passada, presente ou futura da realidade⁷. Por outro lado, autoriza uma abordagem de «intenções humanas ou semelhantes ao humano e ações e vicissitudes e consequências que marcam o seu curso»⁸, que podem servir para «julgar as relações e estados do próprio mundo real»⁹. A criação de histórias representativas da ação humana — individual e coletiva — é um importante veículo para a aprendizagem, bem como mecanismo essencial para partilharmos experiências em direções intemporais e universais. Ao encerrar múltiplos elementos do real dentro de uma representação concreta e referencial (personagens, ações e contextos), o carácter metafórico da narrativa releva a capacidade humana de suplantar o espaço, o tempo e a subjetividade na sua necessidade comunicativa. A narrativa posiciona-se, assim, como veículo para o ser humano comunicar todo o tipo de informações cognitivas, emocionais, objetivas ou subjetivas: possibilita a transmissão de dados sensoriais, subjetivos ou particulares de forma objetiva, ao mesmo tempo que permite a simbolização e abstração de factos reais através da sua representação metafórica.

Acima de tudo, «contar histórias é um fenómeno inerente ao ser humano»¹⁰, pelo que a narrativa vai além da função meramente estética da comunicação humana, «configurando, em grande medida, o nosso pensamento»¹¹. Várias teorias da psicologia têm

⁴ ECO, 1976: 54.

⁵ GOODMAN, 1995: 153.

⁶ *Idem*: 156.

⁷ JAMESON, 1995: 23, 29.

⁸ BRUNER, 1986: 13.

⁹ DOLEZEL, 1998: 54.

¹⁰ GARCÍA GARCÍA & RAJAS, 2011: 9.

¹¹ *Ibidem*.

defendido a importância da narrativa para o conhecimento, para a comunicação ou até mesmo para abordagens terapêuticas¹². Pela narrativa, exploramos o real, ordenamos os seus dados, selecionamos o seu conteúdo, estruturamo-lo, densificamo-lo, atribuímos-lhe causalidade e direção, de modo a permitir a expressão e extração de determinados (ou sugeridos) significados e impactos, quer cognitivos quer emocionais. Assim, «ao narrar, narramo-nos. Narrar é viver, sobretudo na forma pela qual poderíamos viver e relatar-nos, de uma maneira explícita ou implícita»¹³.

Se a narrativa nos permite aventurar novas formas de viver, idealizar, sentir e atuar, isso deve-se fundamentalmente à sua ligação próxima com a ficção. A ficção «não é a criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real»¹⁴, mas antes a oportunidade de extravasar os limites e imaginar novas possibilidades para o real, sem imputar-lhe consequências diretas nesse processo. Desse modo, permite, tal como a narrativa, explorar as condições da realidade de forma referencial e representativa, em metáforas e (re)configurações que multiplicam as suas verdades e direções. Os mundos possíveis e impossíveis da ficção propõem variações do real que nos permitem imaginar novos caminhos e soluções para questões da existência humana e para muitas das suas angústias e ambições. Ao fazê-lo de forma descomprometida, referencial e simbólica, conseguem abordar a realidade e os seus factos com menor tensão psicológica¹⁵. Ao simularem histórias que referenciam com verosimilhança e plausibilidade o real, instauram as forças autenticadoras e credíveis que fazem a ponte entre a consciência do ficcional e a crença (ou suspensão voluntária da incredulidade) no mundo não-real exibido.

Esta incorporação da ficção não é própria do cinema (a literatura, por exemplo, também o permite), mas é na sétima arte (ou através da imagem e do som) que a ficção ganha uma força incomparável na forma como se mostra ou revela. O cinema, «mais do que um simples meio de registo de um pedaço bruto de realidade, é um meio de expressão que renova as formas mediante o trabalho com os materiais que oferece a própria realidade»¹⁶. Referenciando esses materiais de forma direta ou metafórica, o cinema constitui um veículo importante para a expressão narrativa, pela seleção de tempos e momentos históricos. A sua estruturação pelo processo de montagem cria relações entre os diferentes fragmentos (planos e cenas) e, com isso, propõe ou potencia significados para as imagens, sons e sequências. A fragmentação e condensação do tempo da ação narrativa corresponde a essa função do cinema de «substituir a vida real como a vemos e percebemos», dando origem a «uma vida mais intensa e sobretudo mais densa»¹⁷.

¹² GREEN, STRANGE & BROCK, 2002.

¹³ GARCÍA GARCÍA, 2011: 16.

¹⁴ RANCIÈRE, 2010: 97.

¹⁵ SCHAEFFER, 2002: 308-309.

¹⁶ QUINTANA, 2003: 59.

¹⁷ MITRY, 2002: 475.

No que concerne à ficção, o cinema apresenta e atualiza o não-existente pelas imagens e sons, acarretando a aproximação a aspetos invisíveis ou não-concretizados da realidade. Permite conhecer ou reconhecer o real sob novos moldes e formas, exibindo o microscópico, o impercetível, o inexistente e o imaginado como matérias de expressão referenciada da realidade. Tal como o documentário, constrói uma perspetiva autoral sobre o real, desenvolvida a partir da seleção dos enquadramentos (o campo e o fora de campo, visuais e sonoros, como decisões subjetivas, mas significativas) e de uma relação com a expressão cultural, social, ideológica e política. Ou seja, o cinema impõe-se sempre como participante de um diálogo entre o individual e o coletivo, onde as decisões comunicativas surgem como reflexo de perspetivas e escolhas específicas de um espaço e de um tempo. No entanto, abrem-se para diferentes oportunidades e direções de receção e experimentação, que denotam o carácter aberto da obra fílmica e a relevância ativa do espectador para a construção dos seus significados e impactos.

DO CINEMA À REALIDADE: MODOS DE RECEÇÃO

O cinema instaura uma espécie de jogo ou desafio, proposto por determinado autor e direcionado e recebido por (in)determinados espectadores. O filme constitui uma intenção autoral, fechada na sua materialidade, mas que autoriza um «ato de liberdade de procura de sentido (...) porque para o recetor o texto [fílmico] é um campo de escolhas, orientadas pela ação do autor»¹⁸. Ao espectador solicita-se «atar os fios da trama» como tarefa fundamental¹⁹, aproveitando a abertura deixada pelo filme para a sua ação subjetiva e particular de perceção, compreensão e interpretação da obra. Apesar de potencialmente imóvel durante a experiência fílmica, o espectador contrapõe à passividade física a atividade mental de leitura e deciframento do conteúdo cinematográfico. A partir da teoria de Hans-Robert Jaus²⁰, podemos considerar três leituras do espectador durante o processo de receção da obra. Em primeiro lugar, a leitura da imagem imediata, percebendo as formas sensoriais (visuais e sonoras) que apresentam o mundo fílmico em cada momento singular. Em segundo lugar, a leitura dessa mesma imagem no contexto das imagens que a antecederam (leitura retrospectiva) e daquelas que a podem suceder (leitura antecipatória). Em terceiro lugar, a leitura do conjunto global das imagens (o filme) no término da sua experimentação, determinando um conjunto de significados globais que excedem a mera soma das leituras parciais.

Estes processos de perceção, compreensão e interpretação naturalmente requerem e integram o contexto vital do espectador. A sua história de vida, as suas expectativas, as suas ideologias e as suas perspetivas vitais (passadas, presentes ou futuras) não têm forma de se afastar do modo pelo qual compreende o que se passa à sua volta. E um filme

¹⁸ GARCÍA GARCÍA, 2011: 29.

¹⁹ CASETTI, 1989: 26.

²⁰ JAUS, 1982.

não é exceção. De facto, «a nossa experiência cinematográfica é sempre pessoal, uma vez que nela influem recordações, vivências e experiências únicas que configuram a nossa consciência»²¹. E é precisamente a partir do que coloca de profunda e intrinsecamente seu no filme que o espectador permite a imersão catártica, projetiva e identificativa no universo narrativo. Pela escuridão do contexto, pela perda dos referentes sensoriais da sua situação real, bem como pelo fascínio exercido pelas imagens e sons que conduzem a sua atenção pela narrativa, o recetor fílmico mergulha na história e nos seus intervenientes para mais fortemente relacionar-se com eles. Por um lado, envolvendo-se cognitivamente e emocionalmente com os elementos narrativos que conduzem aquilo que o espectador é para dentro daquilo que o filme oferece (projeção de desejos, frustrações, medos, ambições, etc., no filme). Por outro lado, retirando do filme exemplos e referências para aquilo que pensa, sente e faz. Assim, se a projeção oferece o filme como campo para enfrentar aspetos intrínsecos à vida e situação vital do recetor, a identificação significa a emersão de oportunidades de aprender com o filme e de dele aproveitarmos informações para renovarmos os nossos modos de ser, pensar e agir.

No entanto, no final do filme, a luz acende-se e o espectador desperta do seu «sonho consciente», regressando à realidade. Transformado? Quase sempre, sim. E em pequenas doses, é certo. Mas o filme oferece sempre informações — cognitivas, empíricas e/ou emocionais — que o espectador enquadra, consciente ou inconscientemente, na sua identidade individual e social. A qualidade desta intervenção do filme nos recetores está diretamente relacionada com o tipo de identificação e empatia por eles desenvolvido, condições decisivas para o impacto de determinada narrativa nas personalidades do seu público. O filme constitui sempre a transmissão de uma experiência, composta por ações, personagens e contextos com os quais o espectador pode relacionar-se. Avaliar os caminhos narrativos e ficcionais significa também perceber os caminhos da nossa definição pessoal e coletiva, pelo que o cinema potencia aproximarmo-nos da nossa própria visão do mundo.

Por tudo isto, o potencial de aprendizagem do cinema é inegável e incontornável. As narrativas ficcionais e fílmicas são expressão, por parte de um autor ou conjunto de autores, de histórias que se adequam ao passado, presente ou futuro das sociedades onde são produzidas ou a que se referem. Servem de testemunho e reflexão sobre a época contemplada pela ação ou pelo contexto de produção, bem como sobre as temáticas que fazem parte das angústias ou ambições de determinado ambiente cultural, político, económico ou histórico. Ainda que estas narrativas se estabeleçam dentro de universos criados enquanto alternativa à realidade, têm sempre origem no real, guardando e referenciando as suas marcas através da verosimilhança e plausibilidade dos eventos fictícios comparativamente com os aspetos reais. Assim, são um instrumento útil no

²¹ TRIPERO, 2011: 39.

momento de indagar os contextos efetivos do nosso mundo e imaginar as soluções ou alternativas de compreensão e atuação sobre o mesmo.

Por outro lado, o potencial descrito de aprendizagem através do cinema faz sentido apenas quando contextualizado na polissemia e na grande variedade de expressões e leituras permitidas. Os filmes encerram uma considerável discrepância de temáticas e abordagens narrativas, estéticas ou, até, políticas. Constroem e propõem diferentes trajetos e ferramentas de abordagem e interpretação do real. Assim, a procura de modelos universais de exploração didática ou imersão cognitiva nos filmes tendem a perder relevância e eficácia, devendo adaptar-se sempre ao público definido e deixar margem para que este possa construir o seu próprio percurso de leitura, interpretação e assimilação crítica dos elementos do filme. Interpretações múltiplas revelam um maior número de significados potenciais ou implícitos. Diferentes pontos de vista trazem consigo vias de acesso a uma maior quantidade e qualidade de interpretações e impressões. Assim, potenciar a polissemia filmica em âmbitos didáticos significa caminhar no sentido do Outro, do distante e do desconhecido. Contempla indagarmos opções que escapam dos nossos limites pessoais, alargando horizontes pessoais e coletivos. No fundo, contribui para uma saudável pertença e conexão com os seres e ambientes que nos rodeiam²².

MODO DE FAZER MUNDOS: A SIGNIFICÂNCIA DO CINEMA PARA A REALIDADE

A partir da relevância do cinema para a construção e desconstrução de modelos e esquemas de conhecimento sobre a realidade, compreende-se então a sua relevância e importância para trabalhar competências e conteúdos de acesso ao que define quem somos e o mundo em que vivemos. Enquanto matéria artística e metodologia reflexivo-criativa, constitui um dispositivo de forte impacto sensorial, imaginativo e narrativo, que participa decisivamente na emersão e manutenção de imaginários individuais e coletivos.

Olhando para este trajeto que vai da definição da proposta filmica às múltiplas possibilidades de receção (não-formal ou formal), identificam-se um conjunto de processos que, inexoravelmente, constituem as verdadeiras etapas do que poderia considerar-se este «modo de fazer/receber mundos» que é o cinema. Além de, no seu

²² Um estudo — ALVES, 2015 — comprovou esta tendência para a aprendizagem não-formal do cinema: cerca de 75% de 854 participantes num questionário (procedentes de Portugal e Espanha) reconheceram algum tipo de aprendizagem a partir dos filmes habitualmente experimentados. Permitiu também identificar e compreender algumas tipologias inerentes a esta aprendizagem, que podem ir de âmbitos cognitivos (ideias, teorias, conhecimentos, reflexões) a espectros emocionais (empatia, esperança, sonho, valores, ideais) ou comportamentais (posturas, comportamentos, ações, perseverança). Assim, justifica-se o facto de um considerável número de projetos nacionais e internacionais redirecionarem esta relevância didática do cinema para um âmbito formal, através de estratégias e projetos que visam ensinar «o cinema», «pelo cinema» ou «com o cinema» (BERGALA, 2007), dentro e fora dos contextos escolares.

conjunto, inspirarem uma possível metodologia de trabalho artístico (ou exploração científica) sobre determinado problema ou assunto, esclarecem esse percurso progressivo que vai da construção de um discurso até à sua disseminação por diferentes interpretações e formas de recepção. Assim, este esquema contempla as seguintes operações:

- *Seleção*: filtragem da realidade e escolha de elementos narrativos a tratar (tema);
- *Estruturação*: ordenação dos elementos narrativos num universo e trajeto (narrativo) circunscrito;
- *Densificação*: filtragem dos momentos e eventos narrativos importantes para o tema e para a estrutura definidos;
- *Amplificação*: referência e interpelação da realidade, amplificando os elementos abordados de acordo com a sua intensificação pela narrativa;
- *Ampliação*: oportunidade de explorar a realidade de acordo com novos caminhos, novas direções e novas configurações;
- *Significação*: oportunidade para a construção de novos significados sobre o real, pelo deslocamento fílmico e através da configuração autoral dos elementos narrativos;
- *Expressão*: configurações visuais, sonoras, verbais, espaciais e temporais (originais e significantes) para os elementos narrativos selecionados;
- *Materialização*: concretização do filme, enquanto proposta fechada na sua materialidade, mas aberta para várias (e polissémicas) formas de recepção;
- *Experimentação*: processo de recepção do filme, nas várias leituras autorizadas e influenciado pelo contexto (espacial e vital) de visionamento;
- *Interpretação*: processo de implicação do espectador no filme, recodificando o que vê de acordo com características individuais e coletivas que o definem;
- *Implicação*: projeção, identificação, catarse, emoção: o espectador implica-se no filme e tem participação ativa no mesmo;
- *Amplificação*: filme permite amplificar necessidades do indivíduo, resolvendo ou encaminhando soluções para vários aspetos do ser (novas ideias e reflexões, desafios emocionais, incremento da sua bagagem empírica).

Em cada final de trajeto, há sempre a possibilidade (e probabilidade) de um reinício deste esquema processual. Neste ciclo de relações entre produção e recepção cinematográficas, autores e espectadores vão redefinindo-se pelas propostas e caminhos anteriormente trilhados, o que condicionará, naturalmente, o retorno às mesmas operações. O cinema instaura, deste modo, as noções de experiência e de memória como elementos fundamentais para o desenvolvimento dos entendimentos cognitivos e para o alcance das capacidades afetivas por ele proporcionadas. Em cada ciclo, pela expressão ou experiência, novas conquistas, novos desafios e novos resultados vão aumentando em número e densificando em qualidade.

CONCLUSÃO

A análise dos modos de fazer e receber mundos, dentro e a partir do cinema, permite clarificação e consciência face à significância que os filmes encerram para explorar, criativa e/ou criticamente, as condições da existência e da atuação humanas sobre a realidade. O cinema abraça a participação ativa da arte, da narrativa, da ficção e dos sentidos audiovisuais no desenho de versões problematizantes e desafiantes dos amplos significados do ser humano e da realidade. Estabelece um campo aberto e labiríntico para a cognição, emoção e experiência humanas, onde, perdendo-nos, acabamos sempre por nos encontrar novamente e com novidade.

Todos os filmes constituem fenômenos empíricos, cognitivos e emocionais amplamente marcantes para as cosmovisões, biografias e identidades de quem os desenha e de quem os interpreta. Afetam os modos de ver o mundo e os comportamentos nele adotados. Permitem uma aproximação (expressada ou experimentada) ao nosso interior idiossincrático, bem como às idiossincrasias de outros seres e contextos que compõem a nossa realidade. Assim, os mundos do cinema impõem-se como parte integrante da cultura, das sociedades e dos indivíduos, sendo participantes relevantes e significantes no contexto das discussões privadas e públicas sobre o lugar do indivíduo e os lugares do mundo. No trajeto proporcionado por cineastas e acolhido por espectadores, gera-se não apenas um diálogo entre os polos autoral e espectador, mas um confronto profícuo entre diferentes formas de ver, sentir e pensar. Anima-se o debate entre subjetividades e sentidos partilhados, entre materialidades e metafísicas, entre estéticas e ideologias, entre presentes e futuros.

BIBLIOGRAFIA

- ALVES, Pedro (2015) — *La ficción “realizada”: implicaciones y transferencias entre ficción y realidad en la pragmática del cine narrativo*. Universidad Complutense de Madrid (Tese de Doutoramento).
- BERGALA, Alain (2007) — *La hipótesis del Cine: pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*. Barcelona: Laertes.
- BRUNER, Jerome (1986) — *Actual Minds, Possible Worlds*. Cambridge: Harvard University Press.
- CASSETTI, Francesco (1989) — *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.
- DOLEZEL, Lubomir (1998) — *Heterocosmica: fiction and possible worlds*. Londres: The Johns Hopkins University Press.
- DUBUFFET, Jean (2005) — *Asfixiante Cultura*. Lisboa: Fim de Século.
- ECO, Umberto (1976) — *A obra aberta*. São Paulo: Editora Perspetiva.
- GARCÍA GARCÍA, Francisco (2011) — *Ética y narración audiovisual*. In GARCÍA GARCÍA, Francisco; RAJAS, Mario, coord. — *Narrativas audiovisuales – vol. 1: el relato*. Madrid: ICONO14, p. 13-34.
- GARCÍA GARCÍA, Francisco; RAJAS, Mario (2011) — *El relato: una aproximación interdisciplinar*. In GARCÍA GARCÍA, Francisco; RAJAS, Mario, coord. — *Narrativas audiovisuales – vol. 1: el relato*. Madrid: ICONO14, p. 9-12.
- GOODMAN, Nelson (1995) — *Modos de fazer mundos*. Porto: Edições ASA.
- GREEN, Melanie C.; STRANGE, Jeffrey J.; BROCK, Timothy C., eds. (2002) — *Narrative Impact: Social and Cognitive Foundations*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, Inc.

- JAMESON, Frederic (1995) — *La estética geopolítica: cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- JAUSS, Hans Robert (1982) — *Towards an Aesthetic of Reception*. Reino Unido: The Harvest Press.
- MITRY, Jean (2002) — *Estética y psicología del cine. 1) Las estructuras*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- QUINTANA, Àngel (2003) — *Fábulas de lo visible: el cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado.
- RANCIÈRE, Jacques (2010) — *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2002) — *¿Por qué la ficción?* Espanha: Ediciones Lengua de Trapo SL.
- TAVARES, Gonçalo M. (2006) — *Breves Notas sobre a Ciência*. Lisboa: Relógio D'Água.
- TRIPERO, Andrés (2011) — *Análisis de la narrativa audiovisual desde nuevos presupuestos interpretativos de la psicología de la Gestalt*. In GARCÍA GARCÍA, Francisco; RAJAS, Mario, coord. — *Narrativas audiovisuales – vol. 1: el relato*. Madrid: ICONO14, p. 35-59.

