

AS EXPECTATIVAS DO ESPECTADOR NA CRIAÇÃO DE ARGUMENTOS: DA ANÁLISE A UMA PROPOSTA DE METODOLOGIA PRÁTICA

Pedro Alves¹

Resumo: Uma narrativa cinematográfica significa sempre a proposta de uma experiência, transmitida de um autor para um conjunto indefinido de espectadores. No processo de criação de um argumento, são várias as ferramentas que permitem aos autores introduzir os componentes narrativos de acordo com diferentes intenções cognitivas, afetivas e empíricas. O desenvolvimento e a articulação dos mais diversos elementos fílmicos obedece à procura da comunicação, explícita ou implícita, de um modo de entender determinado mundo e determinada história. Mas procura, também, um impacto específico na percepção, compreensão e interpretação do espectador idealizado.

Partindo da teoria de autores de referência da área da escrita de argumento e, mais especificamente, do papel reservado ao espectador na experimentação e reconstrução significativa de um filme, desenvolveremos uma aproximação teórico-empírica ao argumento fílmico, em duplo sentido: enquanto interpelação do espectador e enquanto estruturação de um jogo de perguntas e respostas que poderá conduzir as histórias no sentido de uma maior ressonância nos recetores.

Palavras-chave: cinema; narrativa; argumento; espectador; expectativas.

Contacto: pmalves@porto.ucp.pt

Objetivos e metodologia

Com o presente artigo, pretendemos compreender as tipologias de participação da figura do espectador no âmbito da narrativa cinematográfica e dos processos de comunicação estabelecidos entre um autor e um conjunto de recetores. Por outro lado, almejamos também entender de que modo o desenvolvimento de argumentos fílmicos pode contemplar a figura do espectador como horizonte e motivação, integrando no processo criativo uma maior consciência sobre o tipo de experiência que lhe é proporcionada. Finalmente, temos como terceiro objetivo a exploração de duas possíveis metodologias práticas de construção e análise de narrativas cinematográficas que envolvem as interpelações e interpretações proporcionadas ao espectador. Estas constituem dois exemplos de modos de aproximação e utilização da

¹ Docente convidado do Departamento de Som e Imagem da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. Investigador do CITCEM-FLUP (Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória da Faculdade de Letras da Universidade do Porto).

Alves, Pedro. 2017. “As expectativas do espectador na criação de argumentos: da análise a uma proposta de metodologia prática”. In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 268-279. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

recepção e pragmática fílmicas no âmbito da criação audiovisual, algo que acreditamos potenciar o impacto narrativo nos espectadores. Para o cumprimento destes objetivos, começaremos por uma revisão bibliográfica de estudos de narrativa audiovisual, recepção fílmica e guionismo, para numa segunda etapa analisarmos duas metodologias teórico-empíricas de enquadramento da figura do espectador no processo prático de análise cinematográfica e escrita de argumento.

1. O lugar do espectador nas narrativas cinematográficas

Todas as narrativas cinematográficas significam a proposta de uma experiência. Constituem uma interpelação realizada por determinado autor sobre um conjunto de recetores anónimos, integrada num processo de implicação e posicionamento artístico, cultural e social. Enquanto instituição e expressão humana, o cinema propõe a possibilidade de explorarmos novas e velhas condições, situações e relações vitais. Proporciona a oportunidade de expandirmos horizontes pessoais e coletivos, através de “um jogo entre o conhecido e o desconhecido” (Bonitzer 2016, 100) que visa impactar os espectadores. Esse impacto é providenciado pelos filmes através das coordenadas audiovisuais e narrativas definidas pelos autores, que “proporcionam esquemas e cenários com os quais os espectadores (...) conceptualizam e avaliam ações e desejos e compreendem a narrativa” (Grodal 1999, 138, tradução do autor). Nesse sentido, as narrativas cinematográficas requerem dos seus recetores uma postura mental e emocional ativa, implicada numa experimentação produtiva dos universos que lhes são propostos.

Podemos identificar vários processos que definem e direcionam esta participação positiva no âmbito da experiência fílmica. Entre eles, destacamos a interpretação, a emoção e a apropriação. No que concerne à interpretação, esta constrói-se a partir da percepção dos dados narrativos e da leitura compreensiva dos mesmos em três direções distintas: uma leitura presente (no momento de apresentação de cada plano audiovisual), uma leitura passada (integrando as percepções presentes numa lógica compreensiva sobre percepções anteriores) e uma leitura futura (antecipando hipóteses e direções para o que sucederá no universo fílmico após as percepções presentes). Compreendendo o que a narrativa nos conta e proporciona nestas três direções, estaremos em condições de interpretar significados e conclusões a partir das coordenadas estabelecidas pelo filme. Aliás, este processo surge não apenas no contexto da experiência cinematográfica, mas também no sentido mais lato

da nossa experiência vital, pelo que “a interpretação não é apenas necessária, mas também inevitável” (Jancovich, Faire e Stubbings 2003, 28, tradução do autor).

Em segundo lugar, temos a emoção, verdadeiro combustível que alimenta quer a vivência das informações narrativas, quer o impacto que delas advém. Obviamente, esse impacto surge também implicado nos processos de percepção, compreensão e interpretação. Estes permitem descodificar e atribuir significado emocional ao que o filme proporciona ao espectador, mas são também influenciados pela própria experimentação da emoção. Neste sentido,

“as emoções providenciam informação narrativa que é necessária para o público seguir a narrativa. As emoções auxiliam a narração do filme através da criação de simpatias e antipatias pelos personagens. As emoções providenciam também uma direção para os desejos do público por um desfecho em vez de outro. Os contadores de histórias evocam e dependem ao mesmo tempo de emoções narrativas como a antecipação, o suspense e a curiosidade. Em suma, as emoções do espectador ajudam à compreensão e interpretação da narrativa.” (Plantinga 2009, 5, tradução do autor)

Em terceiro lugar, podemos considerar também a apropriação do filme por parte dos recetores fílmicos como parte da participação ativa realizada pelos mesmos. Ao falarmos de apropriação, consideramos processos como a projeção, a identificação ou a aprendizagem. Estes acarretam a implicação pessoal e coletiva do espectador num percurso de negociação bidirecional entre a sua identidade, o seu comportamento, os seus valores e as suas ideias com aqueles que são proporcionados, sugeridos ou potenciados pelos filmes. O espectador é necessário enquanto entidade de receção ativa e produtiva que certifica o carácter significativo do cinema. Por isso,

“os espectadores (...) apropriam-se dos textos, das obras, dos objetos ou dos fenómenos e a eles reagem por meio de afeções, de emoções, de interpretações, da atribuição de significações, integrando e aplicando na sua experiência a maneira como os recebem e o modo como os suportam e padecem.” (Babo 2015, 41)

O espectador idealizado pelas narrativas cinematográficas é, assim, um fator determinante para o impacto narrativo. Por espectador idealizado entendemos a figura “desenhada” pelo autor como exemplo-tipo da experiência de receção desejada para o seu filme. Acarreta, nesse sentido, uma consciência necessária sobre o modo como

interpela, posiciona e dirige o espectador ao longo dos vários momentos da ação narrativa. E implica também definir como irá o recetor fílmico perceber a história através dos elementos apresentados no relato do filme, uma vez que

“as estruturas narrativas não são significativas a menos que os espectadores assumam determinadas posições, pelo que os vários códigos fílmicos servem precisamente para (...) dar ao espectador um ponto de vista privilegiado pelo qual entenda, avalie e compreenda o que ocorre no ecrã.” (Mayne 2003, 25, tradução do autor)

Por outro lado, o autor terá de considerar que tipo de emoções irá propor ou potenciar no espectador em cada um dos momentos narrativos (e dentro dos vários tipos de leitura interpretativa do filme). Essas emoções, naturalmente, não aparecerão de forma isolada, mas integradas no esqueleto e no espírito das informações cognitivas veiculadas pela narrativa fílmica. Segundo Grodal, “os espectadores preferem experimentar narrativas que ativam fortemente a mente e o corpo, que emocionam, que conduzem à produção de adrenalina e suscitam reações viscerais”, pelo que “esses sentimentos e reações físicas estão relacionados com narrativas que oferecem problemas cognitivos estimulantes e cenas de espetáculo e intriga” (1999, 127, tradução do autor). Isso significa também que a definição das perguntas, das pistas e das antecipações proporcionadas pelo filme ao espectador, em cada momento narrativo, acarretará o que Bordwell refere como a capacidade do recetor fílmico construir o espaço e o tempo narrativos de acordo com os marcos hipotéticos sugeridos pelo filme (2004, 297). Nesse sentido, o espectador reconfigura as informações providenciadas pelo autor, integrando-as num esquema interpretativo e significativo de carácter pessoal.

Todos estes processos implicam igualmente o tempo como fator determinante no impacto narrativo no espectador. Por um lado, referimo-nos ao tempo desenhado pelo autor, dentro da estrutura fílmica e do relato construído sobre determinada história; um filme “deve conduzir o espectador à revelação de uma verdade ou de uma solução, através de um certo número de etapas obrigatórias, de voltas necessárias” (Aumont Bergala, Marie e Vernet 1989, 125, tradução do autor). Por outro lado, este tempo corresponde também a um tempo vivido pelo recetor fílmico, dentro das várias leituras identificadas e da antecipação do que está por vir na narrativa a partir da interpretação de cada momento. É por isso que “ver um filme é uma experiência

temporal, uma vez que somos levados a atividades mentais e respostas que fluem inexoravelmente para a frente, entrecruzadas e construídas umas sobre as outras” (Plantinga 2009, 33, tradução do autor).

Podemos, então, concluir que o espectador assume um papel ativo na construção do sentido e significado de uma narrativa cinematográfica, aproveitando o papel que lhe é reservado pelo autor e a experiência temporal das narrativas. Para os autores de cinema, um dos grandes objetivos da comunicação cinematográfica é, precisamente, o impacto cognitivo, emocional e empírico na figura do espectador. Por isso, as narrativas cinematográficas devem ser desenhadas e construídas tendo em conta o tipo de proposta ou interpelação desejada para o público. No entanto, qual a relevância atribuída ao espectador na construção e desenvolvimento de narrativas e, mais especificamente, de argumentos cinematográficos?

2. O lugar do espectador no argumento cinematográfico

Após delinear o lugar do espectador na teoria mais lata da narrativa audiovisual, traçaremos agora uma aproximação mais específica ao lugar do espectador no processo de construção de argumentos. Pela análise de alguns dos principais autores de referência na área da escrita de argumento (McKee 1997; Pope 1998; Field 2005; Snyder 2005; Truby 2007), constatámos duas tendências marcantes. Por um lado, a primazia do trabalho de criação de argumento centrado na estrutura da ação e nos personagens como principais motores da construção quer da história quer do relato. Por outro lado, a atividade desenhada e proposta para o espectador não é abordada de forma explícita, mas meramente implícita. Nesse sentido, a figura do espectador idealizado (abordada anteriormente) é apenas um horizonte para o qual a narrativa e o argumento se orientam, sem no entanto, ser assumido como parte do processo criativo. Ainda assim, McKee refere que “nenhum filme pode ser feito para funcionar sem uma compreensão das reações e antecipações do público. Devemos moldar a nossa história de forma a que expresse não apenas a nossa visão [enquanto autores], mas que também satisfaça os desejos do público” (1997, 8, tradução do autor).

Esta relevância atribuída ao espectador é fundamental para compreendermos e aplicarmos eficazmente o processo de comunicação narrativa no âmbito da construção de argumentos. Ainda que a referida importância esteja subentendida nas metodologias teórico-práticas propostas pelos vários autores mencionados, nenhuma

delas se constrói em torno da figura do espectador. No entanto, dois estudos recentes (Tubau 2015; Alves 2015) exploram precisamente uma aproximação à criação de argumentos e à análise fílmica a partir da figura do espectador e do lugar que lhe é atribuído pelo relato fílmico. Este enfoque será útil para compreendermos o lugar que o espectador pode e deve assumir no desenvolvimento de guiões cinematográficos.

2.1. O “método empático” (Tubau)

Entre as várias ideias desenvolvidas por Tubau sobre construção de argumentos, destacamos três aspetos-chave que diferenciam esta abordagem de algumas das referidas previamente. Em primeiro lugar, existe uma preocupação constante por definir o lugar do espectador na estrutura da narrativa, relegando para plano secundário a preocupação habitual por definir o lugar do personagem em cada momento da ação fílmica. Um dos principais motivos relaciona-se com uma segunda ideia basilar: a de que nem tudo o que acontece ao espectador acontece também à personagem – “à personagem acontecem muitas coisas, mas ao espectador sucedem-lhe todas. Narrativamente falando, claro” (Tubau 2015, 30, tradução do autor). Por isso, e numa terceira ideia-chave do autor, defende-se uma diferenciação necessária entre história e relato. Tubau afirma que “o relato é uma seleção da história, uma seleção que pode ser reordenada, modificada e ampliada para conseguir despertar e aumentar o interesse do espectador” (2015, 55-56, tradução do autor). Nesse sentido, e tendo em conta que o foco incide no espectador e na sua participação na história, o relato assume uma primazia natural sobre a história, enquanto definição do visível, do compreensível e do experimentável em determinado filme.

Esta proposta de aproximação ao argumento sob o ponto de vista do desenho do espectador ideal é concretizada através de uma metodologia que Tubau denominou de “método empático” (Imagem 1). Este processo constitui uma forma de desenvolver uma narrativa e um argumento centrados na experiência proporcionada ao espectador, dividida em três colunas e campos fundamentais: os “passos narrativos”, “o que vê o espectador” e “o que pensa o espectador”. O primeiro concerne à descrição das situações que acontecem na história, entendida como a sucessão de causas e efeitos que compõem a trama da narrativa. O segundo consiste na descrição das informações mostradas no relato, uma vez que “o propósito do método empático é (...) que o argumentista comece a *ver* o guião e que, além do mais, o faça através dos olhos de um espectador que não dispõe das suas mesmas fontes de informação” (Tubau 2015,

132, tradução do autor). Finalmente, o terceiro campo avança com possíveis interpelações ou interpretações sobre aquilo que vê o recetor fílmico, divididas entre, por um lado, a constatação ou confirmação de informações, e por outro lado, antecipações sobre o que a narrativa trará daí para a frente ou sobre possíveis emersões emocionais no espectador. No fundo,

“(…) quando o espectador vê uma personagem, não vê apenas essa personagem, mas começa também a elaborar hipóteses sobre qual será o seu papel no filme, como reagirá quanto perceba que o estão a enganar ou como conseguirá escapar do perigo (...). Do mesmo modo que o espectador imagina o que farão os personagens, o argumentista deve imaginar o que imaginará o espectador, tem de jogar com essas expetativas, com essas mil ideias que passam pela cabeça do espectador.” (Tubau 2015,135, tradução do autor)

Passos narrativos	O que vê o espectador	O que pensa o espectador	
1. David conhece Valenti, <i>gangster</i> temível	David e Marx em casa de Olive e Valenti. Enquanto eles falam com Olive, Valenti organiza por telefone uma ação criminal. David vai sentindo-se cada vez pior.	Valenti será o produtor. Olive será a atriz. Como irá decorrer o encontro? E como reagirá David? <i>Vai ser bonito quanto David descobrir que ela é uma atriz horrível e ele um assassino!</i> Depois disto conseguirão chegar a acordo? David aceitará?	Regular: constatação / confirmação de informação Bold: antecipação sobre o que poderá acontecer <i>Itálico: possível antecipação emocional do espectador</i>
2. David e Marx conhecem Olive, ingénua e vulgar			
3. Valenti pede vingança			

Imagem 1 – Exemplo de aplicação do “modelo empático” proposto por Tubau (2015, 136)

O “método empático” revela-se, assim, como processo simples, rápido e conciso para construir e ler o guião do ponto de vista da receção. Permite “afinar a nossa intuição empática e expressar de maneira precisa o que realmente está no nosso argumento”, “analisar o argumento quase de forma imediata” (Tubau 2015, 138, tradução do autor), onde o importante é sempre que “ao lermos a primeira coluna não seja sempre evidente como será a segunda coluna, como mostraremos as coisas; e ao invés, que ao ler a segunda coluna nos situemos no lugar de um espectador que não sabe nada sobre as nossas intenções como argumentistas” (Tubau 2015 133, tradução do autor).

2.2. Interpelações e interpretações (Alves)

Na mesma linha de identificação das possíveis interpelações e interpretações desenhadas ou proporcionadas pelos autores fílmicos aos seus espectadores, Alves explorou a figura do espectador idealizado no argumento cinematográfico a partir de uma direção contrária: a análise do filme após concluído e uma possível identificação e caracterização do “jogo” de perguntas e respostas proporcionado por quatro narrativas fílmicas. A seleção destes quatro filmes prendeu-se com critérios de valorização espectral (pontuações em bases de dados *online* e outros *rankings* fílmicos) e de heterogeneidade espacial, cultural e temporal (procurando, assim, contrastar procedências diversificadas e tendencialmente mais distantes). Os filmes selecionados foram *Ladrões de Bicicletas* (Itália, 1948), *O Anjo Exterminador* (México, 1962), *The Shawshank Redemption* (EUA, 1994) e *Uma Separação* (Irão, 2011), e para eles desenvolveu-se e aplicou-se um modelo de análise constituído por campos relativos à estrutura, ao espaço, ao tempo, aos personagens, às interpelações e às interpretações narrativas (Imagens 2 e 3).

Comparando este modelo de análise com o “método empático” de Tubau, destacamos três campos que os aproximam. Assim, a terceira coluna do modelo de Alves (Eventos) identifica-se com a primeira coluna do método de Tubau (Passos Narrativos), enquanto as colunas Expectativas e Interpretação da Trama (Alves) coincidem amplamente com as antecipações avançadas no campo “O que pensa o espectador” (Tubau) e com o seu enquadramento nas informações relativas à coluna “O que vê o espectador” (Tubau).

As proximidades entre os estudos de Tubau e Alves revelam estratégias comuns de aproximação à narrativa fílmica segundo a perspectiva do espectador. Ambas destacam a necessidade de idealizar, construir e dispor os elementos narrativos através de um relato que privilegie determinado tipo de experiência, uma experiência que deve ser consciente, assumida e potenciada pela entidade criativa. Entender um filme através do papel reservado ao espectador significa, nos dois casos, analisar de que forma o espectador é interpelado, identificar que perguntas são proporcionadas, bem como aventurar possíveis interpretações e respostas providenciadas pelo trajeto narrativo.

FUNÇÕES	SEQUÊNCIAS	EVENTOS	CENÁRIOS		PERSONAGENS		EXPECTATIVAS (e sua resolução)	INTERPRETAÇÃO DA TRAMA
			ESPAÇO	TEMPO	FUNÇÃO	CARACT.		
Nº e designação da função.	Nº e designação da sequência (relativo às funções).	Nº e designação do evento (relativo às sequências e às funções).	Caracterização do espaço da sequência / evento.	Caracterização do tempo da sequência / evento	Designação da função dos principais personagens participantes na sequência / evento.	Caracterização dos principais personagens participantes na sequência / evento.	Estabelecimento das principais expectativas geradas pela sequência / pelo evento.	Estabelecimento de uma possível interpretação da trama, procedente da configuração dos elementos anteriores.

Imagem 2 – Modelo de análise desenvolvido por Alves (2015, 773)

FUNCIONES	SECUENCIAS	EVENTOS	ESCENARIOS		PERSONAJES		EXPECTATIVAS (y su resolución)	INTERPRETACIÓN DE LA TRAMA
			Espacio	Tiempo	Función	Caract.		
9. DECISIÓN DE LA AVENTURA (CONT.)	9.1. Conversación entre Razieh y Simin (cont.)	9.1.2. Razieh le dice a Simin que antes del incidente en el piso de Nader había sido atropellada y que el aborto pudo haber sido provocado por eso. También le pide que no le pague a Hojatt	ESCUELA: aula (interior; urbano; cerrado; vacío; laboral; diurno; social; ref. Enseñanza)	Indefinido (de día; presente; sucede a 9.1.1. – poco después)	SIMIN: aliado RAZIEH: obstáculo SOMAYEH: obstáculo	SIMIN: sorpresa; expectativa; irritación / enfado / indignación; miedo de Hojatt (por Termeh) RAZIEH: fragilidad; vacilación; culpa; duda (religiosidad); miedo de Hojatt y del pecado (por Somayeh) SOMAYEH: distracción; inocencia	¿ Fue el atropello la causa del aborto de Razieh? (9.1.2.) ¿ Razieh le contará a Hojatt lo del atropello? (9.2.5.) ¿ Simin le pagará a Hojatt o no? (9.2.)	Razieh le confiesa a Simin que fue atropellada (en 4.6.5.) y que esa pudo haber sido la causa del aborto. Simin, por miedo a lo que le pueda pasar a Termeh, le pide a Razieh que se lo cuente a Hojatt (también para excusar a Nader ante el Tribunal). Razieh le tiene miedo a Hojatt (él necesita el dinero por culpa de las deudas que tiene) y le ruega a Simin que no le pague a Hojatt lo que le había propuesto en 8.1.2. (sería pecado aceptarlo).
		9.1.3. Simin borra la pizarra y se prepara para marcharse	ESCUELA: aula (interior; urbano; cerrado; vacío; laboral; diurno; social; ref. Enseñanza)	Indefinido (fin de día; presente; sucede a 8.2.4. – el mismo día)	SIMIN: aliado	SIMIN: movimiento; seriedad	¿ Qué hará ahora Simin con la información que le ha dado Razieh? (9.2.1. hasta 9.2.4.)	Simin borra la pizarra en la que Somayeh ha estado dibujando (9.1.2.) para dar clase(s) a continuación. No la vemos durante la(s) clase(s), solo al final del día preparándose para salir de la escuela.

Imagem 3 – Aplicação de modelo de análise a *Uma Separação* (Alves 2015, 1125)

Ainda que o reconhecimento de possíveis interpelações e interpretações, a partir da análise fílmica, esteja necessariamente sujeito a um considerável grau de subjetividade por parte de cada analista, o estudo de Alves permitiu observar uma relativa semelhança na distribuição de perguntas e respostas ao longo dos quatro filmes analisados (Imagem 4). Comparando os eventos onde determinada expectativa era gerada e o momento em que essa pergunta encontrava resposta, identificaram-se

três tipologias distintas para as expectativas: expectativas de curta duração (respondidas imediatamente ou pouco tempo depois), expectativas de média duração (respondidas num evento intermédio) e expectativas de longa duração (respondidas mais perto do final do filme e, normalmente, esclarecedoras quanto ao conflito principal do[s] protagonista[s]).

Assim, podemos concluir que não só é possível como é também pertinente a identificação de interpelações (perguntas, expectativas) e interpretações proporcionadas pelas narrativas aos espectadores. Isto é algo que nos aproxima da tipologia de experiência desenhada pelo filme para os seus recetores. Obviamente, na definição desta experiência continuamos a ter de considerar o papel ativo do espectador, capaz de reconfigurar e interpretar de forma original e pessoal os dados narrativos veiculados pelos filmes. No entanto, a atenção dedicada ao lugar do espectador idealizado por uma narrativa fílmica permitirá, muito provavelmente, uma consciência pragmática que assumirá grande importância na construção e utilização dos dispositivos narrativos para modos profícuos de impacto cognitivo, emocional e empírico.

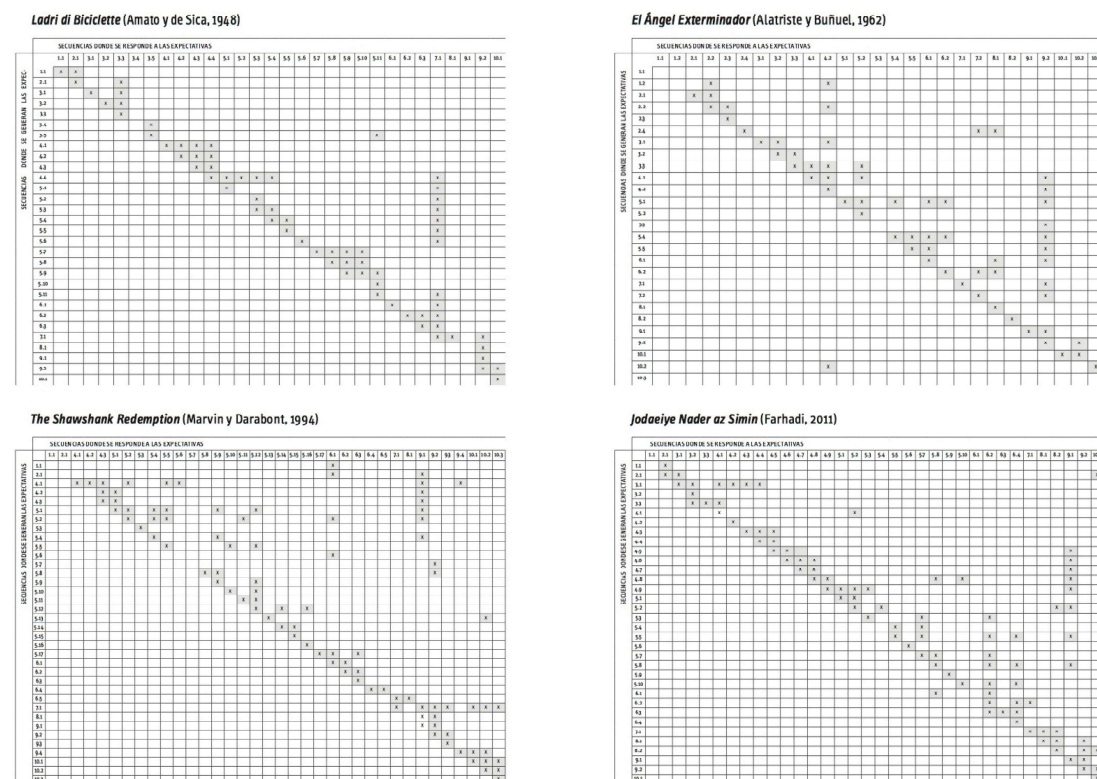


Imagem 4 – Comparação entre as tabelas de expetativas dos quatro filmes analisados (Alves 2015, 1149)

Conclusões

A partir da indagação teórico-empírica realizada, podemos delinear algumas conclusões que contextualizam potenciais linhas de investigação e prática futuras dentro das relações entre o espectador e o desenvolvimento de argumentos fílmicos. Sendo o argumento e o filme a proposta de um “jogo” que não acontece sem o envolvimento do espectador, a consciência e exploração da relação entre perguntas/interpelações e respostas/interpretações permite aproximar mais intensa e precisamente o universo narrativo dos efeitos suscitados ou desejados no espectador. As duas metodologias observadas, de prática e análise narrativas, poderão constituir ferramentas de grande relevância sempre que se pretenda definir ou desvendar a tipologia de experimentação e participação do espectador nos filmes (vincada em potenciais interpelações, interpretações, antecipações e emoções). Do mesmo modo que um argumentista define e desenvolve aspectos subjacentes à história (por exemplo, a *backstory* dos personagens), uma proposta de desenvolvimento de aspetos subjacentes ao relato e ao lugar reservado ao espectador poderá também contribuir para definir ou identificar a qualidade do impacto fílmico. Nesse sentido, definir as interpelações e possíveis interpretações recetivas de um filme permitirá explorar com maior detalhe e amplitude as possibilidades significacionais e pragmáticas (apropriação e aprendizagem) das narrativas cinematográficas, algo que se reveste de utilidade não apenas para autores de cinema, mas também para outros âmbitos e agentes culturais, sociais ou educativos.

BIBLIOGRAFIA

- Alves, Pedro. 2015. *La ficción 'realizada': implicaciones y transferencias entre ficción y realidad en la pragmática del cine narrativo*. Tese de doutoramento. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponível em: <http://eprints.ucm.es/34408/>. Acesso em: 3 de abril de 2017
- Aumont, Jacques, Bergala, Alain, Marie, Michel, Vernet, Marc. 1989. *Estética del cine*. Trad. Nuria Vidal. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Babo, Isabel. 2015. *Espectadores e públicos activos*. Lisboa: Nova Vega.
- Bonitzer, Pascal. 2016. “Narrador e narratário.” In: Carrière, Jean-Claude e Pascal Bonitzer. *O exercício do argumento*. Trad. João Carlos Alvim. Lisboa: Texto & Grafia, 99-106.
- Bordwell, David. 2004. “Contemporary film studies and the vicissitudes of grand theory”. In: *Teoria contemporânea do cinema - vol. 1: Pós-estruturalismo e filosofia analítica*. Ed. Fernão Pessoa Ramos. São Paulo: Editora Senac, 25-70.
- Field, Syd. 2005. *Screenplay: The foundations of screenwriting*. Nova Iorque: Delta.

- Grodal, Torben. 1999. "Emotions, cognitions and narrative patterns in film". In: *Passionate views: Film, cognition and emotion*. Ed. Carl Plantinga e Greg M. Smith. Maryland: The Johns Hopkins University Press, 127-145.
- Jancovich, Marc, Faire, Lucy, Stubbings, Sarah. 2003. *The place of the audience*. Londres: British Film Institute.
- Mayne, Judith. 2003. *Cinema and spectatorship*. Londres: Routledge.
- McKee, Robert. 1997. *Story: Substance, structure, style, and the principles of screenwriting*. Nova Iorque: Harper Collins Publishers.
- Plantinga, Carl. 2009. *Moving viewers: American film and the spectator's experience*. Berkeley: University of California Press.
- Pope, Thomas. 1998. *Good scripts, bad scripts*. Nova Iorque: Three Rivers Press.
- Snyder, Blake. 2005. *Save the cat! The last book on screenwriting that you'll ever need*. Nova Iorque: Michael Wiese Productions.
- Truby, John. 2007. *The anatomy of story*. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux.
- Tubau, Daniel. 2015. *El espectador es el protagonista*. Barcelona: Alba Editorial.

Nota final

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