

Prefácio

A psicologia das imagens em movimento

Arley Andriolo

A apresentação deste *Psicologia e Cinema* carrega uma ambiguidade necessária: a “psicologia das imagens” está em movimento como área acadêmica; ao mesmo tempo, amplia-se o interesse da psicologia pelas “imagens em movimento”. A publicação desta coletânea acontece em um momento particularmente significativo, cuidadosamente organizada em seus autores e temáticas, enquadra-se na ampla difusão de pesquisas sobre imagens na psicologia das últimas décadas. Não obstante, convém notar a distinção da psicologia em relação a outras disciplinas das humanidades, igualmente, dos ritmos de apropriação das mídias no interior do próprio campo da psicologia, no qual as imagens fixas (desenhos, pinturas, fotografias etc.) têm angariado maior número de publicações, a despeito de imagens em movimento serem, de longa data, objeto privilegiado sob o olhar do psicólogo. As imagens em movimento referem termos variados, dentre os quais, cinema e filme aparecem com destaque, acrescentando-se as designações de material audiovisual, documentário, objeto fílmico, produção cinematográfica, entre outras.

A multiplicação de artigos no plano internacional, na interface da psicologia com os métodos visuais e as pesquisas baseadas em imagens, confirma a consolidação de um processo iniciado na década de 1990. Considera-se aquela década como um marco da “virada imagética” nas ciências humanas, cujo teor fundamentou-se no deslocamento do texto para a imagem, notadamente, em uma revisão da chamada “virada linguística” das décadas precedentes, indagando as interpretações baseadas na textualidade, no discurso, na retórica, entre outras, e propondo voltar-se o olhar sobre figuras, imagens, o visual. Para W. J. Thomas Mitchell (1994, p. 15), a virada para as imagens devia-se tanto à emergência da era do vídeo e das tecnologias cibernéticas, no desenvolvimento de novas formas de “simulação visual e ilusionismos”, quanto do “medo das imagens”, isto é, da ansiedade sobre o poder das imagens, de destruição de seus criadores e manipuladores.

A virada imagética espalhou-se por todas as disciplinas das humanidades, em ritmos e sentidos distintos. Na história da psicologia, a tarefa dividia-se grosso modo em duas frentes: validar os documentos clínicos ou experimentais preservados na forma de imagens e enfrentar o estatuto do discurso e da palavra. A revisão de autores e práticas possibilitou avanços e retomadas de epistemologias e metodologias articuladas aos objetos icônicos, girando em torno das metodologias visuais e da psicologia da estética e das artes. Embora a designação de métodos visuais seja recente e mais ligada aos usos de tecnologias, basicamente tem-se a imagem utilizada como instrumento do pesquisador para conhecer o mundo do outro. O uso de máquinas fotográficas e filmadoras na psicologia social remonta a Carl Hovland (1912-1961), cujo estudo examinou os efeitos de filmes na atitude de soldados americanos durante a Segunda Guerra Mundial. Das investigações de Kurt Lewin (1890-1947), que usou câmeras ocultas para registrar o comportamento, resultou também o filme *The Child and the World* (1931). Imagens filmadas despontaram na validação de experimentos, a exemplo dos estudos sobre obediência realizados por Stanley Milgram (1933-1984) e das investigações sobre prisões de Philip Zimbardo (1933).

Seguindo a trilha apresentada por Paula Reavey (2011), o interesse da psicologia em direção às imagens retrocede ao século XIX, especialmente, na subdisciplina “psicologia da percepção”. O registro visual por meio da

fotografia atraiu cientistas desde Charles Darwin, caracterizando-se como mais um instrumento de mensurabilidade do comportamento e do desenvolvimento. A cronofotografia de Muybridge dispunha ao observador imagens fotográficas em sequência, oferecendo-lhe uma dimensão das ações corporais no espaço através do tempo. As imagens em movimento foram amplamente utilizadas para compreensão do movimento do corpo, como se sabe na história da psicologia, muitas vezes destinadas ao treinamento e eficiência do trabalhador.

No Brasil, o interesse da psicologia pelo mundo das imagens formou-se nas tensões entre o “documento clínico” inscrito no campo da psiquiatria, com ênfase nos processos mórbidos e psicopatológicos, e a “expressão artística”, entre filósofos e artistas, em referência ao potencial criativo e imaginativo. Nesse sentido, o modernismo ofereceu o contexto cultural, o qual não se configurou propriamente na oposição entre dois polos, mas pelo entrelaçamento e a tensão de tendências críticas e modelos interpretativos. Autores como Ulysses Pernambucano, Sílvio Moura, Osório Cesar e Nise da Silveira, que dedicaram estudos sobre “imagens manuais” – pinturas, desenhos, esculturas –, debateram-se em meio à rede discursiva da psicopatologia, entre as categorias do poder médico e as interpretações artísticas. O “primitivismo” foi um termo indicativo dessas tensões, associado à filosofia estética de Graça Aranha e à antropofagia de Oswald de Andrade, tal designação poderia aderir seja às pinturas de Anita Mafaltti e Tarsila do Amaral, seja às imagens originárias do hospital psiquiátrico, então difundidas pela publicação dos livros do psiquiatra Osório Cesar e pela famosa “Semana dos loucos e das crianças”, organizada por Flávio de Carvalho em 1933.

Ressalta-se nesse campo, aspectos ligados ao imaginário e à alteridade em interpretações voltadas a “processos regressivos”, “conteúdos latentes”, “atavismos”, entre outros temas, tratados ora do ponto de vista crítico, ora submissos ao discurso competente, etnocêntrico e autoritário. Quando se especifica a experiência de filmes, talvez se possa situar a permanência das ambiguidades no relacionamento da película com o poder, entre o olhar do espectador, as estruturas do Estado e da nascente indústria cultural. No Brasil, as primeiras exposições de filmes e realizações cinematográficas ocorreram no final do século XIX, ampliando-se em produções nas primeiras décadas do novo século,

conforme registra a historiografia, com os filmes *Nhô Anastácio chegou de viagem*, da família Ferrez, e *Os estranguladores*, de Labanca e Leal, ambos de 1908 (SOUZA, 2007). De modo geral, a vanguarda do cinema surgiria décadas depois, com o Cinema Novo e a expansão do pensamento crítico diante das imagens em movimento.

No contexto do modernismo, algumas referências aparecem em escritos de Mário de Andrade, Guilherme de Almeida e Menotti del Picchia, apenas para citar aqueles identificados no estudo de Donny Correia e Edson Leite (2017), dedicado à coluna de cinema da revista de arte moderna *Klaxon*, de 1922 e 1923. Naquele momento, ainda de modo tateante, uma primeira reflexão sobre o cinema, de modo geral, e os aspectos psicológicos do filme, em particular, começam a ser esboçados na intelectualidade brasileira. Correia e Leite (2017) referem, por exemplo, à presença marcante de Charles Chaplin nos escritos de Mário, a comentar a “perfeição psicológica” em *O Garoto*, de 1921:

Mário contesta a opinião da poeta dadaísta Celine Arnould, que havia reprovado a cena do sonho em O garoto. Disse Arnould que seria muito mais adequado à época em que se passava a história que Chaplin usasse temas e vestimentas afinados com a figura do pierrot, e não as fantasias de anjos, para mostrar um cortiço transformado num paraíso corrompido pelos vícios do ciúme e da cobiça. [...] Mário de Andrade diverge perguntando o que sonharia Carlitos se não com aquele lugar decadente onde passou sua vida, agora decorado com flores de papel, cujos personagens nada mais são do que tipos do dia a dia do herói...

Se, por um lado, a história da arte brasileira oferece subsídios para a compreensão da relação entre psicologia e cinema, por outro lado, poder-se-ia identificar uma proximidade fundamental junto à antropologia e à abordagem etnográfica. Ao fazer um balanço de dissertações e teses das últimas décadas, Lineu Kohatsu (2018) indicou a pertinência da antropologia visual na configuração do campo da psicologia das imagens, no qual situa as questões do

olhar e do estranhamento advindas da etnografia. Remontando aos trabalhos de Mead e Bateson, em Bali, a antropologia explicita a tensão fundante entre ilustração e intervenção na pesquisa, nas viagens a campo, quando os olhares se tocam. O professor Kohatsu enfatizou esse encontro em termos de estranhamento, no jogo entre o “familiar” o “exótico”, no qual inscreve-se igualmente a pesquisa em psicologia: “Um dos grandes desafios em se trabalhar com imagens é superar a relação de subordinação que se impõe no modo de ver do colonizador [...] deixar de olhar para os ‘outros’ como se fossem insetos” (KOHATSU, 2018, p. 29).

A superação das relações de poder nos interstícios do olhar do psicólogo depende da ética em pesquisa, na tarefa interpretativa que reconhece os riscos do “olhar estrangeiro” e da necessária tematização da participação. Deriva daí a produção de imagens compartilhadas, ora pelo pesquisador, ora pelo participante, no reconhecimento e mútuo aprendizado acerca do uso e funcionamento das mídias que servem de suporte às imagens em movimento. No dizer de Kohatsu (2018, p. 32): “O filme, seja documental ou ficcional, mais do que uma somatória de imagens (planos e sequências), é o resultado de uma construção (montagem e edição), uma narrativa com tempos e espaços distintos dos tempos e espaços da realidade originária”.

Nessa perspectiva, a articulação dos termos psicologia e cinema tem referido distintas configurações e formas de participação da psicologia junto ao mundo das imagens. Derivam no português preposições e contrações: *sobre, do, no...* A conjunção *e* no título desta coletânea sugere uma adição, à qual poderíamos corresponder à preposição *com*, afirmando-lhe o sentido de companhia, de estar junto. Resulta em um conhecimento da própria produção da imagem, como artefato compartilhado, inscrito em relações sociais de significação, e sua circulação como objeto do olhar. Além de evitar equívocos de interpretação, nessa tarefa conjunta opera-se pelo interior dos processos de significação. Assim, desvela-se uma tradição mais antiga de pensar a psicologia *com* imagens em movimento, quando psicólogos, autores/diretores e espectadores/críticos, estão juntos na tarefa de compreensão do humano, de seu comportamento, do corpo sensível e suas dimensões invisíveis.

A primeira entrada do leitor nesta coletânea poder-se-ia fazer pelo exercício epistemológico subjacente em *Psicologia e Cinema*. O tratamento dado

às imagens filmicas perpassa autores basilares, tais como Lev Vygotsky (capítulos 1 e 5), Maurice Merleau-Ponty (capítulo 2) e Theodor Adorno (capítulo 3). A partir daí, encontramos autores de destaque na interpretação das imagens, nos moldes de Roland Barthes e Susan Sontag, até atingirmos os estudiosos do cinema Ismail Xavier e Christian Metz (capítulos 10 e 13). De modo fundamental, os cineastas orientam eixos epistemológicos acerca do filme, como conhecimento, a exemplo da afirmação do soviético Andrei Tarkovsky sobre seu trabalho equiparar-se ao do escultor, porém em uma matéria-prima constituída pelo tempo (capítulo 10).

No campo da psicologia, os autores e matrizes teóricas imbricam-se mutuamente, entre orientações filosóficas, a psicanálise e os estudos em cultura visual e cinematográfica. Somente para se ter uma ideia das abordagens possíveis, permeiam esta coletânea referências a Sigmund Freud (capítulo 9), Carl Gustav Jung (capítulo 12), Walter Benjamin (capítulo 13), Donald Winnicott (capítulos 6, 7 e 8), Jacques Lacan (capítulos 9 e 10), Gilles Deleuze (capítulo 10) e Joel Birman (capítulo 11).

Destarte, a abordagem das imagens em movimento emerge do conjunto de referências, os métodos de interpretação nos campos psíquico e social, voltando-se ao filme em si, na circunscrição do que é próprio do objeto imagético, seus significados intrínsecos e configurações extrínsecas. Derivam aproximações com a iconologia e a semiótica, perscrutando o significado fenomênico do filme, os processos da percepção e a experiência do corpo, da produção de linguagens e “cenas emblemáticas” às “técnicas do olhar”.

O núcleo de convergência desta coletânea oferece ao leitor uma segunda via de ingresso, situada na tradição da representação psicológica e social através das artes, a qual não se constitui meramente como uma ilustração do conhecimento, porquanto se vincula à noção do filme como fonte de informação, como documento social, no exame das imagens em seu valor cognitivo. Nesse sentido, o pesquisador associa-se ao autor/diretor, enquanto o material imagético carrega o potencial de tornar visíveis aspectos psicológicos invisíveis à observação comum. Inversamente, o pesquisador, então associado ao espectador/crítico, pode contribuir para tornar visível aquilo que o conteúdo do filme torna invisível acerca das questões psicossociais, das ideologias e estruturas de dominação do imaginário.

Em olhar panorâmico sobre essa entrada, teríamos a experiência estética do filme a nos possibilitar acesso a temáticas centrais da formação do psicólogo. A começar pelos processos psicológicos básicos, do fenômeno linguístico e de funções psicológicas (capítulo 1) e do fenômeno perceptivo (capítulo 2). O desenvolvimento em chave psicossocial, quando a infância é pensada nas interações e tensões vividas pela criança encontram-se nos contextos percorridos (capítulo 5) ou na compreensão de suas origens (capítulo 6), passando pelo ingresso na juventude, a sexualidade e outras questões etárias (capítulo 7). As sondagens da subjetividade e do inconsciente estão presentes, entre outras, nas interpretações de *Alice no País das Maravilhas* (capítulo 8).

Por fim, emerge uma terceira via de entrada em *Psicologia e Cinema*, na retomada crítica do campo de ação da psicologia. A partir da abordagem psicológica do material visual, nota-se as possibilidades de articulação com outras disciplinas, nas áreas da saúde e das humanidades. Afirmam-se aquilo que tem sido chamado de compromisso social da psicologia, estabelecido nos moldes de uma pesquisa acadêmica implicada com as questões emergentes no país. Das diversas trilhas abertas, teríamos a atenção à saúde, nos sentidos do cuidar entre gestantes e parturientes (capítulo 3) e a revisão da imagem do bebê e suas diferentes potencialidades (capítulo 4). A problemática do patriarcado aparece na opressão vivida pelas mulheres (capítulo 9). As questões oriundas do mundo do trabalho, seja no desamparo por parte do Estado, o discurso neoliberal, o precariado e o operariado (capítulos 11 e 14), investiga-se as relações do poder com o dinheiro (capítulo 12). Atingindo temas centrais, notável no trânsito de migrantes, movimento de corpos negros por um mundo globalizado (capítulo 13).

Outras vias de acesso estão abertas neste *Psicologia e Cinema*. À guisa de conclusão, cabe apenas recordar que o tempo decorrido desde a virada imagética, como um marco na retomada dos estudos imagéticos na psicologia, foi cortado por outra virada epistemológica em direção ao sensorial, pelos anos 2000. Ao que parece, aos pesquisadores da psicologia, essa nova virada é mais um acréscimo ao campo estabelecido do que uma mudança de rumo, uma vez que sensações, afetos e sensibilidades, fazem parte do escopo e atenção da psicologia desde as primeiras abordagens.

Os capítulos desta coletânea orientam-se para uma compreensão do lugar das imagens em nossa vida psíquica e social, sobretudo em nossa experiência sensível, na forma da sensibilidade. Na percepção cotidiana, o cinema expandiu-se do telão da sala escura, chegando à telinha do smartphone, passando pelos laboratórios e intervenções da psicologia. Dos meios mecânicos aos digitais na produção e circulação, percorrendo plataformas de streaming, a imagem filmica despreendeu-se da película, sem jamais deixar nosso imaginário. Essa rápida transformação, a qual nos lançou na chamada “era da iconofagia” nas palavras de Norval Baitello Júnior (2005), afeta diretamente nossos corpos, assim como a representação do psíquico nas telas e a percepção que delas se tem. Este livro procura indicar caminhos de operar metódica e epistemologicamente *com* as imagens em movimento.

Referências

- Baitello Júnior, N. (2005). *A era da iconofagia: ensaios de comunicação e cultura*. São Paulo: Hacker.
- Correia, D.; Leite, E. (2017). Cinema em revista: A crítica cinematográfica em *Klaxon*, mensário de arte moderna. *19&20*, 12(1). Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/criticas/klaxon_cinema.htm.
- Kohatsu, L. N. (2017). Notas sobre o uso de imagens visuais nas pesquisas em psicologia. *Revista de Psicologia*, 8(1), pp. 23-36.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Reavey, P. (2011). The return to experience: psychology and the visual. In: P. Reavey (ed.) *Visual Methods in Psychology: using and interpreting images in qualitative research*. (p. 1-12) London: Routledge.
- Souza, C. A. (2007). Os pioneiros do cinema brasileiro. *ALCEU*, 8(15), pp. 20-37.