



Associação Propagadora Esdeva

Centro Universitário Academia - UniAcademia

Curso de Psicologia

Artigo: Psicologia e cinema: contribuições da interação entre a teoria cinematográfica e a história da Psicologia Cognitiva para a prática

Psicologia e cinema: contribuições da interação entre a teoria cinematográfica e a História da Psicologia Cognitiva para a prática clínica¹

Psychology and cinema: contributions of the interaction between cinematographic theory and the History of Cognitive Psychology to the clinical practice

Ana Laura Fonseca de Oliveira²

Ana Clara Bernardino Reis³

Bárbara Atillio⁴

Camilla Souza Monteiro⁵

Caroline Medeiros Andrade⁶

Ester Franco de Souza⁷

Julia Lopes Toledo⁸

Isabela Marangon Couri⁹

Rayane de Cássia Rezende¹⁰

Tarcísio Corrêa de Brito¹¹

Orientadora: Professora Ms. Tatiana Madalena da Silveira¹²

¹ Artigo do Projeto de Extensão do Centro Universitário Academia – UniAcademia intitulado “CinePsi”.

² Discente do curso de graduação em Psicologia do Centro Universitário Academia (UNIACADEMIA).

³ Discente do curso de graduação em Psicologia do Centro Universitário Academia (UNIACADEMIA).

⁴ Discente do curso de graduação em Psicologia do Centro Universitário Academia (UNIACADEMIA).

⁵ Discente do curso de graduação em Psicologia do Centro Universitário Academia (UNIACADEMIA).

⁶ Discente do curso de graduação em Psicologia do Centro Universitário Academia (UNIACADEMIA).

⁷ Discente do curso de graduação em Psicologia do Centro Universitário Academia (UNIACADEMIA).

⁸ Discente do curso de graduação em Psicologia do Centro Universitário Academia (UNIACADEMIA).

⁹ Discente do curso de graduação em Psicologia do Centro Universitário Academia (UNIACADEMIA).

¹⁰ Discente do curso de graduação em Psicologia do Centro Universitário Academia (UNIACADEMIA).

¹¹ Mestre em Relações Internacionais pela Université Panthéon-Assas/Paris, mestre em Filosofia do Direito pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e discente do curso de graduação em Psicologia do Centro Universitário Academia (UNIACADEMIA).

¹² Mestre em Psicologia pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e docente do curso de graduação do Centro Universitário Academia (UNIACADEMIA).



RESUMO:

Filmes são símbolos que contêm significados, sendo criados por cineastas e recebidos pela audiência. Eles retratam relações pessoais e a própria vida em sociedade; geram reflexões profundas e promovem mudanças em nossas próprias escolhas e nos auxiliam a superar nossos próprios desafios existenciais. Desde a emergência das ciências cognitivas, na segunda metade do século XX, sedimenta-se a ideia de que a linguagem humana é uma verdadeira janela para as investigações cérebro/mente. Pode-se afirmar, portanto, que os filmes têm sido utilizados de maneira exitosa como *técnica psicoterápica e como instrumento para o ensino*, em diferentes ambientes educacionais e clínicos, auxiliando na acessibilidade a conceitos complexos e áridos da psicologia, psiquiatria, psicanálise e das psicopatologias em geral. O presente artigo propõe estabelecer uma primeira revisão bibliográfica, do ponto de vista qualitativo, com o objetivo de (1) elaborar uma fundamentação teórica robusta sobre o percurso histórico do cinema e o seu elo com a psicologia, além de (2) compreender o olhar da psicologia cognitiva sobre como a percepção é afetada pela experiência cinematográfica. Na interpretação de estímulos, segundo refletem os autores, somos capazes de produzir diversos significados conformadores. Se por um lado, os recursos cinematográficos acabam por nos aproximar da realidade na sucessão de suas imagens, por outro lado, referidas semelhanças cooperam para o processo de psicoeducação dos espectadores, possibilitando compreendemos os pressupostos teóricos dos processos mentais básicos e da interpretação fílmica e suas interfaces práticas diante das abordagens cognitivo-comportamentais.

Palavras-chave: filmes; ciências cognitivas; experiência cinematográfica; psicoeducação; interpretação fílmica.

ABSTRACT:

Films are symbols that contain meanings, being created by filmmakers and received by the audience. They portray personal relationships and life itself in society; generate deep reflections and promote changes in our own choices and help us overcome our own existential challenges. Since the emergence of cognitive sciences in the second half of the 20th century, the idea that human language is a true window into brain/mind investigations has been established. It can be affirmed, therefore, that the films have been successfully used as a psychotherapeutic technique and as an instrument for teaching, in different



educational and clinical environments, helping in the accessibility to complex and arid concepts of psychology, psychiatry, psychoanalysis and psychopathologies in general. This article proposes to establish a first bibliographic review, from the qualitative standpoint, with the aim of (1) elaborating a robust theoretical foundation on the historical path of cinema and its link with psychology, besides (2) understanding the perspective of cognitive psychology on how perception is affected by the cinematographic experience. In the interpretation of stimuli, according to the authors, we are able to produce several conformational meanings. If, on the one hand, cinematic resources end up bringing us closer to reality in the succession of their images, on the other hand, these similarities cooperate for the psychoeducation process of the spectators, enabling us to understand the theoretical assumptions of basic mental processes and filmic interpretation and their practical interfaces in the face of cognitive-behavioral approaches.

Keywords: films; cognitive sciences; cinematographic experience; psychoeducation; film interpretation.

O que sinto ? O que penso ? O que faço ? De que maneira o sujeito comporta-se diante de determinadas situações ? Contexto. Propósito. Mudança. Habilidades. Cognição. Repertório. Processos psicológicos básicos. Uma interface possível entre linguagem cinematográfica e a psicologia cognitiva, faz com que percebamos que os filmes estão psicologicamente vivos, explodindo em dramas humanos, representando símbolos que contêm significados que são por nós percebidos, contribuindo para uma nossa intensa transformação.

A partir de uma perspectiva interdisciplinar, objetiva-se contribuir para os estudos desenvolvidos por pesquisadores e por terapeutas cognitivistas que se utilizam da linguagem cinematográfica como instrumento de análise e de construção de propostas terapêuticas inovadoras. Afinal, o cinema é uma arte que propicia o desenvolvimento de uma catarse intensa, afetando os nossos sentidos como expectadores.



A partir de uma abertura proporcionada por esses mesmos sentidos, o cinema procura permear as relações estabelecidas entre os sujeitos e o mundo, em diferentes aspectos da vida, levando a compreender nossos próprios hábitos, a refletir sobre nossos sentimentos, enfim, a uma estesia enquanto forma que nos tenciona a nos fazermos presentes no mundo, de maneira sensível. Não se pode perder de vista que o aparato psíquico também é um aparato tecnológico (FELINTO, 2008), como afirmara o psicólogo Münsterberg nos primórdios do século XX.

A partir de um primeiro levantamento bibliográfico rigoroso, objetiva-se descrever e discutir metodologicamente, a pertinência desse estudo interdisciplinar. Uma vez controladas as variáveis qualitativas quanto à produção acadêmica na confluência dos temas propostas, torna-se evidente a pertinência da abordagem cognitiva e da linguagem cinematográfica em interação.

Essa discussão interdisciplinar nos permite compreender a psicoterapia e o filme narrativo como compartilhando determinadas qualidades: a narratividade da experiência emocional, a descoberta pessoal e a contribuição para diante da sensibilização e da captura do sentido e interpretação avançarmos para uma vida melhor e com mais alternativas à disposição (YOUNG, 2014). Favorece, igualmente, a compreensão de nossos próprios processos psicológicos, contribuindo como instrumento terapêutico a ser explorado.

Percebe-se que os filmes retratam relações interpessoais, no contexto da vida em sociedade, permitindo profundas reflexões que acabam por interferir em nossas escolhas. Além disso, a diegese fílmica (BOILLAT, 2009) acaba por nos auxiliar a superarmos determinados desafios existenciais ao percebermos nas telas personagens que, como nós, questionam sobre a vida e lançam-se vertiginosa e intensamente em aventuras, enquanto uma grande trajetória de autodescoberta em múltiplas experiências enriquecedoras.



Esse caráter dialógico da linguagem fílmica permite-nos, principalmente, enquanto espectadores estabelecermos relações intrínsecas entre cada componente do sistema linguístico utilizado (semânticos, sintáticos e pragmáticos, por exemplo) com nosso próprio repertório existencial, bem como, surfarmos no extratextual sugerido. Pode-se dizer, nesse contexto, que nossa memória de longo prazo é recrutada durante essa “inferência de significado” permitindo, na sequência, a acomodação de novas informações geradas nesse processo (LOPES, 2015). Não é à toa que, desde a emergência das ciências cognitivas, na segunda metade do século XX, sedimentou-se a ideia de que a linguagem humana, do ponto de vista de uma metáfora bem construída, representa uma efetiva janela que permitiria as investigações cérebro/mente (CASTAÑON, JUSTI, ARAUJO, 2014).

Merleau Ponty (LOPES, 2015) afirmara, de maneira esclarecedora, que na magia do cinema, aqueles “corpos de luz” em contexto, mostravam-se íntimos a nós, atuando como condição de possibilidade para nos motivar a junto a eles partilharmos de suas emoções, em uma efetiva experiência perceptiva, retomando um dos objetos aos quais dedicou as suas reflexões. Para ele, a percepção ocorre no ser total, a partir de uma maneira de existir.

Problematizando um pouco mais. O cinema, na concepção de Landeira-Fernandez e Cheniaux (2014), graças a seu caráter lúdico, tem sido utilizado de maneira exitosa como técnica psicoterápica e para o ensino, em diferentes ambientes educacionais e clínicos, auxiliando na acessibilidade a conceitos complexos e áridos da psicologia, da psiquiatria, da psicanálise e das psicopatologias em geral, apenas para citar alguns exemplos. Esses autores acentuam, igualmente, que a partir da análise fílmica torna-se possível compreender determinados conceitos, enquanto potenciais “casos clínicos” a ser explorados.



Observe-se desde já que, se muitos filmes não foram originalmente idealizados com propósito didático ou acadêmico, como insistem os autores mencionados no parágrafo anterior, é importante destacar que podem representar um interessante e valioso recurso didático-pedagógico e terapêutico. Afinal, para Skip Dine Young (2014), a partir dos filmes temos símbolos que contêm significados, criados por cineastas e recebidos/decodificados pelos espectadores. O que deve ser destacado, por certo, é que o atrativo da psicoterapia no cinema supera a sua reconhecida capacidade de explorar temas provocantes que interessam tanto aos cineastas quanto aos espectadores.

O presente estudo será estruturado em três seções: 1) sentido e contexto histórico do cinema-arte; 2) reflexões filosóficas em torno da linguagem cinematográfica; e, 3) cinema e psicologia cognitiva: uma interação possível.

A pesquisa foi desenvolvida no âmbito do projeto de extensão CINEPSI da UNIACADEMIA, coordenado e orientado pela professora Ms. Tatiana Madalena.

I. SENTIDO E CONTEXTO HISTÓRICO DO CINEMA-ARTE

A experiência cinematográfica (passar pela bilheteria; escolher o filme a partir de nosso *star system* repertoriado, do roteiro, do gênero, dos diretores, e, etc -; adquirir a entrada e escolher o melhor lugar ou o lugar disponível, dependendo de nossa vontade de assistir ao filme naquele dia selecionado), constitui, de acordo com Bernardet (1980), um complexo ritual que envolve tanto o gosto por esse tipo de entretenimento quanto alguns interesses subjacentes, conscientemente não revelados. Por certo, essa dimensão plurívoca ultrapassa e molda, ao mesmo tempo, a história narrativa que vimos na tela, da qual gostamos ou não.



Inicialmente, como acentua o autor, o “maquinário cinematográfico” foi concebido como um instrumento científico que objetivava reproduzir/capturar o movimento rápido que não podia ser analisado a olho nu. Na origem da história do cinema, na segunda metade do século XIX, eram filmes curtos, docudramas, realizados com a câmera parada, em preto e branco e sem som. Realidade versus ilusão que se confundiam na tela, entre as experiências dos Lumières e de Meliès.

Para Bernardet (1980) era como se estivéssemos em um sonho: o que a gente vê e faz durante um sonho não é real, mas isso somente podemos saber depois, quando acordamos, problematiza. O que ocorre no mundo onírico parece sedutoramente corresponder ao real, enquanto é vivido: na tentativa de realizar o sonho do movimento, o cinema acabou por tentar reproduzir a vida que então se acelerava.

A partir de uma reflexão de Marcel Pagnol, Paul Virilio (1993) afirma que no cinema os espectadores, onde quer que estejam assentados, observarão exatamente o que a câmera viu (em que pese os recursos de montagem que organizaram as elipses), um mesmo e único filme sendo compartilhado. Paradoxalmente, não se perca de vista, segundo problematiza, que armar alguém com uma câmera, na história do cinema, tornou-se uma forma de ruptura primordial de comunicação: trata-se de uma máquina que permite ao espectador inerte mergulhar em uma forma de solidão múltipla e compartilhada. Estabelece-se assim um paradoxo interessante, logo mais, explorado.

Uma (sub)espécie de impressão ilusória da realidade constituiu a base inicial do sucesso do cinema. A sequência de planos diligentemente montados, no contexto dos *surround sound speakers*, para além de uma reprodução pictórica, permitem-nos assistir a essas fantasias como se fossem verdadeiras. Cristian Metz (1977) vai afirmar, em reforço, que o cinema tradicionalmente era



uma técnica do imaginário própria de um *Zeitgeist* integrado por relatos ficcionais e apoiado sobre o imaginário da fotografia e da fonografia em evolução.

O cinema (tralha mecânica e química, sem reducionismos exagerados), desde o seu nascedouro apoiou-se, inegavelmente, nas transformações tecnológicas do final do século XIX e da ciência do sobrenatural (*fenômenos psíquicos e paranormais, espíritos e assombrações, ilusões e fantasmagorias*), na conjuntura do modo capitalista burguês de produção. Atraiu-se, pois, indiscutivelmente, à *técnica e à arte (com sua pretensão de objetividade e de neutralidade)* para realizar o sonho de (re)produzir a realidade.

Em tais circunstâncias culturais, podemos supor que se tratava “menos de uma apropriação equivocada do discurso tecnológico que de uma elaboração lógica das características já sobrenaturais da tecnologia (SCONCE, 2000, p. 28). [...] O tecnológico se ligava à sensação de maravilhamento, à produção de efeitos extraordinários e inusitados. O cinema, dividido entre o desejo de ciência (analisar e decompor o movimento) e a produção do ilusório e do maravilhoso, aparece, então como tecnologia emblemática do **profundo paradoxo** que marca os tempos de sua origem”. (FELINTO, 2008, p.3).

Por certo, o cinema não conseguiu, desde suas origens, eliminar a pós-intervenção, principalmente, a partir do direcionamento do olhar, a partir dos códigos de narrativa inaugurados pelo cineasta americano D. W. Griffith: passa a ser, na perspectiva de Silvio Da-Rin (2004), um modo de representação, que possibilita centrar o espectador, imergindo-o no relato fílmico, por meio de sua afinidade com os sucessivos pontos de vista que a câmera lhe proporcionava. Recortes de uma tentativa sutil de intervenção na realidade eram estrategicamente selecionados, objetivando retratar situações de vida ou visões de mundo que os cineastas procuravam impor aos espectadores. O real já



escapava pelos dedos nessas representações idealizadas, o que se observa com acuidade.

As imagens do cinema passaram a mostrar as coisas em perspectiva, procurando corresponder aproximativamente à percepção natural do homem. Ela, a imagem em perspectiva, a partir de um brinquedo ótico (BERNARDET, 1980) procurava reproduzir uma forma de representação que se implantou na história da arte por intermédio da pintura renascentista, principalmente, com os trabalhos de Leonardo da Vinci, passando a representar uma convenção artística com pretensão universalizante. Essa pretensão de universalidade foi apropriada pelo cinema, principalmente, o de inspiração hollywoodiana.

Essa impressão de movimento contínuo procurava, contudo, na verdade, manter ocultos os aspectos mais artificiais do cinema, sustentando, ao mesmo tempo, uma impressão de realidade. Isso fez dele, igualmente, um campo de luta e de tentativa de denúncia implícita de um ocultamento.

Percebe-se, portanto, que, como afirma Nicolau Sevcenko (2001), a partir da segunda metade do século XIX e no desenrolar do século XX, as transformações tecnológicas tornaram-se um fator cada vez mais decisivo na definição das *mudanças históricas e culturais*. Segundo problematiza, essas transformações foram responsáveis pelas *alterações sofridas nas próprias estruturas econômicas, políticas e sociais, o que repercutiu na condição de vida das pessoas e em suas rotinas cotidianas*.

Os movimentos migratórios do campo para as cidades e o estabelecimento de grandes centros urbanos (podemos ouvir os primeiros acordes de Rapsódia in Blue de Gershwin), determinaram que a vida passasse a ser administrada por uma complexa engenharia de fluxos, como reconhece Sevcenko (2001) inserindo-se na sociedade determinados *sistemas de controle* que passaram a influenciar o comportamento das pessoas inseridas em uma



sociedade mecanizada (o exemplo marcante de *Tempos Modernos – 1936* - de Charles Chaplin em sua representação do taylorismo-fordismo).

Esse filme mudo denunciava à época, em especial, a cadência desenfreada do trabalho em série e a vigilância da direção da fábrica com substancial perda de liberdade. Chaplin pretendeu expor seu ponto de vista em relação à economia, à vida das classes trabalhadoras e à opressão da sociedade de consumo, tendo se inspirado nas condições de trabalho desenvolvidas nas fábricas de automóveis de Detroit (EUA), nas quais, jovens trabalhadores, após 4 (quatro) anos de trabalho, apresentavam sérias crises nervosas. “O mundo moderno é um mundo em disparada [...] (inclusive) quanto à amplitude e à profundidade com que afeta práticas sociais e modos de comportamento” (GIDDENS, 2002), e, inclusive, seus afetos e suas vidas emocionais.

Essa gradativa transformação global impôs uma significativa alteração de nossos padrões de comportamento e, via de consequência, repercutiram pontualmente na mudança dos valores sociais e das crenças compartilhadas. As pessoas passaram a ser aquilo que efetivamente consumiam e que trabalhavam para consumir: o ser que passava a definir-se a partir do ter. Com isso, uma supervalorização do olhar, como nos lembra Sevcenko(2001), alterará definitivamente nossa sensibilidade e nossas formas de percepção sensorial da realidade, onde a magia ilusória da imagem passa a embalar a vida: a tela como testemunha e mola propulsora à ação.

O maior ganho adaptativo determinado por esse novo mundo acelerado e que se apropria, de maneira incomensurável do tempo, será o estabelecimento de nexos imediatos (superficiais e transitórios, mas, constitutivos dos indivíduos e de suas crenças, como problematiza Sevcenko, 2001) com a dinamicidade dessas transformações, ampliando os horizontes da imaginação em direção a uma efetiva “hipertrofia do olhar”. Não se perca de vista que o cinema, juntamente com os parques de diversão, e essa reflexão é importante em



Sevcenko(2001), passaram a representar novas formas de lazer criadas graças ao advento da eletricidade.

“No cinema, [...], as luzes se apagam e a tela se irradia com uma hipnótica luz prateada, isolando todos os sentidos e fazendo com que *a vertigem nos entre pelos olhos.*” (SEVCENKO, 2001). O impacto psicofisiológico dessa experiência será a gratificação no breve retorno àquela sensação hipnotizadora, enquanto ritual que vicia na busca por frissons, vertigens, tiros, brigas e por finais felizes.

Com a introdução do som sincronizado, entre os anos 20/30, atribui-se um novo papel ao olhar, que se dinamiza, tornando-se versátil e intrusivo, não mais estático, sendo capaz de desprender-se do espaço-tempo, ampliando-se para a grande maioria dos sentidos articulados na experiência fílmica enquanto conectividade ampla com esse mundo invasor. A música evoca memórias. A cor amolda as emoções e controla os sentimentos. Schwendler afirma que “a psicologia das cores é uma poderosa aliada para os profissionais que buscam trazer significados através desse elemento [...]” (2015:24). Sem os interlúdios, é possível captar o espectador como a um corpo que se entorpece e é captado pela tela em destaque na sala escura.

O cinema, após essa digressão, na verdade, sempre significou o que desejam aqueles que o fazem. Gradativamente, a linguagem cinematográfica foi sendo construída, adaptando-se a um determinado Zeitgeist, não se desenvolvendo em abstrato, mas em função de um projeto: contar histórias arrebatando o espectador, que ao sair da sessão já se prepara para um breve retorno (LOPES, 2015). A arte cinematográfica torna-se um meio potente para a inscrição da subjetividade, do esquema corporal e dos afetos, por meio da percepção suscitada pela diegese fílmica, considerando-se os personagens, as histórias narradas e as **relações** entre a história ficção e nossa própria história, em uma mistura de vivências.



Podemos perceber, portanto, que o cinema, em sua evolução histórica, nos permite:

- ✓ (a) **compreender** nossos hábitos; nossa subjetividade; a identificação da dimensão onírica das imagens com o movimento da vida; enfim, a própria vida cotidiana que atravessa nossos corpos (Morin, 1976);
- ✓ (b) **refletir** sobre nossos sentimentos, as fisionomias, as condutas humanas, os quais se tornam visíveis nos gestos no olhar, no comportamento dos personagens; uma abertura para os mistérios existentes no mundo que nos permite ver, sentir e entrelaçar a nossa experiência vivida (Merleau-Ponty, 1983);
- ✓ (c) **compreender** a estesia enquanto força que nos tenciona a nos fazer presentes no mundo de maneira sensível, relacionada aos nossos desejos, afetos, transferindo significados às nossas experiências vividas, por meio das sensações (Nobrega, 2010).

II. REFLEXÕES FILOSÓFICAS EM TORNO DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

Nesse contexto, Tedesco (2019) reconhece que os passos fundamentais para a elaboração da linguagem cinematográfica foram a criação de estruturas narrativas e a relação com o espaço-tempo. A pensar: o que o *setting* terapêutico não é senão um espaço e um tempo onde se procura lidar com a (re)significação das múltiplas narrativas do cliente/paciente que almeja autoconhecimento, por meio de um desvelamento necessário e (controlado) para a compreensão e para a ruptura de suas próprias (falsas) crenças ?



Bernardet (1980) indicará que um salto qualitativo foi dado pela indústria cinematográfica quando deixou de relatar cenas que se sucediam no tempo e conseguiu dizer “**enquanto isso**”, familiarizando-nos com estruturas cada vez mais complexas de narrativa. Ademais, outro fator básico para a evolução da linguagem cinematográfica foi o deslocamento da câmera que abandonou a sua imobilidade e passou a explorar, a recortar o espaço, por meio dos *travellings* e das panorâmicas na escolha não deliberada dos planos escolhidos.

A filmagem, portanto, é uma atividade de recorte do espaço (ângulos, planos, imagens com finalidade expressiva), enquanto análise (BERNARDET, 1980). A montagem final será uma tentativa de síntese. Esse conjunto que se harmoniza artificialmente permite reconhecer na construção da linguagem cinematográfica uma sucessão de seleções ou de escolhas, que não são aleatórias, mas sim, propositivas, um processo de manipulação que se desenvolve em operações linguísticas complexas.

Vale ressaltar, entretanto, que os elementos constitutivos da linguagem cinematográfica não guardam entre si significação predeterminada. A significação depende essencialmente da relação que se estabelece com outros elementos, de acordo com as intenções do diretor ou do que se pretende alcançar enquanto expressão de montagem.

Na obra “Deleuze, a arte e a filosofia”, Roberto Machado (2009) afirma que o cinema é uma *forma de pensamento por imagens*. Para ele, segundo Deleuze, o cinema pensa com “imagens-movimento” e “imagens-tempo”, as primeiras caracterizando o cinema clássico, as segundas, o cinema moderno. Para pensar o cinema estão os conceitos filosóficos de imagem, tempo e movimento oriundos da filosofia bergsoniana.

Assim Deleuze será levado não só a distinguir situações sensório-motoras e situações óticas e sonoras puras, como também a propor o conceito de imagem-cristal como



amago da imagem-tempo, pensando o cinema moderno como criação de diferença. (2009, p. 248).

Para Bergson (1907), a crítica possível ao cinema era que ele levava ao extremo a “ilusão da falsa reconstituição do movimento”: as imagens não passavam de cortes instantâneos submetidos à sucessão de um tempo abstrato e artificial aquém do movimento real com sua duração concreta. Entretanto, o paradoxo instalava-se, segundo ele, quando afirmou que o movimento enquanto percebido pelo espectador não era por ele considerado artificial.

A partir do estabelecimento das noções de quadro, plano e enquadramento, Roberto Machado (2009) Deleuze estabelece as noções de imagem-percepção (percebemos a coisa menos o que não nos interessa em função de nossas necessidades); imagem-afecção (uma espécie de movimento de expressão, ou seja, o modo como o sujeito percebe-se ou se sente, localiza-se entre o intervalo da entre a percepção e a ação, sem, contudo, preenchê-lo); e, a imagem-ação (onde os afetos enquadram-se em comportamentos, em ações que fazem passar de uma situação a outra, que respondem a uma dada situação para tentar modificá-la).

A partir do estudo dessas três imagens, Bergson introduziu, segundo Roberto Machado afirma, o conceito de *imagem mental* que passou a tomar como objetos, as relações, os atos simbólicos, os sentimentos intelectuais. Tarifaria do cinema do cineasta inglês Alfred Hitchcock, as percepções, as afecções, as ações são tomadas, na perspectiva relacional, tanto como interpretação quanto raciocínio.

Essa imagem mental deve ser entendida, nessa perspectiva, como uma imagem-relação, uma espécie de vidência (*voyance*) que substitui a ação, em forma de cadeia de significados, transformando a sua exegese em ato simbólico:



cabará, pois, ao espectador, (re)constituir os elos, estabelecer os encadeamentos da trama de acordo com o seu repertório cultural e experiencial.

Com o Neorrealismo italiano, no segundo pós-guerra, abre-se uma nova realidade para o cinema, inaugurando-se a imagem tempo:

[...] Vemos, sofremos mais ou menos uma poderosa organização da miséria e da opressão. E não nos faltam esquemas sensório-motores para reconhecer tais coisas, suportá-las ou aprová-las, comportando-nos como se deve, levando em conta nossa situação, nossas capacidades, nossos gostos. Temos esquemas para nos desviar quando é desagradável demais, para nos inspirar resignação quando é horrível, para assimilar quando é belo demais ... Como diz Bergson, não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, só percebemos o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. Portanto, geralmente percebemos apenas clichês. Mas, se nossos esquemas sensório-motores se bloqueiam ou se interrompem, um outro tipo de imagem pode aparecer: uma imagem ótico-sensora pura, a imagem inteira e sem metáfora que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois não tem mais de um ser “justificada”, como bem ou como mal ... Esse foi o problema sobre o qual nosso estudo precedente se encerrou: extrair dos clichês uma verdadeira imagem. (MACHADO, 2009, p. 273-274)

Já, segundo Roberto Machado (2009) a Nouvelle Vague francesa romperá com a **forma de verdade** para substituí-la por *potências de vida*, pois, de um modo geral, o próprio neorrealismo italiano ainda mantinha a referência à verdade. No regime cristalino da imagem, as descrições tornam-se puras, as narrações, falsificações, as narrativas, simulações, como insistirá Deleuze.

Avancemos.



No plano da filosofia, o filósofo encara habitualmente o mundo para fazer intervir também no processo de compreensão da realidade um elemento afetivo, *pático*, como afirma Cabrera (1999). Para outros, dentre eles Nietzsche, procura-se incluir o afetivo na racionalidade, como um elemento essencial e privilegiado de acesso ao mundo. O *pathos* passa a ser, portanto, na afirmação de Cabrera (1999) uma *forma de encaminhamento*.

Segundo esse autor, para apropriar-se de um problema filosófico será necessário não apenas entendê-lo, mas também, *vivenciá-lo, senti-lo na pele, dramatiza-lo, sofrê-lo, padecê-lo, sentir-se ameaçado por ele, sentir que nossas bases habituais de sustentação são afetadas radicalmente*. Identifica-se aí um *elemento experiencial* (não empírico) na apropriação de determinado problema filosófico que avança ou não sobre nossa sensibilidade. Uma racionalidade logopática, no sentido de que o emocional não desaloja o racional: redefine-o.

[...] Talvez o cinema nos apresente uma linguagem mais adequada do que a linguagem escrita para expressar melhor as intuições que os mencionados filósofos (Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard, Heidegger) tiveram a respeito dos limites de uma racionalidade unicamente lógica e a respeito da apreensão de certos aspectos do mundo que não parecem ser captados por uma total exclusão do elemento afetivo. (CABRERA, 2009, p. 11)

A partir de uma noção de cinema enquanto sendo uma *experiência aberta*, alguns filósofos cinematográficos sustentam que certas dimensões fundamentais da realidade caminham para além da enunciação lógica. Para que sejam compreendidas, devem ser apresentadas sensivelmente, por meio do que Cabrera (2009) denomina compreensão logopática, racional e afetiva ao mesmo tempo. Por certo, essa *apresentação sensível produz em quem com ela estabelece contato formas ideais de percepção da realidade “sem se tratar portanto de meras impressões psicológicas, mas de experiências fundamentais*



ligadas à condição humana, isto é, relacionadas a toda a humanidade e que possuem, portanto um sentido cognitivo”, como menciona Cabrera (2009).

Do ponto de vista filosófico, o cinema é a construção de conceitos imagem, é um “fazer coisas com imagens”. Essa experiência logopática quer significar, portanto, *não apenas ter “informações” mas também estar aberto a um certo tipo de experiência e aceitar deixar-se afetar por uma coisa de dentro dela mesma, em uma experiência vivida na tentativa de compreensão do mundo*

[...] A técnica cinematográfica possibilita a instauração da experiência logopática e seu tipo peculiar de verdade e universalidade, assim como sua articulação – também peculiar – entre o literal e o metafórico. Através desta técnica, não é meramente uma forma acidental de ter acesso a conceitos a que se teria acesso de outra maneira. [...] Os conceitos-imagem propiciam soluções lógicas, epistêmicas e moralmente abertas e problemáticas para questões filosóficas. *O cinema ao trabalhar com emoções tanto quanto com elementos lógicos, o cinema se volta, evidentemente, a particulares. A emoção que sentimos ao ver as imagens alimenta-se de uma reflexão logopática de alcance universal, que nos permite pensar o mundo de forma geral, muito além do que é simplesmente mostrado no filme. Assim, o impacto emocional terá servido não para se prender ao particular, mas precisamente para fazer com que as pessoas cheguem à ideia universal de uma forma mais contundente. (CABRERA, 2009, p.29-30)*

Não é por menos que Walter Benjamim, em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” reconheceu que a significação social do filme possui um aspecto positivo e ao mesmo tempo destrutivo, catártico: a liquidação do valor de tradição na herança cultural. De maneira singular, Benjamim afirma que o “filme aumenta a compreensão das coerções que regem nossa existência, assegurando um campo de ação monstruoso e inesperado”:

(...) os múltiplos aspectos que o aparato de gravação pode extrair da realidade encontram-se, em sua maior



parte, apenas além de um espectro normal da percepção sensível. *Muitas das deformações e estereótipos, das metamorfoses e catástrofes que afetam o mundo da óptica nos filmes encontram-se de fato em psicoses, alucinações e sonhos.* Assim, essas operações da câmera constituem um conjunto de procedimentos que permitem à percepção coletiva *apropriar-se dos modos de percepção individuais do psicótico ou do sonhador.* O filme abriu uma brecha naquela antiga verdade heraclítica segundo a qual os acordados têm o seu mundo em comum, e os dormentes têm cada um mundo para si. E o fez muito menos apresentando o mundo do sonho do que criando figuras do sonho coletivo, como o mundialmente famoso Mickey Mouse. (BENJAMIN, 2013, p. 154-155)

Filosoficamente, esse “assistir” demanda uma interação com os elementos lógicos da construção fílmica, compreendendo-se que há nela uma ideia ou um determinado conceito a ser transmitido pela imagem em movimento (CABRERA,1999). Referidos conceitos procuram, nessa perspectiva, produzir em alguém um impacto emocional que, ao mesmo tempo, diga respeito ao ser do mundo, da natureza, com substancial valor cognitivo, persuasivo e argumentativo, por intermédio de seu componente emocional.

O cinema acaba por trabalhar tanto com emoções quanto com elementos lógicos, permitindo-nos pensar o mundo de forma geral, além daquilo que é exibido no filme. Dessa maneira, o impacto emocional terá servido não apenas para se prender ao particular (exibido) mas, precisamente, para fazer com que as pessoas cheguem à ideia universal de uma forma mais contundente.

III. CINEMA E PSICOLOGIA COGNITIVA: UMA INTERAÇÃO POSSÍVEL

De plano, Todorov (2014) reconhece que:



[...] todo processo psíquico, dizem, comporta duas fases ou dois aspectos, que Piaget chama de acomodação e assimilação. O psiquismo humano, em qualquer momento é rico em certos esquemas que lhe são próprios, e quando se encontra confrontado com ações e situações que lhe são estranhas, reage, de um lado, **adaptando os esquemas antigos ao novo objeto** (é a acomodação); e, por outro lado, **adaptando o novo fato aos esquemas antigos** (é a assimilação). (TODOROV, 2014, p 29)

Sabidamente, Byung-Chul Han (2017) entende que nossa *vita contemplativa* pressupõe uma *pedagogia específica do ver*. Segundo afirma, aprender a ver significa “habituar o olho ao descanso, à paciência, ao deixar-aproximar-se-de-si” isto é capacitar o olho a uma atenção profunda e contemplativa, a um olhar demorado e lento.

Para Dudley Andrew, a teoria do cinema está preocupada com a própria capacidade cinemática e não com filmes ou técnicas individuais, essa capacidade que governa tanto os cineastas como os espectadores (um certo modo de ser humano), ao criar um sistema de significados que se procura desvendar. Não se poderia perder de vista que os filmes chamam-nos atenção para detalhes e para padrões significativos, como identifica o autor.

Dentre as tradições referentes à análise fílmica que especifica Andrew (2002), centremo-nos na tradição formativa, onde se acentua a importância do psicólogo americano Hugo Münsterberg (1863-1916). Esse funcionalista desenvolverá a noção de psicotecnologia, passando a compreender que cada aparato psíquico também é um aparato tecnológico e vice-versa, reunindo, portanto, psicologia e tecnologia.

Para ele, o cinema é um experimento psicológico que, sob as condições da realidade cotidiana, revela os processos inconscientes do sistema nervoso central. Se, para Münsterberg, o cinema exerce uma espécie de fascinação



hipnótica sobre os espectadores é porque ele acaba por duplicar com relativa perfeição nossos processos mentais, o que nos permite ver uma reflexão da nossa própria mente. Com isso, defende a existência de uma psicologia ativa da experiência cinematográfica, em virtude de nosso papel determinante na constituição de seus efeitos.

Münsterberg já defendia o que se denominava de *princípio-cinema* enquanto complexo emaranhamento da mídia com o sujeito. Contudo, entendia que o poder de sugestão do cinema poderia ameaçar a integridade da mente, diante de determinadas imagens que seriam capazes de comprometer o equilíbrio moral de determinados indivíduos, enquanto instrumento para manipulação, inclusive, de ordem política. Ressalta, pois, o potencial educativo dos filmes advertindo, contudo, sobre o potencial abusivo do poder da propaganda.

“[...] O filme excita, assim, numa pedagogia selvagem, promíscua, que convoca todos os nossos sentidos, tanto uma identificação com o semelhante como uma identificação com o estranho. O cinema, como o sonho, como o imaginário, acorda e revela vergonhas e secretas identificações. Esse efeito catártico da arte torna-se amplificado na sala escura do cinema, espaço diferenciado, com iluminação e sonorização especializadas para nos transportar para realidades que não são as nossas, mas que ali, por alguns momentos, podemos sentir as emoções e situações apresentadas pelos personagens fílmicos. O cinema com suas imagens simbólicas, contém a riqueza do espírito humano, a linguagem afetiva de nossa corporeidade, amplificando emoções e sentimentos que nos fazem humanos em uma cultura de símbolos e significações [...]. (NETO, NOBREGA, 2014, P. 95-96)

Carolina Faria Arantes em dissertação de mestrado (Cinematerapia: uma proposta psicoeducativa segundo a teoria de Jeffrey Young, 2014) vai reconhecer que os filmes são em última instância um tipo de recurso narrativo, que pode



ser considerado na Terapia Cognitivo Comportamental (TCC) uma técnica interventiva. Trata-se de uma mídia que pode ser utilizada em psicoterapia permitindo: a alta adesão do paciente ao tratamento; a abrangência de um público variado; a familiaridade com a mídia; e, a melhora da relação terapêutica, como identifica em seu estudo.

Guerra Soares, Rocha Jr (2017) ao dissertarem sobre o impacto do cinema no espectador esclarecem que tudo regula-se pela atenção e pela desatenção. Chabris e Simons (2011) afirmam que “para a mente humana, expectativas e objetivos estão inextricavelmente entrelaçados com os processos mais básicos de percepção e não são facilmente eliminados”. Afinal, nossas expectativas baseiam-se em nossas experiências externas anteriores, e sobre estas são construídas nossas percepções. Atuando em conjunto, ambas, experiências e expectativas, auxiliam-nos a dar sentido ao que vemos e sem elas o mundo perceptivo seria um todo desestruturado e desafiador.

A explicação trazida pelos autores reforça o entendimento de que nós geramos essas “expectativas” sobre o que vemos/apreendemos em determinados cenários, isto é, percebemos e destacamos aquilo que pensamos que queremos olhar. Tomamos consciência, segundo afirmam, apenas por uma pequena parcela do mundo visual, em um dado momento, o que nos conduz a decisões incautas ou superconfiantes, a partir da detecção de padrões automáticos pautados por nossa fonte cognitivo-perceptiva limitada.

Isso parece explicar o que defendem Smith, Christie (2012) quando afirmam que Hollywood procura criar um espetáculo audiovisual que se conecta com as *demandas e as expectativas cognitivas dos espectadores* - eles criam um espetáculo audiovisual que está *em sintonia com as restrições e expectativas existentes da cognição do espectador*. Assim, a *capacidade de invocar estados internos pretendidos em um espectador através de mínimas pistas externas é*



uma das qualidades mágicas do cinema, assim como na literatura, música e arte. Subsiste, contudo, uma natureza construtiva da percepção fílmica.

Guerra Soares e Rocha Junior (2017) acrescentam que o nosso corpo ajusta-se à percepção presente, onde a personalidade corpórea busca uma plenitude em sua impressão. As ideias e as emoções estão todas voltadas para um objeto privilegiado que se torna o impulsor de nossas ações. Citando os trabalhos de Mauerhofer (2003) afirmam que o espectador acaba por inserir-se no mundo subjetivo do espetáculo cinematográfico, sem levar em consideração a mudança psicológica da consciência que o acompanha frente ao simples ato de ir ao cinema.

Após a experiência fílmica, o estado mental do espectador recém saído do cinema é alterado devido as suas identificações com a diegese fílmica (a realidade própria da narrativa fílmica). Entretanto, o anonimato do espectador permite a ele estabelecer ricas associações íntimas, reconhecendo-se nessa interação um poder psicoterapêutico, diante do processo de projeção-identificação.

Afinal, para Morin (2003), os fenômenos psicológicos subjetivos são comandados pelo complexo projeção-identificação-transferência, exercendo papel fundamental em nossa vida cotidiana, privada e social. “Representamos para os outros e para nós mesmos um papel na vida”, a partir do poder afetivo da imagem cinematográfica: transferência entre a alma do espectador e o espetáculo da tela.

Cardoso e Barletta (2018) problematizam que o sofrimento e o bem estar humanos estão diretamente vinculados à forma como processamos as informações que estão contidas em nosso ambiente, à forma como regulamos nossas emoções, à forma como nos expressamos e nos comportamos. Na interpretação de estímulos podemos produzir diversos significados possíveis.



Assim, os recursos cinematográficos, que procuram aproximar-se da realidade na sucessão de suas imagens, proporcionam algumas situações de identificação dos espectadores com os personagens de determinados filmes. Esse tipo de semelhança coopera para o processo de psicoeducação tanto para os clientes que estão em terapia, quanto para os estudantes e os profissionais da área de saúde mental que pretendem compreender os pressupostos teóricos e suas interfaces práticas de abordagens cognitivo comportamentais.

Vale ressaltar que gradativamente, no plano histórico, o cognitivismo passou a reconhecer a existência de um processo interno e oculto de cognição, encarando o comportamento a ser apreendido enquanto mediado por eventos cognitivos. “O ser humano (...) é um foco de atividade do universo. Busca ativamente metas, constrói ativamente suas estruturas cognitivas, atribui ativamente significado”. (CASTAÑON, 2014).

Castañon, Justi, Araújo (2014) compreendem o *cognitivismo* como sendo uma *abordagem* que se propõe a investigar *processos psicológicos* (representações mentais e suas regras de transformação), inferindo a cognição a partir de *comportamentos observáveis e de relatos verbais*. Em síntese, os principais representantes da psicologia cognitiva, segundo apontam os autores, concebem a mente humana como um *sistema de regras para o processamento das informações* que acaba por investigar os vários processos enredados na aquisição, no manejo e na representação do conhecimento – *v. g*, percepção, atenção, memória, criatividade, resolução de problemas e linguagem. (CASTAÑON et al., 2014:227)

Parece claro, portanto, que o cognitivismo passou, gradativamente, a reconhecer a existência de um *processo interno e oculto de cognição*, encarando o comportamento a ser apreendido enquanto mediado por eventos cognitivos. Assim, não era mais o evento em si que gerava emoções e comportamentos, mas sim, a nossa (própria) interpretação: “(...) o ser humano



(...) é um foco de atividade do universo. Busca ativamente metas, constrói ativamente suas estruturas cognitivas, atribui ativamente significado.” (CASTAÑON et al, 2014:258).

Albert Ellis em sua Teoria racional emotiva comportamental defendia, nesse contexto (CASTAÑON et al, 2014), que nosso pensamento era afetado por nosso comportamento e por nossos sentimentos constituindo um sistema inter-relacionado. Via de consequência, para ele, somos capazes de mudar profundamente nossa filosofia e nosso pensamento, nossos próprios sentimentos inclusive aqueles que nos são prejudiciais.

A natureza do modelo ABC proposto por Ellis enquanto condição de possibilidade para controlarmos nosso destino emocional ou comportamental, a partir da alteração da filosofia de vida destacava: o evento ativador; as crenças; a consequência emocional; e o propulsor de Catastrofização. Essa intervenção pretendia habilitar, reabilitar, auxiliar os indivíduos na retificação do pensamento, além de ensinar onde pequenas mudanças no cotidiano seriam capazes de auxiliar no processo de melhora.

Arthur P. Shimamura (2013), reconhece que os estímulos cognitivos por intermédio dos filmes podem ser utilizados para uma variedade de finalidades experimentais. *Desde a avaliação de características perceptivas, os estímulos do filme podem ser usados para avaliar a maneira como as narrativas visuais conduzem a processos conceituais e emocionais, considerando-se a qualidade do envolvimento emocional do espectador. Assim, a aplicação de filmes como estímulos pode ser ampliada para muitos domínios da ciência psicológica, pois oferece um meio de estudar processos mentais à medida que eles se desenrolam com o tempo.*

Dessa maneira, o *modelo de ser humano* proposto pelos cognitivistas, tal como identificado por Castañon, Justi, Araújo (2014), dialogará com o papel do espectador na decifração da linguagem fílmica:



- a) proatividade do sujeito;
- b) comportamento prospectivo que objetiva atingir metas por meio de planos e de estratégias de ação conscientes;
- c) processador de informações (recepção, decodificação, transformação, armazenamento, recuperação, utilização);
- d) governado por regras estavelmente definidas (obediência a etapas processuais e a estruturas);
- e) portador de um inconsciente cognitivo;
- f) construtor de regras, processos ou estruturas que coordenam o processamento da informação, a partir de sua contínua interação com o mundo;
- g) tendência a desenvolver certas estruturas e processos básicos de cognição é inata. (.....)

IV. CONCLUSÃO

Iniciemos com uma reflexão do grande cineasta Frederico Fellini: “O cinema é um modo divino de contar a vida”.

Restou claro que o modelo de ser humano para os cognitivistas enaltece a proatividade do sujeito, principalmente, a partir de seu comportamento prospectivo. Esse sujeito é um construtor de regras, de processos e de estruturas que coordenam o próprio processo de informação.

Do ponto de vista filosófico, o cinema é uma experiência aberta e vivida, que produz impacto em quem estabelece contato com ele, a partir da interação dos sujeitos com os elementos lógicos e emotivos da construção fílmica. O resultado, é a produção no espectador de um impacto emocional que, ao mesmo



tempo, diz respeito ao mundo, com substancial valor cognitivo, persuasivo e argumentativo.

Com o cinema trabalhamos tanto com emoções quanto com elementos lógicos permitindo-nos pensar o mundo de forma geral, além daquilo que é exibido no filme. A partir dele, segundo Merleau-Ponty (1945) deciframos tacitamente o mundo; onde, a vertigem, o prazer, a dor, o amor, o ódio etc., acabam por traduzir comportamentos, em uma espécie de união do espírito com o mundo.

Não se poderia perder de vista que os filmes nos chamam atenção para detalhes e para padrões significativos que iluminam tanto a personalidade quanto à visão do cineasta e dos próprios espectadores. Com Hugo Münsterberg (1863-1916) compreendemos que uma noção de psicotecnologia, permite compreender que cada aparato psíquico também é um aparato tecnológico, conceito apropriado pelo cognitivismo, representando o cinema um experimento psicológico que, sob as condições da realidade cotidiana, exerce uma espécie de fascinação hipnótica sobre os espectadores.

O filme, portanto, acaba por duplicar nossos processos mentais, permitindo-nos ver uma reflexão da nossa própria mente, podendo-se falar de uma psicologia ativa da experiência cinematográfica. Podemos afirmar, concordando com Lima Neto e Nóbrega (2014) que o efeito catártico da arte cinematográfica acaba por ser amplificado na sala escura, no espaço diferenciado, transportando-nos para outras realidades, nos permitindo experimentar emoções e situações apresentadas pelos personagens fílmicos que nos atravessam e nos transformam.

A simbologia das imagens contém a riqueza do espírito humano, a linguagem afetiva de nossa corporeidade. Essa experiência cognitiva amplifica nossas emoções e os sentimentos que nos tornam humanos, imersos em uma cultura de símbolos e de significações.



Dessa maneira, expectativas e experiências, em conjunto, auxiliam-nos a dar sentido ao que vemos e ao que sentimos, e, sem elas o mundo perceptivo seria um todo desestruturado e desafiador. Vale ressaltar a oportunidade de apresentação dos resultados preliminares da pesquisa em dois eventos sucessivos: Sessão CinePsi/Ajepsi: análise do filme *Awkenings* (1990), em julho de 2020 e no I Minicurso do ENJUPSI 2020: Teoria e Prática de Psicologia na interface com o cinema, em agosto de 2020, ambos com sob a coordenação da professora Ms. Tatiana Madalena.

Se por um lado, os recursos cinematográficos acabam por nos aproximar da realidade na sucessão de suas imagens, por outro lado, referidas semelhanças cooperam para o processo de psicoeducação dos espectadores, possibilitando compreendemos os pressupostos teóricos dos processos mentais básicos e da interpretação fílmica e suas interfaces práticas diante das abordagens cognitivo-comportamentais.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABBAGANANO, Nicola. (2000). Dicionário de Filosofia. São Paulo: Martins Fontes.

ANDREW, J. Dudley. (2002) As principais teorias do cinema. São Paulo: Zahar.

ARANTES, Carolina Faria. (2014). Cinematerapia: uma proposta psicoeducativa segundo a teoria de Jeffrey Young, Dissertação de mestrado, Uberlândia: UFU, 2014.

BARANOWSKI, Andreas. One Hundred years of photoplay: Hugo Münsterberg's lasting contribution to cognitive movie psychology. *Projections*, v. 11. issue 2, winter 2017:1-21, Brghan Books: New York.



BAZIN, André. (2018). O que é cinema. São Paulo: Ubu Editora.

BECK, Judith S. (2013). Terapia cognitivo-comportamental: teoria e prática. São Paulo: Artmed.

BENJAMIN, Walter. (2015). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, Porto Alegre: L & PM. (versão digital)

BERNARDET, Jean-Claude. (2017). O que é cinema, São Paulo: Brasiliense.

BOILLAT, Alain. La "diégèse" dans son acception filmologique. Origine, postérité et productivité d'un concept. Revue d'études cinématographiques Journal of Film Studies. V. 19, n. 2-3, 2009, p. 217-245

La « diégèse » dans son acception filmologique. Origine, postérité et productivité d'un concept The "Diegesis" in its Filmological Acceptation: The Origins, Posterity and Productivity of a Concept Alain Boillat

BORLANDI, Massimo, BOUDON, Raymond, CHERKAOUI, Mohamed, VALADE, Bernard. (2005). Dictionnaire de la pensée sociologique. Paris: PUF.

BURGOS, Juan Manuel. (2014). Historia de la Psicología. Madrid: C. Albatros.

CABRERA, Julio. (1999). O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes. Rio de Janeiro: Rocco.

CARDOSO, Bruno Luiz Avelino, BARLETTA, Janaína Bianca. (2018). Terapias cognitivo-comportamentais: analisando teoria e prática por meio de filmes. Novo Hamburgo: synopsis.

CASTAÑÓN, Gustavo Arja, JUSTI, Francis Ricardo dos Reis, ARAÚJO, Saulo de Freitas. Cognitivismo. In ARAÚJO, Saulo de Freitas, CAROPRESO, Fátima, CASTAÑÓN, Gustavo Arja, SIMANKE, Richard Theisen. (2014). Fundamentos filosóficos da psicologia contemporânea. Juiz de Fora: Ed. UFMG, p. 227-276.



D'ALLOIA, Adriano, EUGENI, Ruggero. (2014). Nerofilmology: an introduction. In *Cinéma&cie international film studies journal*, v. XIV, n.22/23, Spring/Fall 2014, p.9-26.

DA-RIN, Silvio. (2004) *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004

DITTRICH, Alexandre. (2014). Psicologia cognitiva: uma análise crítica. In ARAÚJO, Saulo de Freitas, CAROPRESO, Fátima, CASTAÑÓN, Gustavo Arja, SIMANKE, Richard Theisen. *Fundamentos filosóficos da psicologia contemporânea*. Juiz de Fora: Ed. UFMG, p. 277-297.

DODUIK, Véronique. (2015). *Revue de Presse de "Citizen Kane" (Orson Welles, 1941)*. La cinémathèque française. Juin. Disponível em <https://www.cinematheque.fr/article/847.html>. Acesso em 17.09.2020.

FALCONE, Eliane M.O. (2006). As bases teóricas e filosóficas das abordagens cognitivo-comportamentais. In JACÓ-VILELA, Ana Maria, FERREIRA, Arthur Arruda Leal, PORTUGAL, Francisco Teixeira. *Historia da Psicologia: rumos e percursos*. Rio de Janeiro, Nau Editora, p. 195-214.

FELINTO, Erick. (2008) *O consultório do Dr. Mabuse: Hugo Münsterbrg, Fritz Lang e o cinema como experiência psíquica*. Trabalho. 31º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Natal/RN. Sociedade Brasileira de Estudos interdisciplinares da comunicação.

FITZGERALD, Martin. (2002). *The pocket essential Orson Welles*. Paul Duncan: Vermont

KASTRUP, Virginia. (2006). A psicologia no contexto das ciências cognitivas. In JACÓ-VILELA, Ana Maria, FERREIRA, Arthur Arruda Leal, PORTUGAL, Francisco Teixeira. *Historia da Psicologia: rumos e percursos*. Rio de Janeiro, Nau Editora, p. 195-214.

KEMP, Philip. (2011) *Tudo sobre cinema*. São Paulo: Sextante.



- HAN, Byung-Chul. (2017). Sociedade do cansaço, Petropolis/RJ:Vozes.
- LANDEIRA-FENANDEZ, J., CHENIAUX, Elie. (2014). Cinema e loucura: conhecendo os transtornos mentais através dos filmes, Porto Alegre: Artmed.
- LIMA NETO, A. A., NOBREGA, T. P. (2014) Corpo, cinema e educação: cartografias do ver. Holos, ano 30, v. 5, p. 81-97.
- LOPES, Raphael Ramos de Oliveira. (2015) Corpo, percepção e cultura de movimento no cinema. Programa de pós graduação stricto sensu em Educação Física, UFRN.
- MACHADO, Roberto. (2009). Deleuze, a arte e a filosofia, Rio de Janeiro: Zahar.
- METZ, Christian. (1964) Le cinema: langue ou langage ? Communications, Recherches Sémiologiques, 4. Disponível em <https://djaballahcomps.files.wordpress.com/2013/06/metz-christian-le-cinema-langue-ou-langage-1964.pdf>. Acesso em 16.09.2020
- NAREMORE, James (2004) Orson Welle's Citizen kane: a casebook. Oxford University Press: NY.
- RASMUSSEN, Randy. (2006) Orson Welles: Six Films analysed scene by scene. Macfarland & Co: North Carolina
- ROBERT, Valentine, Corthèsy, Faye. (2010) Dossier pédagogique: Citizen kane. Séance à la cinémathèque suisse, novembre.
- ROSENBAUM, Jonathan. (2007) Discovering Orson Welles. University of California: Chicago
- SALLES, Francisco Luiz de Almeida. (1996). Uma aula sobre Orson Welles. Folha de São Paulo. Caderno Mais, São Paulo, 29 de setembro.
- SILVA, Odair José Moreira da. (2009) Observações sobre o tempo e a memória em Cidadão kane. Revista Poiésis, n 14, p. 146-157, Ago. de 2009.
- SOARES, Danilo Gomes Guerra, JUNIOR, Dario Brito Rocha. (2017) Atenção, entrega e identificação: o impacto do cinema no espectador através da



afetividade em Triunfo da vontade. Resumo. 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Curitiba/PR. Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.

SOUSA, Antonio Cícero Cassiano, CURCINO, Bruno Cesar Guimaraes, SANTOS, João Raphael Ramos dos, GOMES, Luiz Alberto dos Santos, GOMES, Monalisa. (2008). Praxis da linguagem cinematográfica. XIII Encontro de História Anpuh-Rio: identidades. 9p. Disponível em: http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1215692769_AR QUIVO_Praxisdalinguagemcinematografica.pdf. Acesso em 17 de setembro de 2020.

SOUSA, Diego dos Santos. (2011). Uma análise comparativa dos métodos de narrar nos filmes Citizen Kane (1941) de Orson Welles e CLOSER (2005) de Mike Nichols. DT 5 Audiovisual do Congresso de Ciências da Comunicação da região Nordeste.

SCHEWENDLER, Bruna Luíza. As cores e o cinema: uma análise do filme Moonrise Kingdon (2012) de Wes Anderson. Trabalho de conclusão curso de comunicação, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015. Disponível em <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/122682/000971471.pdf?sequence=1>. Acesso em 20.10.2020

SCHULTZ, Duane P., SCHULTZ, Sydney Ellen. (2019). História da Psicologia Moderna. São Paulo: Cengage.

SEVCENKO, Nicolau. (2001). A corrida para o século XXI, São Paulo: Companhia das letras.

SHIMAMURA, Arthur P. (2013). Presenting and analysing movie stimuli for psychocinematic research. Tutorials in Quantitative Methods for Psychology, v. 9(1), p. 1-5.

TEDESCO, Marina Cavalcanti, OLIVEIRA, Rogério Luiz (org.). (2019) Cinematografia, expressão e pensamento. Curitiba: Appris.

TODOROV, Tzvetan. (2014). Simbolismo e interpretação, São Paulo: Unesp.



Associação Propagadora Esdeva

Centro Universitário Academia - UniAcademia

Curso de Psicologia

Artigo: Psicologia e cinema: contribuições da interação entre a teoria cinematográfica e a história da Psicologia Cognitiva para a prática

VIRILIO, Paul. (1993), L'art du moteur. Paris: Galilée.

WISNIK, Guilherme. (2018). Dentro do nevoeiro, São Paulo: Ubu Editora.

YOUNG, Skip Dine. (2014). A psicologia vai ao cinema: o impacto psicológico da sétima arte em nossa vida e na sociedade moderna, São Paulo: Cultrix.