

Os saberes psicológicos e o cinema: uma arqueologia iminente¹

Psychological knowledges and cinema: an imminent archeology

Maicon Barbosa; Luis Antonio dos Santos Baptista

Universidade Federal Fluminense; Universidade Federal do Espírito Santo e Universidade do Estado do Rio de Janeiro

RESUMO:

A relação entre os saberes psicológicos e as imagens em movimento inicia-se na passagem do século XIX para o século XX, e a psicologia é considerada a primeira das ciências humanas a voltar-se para a arte cinematográfica. Esse artigo visa pensar alguns efeitos da aproximação dos saberes psicológicos em direção ao cinema, e interroga-se sobre como esses saberes inventaram uma dizibilidade sobre as imagens em movimento que interferiu no modo como as produções cinematográficas são apreendidas e usadas, sobretudo nas práticas de pesquisa e de ensino desdobradas pela psicologia. A partir de uma perspectiva arqueológica proposta por Michel Foucault, o texto analisa a constituição histórica de produções teóricas dos saberes psicológicos em relação ao cinema. Por meio dessa escrita de inspiração arqueológica, o artigo problematiza a apropriação do cinema para exemplificação de teorias psicológicas e interroga a utilização psicologizante e pedagogizante das imagens em movimento em práticas da psicologia.

Palavras-chave: história da psicologia; cinema; arqueologia do saber.

ABSTRACT:

The relationship between psychological knowledges and moving images begins in the transition from the nineteenth century to the twentieth century, and psychology is considered the first of the Human Sciences which approaches film art. This article intends to analyse some effects of the approximation of the psychological knowledges towards the cinema, and interrogates how these knowledges invented a discourse of the moving images that interfered in the way in which the cinematographic productions are apprehended and used, mainly in the practices of research and teaching by psychology. From an archaeological perspective proposed by Michel Foucault, the text analyzes the historical constitution of theoretical productions of psychological knowledges in relation to cinema. Through this archaeologically inspired writing, the article problematizes the appropriation of cinema for the exemplification of psychological theories and interrogates the psychologizing and pedagogizing use of moving images in psychology practices.

Key-words: history of psychology; cinema; archeology of knowledge.

DOI:10.12957/mnemosine.2023.76219

Tramas entre o visível e o dizível

A relação entre os saberes psicológicos e o cinema começa na passagem do século XIX para o século XX, pouco tempo depois da invenção de alguns aparelhos de projeção das imagens em movimento. A psicologia é considerada a primeira das Ciências Humanas a se

aproximar da nascente arte cinematográfica, e não tarda a se estabelecer como saber que explica teoricamente o “mistério” perceptivo das imagens que se movem diante dos nossos olhos, apesar de serem fotogramas estáticos montados em uma sucessão que desliza sobre a tela. A afirmação de que a psicologia foi a primeira Ciência Humana a aproximar-se do cinema está ligada ao aparecimento do livro *The photoplay: a psychological study*, de 1916, escrito pelo psicólogo alemão Hugo Münsterberg, que é considerado o primeiro estudo teórico sistemático produzido sobre o cinema (AUMONT; MARIE, 2003, p. 203). Mas, outras pesquisas sobre as imagens em movimento no âmbito da psicologia aconteceram ainda antes dos escritos publicados de Hugo Münsterberg.

A aproximação entre saberes psicológicos e as produções audiovisuais do cinema implica a articulação de modos de ver e maneiras de dizer, que extrapola as fronteiras da psicologia como disciplina. Os entrelaçamentos entre esses campos epistemológicos e estéticos não são um capítulo específico de uma história da psicologia isolada de acontecimentos políticos e culturais que marcaram a emergência, proliferação e supervalorização da imagem em movimento ao longo do século XX. Vislumbrar a aproximação precoce e contínua dos saberes psicológicos em relação ao cinema pode nos mostrar traços de uma produção histórica e social da psicologização dos artefatos audiovisuais, que delineou formas de apreensão e de uso das imagens do cinema, inclusive em práticas da psicologia. A expressão “saberes psicológicos” usada ao longo do texto refere-se a um conjunto heterogêneo de discursos e práticas constituído pela psicologia, psicanálise e psiquiatria, como saberes instituídos que se propuseram a estudar e explicar aspectos da vida humana que passaram a ser chamados de “psicológicos”, em meados do século XIX e passagem para o século XX. Como nos diz Nikolas Rose (2011, p. 12), em *Inventando nossos selfs*, esses saberes psicológicos não formam um bloco homogêneo ou coerente, mas é importante considerá-los em conjunto pois eles “[...] criaram uma variedade de novas maneiras pelas quais os seres humanos vieram a entender e a fazer coisas a si mesmos”.

Em um livro voltado ao pensamento de Foucault, Deleuze (2005) nos diz que um estrato histórico, ou uma “época”, constitui-se tanto pelas suas condições de dizibilidade quanto pelos regimes de visibilidade. Trata-se de pensar uma dupla constituição daquilo que Foucault chamou de saber, entendendo que práticas discursivas articulam-se a práticas de visibilidade e compõem os arranjos de saber de um tempo. Deleuze segue dizendo que nos trabalhos de Foucault as condições de dizibilidade, as práticas discursivas, acabaram ganhando certo privilégio em relação às condições de visibilidade, mas isso não indica um menosprezo ou

desatenção para com as tramas históricas que recortam as imagens e fabricam os olhares de um determinado estrato histórico.

Para apreender as mutações nos regimes de saber que constituem um estrato histórico, é necessário pôr em questão não apenas os temas, os conteúdos, os métodos e conceitos internos a um campo de conhecimento. Para interrogar um presente e suas histórias, é necessário deslocar-se para as regiões em que os modos de ver e as maneiras de dizer articulam-se e constituem conjuntos de saber. Trata-se de pensar a feitura das histórias como um jogo incessante entre o visível e o invisível, entre o enunciado e o não dito.

Para apreender a mutação do discurso quando esta se produziu é, sem dúvida, necessário interrogar outra coisa que não os conteúdos temáticos ou as modalidades lógicas e dirigir-se à região em que as 'coisas' e as 'palavras' ainda não se separaram, onde, ao nível da linguagem, modo de ver e modo de dizer ainda se pertencem. Será preciso questionar a distribuição originária do visível e do invisível, na medida em que está ligada à separação entre o que se enuncia e o que é silenciado (FOUCAULT, 1980, p. 09-10).

Em *O nascimento da clínica*, Foucault (1980) nos diz que as transformações no saber médico, nas práticas clínicas no século XIX – que submeteram as práticas anteriores à condição de mera fantasia para lançar-se à ordem do visível, daquilo que pode ser estritamente observado, tomando o corpo como superfície iluminada e conhecível pela acuidade do olhar médico –, não advêm de uma simples sofisticação dos experimentos na medicina. Essa clínica médica centrada num olhar luminoso e atento tornou-se possível no século XIX, pois as próprias condições de visibilidade transmutaram-se (FOUCAULT, 1980, p. 225).

As anotações de Deleuze (2005) a partir da arqueologia criada por Foucault indicam que é preciso rachar as palavras e as coisas para extrair tanto os regimes do dizível como as condições de visibilidade. Numa visada arqueológica, o que interessa é pensar as articulações entre o dizível e o visível, os jogos de luz e sombra que mostram determinadas imagens e ocultam outras tantas. Uma arqueologia – sempre parcial e localizada – dos modos de olhar e de dizer nos impele a remontar na escrita um modo de pensar certos regimes de visibilidade e de dizibilidade. Nesse sentido, como uma determinada discursividade – inventada e disseminada pelos saberes psicológicos acerca das imagens em movimento – atravessa e constitui nossas relações com o cinema?

A perspectiva arqueológica desenvolvida por Michel Foucault (2008) interroga ditos e escritos concebidos como práticas, problematiza formações discursivas entendidas em sua dimensão de arquivo. A arqueologia “[...] não tenta repetir o que foi dito, reencontrando-o em sua própria identidade. [...] Não é nada além e nada diferente de uma reescrita: isto é, na forma mantida da exterioridade, uma transformação regulada do que já foi escrito” (FOUCAULT,

2008, p. 158). O presente artigo constitui-se como uma pesquisa bibliográfica; mas, não se trata de uma revisão bibliográfica sistemática: o texto propõe-se a transitar por diferentes obras que, ao longo da história dos saberes psicológicos, visaram explicar as imagens em movimento de forma psicologizante, ou seja, de modo a interpretar os artefatos audiovisuais considerando apenas fenômenos chamados de psicológicos. Essas diferentes produções bibliográficas, interpeladas ao longo do texto, emergiram em momentos históricos distintos e foram publicadas em países díspares: mais do que um critério geográfico ou cronológico, o que nos interessa é a presença – nesses artefatos discursivos em análise – de movimentos reiterados de explicação psicológica dos filmes. As obras abordadas ao longo do artigo vinculam-se a diferentes campos e perspectivas teóricas e epistemológicas, como a psicofisiologia, a fenomenologia, o gestaltismo, o behaviorismo, a psicanálise, o cognitivismo e a psiquiatria: mais do que uma análise de correntes, escolas ou campos de atuação profissional, a atenção volta-se a determinadas forças que constituem modos de dizer e de fazer ver, que podem atravessar diferentes teorizações e operam um reducionismo psicológico de formas de arte como o cinema. Ao escrever acerca da arqueologia, Foucault (2008, p. 237) indica que “[...] trata-se de descrever discursos. Não livros (na relação com seus autores), não teorias (com suas estruturas e coerência), mas os conjuntos, ao mesmo tempo familiares e enigmáticos, que, através do tempo, se tornam conhecidos [...] O domínio das coisas ditas é o que se chama arquivo; o papel da arqueologia é analisá-lo”. Não pretendemos realizar uma exaustiva análise de todos os livros e artigos interrogados no decurso do presente texto: ao afirmar que a perspectiva metodológica de orientação da pesquisa é a arqueologia, pretendemos destacar, sobretudo, a dimensão da “transformação regulada” dos textos interpelados, em um gesto de reescritura que acompanha o ato de pesquisar.

É a partir dessa perspectiva que esse artigo se propõe a pensar efeitos da aproximação dos saberes psicológicos em direção às imagens em movimento, para interrogar como esses saberes inventaram uma dizibilidade sobre essas imagens que interferiu no modo como o cinema é apreendido e usado em muitas situações, sobretudo nas práticas de pesquisa e de ensino desdobradas pela psicologia e outras Ciências Humanas. O texto pretende tornar visíveis alguns usos que os saberes psicológicos fizeram do cinema e problematiza efeitos que emergiram desses usos, sobretudo a apropriação do cinema como exemplificação de teorias psicológicas e a utilização psicologizante e pedagogizante das imagens em movimento.

A invenção e dispersão do cinema são movimentos que se articulam em um regime de visibilidade, e a rápida aproximação dos saberes psicológicos em direção às imagens em movimento constituiu formas de dizer que impregnariam essas imagens de muitas maneiras. As

imagens em movimento são efeitos de um determinado estrato histórico e seus jogos de luz e sombra. O surgimento, no final dos oitocentos, das imagens cinematográficas – que em pouco tempo espalharam-se pelo mundo – não poderia ser pensado sem se levar em consideração as mutações nas próprias maneiras de olhar. Entretanto, essas imagens produzidas por um conjunto de objetos técnicos também fazem nascer olhares, sonhos e desejos. São invenções técnicas e estéticas intensamente vinculadas aos regimes de luz da modernidade, que, por sua vez, também alteraram os rumos dos modos de ver.

O cinema nasceu a partir de algumas mutações técnicas e estéticas que desencadearam, entre outras coisas, a invenção do cinematógrafo no final do século XIX. As transformações políticas, culturais e materiais nas grandes cidades do fim do século XIX produziram uma outra maneira de perceber as imagens, que haviam ganhado uma imensa possibilidade de reprodução com a fotografia. A invenção e disseminação de meios de transporte, como o trem, interferiram na recomposição dos modos de percepção; a viagem de trem produzia uma experiência em que as imagens se associavam diretamente ao movimento, o que foi fundamental para a invenção de um olhar para o cinema (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004). Entretanto, o próprio cinema também interferiu nas configurações da subjetividade: colocar-se diante da multiplicidade de imagens em movimento implicava a construção de uma outra disposição afetiva e perceptiva. A invenção do cinema está diretamente articulada à fabricação de um olhar, de um corpo capaz de parar diante de imagens sucessivas e olhá-las.

[...] o cinema figura como parte da violenta reestruturação da percepção e da interação humana promovida pelos modos de produção e pelo intercâmbio industrial-capitalista; enfim, pela tecnologia moderna, como os trens, a fotografia, a luz elétrica, o telégrafo e o telefone, e pela construção em larga escala de logradouros urbanos povoados por multidões anônimas e prostitutas, bem como por flâneurs não tão anônimos assim (HANSEN, 2004, p. 406).

É muito comum dizer que o cinema surgiu no final do século XIX com a invenção do cinematógrafo. No entanto, ao invés de identificar o nascimento dessa arte a uma data ou a um sujeito inventor, faz-se necessário pensá-la como uma invenção coletiva, cultural e social, que articulou mutações estéticas com muitas técnicas e modos de projeção da imagem construídos no século XIX, ou anteriormente, como a lanterna mágica, a fotografia, os panoramas, os dioramas e os “brinquedos ópticos”, que produziam imagens em movimento, como o taumatrópio, o fenaquistiscópio e o zootrópio (COSTA, 2006). Jonathan Crary (2012) assinala que não há uma continuidade entre os aparelhos de projeção da imagem e os brinquedos ópticos que povoaram o século XIX, diferentemente de alguns estudos sobre o cinema que situam esses objetos técnicos como germes de uma cadeia evolutiva que culminaria na imagem cinematográfica no final dos oitocentos. A invenção do cinematógrafo não é uma simples

continuidade das técnicas de projeção da imagem. Quando o cinema apareceu, a imagem já ocupava um lugar privilegiado nas cidades do século XIX. “Não existiu um único descobridor do cinema, e os aparatos que a invenção envolve não surgiram repentinamente num único lugar” (COSTA, 2006, p. 18).

A aproximação de certos saberes psicológicos em direção à imagem cinematográfica constitui-se como problema de pesquisa situado na relação entre modos de subjetivação, técnica, estética e política. As concepções de modos de subjetivação, usadas no texto, não recaem na suposição de pré-existência de um sujeito psicológico, como instância interior, individual e autodeterminada, que pretensamente antecederia às tramas descontínuas da história. Entendemos os modos de subjetivação como processos que se produzem incessantemente, por meio de relações entre experiências singulares e coletivas, como artefatos que se engendram pela relação com as formas e forças do mundo, efeitos dos confrontos com matérias e gestos, vestígios de composições e dissensos que persistem abertos em modulações inacabadas.

Michel Foucault (2001a) analisou a constituição dos modos de subjetivação em suas relações com os saberes e poderes, bem como nas experiências éticas que constituíram práticas de si, entendendo o sujeito não como uma substância, mas, sim, como uma forma fabricada em um determinado estrato histórico. Em uma entrevista, ao ser perguntado se o sujeito seria uma condição de possibilidade da experiência, com um tom enfático Foucault afirma que não, e continua a resposta: “Eu chamaria subjetivação o processo pelo qual se obtém a constituição de um sujeito, mais exatamente de uma subjetividade, que não passa, evidentemente, de uma das possibilidades dadas de organização de uma consciência de si”² (FOUCAULT, 2001b, p. 1525, tradução livre).

É nesse sentido que o presente artigo se volta para algumas relações entre os saberes psicológicos, as imagens cinematográficas e certos modos de subjetivação engendrados por essas formas de visibilidade e de dizibilidade.

Os saberes psicológicos e a explicação científica das imagens em movimento

Em 1897, um psicólogo norte-americano chamado Edward Wheeler Scripture, que ainda não conhecia o cinematógrafo dos irmãos Lumière, publicou um livro no qual estudou as imagens em movimento produzidas pelo cinetoscópio e pelo vitascópio – inventados por Thomas Edson –, realizando experimentos para investigar questões de espaço e de tempo nas imagens em movimento geradas pelos aparelhos (ALBERA, 2012, p. 15-16). Scripture – que havia estudado com Wilhelm Wundt no laboratório de Leipzig, na Alemanha, e que trabalhava

com psicologia da fala e fonética experimental – foi um dos psicólogos, nos Estados Unidos, que mais contribuíram para a consolidação da “nova psicologia”, ou seja, de uma psicologia constituída como ciência de laboratório. Nesse sentido, seu interesse pelas imagens em movimento foi marcado pelas pretensões de uma psicologia experimental que tentava se estabelecer como ciência no fim do século XIX.

No livro *The new psychology*, Scripture (1897) descreve minuciosamente o estroboscópio, o cinetoscópio e o vitascópio, abordando a disposição das imagens e suas velocidades de sucessão, a luminosidade e as características físicas e mecânicas das máquinas. As análises de Scripture centralizam-se na noção de sensação, sobretudo em relação ao tempo cronológico necessário à sensação visual diante das imagens em movimento. O psicólogo norte-americano toma as máquinas que produzem o efeito de imagens em movimento como exemplos que confirmam o funcionamento da consciência, por meio da sensação visual.

Pouco tempo depois, Max Wertheimer (2012) realiza um estudo em relação às imagens em movimento. Originalmente publicado em 1912, esse trabalho de Wertheimer (2012), fundamental para o gestaltismo, aborda a percepção visual do movimento partindo dos fenômenos estroboscópicos. Para Wertheimer (2012), o chamado “fenômeno phi” ocorre quando percebemos, com continuidade e sentido, imagens imóveis justapostas sucessivamente: se essas imagens estáticas e descontínuas forem apresentadas em uma determinada proximidade no tempo e no espaço, serão percebidas como imagens em movimento.

Scripture (1897) e Wertheimer (2012) não trataram diretamente das imagens do cinematógrafo, mas essas pesquisas sobre a percepção das imagens em movimento marcaram, cada uma à sua maneira, o modo como os saberes psicológicos aproximaram-se do cinema nos primeiros anos dessa arte. A perspectiva gestaltista de Wertheimer, de certa maneira, atravessa as pesquisas sobre o cinema de Rudolf Arnheim e Merleau-Ponty, e torna-se bastante usada nas teorias cinematográficas. Por outro lado, o texto de Scripture abre uma vertente experimental, baseada na noção de sensação: a imagem em movimento é tomada como objeto de investigação da psicologia psicofisiológica. Essa vertente será atualizada em meados do século XX com trabalhos experimentais sobre a percepção da imagem em movimento, como as pesquisas de Bruce Goldstein (1975). Em *The perception of multiple images*, o autor equipara situações visuais distintas e afirma que não é possível a percepção de imagens simultâneas em decorrência da “visão foveal”, diretamente associada à fóvea, que é uma pequena cavidade na retina que funciona para a acuidade visual. A incapacidade de perceber imagens concomitantes em um filme seria uma consequência da constituição fisiológica do olho. Esse psicólogo norte-americano, que estuda as imagens múltiplas em filmes, privilegia uma perspectiva unicamente

psicofisiológica para explicar o funcionamento da percepção visual. O texto centra-se em pressupostos fisiológicos – a incapacidade da visão foveal de concentrar-se em mais de um objeto e a demasiada imprecisão da visão periférica – para afirmar a impossibilidade de percepção das imagens simultâneas. O trabalho de Goldstein sobre a percepção de imagens cinematográficas, publicado nos anos 1970, situa-se como uma continuação das pesquisas experimentais de uma psicologia físico-fisiológica que emergiu e instituiu-se no fim do século XIX.

Parte importante da nova disciplina [a psicologia fisiológica] consistiu no estudo quantitativo do olho em termos de atenção, tempo de resposta, limiar de estimulação e fadiga. Esses estudos relacionavam-se com as exigências de conhecer a adaptação de um sujeito às tarefas produtivas em que a atenção máxima era indispensável para racionalizar e aumentar a eficiência do trabalho humano. A necessidade econômica da rápida coordenação dos olhos e das mãos na execução de ações repetitivas exigiu um conhecimento preciso das capacidades ópticas e sensoriais do homem (CRARY, 2012, p. 87).

O alemão Hugo Münsterberg, que também fora aluno de Wilhelm Wundt e que descobrira o cinema apenas em 1915, publicou nos Estados Unidos em 1916 um livro chamado *The photoplay: a psychological study*, que foi a primeira obra sistematizada escrita sobre a arte cinematográfica (AUMONT; MARIE, 2003, p. 203). Münsterberg (2002) analisa temas como a percepção, a memória, a imaginação e as emoções no contato com as imagens cinematográficas; entretanto, esse livro não é apenas um estudo dos fenômenos psicológicos que emergem ao espectador na sala escura, pois a segunda parte da obra é inteiramente dedicada a pensar uma estética do cinema, extrapolando uma perspectiva disciplinar cientificista nessas primeiras aproximações entre os saberes da psicologia e o cinema. Três capítulos da primeira parte do livro de Münsterberg foram publicados no Brasil em “A experiência do cinema: antologia”, uma coletânea organizada por Ismail Xavier (1983).

Tomando a base conceitual da teoria da Gestalt, Rudolf Arnheim desenvolve um trabalho de análise sobre arte e percepção e publica, em 1932, um livro chamado *O cinema como arte* (ARNHEIM, 1957). Ao contrário de Münsterberg, cuja obra passaria muitos anos sem ser amplamente apreciada pelas teorias do cinema, Arnheim atraiu a atenção tanto nos estudos do cinema quanto na psicologia da percepção. Merleau-Ponty (1983) também se interessaria pelo cinema e, aproximando a fenomenologia da teoria da Gestalt, escreve em 1945 *O cinema e a nova psicologia*, concentrando-se nas questões da percepção como produção de sentido.

A psicanálise em direção ao cinema

De diversas maneiras a Psicanálise aproxima-se do cinema, mas, no campo dos estudos cinematográficos, é, talvez, Christian Metz (1980) o teórico mais enfático na transposição sistemática de conceitos psicanalíticos de Freud e Lacan para explicar as imagens em movimento e as formas de relação com elas. Articulando semiótica e psicanálise, Metz empreende a construção de uma teoria do espectador cinematográfico baseada na noção de identificação inconsciente.

Mas então com que é que se identifica o espectador durante a projeção do filme? É que ele tem mesmo de se identificar: a identificação na sua forma primeira deixou de ser para ele uma necessidade atual, mas no cinema - sob pena de o filme se tornar incompreensível, consideravelmente mais que os filmes mais incompreensíveis – continua a depender de um jogo identificatório permanente sem o qual não haveria vida social [...] Esta identificação contínua, cujo papel essencial, mesmo no raciocínio mais abstrato, foi mostrado por Lacan, e que era para Freud o ‘sentimento social’ (METZ, 1980, p. 56, grifo do autor).

Metz descreve alguns tipos de psicanálise do cinema: a primeira seria uma “psicanálise nosográfica”, que toma os filmes como sintomas das neuroses de cineastas ou roteiristas, e a segunda seria uma variante da primeira, que, ao invés de encontrar a psicopatologia de quem fez o filme, concentra-se nos tipologias metapsicológicas. Para Metz (1980), essas duas psicanálises fílmicas recaem num biografismo que desconsidera as singularidades dos filmes. Um terceiro tipo seria o que Metz chama de “estudo psicanalítico de argumentos de filmes”, que transformam o argumento de uma obra fílmica em um significante, para revelar as significações menos visíveis. Semelhante à terceira forma, Metz assinala a existência de uma quarta, a “psicanálise do sistema textual”, que parte de todo o conjunto do material fílmico manifesto, e não apenas do argumento manifesto. Por último, ele menciona a “psicanálise do significante-cinema” – que define como seu método psicanalítico e semiológico de interpretação do cinema –, o qual consiste em analisar as implicações psicanalíticas do cinematógrafo, mesmo fora de qualquer filme particular (METZ, 1980, p. 43).

O campo dos estudos psicanalíticos do cinema é vasto e incluiria autores como Jean-Luis Baudry e psicanalistas da escola inglesa que teorizaram a ‘posição do espectador’, como Laura Mulvey e Mary Ann Doane (XAVIER, 2005). Nesse sentido, “[...] os anos 1970 viram o surgimento de teses, escritas por Christian Metz e Jean-Louis Baudry, especialmente, definindo certos traços do espectador a partir da categoria lacaniana de imaginário para falar sobre a identificação com a câmera [...]”³ (TORTAJADA, 2004, p. 26, tradução livre).

De modo bastante diferente das produções mencionadas anteriormente, Slavoj Žižek – cujas produções disseminam-se para além dos estudos cinematográficos – é um outro teórico psicanalista que também faz uma leitura freudiana e lacaniana dos filmes. Em um filme

chamado *O guia pervertido do cinema*, Zizek (2006) passeia por uma certa história do cinema e discursa para a câmera, explicando conceitos freudianos e usando os filmes como exemplos desses conceitos. O filósofo esloveno interpreta vários filmes a partir da chave psicanalítica, aplicando o aparato teórico freudiano do aparelho psíquico. Passando por obras de Alfred Hitchcock, Charlie Chaplin, Francis Ford Coppola, Andrei Tarkovski, entre outros, Zizek toma certas imagens em movimento como exemplos para a explicação de conceitos psicanalíticos, desconsiderando tudo aquilo que não pode ser submetido ao arcabouço teórico da análise fílmica psicanalítica. Trata-se de um exercício que faz dos filmes meros exemplos de teorias, atitude bastante frequente em trabalhos que se propõem a aproximar os saberes psicológicos do cinema.

Poderíamos mencionar inúmeras outras pesquisas da psicanálise sobre o cinema no Brasil, pois a quantidade de publicações nacionais de estudos psicanalíticos de filmes é bastante volumosa. Entre as produções brasileiras, podemos destacar a coleção “Cinema e psicanálise”, organizada em cinco volumes (DUNKER; RODRIGUES, 2012a, 2012b, 2013, 2014a, 2014b), o livro “Cinema, imagem e psicanálise” (RIVERA, 2008), bem como “O psicanalista vai ao cinema: artigos e ensaios sobre psicanálise e cinema” (TELLES, 2004), além dos numerosos artigos, dissertações e teses que relacionam o campo psicanalítico ao cinema.

As teorias cognitivistas da análise fílmica, sobretudo nos Estados Unidos, fizeram críticas incisivas às teorias psicanalíticas da recepção e da identificação do sujeito à imagem na experiência cinematográfica (XAVIER, 2005). Em relação ao cinema, o cognitivismo concentra-se principalmente no estudo dos processos de *inputs* sensoriais que serão processados pelo espectador diante do filme (HOCHBERG; BROOKS, 1996).

Nos anos 1970, Félix Guattari dizia que a psicanálise sempre havia desconfiado do cinema e que por isso preferia outros modos de expressão artística às imagens em movimento (GUATTARI, 1975, p. 96). Essa afirmação provocadora está presente logo no início do ensaio “Le divan du pauvre” [O divã de pobre], que fora publicado em um dossiê sobre psicanálise e cinema na revista *Communications*. Se fosse escrita hoje, a frase de Guattari sobre a desconfiança de psicanalistas em relação ao cinema pareceria sem sentido ou completamente equivocada, diante da grande quantidade de textos de psicanálise que abordam produções cinematográficas. Mas o que essa desconfiança poderia indicar na relação entre a psicanálise e o cinema? Para Guattari, as poucas aproximações – naquele momento – da psicanálise em direção ao cinema faziam analogias entre o sonho e o filme, e associavam a sintagmática do filme ao processo primário na teoria psicanalítica; mas essas aproximações não se relacionavam nunca com a especificidade do cinema, que seria, para ele, “[...] uma atividade de *modelização*

do imaginário social, irreduzível aos modelos familiaristas e edipianos, mesmo no caso em que o cinema coloca-se deliberadamente ao seu serviço”⁴ (GUATTARI, 1975, p. 96, grifo do autor, tradução livre). Muitos psicanalistas desconfiavam do cinema justamente por não conseguirem aproximar-se dessa especificidade cinematográfica, que não se submete a uma simples analogia, não se presta a operações interpretativas que visam comparar a materialidade fílmica aos conceitos psicanalíticos voltados a certas relações do indivíduo com a família.

Domesticação das imagens do cinema

Ao escrever a partir do filme *Léolo*, de Jean-Claude Lauzon, Maria Helena Souza Patto (1998) põe em análise as leituras psicologizantes feitas no Brasil sobre esse filme, que o reduziram a um prontuário psicológico, a um estudo de caso de psicopatologia familiar. A autora nos convoca a recusar essa psicologização do filme, que rebate experiências políticas e sociais à “questão psicológica” dos indivíduos e da família: “[...] críticos e clínicos tomaram como centro da trama a insanidade dos pais e suas conseqüências malélicas sobre a saúde mental dos filhos. [...] Como tantos outros filmes tidos erroneamente como tal, *Léolo* não é um filme psicológico” (PATTO, 1998, p. 140). Ao invés de uma interpretação que se volta ao cinema para domesticá-lo teoricamente, a autora põe em primeiro plano os aspectos sócio-políticos e a dimensão estética do filme, e pensa a imagem como manifestação do presente.

O uso pedagogizante do cinema para ilustrar as teorias psicológicas é algo que se faz presente em produções bibliográficas contemporâneas direcionadas para a formação acadêmica de estudantes dos saberes psicológicos. A série de livros “Skinner vai ao cinema” (DEFARIAS; RIBEIRO, 2014a, 2014b, 2016), que conta com três volumes até o presente momento, anuncia em sua introdução que os filmes são tomados como ilustrações das teorias, que servirão para que o comportamento dos personagens seja relacionado às explicações de professores em sala de aula. Essa série de livros traz uma proposta de uso em sala de aula que não é apenas uma interpretação dos filmes a partir dos conceitos do behaviorismo radical: trata-se de uma proposta que dissemina essa prática de domesticação das imagens do cinema na formação de estudantes de psicologia.

O livro *A psicologia vai ao cinema* (YOUNG, 2014) apresenta-se como um trabalho que seria uma sistematização da “psicologia dos filmes”. O tom psicologizante constitui esse livro que pretende popularizar aquilo que o autor chama de psicologia dos filmes: Skip Dine Young propõe-se a analisar uma “psicologia dos cineastas” para compreender alguns filmes como “reflexos da *psique*”, assim como entender o uso que cineastas fazem da psicologia e os comportamentos e “distúrbios psicológicos” nos filmes (YOUNG, 2014, p. 29). Essa

psicologização dos filmes operada nesse e em outros trabalhos dos saberes psi toma a “questão psicológica” como um dado natural no cinema para interpretar as inúmeras problemáticas audiovisuais de um filme e do cinema a partir de um psicologismo. Para essa perspectiva, a interpretação psicologizante dos filmes torna-se um papel que a psicologia deve desempenhar, uma atividade por excelência dos saberes psicológicos; “Uma vez que começamos a procurar, não podemos escapar da psicologia no cinema. Pode haver maneiras de falar a respeito de filmes sem enfatizar os elementos psicológicos, mas, na condição de psicólogo, não estou certo do motivo pelo qual alguém desejaria fazer isso” (YOUNG, 2014, p. 20).

Em sintonia com a crítica de Maria Helena Souza Patto (1998) às interpretações psicologizantes do filme *Léolo*, entendemos que algumas psicologias preocuparam-se de diversas maneiras em classificar as imagens do cinema, em aplicar aos filmes suas leis teóricas formuladas alhures, tendo em vista a multiplicação de livros e outros textos sobre psicologia e cinema que não raro tratam os filmes como exemplificação de sistemas teóricos próprios do campo disciplinar psicológico.

Nos estudos sobre psicopatologia, há algumas obras que visam relacionar transtornos mentais a certos personagens do cinema. O livro *Cinema e loucura: conhecendo os transtornos mentais através dos filmes* (LANDEIRA-FERNADEZ; CHENIAUX, 2010) é uma produção brasileira que aborda os transtornos mentais a partir do “Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais” [DSM-IV-TR], usando o cinema como mera ilustração audiovisual das psicopatologias. Apesar de não haver nenhuma consideração sobre como os filmes são apropriados, os autores tomam as diversas produções audiovisuais citadas pontualmente ao longo do livro como ilustrações dos quadros psicopatológicos. O foco é explicar os transtornos mentais, partindo do DSM, e os filmes são usados de modo pedagogizante, a serviço da exemplificação de psicopatologias, por meio da associação direta entre os transtornos e personagens que se tornaram conhecidos na história do cinema. O livro *A psiquiatria no cinema* (CAMPOS; MEIRE; FONSECA, 2020), em sua introdução, propõe a realização de análises psicopatológicas para “dissecar” personagens de filmes e mostrar sintomas e comportamentos considerados anormais, de maneira descritiva e semiológica. Artigos como “Cinema e psiquiatria: filmes para o ensino da psiquiatria” (MAIA, *et al*, 2007) e “Psicopatologia no cinema brasileiro: um estudo introdutório” (MAIA, *et al*, 2006) também propõem o uso de filmes para “ilustrar” o conteúdo teórico de psiquiatria a ser ensinado.

Esses saberes psicológicos – considerando os campos da psicologia, da psicanálise e da psiquiatria – investiram e investem de modos díspares nas imagens em movimento: para explicar psicologicamente os filmes; para interpretar psicopatologicamente personagens e suas

histórias; para elucidar os mecanismos cognitivos envolvidos na percepção das imagens; para evidenciar efeitos das imagens sobre um espectador; para confirmar e exemplificar teorias; e, em alguns momentos mais raros, para tentar pensar com os filmes, a partir da singularidade das obras.

Considerações finais: uma arqueologia iminente

Os saberes psicológicos produziram dizibilidades sobre as imagens do cinema, que se associam às visibilidades emergentes do surgimento e disseminação das imagens cinematográficas. Essas “formas de dizer” sobre o cinema, inventadas pelos saberes psicológicos, estão presentes tanto em pesquisas quanto em práticas de ensino da psicologia e de outras Ciências Humanas. O presente trabalho, sobre o cruzamento de saberes psicológicos com o cinema, é uma escrita que apenas começa a aparecer, pois se trata de uma história por vir, de uma arqueologia iminente. Para compreendermos com mais precisão os efeitos desse cruzamento nos rumos dos saberes psicológicos, na produção de filmes e nos modos de recepção das obras, é necessário continuar a escrever a história dessa aproximação entre esses dois campos que passaram a se atrair desde a passagem do século XIX para o século XX. Essa arqueologia iminente aproxima-se daquilo que Philippe Artières chama de “sonhos de história”.

O momento em que um novo projeto emerge é semelhante a uma embriaguez: dizemo-nos subitamente que seria preciso fazer a história de tal ou tal acontecimento, trabalhar sobre tal ou tal noção, investigar sobre tal ou tal figura, empreender tal ou tal arqueologia. Os interditos caem, as referências se desvanecem, deixamo-nos ir em direção a alhures⁵ (ARTIÈRES, 2014, p. 11, tradução livre).

A partir dos textos pelos quais passamos ao longo da escrita, entendemos que os saberes psicológicos oscilam, sobretudo, entre dois movimentos: por um lado tomam a imagem cinematográfica como explicação dos mecanismos perceptivos, e por outro usam os filmes como expressões de conceitos da psicologia, da psicanálise e da psiquiatria. Em muitos momentos, o cinema foi tomado como dispositivo imagético que mostraria os funcionamentos psíquicos e psicofisiológicos, seja do ponto de vista da sensação ou da percepção. Os filmes também passaram a ser utilizados como a explicitação visual de conceitos das teorias psicológicas, redundando em usos psicologizantes e pedagogizantes das obras cinematográficas.

Como aproximar-se dos filmes tentando não domesticar as imagens e sons para rebatê-los às consagradas teorias psicológicas? Tratar-se-ia de tomar as obras cinematográficas como intercessores, no sentido apontado por Deleuze (1992), para sair do lugar, para colocar à prova, inclusive, determinados saberes psicológicos, e para produzir outros campos problemáticos que

possibilitam pensar a subjetividade, em algumas de nossas relações com as imagens em movimento no presente. Em seus trabalhos com o cinema, Deleuze (2004; 2007) cria conceitos a partir das imagens, e diferencia um cinema da imagem-movimento de um cinema que se articula pela imagem-tempo. Um determinado modo de fazer cinema foi mais ou menos predominante até a Segunda Guerra: trata-se do cinema composto pela imagem-ação (DELEUZE, 2004). Nos filmes constituídos principalmente por esse tipo de imagem, os personagens estão submetidos a situações sensório-motoras, agindo em reação quase imediata ao que foi percebido. Mas Deleuze nos diz que esse cinema sensório-motor, construído sobre o primado da imagem-ação, foi estremecido pelo surgimento de um cinema da imagem-tempo. Para Deleuze (2007), nesse cinema do pós-guerra, sobretudo no neorrealismo italiano e na *nouvelle vague* francesa, a presença do tempo faz as imagens se liberarem da necessidade de reação diante de um estímulo, produzindo uma ruptura na narrativa cinematográfica clássica. Em suas obras acerca da imagem-movimento e da imagem-tempo em diferentes experiências cinematográficas, Deleuze (2004; 2007) nos indica uma perspectiva que parte das próprias imagens cinematográfica em suas singularidades estéticas, pois tanto o cinema da imagem-movimento como o cinema da imagem-tempo produzem modos de pensamento: a materialidade das imagens do cinema pode engendrar maneiras de pensar o impensável, em uma abertura àquilo que se encontra “fora” de determinados limites do pensado (DELEUZE, 2007, p. 203). Deleuze recusa elaborações teórico-conceituais externas às singularidades dos filmes no trabalho de análise fílmica, e afirma a necessidade de partirmos da materialidade das imagens ao invés de encaixá-las em esquemas teóricos formulados para outros problemas. “Os conceitos que a filosofia propõe em relação ao cinema devem ser específicos, isto é, não convir senão ao cinema. Sempre se pode relacionar o enquadramento com a castração, ou o primeiro plano com o objeto parcial: não vejo o que isso traz ao cinema” (DELEUZE, 1992, p. 76).

Recusando uma colonização teórica psicologizante das imagens em movimento, apostamos em experiências de pesquisa que se contaminem pelas formas e forças produzidas pelo cinema, para desacomodar posições epistemológicas muito confortáveis; ou seja, ao invés de domesticar os filmes com nossa lupa teórica que supostamente tudo decifra, interessa-nos uma aproximação a experiências cinematográficas que colocam em crise certos saberes, inclusive aqueles advindos da psicologia. Nesse sentido, nossa aposta encontra reverberações em algumas pesquisas inscritas institucionalmente no campo da psicologia brasileira, que se voltam aos filmes não para confirmar teorias psicológicas, ou para exemplificar conceitos, mas, sim, para pensar “com” as experiências cinematográficas diferentes problemas éticos e políticos. Trata-se de textos de pesquisadoras e pesquisadores que não se preocupam em

defender as fronteiras disciplinares, recusando os especialismos psi, pois se interessam por problemas que extrapolam as delimitações de uma disciplina.

Longe de querer totalizar essas produções, mencionamos algumas entre outras experiências de pensamento “com” os filmes, ligadas ao campo da psicologia contemporânea no Brasil. Trata-se dos seguintes textos: “Leôlo, Leolô: o trabalho e o sonho” (PATTO, 1998); “América: no man's land, no land's man” (RODRIGUES, 2000); “Vozes da infâmia: a ética da imagem no documentário Santiago” (BAPTISTA, 2020); “Pode o primeiro cinema ser uma experiência?” (GATTO, 2015); “Ontologias do ver na atualidade: o que pode um olhar precário” (LOPES; MADEIRO; SILVA, 2011); “À flor da pele: clínica e cinema no contemporâneo” (MACHADO, 2010); “Imagens da modernidade: a estetização da vida danificada no cinema moderno” (FAGUNDES; PALOMBINI; BAPTISTA, 2012); “Que infância! Que infância?” (AMARAL, 2015); “Escutar silêncios, povoar solidões: há vida secreta nas palavras” (VASCONCELOS; BALESTRIN; PAULON, 2013); “Lavoura Arcaica: do problema do movimento à dança do tempo na imagem” (SOARES, 2013); e “Corpos em tela, corpos-imagens” (SANTOS, 2013). É importante apontar também que alguns trabalhos no âmbito da psicologia se propuseram a produzir vídeos e documentários a partir do encontro com as pessoas no campo de pesquisa, em uma perspectiva que opera as imagens cinematográficas como procedimentos metodológicos voltados às singularidades das questões que emergem no processo de investigação. Nesse sentido, podemos indicar os seguintes trabalhos: “Documentário: um outro campo experimental no estudo dos processos de subjetivação” (MARCO, ANDRADE, SANTO, 2008); “A imagem na pesquisa em Psicologia Social: um possível encontro da etnografia com o documentário cinematográfico” (BUENO, ZANELLA, 2017); “A análise dos dados da História Oral: fundamentos para uma psicologia crítica” (SALGADO, FRANCISCATTI, 2014), e o documentário “Onde está Franco?” (1997), de Luis Antonio Baptista. Muitos outros trabalhos na área da psicologia têm utilizado o documentário e o vídeo como procedimentos metodológicos na pesquisa; entretanto, no escopo desse texto, não é possível realizar uma análise específica acerca dos usos da imagem em movimento como método no campo da psicologia brasileira.

Apostar em um pensamento “com” o cinema não seria uma supervalorização da arte cinematográfica em relação aos saberes acadêmicos: não se trata de uma romantização do cinema, como se ele fosse superior a outros saberes ou materialidades artísticas. Além dos elementos estéticos, sabemos que o cinema também é atravessado por inúmeras questões políticas e econômicas, que os filmes são feitos por interferências de muitos tipos, constituídos por um sem número de embates de poder, e que não são apenas frutos de uma suposta

genialidade livre de cineastas. Dizer que o cinema não é superior a outras artes ou ao pensamento crítico implica a afirmação de que não tomamos essa arte como forma de ornamento do mundo. A urgência, nesse sentido, é pensar os efeitos de produção de realidades e de rupturas nos arranjos históricos de subjetivação, que podem emergir a partir de certos usos das imagens do cinema, sem entendê-lo como uma arte imune aos jogos de saber e de poder, às tramas descontínuas da história.

Nas Ciências Humanas da atualidade, encontramos propostas metodológicas em que determinadas áreas do conhecimento são convocadas a ultrapassar seus limites na relação com outras áreas. Metodologias que objetivam a ampliação da análise do seu objeto de pesquisa. A aposta de pensar “com” o cinema propõe, neste artigo, não a ampliação da análise, mas a abertura ao risco. O disponibilizar-se ao diálogo “com” outros saberes, tecnologias ou artes, no intuito de ampliar a análise poderá cristalizar confortáveis interlocuções, em virtude da ausência de interpelações aos jogos de verdades dos saberes desta interlocução. Apostamos no “com” à semelhança de uma interferência desestabilizadora, de estranhamentos à cristalização das verdades enunciadas por uma dizibilidade, ou por uma visibilidade de um saber. Walter Benjamin alerta que “no cinema, o homem não reconhece seu próprio andar e no gramofone não reconhece sua própria voz” (BENJAMIN, 1996, p. 162). Destes equipamentos produtores de imagem e de som, as fronteiras do visível, da representação do real, são inquiridas. O olho que vê, o sujeito imune em seu posto de observação, é desalojado do lugar onde emana o reconhecimento de si e do mundo.

As pretensões de inocência ou de neutralidade política da arte cinematográfica podem ser refutadas diante do uso do cinema pela propaganda nazista. Segundo o filósofo berlinense: “Nos grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos e guerreiros, todos captados pelos aparelhos de filmagem e gravação, a massa vê o seu próprio rosto” (BENJAMIN, 1996, p.194). Nos jogos de luz e sombra projetados na tela, a expressão de uma identidade retratada no rosto é apresentada ao povo alemão. O cinema operaria o jogo do poder, no qual à imagem lhe é negado perscrutar, pôr à prova determinada verdade. Na sala escura a produção imagética do nazismo afirma quem é, qual o passado, e qual será o futuro da comunidade ariana. Produção, segundo Benjamin, não restrita às artes dos regimes totalitários, estendendo-se, segundo ele, ao capital cinematográfico: “Esse capital estimula o culto do estrelato, que não visa conservar apenas a magia da personalidade, há muito reduzida ao clarão putrefato que emana do seu caráter de mercadoria, mas também o seu complemento, o culto do público” (BENJAMIN, 1996, p.180). Capital não estranho às práticas psi, quando o cinema é tomado para operar a pedagógica missão de ilustrar, ou desvendar, os mistérios da alma.

Referências

- ALBERA, François. Le paradigme cinématographique. *1895 - Revue de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma* [afrhc], n. 66, 2012. Disponível em: <http://1895.revues.org/4455>. Acesso em: 07 de jul. de 2022.
- AMARAL, Eder. Que infância! Que infância? *Redisco - Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo*. Vitória da Conquista, v. 7, p. 43-57, 2015. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/redisco/article/view/2643>. Acesso em: 13 de set. de 2020.
- ARNHEIM, Rudolf. *Film as Art*. Berkeley: University of California Press, 1957. (Original publicado em 1932).
- ARTIÈRES, Philippe. *Rêves d'Histoire: pour une histoire de l'ordinaire*. Paris: Verticales, 2014.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.
- BAPTISTA, Luis Antonio. Vozes da infâmia: a ética da imagem no documentário Santiago. In: Baptista, Luis Antonio. *Escritos urbanos: ensaio sobre subjetividade e política*. Curitiba: CRV, 2020.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BUENO, Gabriel.; ZANELLA, Andréa Vieira. A imagem na pesquisa em Psicologia Social: um possível encontro da etnografia com o documentário cinematográfico. *Revista de Psicologia*, 8 (1), 37-52, 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/psicologiaufc/article/view/13954>. Acesso em: 09 fev. 2023
- CAMPOS, Amanda; MEIRE, Joice; FONSECA, Gustavo. *A psiquiatria no cinema: registros de uma experiência didática com discentes do curso de medicina*. Autografia: Rio de Janeiro, 2020.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. Introdução. In: _____. *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad. Regina Thompson. 2. ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro cinema. In: _____. Fernando Mascarello (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Trad. Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DE-FARIAS, Ana Karina Curado Rangel; RIBEIRO, Michela Rodrigues. *Skinner vai ao cinema*. Vol. 1. Brasília: Instituto Walden4, 2014a.
- DE-FARIAS, Ana Karina Curado Rangel; RIBEIRO, Michela Rodrigues. *Skinner vai ao cinema*. Vol. 2. Brasília: Instituto Walden4, 2014b.
- DE-FARIAS, Ana Karina Curado Rangel; RIBEIRO, Michela Rodrigues. *Skinner vai ao Cinema*. Vol. 3. Brasília: Instituto Walden4, 2016.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento: cinema 1*. Trad. Sousa Dias. Lisboa: Assim & Alvim, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema 2*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Trad. Cláudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles. Os intercessores. In: _____. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DUNKER, Christian I. Lenz; RODRIGUES, Ana Lucilia (Orgs.). *Cinema e psicanálise - A criação do desejo*. vol. 1. São Paulo: nVersos, 2012a.
- DUNKER, Christian I. Lenz; RODRIGUES, Ana Lucilia (Orgs.). *Cinema e psicanálise - A realidade e o real: verdade em estrutura de ficção*. vol. 2. São Paulo: nVersos, 2012b.
- DUNKER, Christian I. Lenz; RODRIGUES, Ana Lucilia (Orgs.). *Cinema e psicanálise - Filmes que curam: o tratamento fílmico do trauma e da violência*. vol. 3. São Paulo: nVersos, 2013.
- DUNKER, Christian I. Lenz; RODRIGUES, Ana Lucilia (Orgs.). *Cinema e psicanálise - Montagem e interpretação: direção da cura*. vol. 4. São Paulo: nVersos, 2014a.
- DUNKER, Christian I. Lenz; RODRIGUES, Ana Lucilia (Orgs.). *Cinema e psicanálise - História, Gênero e Sexualidade*. vol. 5. São Paulo: nVersos, 2014b.
- FAGUNDES, Adriano Bier; PALOMBINI, Analice de Lima; BAPTISTA, Luis Antonio. Imagens da modernidade: a estetização da vida danificada no cinema moderno. *Pesquisas e Práticas Psicossociais*. São João Del-Rei, v. 07, jan./jun, 2012. Disponível em: https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/revistalapip/Volume7_n1/Fagundes_et_al.pdf. Acesso em: 18 de mar. 2019.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 7ª ed. Trad. de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *O nascimento da clínica*. Trad. Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1980.
- FOUCAULT, Michel. L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté. In: _____. *Dits et Écrits II* (1980-1988). Paris. Gallimard, 2001a.
- FOUCAULT, Michel. Le retour de la morale. In: _____. *Dits et Écrits II* (1980-1988). Paris. Gallimard, 2001b.
- GATTO, Veridiana Chiari. Pode o primeiro cinema ser uma experiência? *Cadernos Walter Benjamin*. Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, v. 14, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.17648/2175-1293-v14n2015-5>. Acesso em: 30 de jul. de 2018.
- GOLDSTEIN, E. Bruce. The Perception of Multiple Images. *Audio-Visual Communication Review*, vol. 23, n. 01, 1975.
- GUATTARI, Félix. Le divan du pauvre. *Communications*, 23, Psychanalyse et cinéma. pp. 96-103, 1975.
- HANSEN, Mirian Bratu. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad. Regina Thompson. 2. ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- HOCHBERG, Julian; BROOKS, Virginia. The perception of motion pictures. In: CARTERETTE, E.; FRIEDMAN, M. (eds.). *Perceptual ecology - Handbok of perception and cognition*. 2. ed. Academic Press, New York, 1996.

- LANDEIRA-FERNANDEZ, J., & CHENIAUX, E. *Cinema e loucura: conhecendo os transtornos mentais através dos filmes*. Porto Alegre: Artmed, 2010.
- LOPES, Kleber Jean Matos; MADEIRO, Elen Naiara Batista; SILVA, Jameson Thiago Farias. Ontologias do ver na atualidade: o que pode um olhar precário. *Fractal: Revista de Psicologia*. Niterói, v. 23, n. 2, mai./ago, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1984-02922011000200011>. Acesso em: 08 de ago. de 2019.
- MACHADO, Leila Domingues. *À flor da pele, clínica e cinema no contemporâneo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2010.
- MAIA, Herberto Edson et al. Cinema e psiquiatria: filmes para o ensino da psiquiatria. *Rev. psicopedag.*, São Paulo, v. 24, n. 73, 2007. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-84862007000100007&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 08 de ago. de 2022.
- MAIA, João Maurício Castaldelli et al. Psicopatologia no cinema brasileiro: um estudo introdutório. *Archives of Clinical Psychiatry* (São Paulo), v. 32, n. 6, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-60832005000600002>. Acesso em: 07 de ago. de 2022.
- MARCO, Giovanna De, ANDRADE, Ana Lorena Oliveira de e SANTO, Cíntia Sacramento do Espírito. Documentário: um outro campo experimental no estudo dos processos de subjetivação. *Estudos de Psicologia* (Natal). 2008, v. 13, n. 3, pp. 275-284. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-294X2008000300010>. Acesso em: 12 fev. 2023.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: Xavier, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983. (Original publicado em 1945)
- METZ, Christian. (1980). *O Significante Imaginário. Psicanálise e Cinema*. Trad. Antônio Durão. Lisboa, Livros Horizonte.
- MÜNSTERBERG, Hugo. The Photoplay: a psychological study. In: _____. *Hugo Münsterberg on Film*. Allan Langdale (ed.). Londres: Routledge, 2002. (Original publicado em 1916)
- PATTO, Maria Helena Souza. Leôlo, Leolô: o trabalho e o sonho. *Psicologia USP*. 9 (2), 1998. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-65641998000200005>. Acesso em: 15 de mar. de 2021.
- RIVERA, Tania. *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- RODRIGUES, Valter A. América: no man's land, no land's man. *Cadernos de Pós-Graduação da Unicamp*. Instituto de Artes. Campinas, v. 04, 2000.
- ROSE, Nikolas. *Inventando nossos selfs: psicologia, poder e subjetividade*. Trad. Arthur Arruda Leal Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2011.
- SALGADO, Mara; FRANCISCATTI, Kety Valéria Simões. A análise dos dados da História Oral: fundamentos para uma Psicologia Crítica. *Estud. pesqui. psicol.*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 1, p. 304-319, abr. 2014. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1808-42812014000100017&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 10 fev. 2023.
- SANTOS, Erika Piedade da Silva. *Corpos em tela, corpos-imagens*. 137 f. Tese (Doutorado em Psicologia) Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.
- SCRIPTURE, E. W. *The new psychology*. New York: Charles Scribner's Sons, 1897.

- SOARES, Fabio Montalvão. Lavoura Arcaica: do problema do movimento à dança do tempo na imagem. *Orson - Revista dos Cursos de Cinema do Cearte - UFPEL*. v. 04, 2013. Disponível em: https://orson.ufpel.edu.br/content/04/artigos/primeiro_olhar/fabio_soares.pdf. Acesso em: 25 de mai. de 2020.
- TELLES, S. *O psicanalista vai ao cinema: artigos e ensaios sobre psicanálise e cinema*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.
- TORTAJADA, Maria. Archéologie du cinéma: de l'histoire à l'épistémologie. *Cinémas* vol.14, n. 2-3, 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.7202/026003ar>. Acesso em: 23 de set. de 2021.
- VASCONCELOS, Michele de Freitas Faria de; BALESTRIN, Patrícia Abel; PAULON, Simone Mainieri. Escutar silêncios, povoar solidões: há vida secreta nas palavras. *Fractal - Revista de Psicologia*. Niterói, v. 25, n. 03, set./dez, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1984-02922013000300012>. Acesso em: 10 de mar. de 2019.
- WERTHEIMER, Max. Experimental studies on seeing motion. In: LOTHAR, Spillman (org.). *On perceived motion and figural organization*. Cambridge: The mit Press, 2012. (Original publicado em 1912)
- XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilmes, 1983.
- XAVIER, Ismail. As aventuras do Dispositivo (1978-2004). In: _____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- YOUNG, Skip Dine. *A psicologia vai ao cinema: o impacto psicológico da sétima arte em nossa vida e da sociedade moderna*. Trad. Claudia Gerpe Duarte e Eduardo Gerpe Duarte. São Paulo: Cultrix, 2014.

Filmes

- O GUIA PERVERTIDO DO CINEMA. Título original: The Pervert's Guide to Cinema. Direção: Sophie Fiennes. Reino Unido: 2006. 1 DVD (150 min.), cor, legendado.
- ONDE ESTÁ FRANCO? Título original: Ma dov'è Franco? Direção: Luis Antonio Baptista, Itália: 1997. 1 vídeo (34 min.) Disponível em: <https://vimeo.com/273421227>. Acesso em: 15 fev. 2023.

Maicon Barbosa
Professor de Psicologia da Universidade Federal Fluminense [UFF], vinculado à Faculdade de Educação, e doutor em Psicologia [Estudos da Subjetividade] pela Universidade Federal Fluminense (UFF).
E-mail: maiconbars@hotmail.com

Luis Antonio dos Santos Baptista
Professor do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional da UFES e Pesquisador Visitante do Programa de Pós-Graduação Processos Formativos e Desigualdades Sociais da Faculdade de Educação da UERJ.

¹ O presente artigo foi escrito a partir de uma pesquisa de doutorado que resultou na tese intitulada *Espectros da imagem, remontagens da história: uma escrita do cinema como interrogação ao presente*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal Fluminense, em 2016, sob a orientação do Prof. Dr. Luis Antonio Baptista. A pesquisa foi realizada com o apoio financeiro da Capes. O doutorado-sanduíche na Universidade Sorbonne Nouvelle [Paris III] contou com bolsa da Faperj. As bolsas mencionadas foram concedidas ao primeiro autor.

² “J'appellerai subjectivation le processus par lequel on obtient la constitution d'un sujet, plus exactement d'une subjectivité, qui n'est évidemment que l'une des possibilités données d'organisation d'une conscience de soi”.

³ “[...] les années 1970 ont vu apparaître des thèses, sous la plume de Christian Metz, de Jean-Louis Baudry, notamment, définissant certains traits du spectateur à partir de la catégorie lacanienne de l’imaginaire pour parler de l’identification à la caméra [...]”

⁴ “une activité de modélisation de l'imaginaire social irréductible aux modèles familialistes et oedipiens, même dans le cas où elle se met délibérément à leur service”.

⁵ “Le moment où un nouveau projet emerge est semblable à une ivresse : on se dit soudain qu’il faudrait faire l’histoire de tel ou tel événement, travailler sur telle ou telle notion, enquêter sur telle ou telle figure, entreprendre telle ou telle archéologie. Des interdits tombent, les repères s’estompent, on se laisse aller vers un ailleurs”.