

TROPIANO, Stephen (2006) - *Rebels & Chicks: A History of the Hollywood Teen Movie*, New York, USA, Back Stage Books, ISBN 0823097013, 9780823097012, 296 pp.
TURNER, Graeme (1999) - *Film as social practice*, New York, USA, Routledge, ISBN 0415215951, 9780415215954, 221 pp.
TUROW, Joseph (2006) - *Niche Envy. Marketing discrimination in the digital age*, Cambridge, USA, The MIT press, ISBN 0262201658, 9780262201650, 225pp.
WILLIS, Paul (1990) - *Common Culture. Symbolic Work at Play in the Everyday Cultures of the Young*, Milton Keynes, USA, Open University Press, ISBN 0813310962, 9780813310961, 165 pp.

Articles in journals

AUTY, Susan G., LEWIS, Charlie (2004) - "Exploring children's choice: the reminder effect of product placement". *Psychology and Marketing*, 21: 9 (2004), 697-713, ISSN 0742-6046
D'ASTOUS, Alain, CHARTER, Francis - "A study of factors affecting consumer evaluations and memory of product placements in movies". *Journal of Consumer Issues and Research in Advertising*, 22.2 (2000) 31-40, ISSN
THOMPSON, C.J., HIRSCHMAN, E.C. - "Why media matter: Toward a richer understanding of consumers' relationships with advertising and mass media". *Journal of Advertising*, 1 (1997) 44-46, ISSN 103-390-169

Book articles or chapters

HALL, Stuart - "Culture, the media and the "ideological effect"": CURRAN, James, GUREVITCH, Michael, WOOLLACOTT, Janet (1979) - *Mass Communications and society*, Los Angeles, USA, University of California Press, ISBN 9780713159400, 479 pp.
HALL, Stuart - "Encoding/Decoding": HALL, Stuart, HOBSON, David, WILLIS, Paul (1980) - *Culture, media, language*, London, UK, Htchinson, ISBN 0091420709, 0091420717, 311 pp.
HALL, Stuart - "Notes on deconstructing "The Popular". SAMUEL, Raphael (1981) - *People's history and socialist theory*, London, UK, Routledge & Kegan Paul, ISBN 0710006527, 9780710006523, 417 pp.
LA POLLA, Franco - "Il cinema e le arti popolari". LA POLLA, Franco (2003)- *Stili americani*, Bologna, ITA, Bononia University Press, ISBN 8873950140, 499 pp.

Filmography

Adventureland (2009), Dir. Greg Mottola, USA.
Amore 14 (2009), Dir. Federico Moccia, ITA.
Classe Mista 3° A (1996), Dir. Federico Moccia, ITA.
Ho voglia di te (2007), Dir. Luis Prieto, ITA.
Lords of Dogtown (2005), Dir. Catherine Hardwicke, USA.
Scusa ma ti chiamo amore (2008), Dir. Federico Moccia, ITA.
Scusa ma ti voglio sposare (2010), Dir. Federico Moccia, ITA.
Superbad (2007), Dir. Greg Mottola, USA.
Thirteen (2003), Dir. Catherine Hardwicke, USA.
Tre metri sopra il cielo (2004), Dir. Luca Lucini, ITA.
Twilight (2008), Dir. Catherine Hardwicke, USA.
Twilight saga: New Moon (2009), Dir. Chris Weitz, USA.
Twilight saga: Eclipse (2010), Dir. David Slade, USA.

Project-Arte Cinematográfica e Psicologia

Sofia Rodrigues

Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto, Portugal

Joaquim Luís Coimbra

Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto, Portugal

Abstract

The study focuses the relationship established between a psychological subject and an object of Art. In the light of Kegan's (1982:1995) developmental model, the study focuses on understanding the processes through a person, according to his/her psychological structure, attributes artistic meaning to a cinematographic object.

The major innovation of the study was to investigate which psychological processes are developed by the interaction of the subject with the object of art and whether they could be revealing of a developmental structure according to Kegan's (1982,1995) theoretical perspective.

This empirical study was carried out using longitudinal designs, with two separate data collecting moments: Time I in 2006 and Time II in 2008. Data analysis was made by using a predominantly qualitative methodology, analyzing the subjects narrative with regard to: thematic content, psychological processes and developmental structure.

The results reveal that meaning making was achieved by different psychological processes, according to each subject psychological structure. Art is inevitably related with the human capacity of meaning making. The results suggest that art, namely cinematographic art, is an effective instrument in representing and demonstrating the functioning of human structures and psychological processes. Finally, there are proposals for future research and implications for a psychological intervention that will be discussed.

Keywords: Film Art, Meaning-making, Developmental Structure, Psychological Processes, Qualitative methodology

1. Introdução

O presente estudo pretende ser uma abordagem aprofundada e actual sobre a relação entre a Psicologia e Arte Cinematográfica, nomeadamente a relação estabelecida entre a pessoa e um objecto de arte cinematográfica, à luz de uma perspectiva construtiva-desenvolvimental.

Esta investigação teve como ponto de partida a perspectiva de Nelson Goodman que em duas das suas obras "Linguagens da Arte" (1995) e "Modos de fazer mundos" (2006) procurou pontos de encontro e diferenças entre arte e ciência e fez várias investigações e análises sobre a arte, numa perspectiva inovadora e coadunante com a pertinência deste estudo.

Os critérios para classificar a experiência estética são diversos e, por vezes, divergentes. Etimologicamente, o primeiro sentido do conceito de estética- *aesthetics*- é o de uma percepção pelos sentidos, ou seja, uma tradução da arte em elementos sensórios. Posteriormente, foi reconceptualizada por autores como Baumgarten (1750), Kant (1793) e Dewey (1974) e acentuam-se mais condições de subjectividade no relacionamento do sujeito com o objecto. Goodman (1996) aponta para a importância de procurar aspectos ou sintomas do estético, em vez de um critério decisivo, sendo que um sintoma não é uma condição necessária nem suficiente da experiência estética.

A experiência estética/artística, ou seja, a relação interactiva entre a pessoa e obra de arte, propicia modos de significação das vivências humanas. Considera-se de extrema importância abordar o processo de construção de significados mediada na relação criada entre a pessoa e o objecto estético, seguindo este estudo uma linha construtivo-desenvolvimental. Procura-se também reflectir sobre a importância dos processos psicológicos que poderão ser cruciais para compreender a interacção e a experiência vivenciada.

A relação estabelecida com o objecto de arte pode dar um novo significado ao presente vivido e a linguagem cinematográfica tem um potencial inesgotável para a emergência de processos psicológicos. Deste modo, considera-se que a arte cinematográfica poderá ser um instrumento eficaz na manifestação e explicitação do funcionamento das estruturas e processos psicológicos humanos.

A seguir a uma breve fundamentação teórica, apresenta-se o plano de investigação metodológica: objectivos e vectores da investigação, caracterização da amostra, instrumentos utilizados, procedimentos de recolha de dados, procedimentos de análise de dados e operacionalização da metodologia de análise. Posteriormente, realiza-se a apresentação e discussão dos resultados, algumas conclusões e, por fim, sugestões de investigação e implicações para a intervenção.

2. Enquadramento teórico

A arte e a ciência são complementares e, desde os tempos mais remotos, existe um esforço de harmonização entre ambos. Goodman (1995, 2006) legitima a arte como um campo de saber específico e no que concerne à questão "o que é arte", transmuta-a para "quando é arte?", sugerindo que a resposta depende de um nível semiótico, sobretudo de como o interprete valoriza num objecto, em determinadas circunstâncias, as suas propriedades inerentes. Assim, para Goodman é unicamente em virtude de funcionar como símbolo de uma determinada forma, que um objecto se converte, enquanto funcione assim, numa obra de arte.

Os sistemas de símbolos, através dos quais as versões de mundos são construídas, aplicam-se aos diferentes

domínios da existência humana. Na vida quotidiana podemos encontrá-los através dos processos de construção de significado (*meaning making*) inerentes a todas as dimensões da existência do ser humano, bem como nas teorias científicas e filosóficas, na pintura, na literatura, nas composições musicais, no cinema, sendo assim transversais a todas as outras artes. Considera-se, que nenhuma versão tem qualquer espécie de prioridade que justifique a redução de todas as outras. Contudo, embora a validade possa ser transversal às diferentes versões, não significa que todas elas sejam compatíveis entre si. De facto, muitas vezes estas versões são incompatíveis, o que implica que sejam compreendidas como referentes a mundos diferentes, nos quais encontram sentido. O pluralismo, inerente a estas versões, é aplicável, por um lado, aos múltiplos processos de construção, por outro, à diversidade de mundos possíveis, evidentemente relacionados. Considera-se que de uma perspectiva psicológica, o critério de Goodman (1995; 2006) sugere a possibilidade de questionar se são verificáveis as intervenções de diferentes processos psicológicos ao operar com sistemas simbólicos de diferentes graus notacionais. Mais do que discutir a questão do que é arte, é relevante, situando-nos numa perspectiva construtivista, compreender até que ponto os sistemas simbólicos e a sua valoração permitem diferentes (re)criações pessoais. Deste modo, só tem sentido definir a arte numa perspectiva interactiva, dialéctica, contextualizada, sem também desmerecer a sua importância social e histórica.

Conjecturam-se possíveis causas para muitas pessoas não conseguirem estabelecer uma relação dialógica com as obras de arte, ou seja, ter uma relação aberta à aquisição de novos significados pessoais no encontro com a obra de arte.

A experiência estética relaciona-se com as propriedades do objecto, não obstante realça-se a acção da pessoa na construção de significados acerca do objecto. Parece que, ao contrário do que algumas abordagens enfatizam, a experiência estética deverá ser apreendida como mais profunda do que uma configuração de relação que institui a polaridade sujeito/objecto. De facto, este estudo sustenta-se na possibilidade de o *self* e do outro, isto é o objecto artístico/estético, constituírem-se reciprocamente através de uma relação dinâmica que poderá desenvolver-se e processar-se em diferentes fases.

Abigail Housen (1983) e Michael Parsons (1987), nas suas teorias de desenvolvimento estético, largamente reconhecidas, partilham uma noção de desenvolvimento através de estádios e afirmam que a compreensão estética torna-se qualitativamente diferente ao longo do ciclo vital. Desta forma, a relação com o objecto de arte dependerá das vivências pessoais, poderá ser devido à motivação individual, aos objectos de arte e também à própria situação. Para Leontiev (2000:132) é necessário uma chave especial em cada caso, denominada competência estética, que implica a capacidade do fruidor para extrair conteúdos de significado de distintos níveis de profundidade da textura estética de uma produção artística. Esta variável reflecte o nível do desenvolvimento estético individual e a sua experiência de encontros pessoais com a arte.

Tem sido demonstrado que os *experts* e principiantes não só denunciam graus distintos de competência, mas também processam a informação estética de modo diferente (cf. Leontiev, 2000). Embora a apreciação de um principiante sem reflectir sobre o sentido seja apontada como mais superficial e ingénua, considera-se que a de um especialista, apoiada numa fruição com um elevado nível de processamento cognitivo perante a obra de arte, pode ser insuficiente, nomeadamente se carecer de envolvimento pessoal e se for separada do contexto pessoal. De acordo com Leontiev (2000:129), "nem uma atitude reflectiva sem envolvimento pessoal nem uma reacção emocional sem uma penetração mais profunda conseguem proporcionar uma compreensão adequada da arte". Salienta-se, novamente, a importância de utilizar uma abordagem de *meaning-making* no estudo da arte dado o enriquecimento que esta nos sugere, nomeadamente se existir uma relação pessoal e aberta aos seus significados. Já a questão do desenvolvimento humano diz respeito ao estudo dos processos subjacentes às variações e mudanças do funcionamento humano, nomeadamente psicológico, ao longo do ciclo de vida. Considera-se que a experiência humana é um eterno desenrolar de processos epistemológicos, as pessoas são teorias activas, emocionais e corporificadas, experienciam-se a si mesmas e ao mundo, através de processos primários de ordenação tácita construindo assim realidades fenomenológicas e identidades pessoais distintas (Mahoney, 1991). A epistemologia construtivista é utilizada em vários modelos do desenvolvimento psicológico, nomeadamente nos modelos estruturais-cognitivistas. O construtivismo vê o sujeito como um activo construtor do seu desenvolvimento, tendo sido Piaget (1968) que desenvolveu a epistemologia construtivista. Várias abordagens concebem o desenvolvimento a partir de sequências hierárquicas, universais de estádios/níveis, entre as quais de Piaget no que concerne ao desenvolvimento cognitivo, as de Selman (1980) sobre o domínio interpessoal, as de Kohlberg (1984) sobre a moral, Loevinger sobre o ego, Erikson (1968) sobre o desenvolvimento da identidade (cf. Coimbra, 1991). Encontra-se no quadro conceptual de Robert Kegan (1982:1995), que se inscreve num paradigma construtivo-desenvolvimental, uma possibilidade de orientação deste estudo, uma vez que se pretende compreender como o sujeito epistémico se relaciona com a obra de arte através dos processos pessoais de construção de significado. A matriz construtivo-desenvolvimental de Kegan (1982:1995), incide no processo/movimento das novas formas que o *self* vai tomando ao longo do desenvolvimento. O *self* é considerado uma dimensão intra-psi-quica na qual o sujeito se encontra envolvido e o objecto é entendido como uma dimensão que incorpora sentimentos, pensamentos e relações e é possível criar distanciamento. Kegan (1982:1995) concebe a identidade como um processo evolutivo de construção de significados (*meaning-making*) e é através deste processo que cada pessoa cria a sua própria visão do mundo. A construção da identidade possibilita a organização da experiência e a atribuição de um sentido e coerência ao mundo e é idealizada como um processo contínuo que depende do modo como as fronteiras entre o *self* e o outro se estruturam. Se as fronteiras entre o *self* e o outro são desafiadas e há a tomada de consciência

do organismo de experiências divergentes por exposição a circunstâncias diversas, a estrutura do *self* é posta em causa ao nível da sua funcionalidade. O organismo confronta-se com a possibilidade de criar um *self* mais complexo e novo, apto a dar sentido e a adaptar-se à nova realidade, não procurando voltar ao seu equilíbrio homeostático anterior. O desequilíbrio pode desencadear a (re)construção de um novo *self* o que implica o abandono de uma anterior forma de ser e de estar. Esta configuração é convertida e reintegrada numa nova estrutura emergente. Segundo Kegan (1982:1995), a relação entre o *self* e o outro é reconstruída continuamente através de processos de valoração e atribuição de sentidos específicos. Estes processos inscrevem-se em diferentes equilíbrios, que se encontram organizados em espiral, reflectindo assim a dinâmica oscilatória dos movimentos ocorrentes entre as fronteiras do *self* e do outro, e dos temas recorrentes da integração e diferenciação. Os equilíbrios não estão organizados numa lógica de superioridade, mas de complexidade crescente. Cada equilíbrio, com as suas propriedades singulares propicia criações de significado próprias e específicas (cf. Quadro síntese apresentado a seguir).

2.1 Quadro síntese das características dos equilíbrios desenvolvimentais propostos por Kegan (1982)

Equilíbrio incorporativo	- O <i>self</i> e os seus reflexos e sensações - Não há consciência de um mundo separado do <i>self</i>
Equilíbrio impulsivo	- O <i>self</i> e o seus impulsos e percepções; - O <i>self</i> tem reflexos, sendo que estão imbuídos daquilo que os coordena, os impulsos e a percepção; - Só há a compreensão dos objectos como eles são apresentados, não sendo possível coordenar duas perspectivas e compreender o ponto de vista de outrem; - O <i>self</i> exprime ambivalência mas tem dificuldade em integrá-la. - O <i>self</i> é as suas necessidades, desejos e interesses
Equilíbrio imperial	- O <i>self</i> deixa de ser a sua percepção e passa a ter impulsos e percepções - Emergência de um auto-conceito, de um noção consistente noção do "mim" - Existência de uma maior percepção da capacidade de actuar sobre o meio e influenciar o que acontece no mundo; - Reconhecimento de novos pontos de vista, mas sem desvalorização das suas próprias necessidades;
Equilíbrio interpessoal	- O <i>self</i> é interpessoal, muito a outras pessoas - O <i>self</i> tem necessidades, desejos, interesses; - Habilidade para negociar as próprias necessidades de modo a conduzirem para a mutualidade. Não existe intimidade, mas fusão; - Inexistência de identidade e coerência visto que o <i>self</i> se modifica consoante o contexto; Dificuldade de expressão de sentimentos negativos por medo de não se sentir aceito e por a relação com o outro amigável; - O indivíduo é a suas relações e respectivas expectativas para estas relações
Equilíbrio institucional	- O <i>self</i> é identidade, administração psíquica ideologia - O <i>self</i> tem relações com as outras pessoas - A instituição regula as relações do indivíduo - O <i>self</i> reflecte as normas, regras e auto-conceito da instituição de qual se rege - O indivíduo é pouco permeável a alterações, a parábola, a ideia de se por em causa
Equilíbrio interindividual	- O <i>self</i> é uma integração de sistemas pessoais - Self tem identidade, "administração psíquica" e ideologia - O <i>self</i> está disponível para partilhar e ter relações de intimidade; - Capacidade de relativizar e reflectir dialécticamente sobre os assuntos; - O indivíduo constrói os seus significados numa estrutura que predomina a inter-individualidade; - Existe a compreensão dos sistemas e grupos que formaram a pessoa e da qual o <i>self</i> faz parte;

Leg 1. Quadro síntese dos equilíbrios desenvolvimentais segundo Kegan (1982)

De salientar que quando se fala de estrutura psicológica ou de personalidade é preciso compreender que estas não são estáticas, mas activamente sustentadas e elaboradas. Segundo Mahoney (1991:154), "o reconhecimento da importância do processo na experiência é significativo por si só, uma etapa que requer o reconhecimento fundamental do tempo e da dinâmica vital do tornar-se ao longo tempo".

A actividade interactiva entre sujeito e objecto desenvolve-se pela actuação de processos psicológicos diferenciados que variam de acordo com as características da obra, os sujeitos e a qualidade da relação estabelecida, o que por sua vez propicia modos de apreciação artística/estética distintos. Através da revisão bibliográfica foram encontrados vários artigos científicos que salientam possíveis processos psicológicos suscitados na relação dialéctica entre a pessoa e o objecto de arte. Vários estudos remetem também para a importância dos filmes na prática terapêutica e já exploram possíveis benefícios na identificação de processos, para uma maior intencionalidade na intervenção psicológica.

2.2 Cinema

Da multiplicidade de artes existentes foi escolhido o Cinema. Pela sua linguagem e características próprias, o cinema é considerado uma arte fundamental para o processo humano de construção de significados. Segundo Lopes (2007:7), "o filme carrega, desde a sua concepção até à sua exibição pública, intenções e cargas simbólicas que são oferecidas ao espectador que as degusta conforme as suas próprias intenções e competências simbólicas". Morin (1980:186) defende que o filme foi construído em analogia com o nosso psiquismo total e não é por mero acaso que as linguagens da psicologia e a do cinema tantas vezes coincidem em termos como os de projecção, representação, campo e imagem. Segundo o mesmo autor "o cinema torna não só compreensível o teatro, poesia e música, como também o teatro interior do espírito: sonhos, imaginação, representações: o tal minúsculo cinema que existe na nossa cabeça" (p. 187).

Atendendo ao filme, e às suas características particulares, o espectador de cinema pode participar numa experiência que não tem uma temporalidade fixa. O espectador não só se envolve no fluido temporal da construção cinematográfica, processo mediado por flashback, elipses, falta de cronologia, mas também se envolve em realidades temporais e históricas específicas. O filme constitui, assim, uma ferramenta da modernidade que liberta o espectador das limitações do espaço físico, lançando-o rumo a outras dimensões temporais (Friedberg, 2002). Possibilita o desenvolvimento de infinitas (re)criações pessoais.

Os processos mais referenciados suscitados pelo cinema pela revisão bibliográfica são os da identificação e projecção. Segundo Lopes (2007:15) "a linguagem cinematográfica possui alguns recursos que permitem que essas relações entre filmes e imaginário social se efectivem. Por exemplo, é possível reconhecer uma identificação entre a vida dos personagens e a nossa vida, ou uma oposição entre os valores de alguns personagens – os vilões, por exemplo – e os nossos valores – ou os recomendados socialmente. Assim, o filme pode ser uma reconstrução da realidade e o cinema aparece como uma "janela" que nos torna testemunhas da acção".

Metz (1977) refere que o cinema actua segundo uma impressão de realidade que favorece a identidade ou oposição. Para Lopes (2007:16) o cinema soube criar uma situação de projecção/identificação para com o espectador, desencadeada pela própria linguagem e evidenciada pelo próprio ritual cinematográfico.

Muitos estudos remetem para os filmes poderem potencialmente aumentar o nível de *insight* nas suas questões e podem assistir nas dificuldades sentidas pelo cliente. Wedding and Niemiec (2003) discutem a habilidade do filme para actuar como catalizador na terapia, levando os clientes para tópicos de discussão, que eles de outra forma possam estar pouco confortáveis a discutir. Desta forma, os filmes podem ser usados para proporcionar *insight*, introduzir os clientes e os membros da família em desordens mentais, para educar clientes acerca de tipos específicos de sofrimento psicológico, dar ao cliente com esperança e encorajamento, demonstrar alternativas diferentes em problemas psicológicos. Serve também para ajudar a identificar processos internos e valores, e encorajar a expressão emocional numa sessão.

Berg-Cross (1990) sugere que a cinematerapia também promove a colaboração com a aliança terapêutica. Falar sobre filmes pode ter o objectivo de perceber o terapeuta como menos ameaçador e mais "igual" numa relação terapêutica. O aumento do uso de filmes na Psicoterapia pode também ter um interesse paralelo na acção-orientadora das terapias e da experientiação das psicoterapias, a encorajar grupos e indivíduos a engrenar por actividades de *role-playing*, de forma a experimentar novos papéis num ambiente seguro, enquanto ganham *insight* para perspectivas alternativas. Lampropoulos e Spengler (2005) defendem que uma pessoa pode ter uma intensa experiência emocional e sentimento de *empowerment*, após ver um filme de grande qualidade. As pessoas podem identificar-se com as características de um filme, com quem passa por dificuldades idênticas, encontrar suporte e aceitação para a sua condição, dependendo dos seus estados emocionais. O filme poderá ter um efeito catártico, aumentar a sua compreensão do problema, obter informação, encontrar soluções de um modo vicariante e preparar para a acção.

Os significados que o sujeito vai produzindo variam conforme a qualidade das experiências e interacções e do contexto social que ocorrem (Menezes, 1999). A relação estabelecida com o objecto de arte poderá suscitar diversos processos psicológicos, devendo ser identificados com vista a um melhor entendimento da estruturação psicológica individual.

3. Metodologia

3.1 Objectivos e Vectores da Investigação

A principal questão deste estudo centra-se na exploração dos significados que os sujeitos atribuem na relação com um objecto estético cinematográfico, conjecturando-se que depende da complexidade das estruturas semânticas, indicada pela predominância de processos psicológicos.

Os vectores da investigação deste estudo poderão ser desdobrados da seguinte forma:

- Investigar quais os processos psicológicos suscitados na interacção do sujeito com o objecto de arte e se poderão ser indicadores de uma estrutura desenvolvimental segundo o quadro teórico de Kegan (1982; 1995).

- Compreender se a forma como é significado o objecto estético está directamente relacionada com a estrutura desenvolvimental, segundo o quadro teórico de Kegan (1982; 1995).

- Tendo em conta a relação estabelecida do sujeito com o objecto estético e através da análise das narrativas, explorar possíveis causas para a mudança e/ou manutenção de equilíbrio desenvolvimental 2 anos após a primeira visualização do filme.

- Aprofundar o que é preciso num encontro pessoal com o objecto (experiência estética) para este ser valorado

como Arte e ter significado artístico?

- Explorar quais os possíveis benefícios da evocação de memórias, exploração do passado e do presente, revisão da vida, integração de experiências, promovidos pelo estímulo do cinema.

A presente investigação situa-se essencialmente num paradigma qualitativo ou hermenêutico dado que se enfatiza o processo mediante o qual as pessoas constroem significados, numa perspectiva construtivo-desenvolvimental. Vários autores com o Bogdan e Biklen (1994) referem que o significado é de importância vital na abordagem qualitativa, sendo um dos objectivos principais deste estudo descortinar processos e estruturas psicológicas e vivências/experiências ricas em significado. No entanto, dada a rede de análise de dados ser vasta, considerou-se necessário recorrer também a uma perspectiva quantitativa, nomeadamente na análise das narrativas intra e inter sujeitos e no estabelecimento do acordo inter-cotadores.

Esta investigação tem um enfoque essencialmente exploratório, não constituindo uma réplica de outros estudos. O estudo tem cariz longitudinal uma vez que se considera importante a compreensão do processo e mudança desenvolvimental, que ocorre através do tempo, a apreensão de transições desenvolvimentais e o modo como os sujeitos as significam. Esta recolha envolveu os participantes em dois momentos: em Abril de 2006 e em Maio de 2008, sendo que no primeiro momento o filme visualizado foi "Mulholland Drive"(2001) realizado por David Lynch e no segundo momento, "Dogville" (2003) realizado por Lars Von Trier.

Estes filmes foram expostos em grupo dado que se pretendia que todos fossem sujeitos às mesmas condições de visualização. A visualização dos filmes decorreu na Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto, em sala adaptada com ecrã de dimensão semelhante à das salas ajustadas ao cinema, de modo a existir um ambiente mais propício à interacção sujeito-objecto cinematográfico. Em ambos os momentos, antes da visualização do filme, pede-se a todos os participantes que não comentem o filme entre si ou com outro (familiar, amigo, etc.), após a sua visualização, sendo esta a única condição específica requerida pelas investigadoras para a participação neste estudo. Após todos acordarem, iniciou-se a visualização do respectivo filme. Após a visualização foram realizadas entrevistas semi-estruturadas após no máximo 48h da visualização do filme, com posterior transcrição e cotação. A recolha de dados e condução das entrevistas pela investigadora regeu-se por um código ético e deontológico.

3.2 Amostra

A amostra composta por oito participantes foi inicialmente seleccionada em 2006¹ e é composta por universitários e recém-licenciados, quatro do sexo feminino e quatro do sexo masculino, de idades compreendidas entre os 20 e 27 anos. A amostra deste estudo foi seleccionada por conveniência, sendo um dos critérios a existência de um leque diversificado de participantes com diferentes formações. Esta faixa etária é eleita porque se pretendia que a experiência narrada refletisse alguma auto-análise, metacognição, exploração dos seus investimentos e pudesse abranger diferentes equilíbrios desenvolvimentais e possíveis transições desenvolvimentais. Seleccionaram-se jovens com diferentes percursos formativos- Escultura, Biologia, Farmácia, Engenharia Mecânica, Fotografia, Teatro, Direito. Partiu-se do pressuposto que a qualidade da experiência estabelecida com o objecto de arte poderia relacionar-se com diferentes factores, entre os quais a área de formação, o grau de importância atribuída ao cinema e a motivação do participante, independentemente de serem "críticos" ou principiantes no que diz respeito à competência do modo como processam a informação estética. Um dos critérios de selecção foi existir um número equitativo de elementos com formação artística e sem formação artística, bem como elementos do sexo feminino e masculino. Outro dos critérios de selecção era incidir em participantes voluntários e com disponibilidade para a situação de entrevista.

3.3 Instrumentos

Para a recolha de dados, optou-se por um guião de entrevista semi-estruturada adaptada à experiência da relação entre a pessoa e a obra cinematográfica, seguindo uma perspectiva construtivista e narrativa. O método da entrevista semi-estruturada permite não quebrar o fluxo de ideias, de modo a que fosse reproduzido um discurso próximo ao utilizado recorrentemente, sendo uma técnica por excelência na investigação social (Gil, 1999). Possibilita também uma maior liberdade à (re)construção do guião, de modo a adaptá-lo às características do participante e uma maior flexibilidade. As perguntas abertas encorajam mais facilmente a narrativa e permitem o entrevistado construir respostas em colaboração com os ouvintes, à procura de significação (Riessman, 1993).

O guião da entrevista é constituído fundamentalmente por duas partes. Na primeira parte, pretendeu-se recolher dados sócio-biográficos acerca dos participantes bem como recolher informações acerca do investimento em actividades artísticas, nomeadamente no cinema. Na segunda parte, as questões foram direccionadas para a relação estabelecida entre o participante e o filme, incidindo nesta fase a maior parte dos indicadores que pudessem denunciar diferentes equilíbrios. Embora algumas questões fossem direccionadas especificamente para serem indicadores de diferentes tipos de equilíbrios, considerou-se outras que poderiam ser transversais a todos os equilíbrios de acordo com as respostas dos sujeitos. O guião da entrevista poderia ser alterado consoante a dinâmica estabelecida com o entrevistador, sendo acrescentadas ou retiradas perguntas, desde que se considerassem satisfatórias para a resposta das questões orientadoras da investigação.

¹ A amostra é constituída pelos mesmos oito jovens adultos do estudo de Ávila, Coimbra & Rodrigues (2006) intitulado "Arte cinematográfica e cultura psicológica: que relação?".

4. Apresentação e Discussão dos Resultados

Segue-se uma apresentação sucinta dos resultados intercalada com a discussão e análise da narrativa ao nível da estrutura desenvolvimental, dos processos psicológicos e dos conteúdos temáticos. Dado que estes três níveis fazem parte de um mesmo movimento, parece que será inevitável a sua interligação na análise para fornecer uma compreensão mais aprofundada. O envolvimento e qualidade da relação estabelecida entre a pessoa e a obra cinematográfica, podem permitir inferir, através de um leque de indicadores, um equilíbrio dominante, na qual se podem situar os diferentes participantes, segundo Kegan (1982:1995). Não obstante, realce-se que não se poderá deduzir que determinada pessoa funcione somente nesse equilíbrio. Os diferentes equilíbrios podem encontrar-se presentes em todas as pessoas, sendo que o sujeito poderá funcionar em diferentes equilíbrios em diferentes contextos.

Os equilíbrios desenvolvimentais mais emergentes nas narrativas foram o *interpessoal*, *institucional* e *interindividual*. A maioria dos participantes na sua relação com a obra situa-se predominantemente num *equilíbrio institucional*, quer no Momento I (2006), quer no Momento II (2009). Do primeiro para o segundo momento, verifica-se que existem indicadores de mudança desenvolvimental em três participantes – 2 deles na transição de um equilíbrio interpessoal para institucional e 1 de um equilíbrio *institucional* para *interindividual*. Esta possível mudança poderá dever-se ao processo humano de construção de significados ter sido activado por processos psicológicos distintos. Os processos mais suscitados na maioria dos participantes, na sua relação com a obra, foram a Assimilação [ASSI] e a Identificação [IDEN] pela procura de conexões entre a obra e o mundo ficcional e do reconhecimento a qualquer entidade da linguagem cinematográfica o estatuto de categoria, classe ou exemplar. Num equilíbrio predominantemente institucional [EQUINST] denota-se que tendem a estar associados processos de conflito [CONF], desafio [DESA] e resistência [RESI], o que se justifica pelas próprias características preservativas deste equilíbrio. Os sujeitos com tendência para este equilíbrio consideram a relação estabelecida com as obras de arte *Mulholand Drive* e *Dogville* potencialmente desafiadora, um prenúncio de necessidade de mudança e daí a evocação destes processos defensivos. Num equilíbrio interpessoal [EQUINTER], onde se situam as narrativas de alguns participantes, tendem a estar associados processos de [AUTO] e [CATA], orientados para a mutualidade, expressa na relação dialógica da entrevista. Estes processos estão também bastante presentes nas narrativas de um equilíbrio predominantemente interindividual [EQUINTERI], mas na narrativa destes participantes estes processos estão dirigidos para a abertura a uma relação dialéctica sobre todo o conjunto de questões suscitadas na relação com a obra de Arte.

Ao nível dos processos no equilíbrio interindividual [EQUINTERI], são suscitados os de auto-revelação [AUTO] e catarse [CATA] sendo feitas muitas pontes de ligação do sujeito entre episódios da sua vida e o filme. O processo de desafio [DESA] está presente em participantes com predominância para este equilíbrio, sendo significado como positivo e promotor de desenvolvimento pessoal ao contrário de participantes com predominância para o equilíbrio institucional. O processo de insight [INS] é bastante suscitado em narrativas com um equilíbrio predominantemente interindividual e é manifestado pela expressão da pessoa no confronto e dialéctica consigo própria.

Ao nível do conteúdo temático, os temas dominantes foram a construção [CONS] e a compreensão [COMP]. Ao nível da construção [CONS], o aspecto mais apontado foi a tentativa contínua de construir uma organização narrativa cinematográfica que atendesse a uma determinada lógica e que possibilitasse ou facilitasse o acesso à compreensão da história. A construção do filme parece inibir a aproximação dos participantes à obra. Por um lado, foi significado como um desafio [DESA] positivo quando apelava a um papel pró-activo do espectador e, deste modo, poderia construir o seu próprio filme. Por outros participantes, este desafio [DESA] foi mal aceite, na medida em que ameaçava o sistema pessoal, que não encontrava condições para aderir ao jogo proposto pelo estímulo artístico. A forma como este desafio foi valorado parece relacionar-se com a estrutura desenvolvimental, tipo de formação, importância atribuída às actividades artísticas, e com a cultura de envolvimento.

No que concerne aos conteúdos relativos à Arte, remetem-se para as categorias relacionadas com técnica do realizador [TECN] e a Criatividade [CRIA] e são mais recorrentes em narrativas de pessoas com formação artística. Os participantes com formação artística fazem referências à técnica do realizador como forma de justificar a sua leitura crítica às obras visualizadas. Estes, na sua assimilação da obra, apelaram mais a aspectos formais, tais como interpretação das personagens e diversas propriedades estilísticas, sendo que para estes participantes parece ser mais acessível um reconhecimento simbólico da arte. Constata-se que os participantes que se envolvem mais em actividades artísticas, desenvolvem uma atitude mais receptiva perante a obra, algo apoiado pela investigação empírica por Silva (2005) que salienta o facto da experiência em arte constituir uma pré-disposição para a preferência de trabalhos de maior complexidade. A visualização dos filmes torna a sua narrativa mais rica em conteúdos da sua formação artística e despoleta a emergência das suas filiações e institucionalidade, o que nem sempre revelador de mais complexidade ao nível do desenvolvimento pessoal.

Conteúdos como as Emoções [EMOÇ] e Relações [RELA], estão bastantes presentes quer em participantes com um equilíbrio predominantemente interindividual, quer no interpessoal. Nas narrativas denota-se, sobretudo em participantes com predominância para o equilíbrio interindividual [EQUINTERI], que estes conteúdos estão intercalados com acontecimentos de vida e significados construídos acerca desses acontecimentos.

Nas narrativas dos participantes que parecem situar-se num período de transição de equilíbrio desenvolvimental, a mudança parece relacionar-se mais com as experiências vivenciadas e relações estabelecidas em diversos contextos de vida no período que decorreu entre o primeiro momento e o segundo momento do que pela relação estabelecida com o objecto de arte ou com as características específicas do estímulo. Este, como varia nos dois

momentos, poderia suscitar um novo equilíbrio dominante, dependendo da qualidade da relação estabelecida entre a pessoa e o objecto de Arte. A indicação de mudança poderá ser compreendida pela associação de processos psicológicos distintos, ou pela emergência de processos que antes teriam pouca expressão na narrativa dos sujeitos pretendendo-se o aprofundamento destas dimensões. O estímulo cinematográfico possibilitou a explicitação destes processos, possivelmente devido às suas propriedades específicas, sendo necessário aprofundar os seus efeitos.

5. Conclusões e sugestões de investigação e implicações para a intervenção

Este estudo possibilitou responder a parte dos vectores de investigação a que se propôs. Pode-se afirmar que o encontro com o mundo da arte cinematográfica propiciou a criação de novos significados pessoais, existindo uma apreensão integral ou parcial da obra. A relação da pessoa com o objecto artístico permitiu a projecção dos mundos idiossincráticos.

A arte está inevitavelmente relacionada com a actividade humana de produção de significados. O processo de significação permite vislumbrar como o objecto de arte, ou com potencial valorização enquanto tal, é (re)criado pela pessoa. A relação estabelecida com o objecto de arte pode dar um novo significado ao presente vivido e a linguagem cinematográfica tem um potencial inesgotável para a emergência dos processos psicológicos analisados. Deste modo, confirma-se que a arte, nomeadamente a cinematográfica, poderá ser um instrumento eficaz na manifestação e explicitação do funcionamento das estruturas e processos psicológicos humanos.

Atribuição de valor estético/artístico parece estar relacionada com a qualidade da relação que se (re)cria entre o sujeito epistémico e a obra cinematográfica. Pode-se afirmar que cada um cria a sua apreciação de acordo com a sua estruturação psicológica. O sujeito relaciona-se com a arte, de acordo com a sua procura e com o que a sua estruturação possibilita. Nos dois momentos deste estudo, os estímulos artísticos proporcionaram diferentes experiências e recriações de significado, mesmo podendo ser atribuído o mesmo equilíbrio desenvolvimental como predominante.

A complexidade deste estudo e o facto de se coordenar três eixos na mesma narrativa, associado ao facto da lacuna de investigações teóricas e empíricas que foram feitas neste sentido, conduziu a que a interpretação dos resultados mais difícil. A dificuldade levou a uma maior exigência nos critérios de análise e pretende-se aperfeiçoar ainda mais estes critérios. Ainda que tenha existido um investimento na construção quer no referencial de processos, quer no instrumento de deteção de possíveis indicadores de estrutura psicológica na relação que a pessoa estabelece com a obra cinematográfica, por ser inovador e original, ainda não tem validação empírica. Sugere-se a articulação com a utilização de uma abordagem mais quantitativa, o que poderá implicar a amostra ser superior.

A interacção grupal poderia permitir a emergência de diferentes processos de significação individuais e a também seria útil para investigar a forma como os significados são criados e recriados, através de um contexto comum, dando mais indicadores da estruturação psicológica. A realização de grupos de focagem poderão ser pertinentes para um maior enriquecimento deste estudo.

O potencial dos dados obtidos é inesgotável e poderia dar origem a muitas investigações, nomeadamente a nível da compreensão estética. De facto, parecem denotar-se algumas aproximações entre os modelos do desenvolvimento de compreensão estética de Michael Parsons e Abigail Housen e o modo de apreciação do objecto de arte cinematográfica, de acordo com a estrutura desenvolvimental segundo Kegan (1982:1995). Isto deveria ser investigado, nomeadamente por ambos partem de pressupostos desenvolvimentalistas, de procura de significação.

A investigação ao nível da intervenção psicológica, é crucial estar presente na formação e actuação do psicólogo a importância da relação do sujeito com uma obra de arte, à qual tem sido dada pouca relevância. Poderá iluminar acerca do modo como as pessoas criam os seus significados e aceder mais facilmente a processos psicológicos e a estruturações psicológicas.

O psicólogo deve preocupar-se em encorajar a reflexão de experiências significativas. As pessoas sujeitas a intervenções são estimuladas a avaliar e analisar as interacções positivas e negativas em diferentes contextos relacionais e é importante perspectivarem, na qualidade da relação estabelecida com as mesmas, formas alternativas de estar e de ser, para uma projecção no futuro e para dar novos sentidos à existência e vivências humanas. A relação do sujeito com uma obra de arte, nomeadamente cinematográfica, poderia ser mais abordada em contexto terapêutico.

A busca de processos dinâmicos do desenvolvimento, que podem reflectir uma estrutura psicológica, possuem ritmos e intensidades diferenciados. A sua coordenação e temporalidade deverão ser investigados com mais profundidade na interacção dialéctica e relacional em diferentes contextos, experiências e vivências, tendo em conta o significado (re)criado. A qualidade da relação estabelecida entre o sujeito e o objecto de arte cinematográfica e os processos psicológicos que suscita, como possíveis indicadores da estrutura, psicológica deverão continuar a ser investigados.

6. Referências Bibliográficas

- ÁVILA, Marisa, COIMBRA, Joaquim. L., & RODRIGUES, Sofia. (2006). *Arte cinematográfica e cultura psicológica: que relação?*. Manuscrito não publicado.
- BARTHES, Roland. (1971). *Análise Estrutural da Narrativa: pesquisas semiológicas*, 4th ed. Petrópolis: Vozes. ISBN 853-263-669-1, 285 pp.
- BERG-CROSS, Linda. (1990). *Cinematography Psychotherapy in Private Practice*, 8 (1), 135-156. ISSN: 1522-9580

- BOGDAN, R.C., & BIKLEN, S.K. (1994). *Investigação qualitativa em educação*. Porto: Porto Editora. ISBN: 978-972-0-34112-9, 336 pp.
- COHEN, Jacob. (1960). A coefficient of agreement of nominal scales. *Educational and Psychological Measurement*, 20 (1), 37-46. ISSN: 1552-3888.
- COIMBRA, Joaquim.L. (1991). Desenvolvimento de estruturas cognitivas da compreensão e acção interpessoal. Tese de Doutoramento em Psicologia. Porto: Instituto de Consulta Psicológica, Formação e Desenvolvimento. Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto.
- FRIEDBERG, Anne. (2002). Urban mobility and cinematic visuality: the screens of Los Angeles – endless cinema or private telematics. *Journal of Visual Culture*, 1(2), 183-204; ISSN: 14704129
- GIL, António.C. (1999). *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas. ISBN: 85-224-2270-2, 206 pp.
- GOODMAN, Nelson. (1995). *Modos de fazer mundos*. Porto: Edições Asa. ISBN: 9789724115603, 207 pp.
- GOODMAN, Nelson. (2006). *Linguagens da arte. Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Lisboa: Filosofia Aberta (Original publicado em 1968). ISBN:9896161089 288 pp.
- HOUSEN Abigail (2000). O olhar do observador: Investigação, teoria e prática. In J. P. Frois, Educação estética e artística: abordagens transdisciplinares. Fundação Calouste Gulbenkian. ISBN: 972-31-0905-0, 249 p.
- LAMPROPoulos, G. K.; SPENGLER, P. M. (2005). Helping and change without traditional therapy: Commonalities and opportunities. *Counselling Psychology Quarterly*, 18. (1), 47-59. ISSN: 0951-5070.
- LEONTIEV, D. A. (2000). Funções da arte e educação estética. In J. P. Frois (Coord.), Educação estética e artística: Abordagens transdisciplinares. Lisboa: Serviço de Educação e Bolsas, Fundação Calouste Gulbenkian. ISBN: 972-31-0905-0, 249 p.
- LOPES, José. S. (2007). *Educação e Cinema: Novos olhares na produção do saber*. Porto: Profedições, ISBN: 978-972-8562-41-0, 311 p.
- MAHONEY, Michael. (1991). *Human Change Processes: The Scientific Foundations of Psychotherapy*. New York: Basic Books. ISBN 13: 9780465031184, 457 pp.
- METZ, Chistian. (1977). *A significação no cinema*. (2ª Ed.). São Paulo: Editora Perspectiva.
- KEGAN, Robert. (1982). *The evolving self. Problem and Process in Human Development*. U.S.A: Harvard University Press. ISBN: 0-674-27231-5, 318 pp.
- KEGAN, Robert. (1995). *In over our heads. The mental demands of modern life*. U.S.A: Harvard University Press. ISBN 0-674-44588-0, 396 pp.
- ROCHA, L. & COIMBRA, J. (2002). As teorias do desenvolvimento da compreensão estética de Michael Parsons e Abigail Houseen e as suas implicações educativas. *Revista Portuguesa de Investigação Educacional*, 12 (12), 80-111.
- RIESSMAN, Catherine. K. (1993). *Narrative Analysis*. London: Sage Publications. ISBN: 0-8039-4754-2, 79 pp.
- VYGOTSKY, Lev. S. (1998). *Psicologia da arte*. (trad. Paulo Bezerra). São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-336-1003-3, 377 pp.
- WEDDING, Danny., & NIEMIEC, Ryan. M (2003). The clinical use of films in psychotherapy. *Journal of Clinical Psychology*, 59(2), 207-215. ISSN: 0021-9762

Filmografia

- Mulholland Drive (2001). Dir. David Lynch. USA.
- Dogville (2003). Dir. Lars Von Trier. Dinamarca, Suécia, Noruega, Finlândia, Reino Unido, França, Alemanha e Países Baixos.

Publicité et promotion des acteurs: Le cas de la France

Adama Ouédraogo

Laboratoire de Recherche Audiovisuelle (LARA)
ESAV-Université de Toulouse 2, France

Abstract

« *L'esprit voit et entend, le reste est sourd et muet.* » (Coren & Ward)

Advertising and promotion of film actors: the case of France

Young players have a real need to show their talents in order to have appeal to fi Immakers. For this television offers them known through commercials. Patrick Lelay1 said bluntly that "the purpose of the television is not to offer programs to viewers but to target advertisers and to ensure that viewers remain before the program". This vision mercantile French television offers the entire open field in the treatment of actors. Many companies are focusing on an actor for the realization of all their commercials, which in Pavlov's theory2 becomes the icon of products in the eyes of spectators. This "depersonalization" is not without damage to the fi lm career dream by them and even for some other advertising contracts. How is the process through which actors advertising spend in the French channels? And how can we protect the players against this phenomenon? Here are some ideas that we propose for reflection make television a crucible of talent for film rather than it's opposite.

1-Patrick Lelay is former CEO of Tf1. Tf1 State television, the largest chain of France

2- Reactions acquired by learning and habit become reflexes when the brain makes the connections between stimulus (actor) and the action that follows.

Keywords: Advertising, Promotion, Film, Actors, France

Introduction

L'imminence de son public fait que la télévision attire à la fois des producteurs de biens et services mais aussi des acteurs qui veulent se faire connaître en vue d'une carrière cinématographique. Ce média de masse est un cadre privilégié pour la promotion des produits des entreprises. Très souvent la réalisation de spot publicitaire est assurée par une structure qui est extérieure à la chaîne télévisuelle. Cette structure tend en générale à fidéliser un personnage, ce qui est pour l'aspirant acteur cinématographique une grande opportunité de s'exercer dans l'actuation, de se faire connaître et se faire un peu de revenu aussi. En effet, ces « petits films » permettent d'adapter pour beaucoup leurs aptitudes aux théâtres à celui du cinéma. Il faudrait signaler que beaucoup d'acteurs ont été formés aux théâtres. Un nombre d'acteurs en activité ont commencé leurs jeunes pas à la télévision. Le but de la télévision ne pas de former, ni de faire plaisir au téléspectateurs comme l'a souligné sans détours l'ancien PDG de TF1, Patrick Lelay: « *le problème de la télévision n'est pas d'offrir des programmes aux spectateurs mais des cibles aux annonceurs et faire en sorte que les téléspectateurs restent devant notre programme* ». Toutes les dispositions sont prises pour que les clients soient à l'aise dans leur promotion publicitaire ; donc aucune protection de la carrière du l'aspirant acteurs. Cette indifférence du sort des acteurs par cette puissance (télévision) qui porte les œuvres publicitaires devant le petit écran et ses clients les entreprises nous soulève quelques questions:

Durant combien de temps et de fréquence d'un pub peut-on dire que l'acteur est « aliéné » ?

L' « iconomania » ne fait-il pas de l'acteur ou actrice une œuvre publicitaire en tant que tel ?

Ne limite-t-elle pas même la chance d'avoir d'autres contrats publicitaires pour d'autres produits ?

Que prévoit la législation en vue de protéger ou d'indemniser les acteurs de ce formatage publicitaire ?

Nous invitons quelques points de réflexions à travers l'exemple de quelques acteurs publicitaires de la TV française, ensuite les approches perceptive et pavlovienne du phénomène publicitaire sur le spectateur et par ricochet sur les acteurs.

La publicité télévisée es la plus polémique car imbriquée dans le flux du programme. Guyot, pour sa part souligne la quasi-acceptation des coupures publicitaires même si de plus en plus de voix s'élèvent pour dénoncer certains programmes jugés très émiétés. Quant à Debbasch, tout en affirma que « *la présence publicitaire est parfaitement acceptée* » par le public, ajoute que la France a fait de la « *publicité dans l'audiovisuel, sa révolution culturelle* ». Mais qu'en est-il du traitement des acteurs ?

1è partie : Observation et approches théoriques

1-1-Les acteurs publicitaires de la TV française

Avant de rentrer dans notre thème proprement dit, il convient d'évoquer sans détours du rôle manipulateur de publicité même si quelques auteurs en évoquent son aspect informatif. En effet, selon J.M. Cotteret, la publicité est un ensemble de moyens employés pour faire connaître un produit, un service en exerçant une action psychologique sur un public. Le publicitaire ne vend pas un produit: il vend une représentation par définition alléchante du produit. Elle érige le produit en un symbole destiné à plaire et doit « convaincre en séduisant ». Pour mieux comprendre le phénomène, il est important de préciser « les caractéristiques de l'annonceur:

-c'est lui qui prend l'initiative de faire une campagne,

-c'est lui la finance totalement,

-c'est lui qui en assume la responsabilité, notamment juridique de manière principal ou exclusive... Il est le