

Danilo Sergio Ide¹

Resumo

Em 2015, o XVIII Encontro Nacional da ABRAPSO abrigou um grupo de trabalho dedicado à discussão dos desafios enfrentados por psicólogos que se valem de recursos imagéticos em projetos de pesquisa e intervenção. Um dos desafios discutidos se referia à delicada tarefa de leitura das imagens. Tal tarefa tem sido ordenada num campo específico de estudos da imagem, a iconologia, em geral orientado pela história da arte. Mas há casos de projetos iconológicos baseados na psicologia, como a iconologia cognitiva de Ian Verstegen, ancorada no gestaltismo de Arnheim. Neste trabalho propomos uma iconologia baseada na psicanálise, porém, ao invés das tradicionais incursões via textos estéticos de Freud, encontramos nosso ponto de partida em *A interpretação dos sonhos*. Na arte interpretativa dos sonhos encontramos algumas diretrizes, já familiares ao trabalho psicanalítico, que bem poderiam ser redirecionadas por psicólogos a um trabalho iconológico de delimitação de linhas de leitura das imagens, ensaiado aqui com alguns casos selecionados do grupo de trabalho.

Palavras-chave: Imagem, interpretação, psicanálise, iconologia.

Abstract

In 2015, the XVIII National Meeting of ABRAPSO hosted a work group dedicated to the discussion of the challenges confronted by psychologists who use pictorial resources in research and intervention projects. One of the challenges discussed concerned to the delicate task of reading images. Such task has been ordered in a particular field of image studies, iconology, in general headed by art history. But there are cases of iconological projects based on psychology, such as Ian Verstegen's cognitive iconology, anchored in Arnheim's gestalt. In this paper we propose an iconology based on psychoanalysis. However, instead of the traditional forays into Freud's aesthetical essays, we found our starting point in *The interpretation of dreams*. In the interpretative art of dreams we found some guidelines, already familiar to the psychoanalytical work, which might as well be redirected by psychologists to an iconological work of delimitating some guidelines for image reading, outlined here with selected cases of the work group.

Keywords: Image, interpretation, psychoanalysis, iconology.

¹ Psicólogo. Doutor em Psicologia Social (IPUSP). Endereço: Rua Itapeva, 574, cj 51B, CEP 01332-000, Bela Vista, São Paulo-SP. E-mail: daniloide@usp.br

O PSICÓLOGO DIANTE DA TAREFA DE LEITURA DAS IMAGENS

Neste trabalho, assumimos a diligência de traçar duas linhas de leitura das imagens inspiradas pela arte interpretativa dos sonhos elevada por Freud. Tais linhas se propõem menos a compor um método inequívoco de leitura do que a delinear alguns dos desafios colocados à psicologia no estudo das imagens. O que pode um psicólogo diante da tarefa de leitura das imagens? Eis uma tarefa aparentemente reservada para estudiosos de outros campos, como as artes ou a comunicação, ou então para o campo particular de estudo da imagem denominado por iconologia, domínio esse organizado especialmente pelo historiador da arte Erwin Panofsky com a proposição de um método interpretativo das imagens.

A delimitação da iconologia de Panofsky se encontra no texto introdutório de *Estudos de iconologia* (Panofsky, 1939/1995), posteriormente reformulado e editado em *O significado nas artes visuais* (Panofsky, 1955/1976), no qual o autor define um método de interpretação de obras de arte cuja descrição, porém, começa de modo inusitado. Ao invés de abordar uma imagem, o autor se detém sobre um fenômeno aparentemente banal, retirado da vida então corrente, o gesto de acenar com o chapéu em cumprimento ao conhecido que passa pela rua. A iconologia de Panofsky, portanto, não começa com o estudo de uma imagem, mas com a análise de um gesto habitual, decomposto em três esferas: primeiramente se passa a percepção formal de linhas, cores e volumes, acompanhada pela identificação de uma pessoa, o conhecido, e de um objeto, o chapéu; segue-se então o segundo terreno de leitura, baseado desta vez no conhecimento de costumes e tradições culturais, cuja posse permite o reconhecimento do ato de levantar o chapéu como um gesto convencional de cortesia; por fim, resta um terreno de ordem intuitiva, no qual se de-

prenderia a partir do gesto banal e da saudação convencional uma espécie de “retrato mental” (Panofsky, 1955/1976, p. 49) de tal pessoa.

A análise desse gesto, aparentemente trivial, é seguida pela exposição do método iconológico, propriamente dito, voltado à análise de obras de arte. Aqui é mantida a mesma estrutura e somos novamente apresentados a três esferas interpretativas: (1) descrição pré-iconográfica com a leitura dos motivos artísticos, ou seja, o reconhecimento de significados primários ou naturais das formas puras, baseado na identificação do caráter representativo de tais formas no retrato de objetos naturais e acontecimentos; (2) análise iconográfica com a leitura de imagens e suas combinações em histórias e alegorias, ou seja, o reconhecimento do significado secundário ou convencional de motivos artísticos, isolados ou combinados numa composição, baseado na associação estabelecida entre tais motivos e certos temas e conceitos; (3) interpretação iconológica dos valores simbólicos ou sintomas contidos na obra, ou seja, o reconhecimento do conteúdo ou significado intrínseco nas escolhas temáticas e formais dos artistas, baseado na determinação dos “princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra” (Panofsky, 1955/1976, p. 52).

Cada uma das três esferas é cotejada, respectivamente, com três princípios corretivos para efeitos de controle de eventuais excessos interpretativos: o primeiro, baseado na história do estilo, forneceria as variações observadas nas formas ao longo de diferentes condições históricas para expressar determinados objetos e acontecimentos; o segundo, baseado na história dos tipos, forneceria as variações observadas nos objetos e acontecimentos eleitos ao longo de diferentes épocas para expressar temas ou conceitos específicos; o terceiro, baseado na história dos sintomas culturais,

ofereceria as variações observadas nos temas ou conceitos escolhidos ao longo de diferentes épocas para expressar tendências essenciais do espírito humano.

A descrição geral do método iconológico encerra a primeira parte do texto. Em seguida, Panofsky restringe a iconologia, do campo geral da arte para o particular da arte renascentista, analisada comparativamente a partir de seus contrastes com a arte medieval e a arte clássica. O renascimento retomou justamente a unidade entre motivos e temas clássicos, que havia sido rompida no período da arte medieval por duas razões: ora o artista medieval contava com fontes literárias adulteradas, que interpretavam personagens mitológicos segundo a moral cristã, e recorria à tradição figurativa medieval para retratar motivos clássicos (assim para dar forma à águia de Júpiter o artista tomava o modelo que lhe era contemporâneo, a águia de São João Evangelista ou a pomba de São Gregório); ora o artista replicava a tradição figurativa clássica para ilustrar temas da doutrina cristã (assim o motivo de Hércules trazendo o cão Cérbero do Hades pôde servir de modelo para o motivo de Cristo puxando Adão do Limbo, numa espécie de tradução “moralizada” [Panofsky, 1955/1976, p. 72] de um tema pagão, oriundo da mitologia, para um tema cristão). Essa diferença de estilos e tipos era sintomática da diferença de atitude e espiritualidade do homem medieval e do homem renascentista. Se o primeiro não tinha para a antiguidade o distanciamento, o segundo não só encontrou esse distanciamento a partir de uma “consciência moderna de história”, como essa distância foi incorporada esteticamente sob a forma do “sistema moderno de perspectivas” (Panofsky, 1955/1976, p. 83).

O método iconológico estabelecido por Panofsky desenvolve essas três esferas interpretativas de modo entrelaçado e encontra na arte renascentista o seu objeto de estudo mais apropriado. O autor, particularmente, não concebia uma aplicação

indistinta e ilimitada do método. Certas formas de arte não se davam à aplicação das três esferas, tal como a paisagem, a natureza-morta e a pintura de gênero na arte europeia, além da “arte não-objetiva” (Panofsky, 1955/1976, p. 54), a designação do autor para a arte moderna não-figurativa então em voga nos Estados Unidos. Nesses casos, apenas duas esferas interpretativas se mantinham, eliminando-se a do significado secundário ou convencional e operando uma passagem do significado primário para o significado intrínseco. Isso significava que as formas e os motivos artísticos estavam menos associados a temas ou conceitos determinados por convenções. No caso da arte moderna, as formas e motivos artísticos estavam identificados menos com significados convencionais do que com conteúdos intrínsecos e expressivos da individualidade dos artistas. Panofsky, que apresentara a interdependência das três esferas interpretativas no método iconológico, parecia estabelecer nesse ponto uma limitação metodológica.

Uma exposição esclarecedora a respeito dos limites do método iconológico foi oferecida pelo historiador italiano Carlo Ginzburg (1989). Considerando a segunda esfera interpretativa, o plano iconográfico, baseado no trabalho investigativo histórico de fontes literárias para identificação dos textos ilustrados, figurados, o autor ressalva o recurso ao paralelismo entre fenômenos artísticos e fenômenos histórico-culturais meramente por se darem num contexto comum, o que explica a dedicação do iconólogo para cotejar documentos figurativos e fontes literárias. O risco aqui é a arbitrariedade no exame e seleção de textos que circunstanciam as analogias observadas entre imagens e textos. O iconólogo eventualmente recorre às fontes que mais lhe convém para a sustentação de sua interpretação. Considerando a terceira esfera interpretativa, o plano iconológico – no caso da arte renascentista, baseado na leitura dos sintomas culturais; no caso da arte

moderna, baseado na leitura sintomática da obra voltada aos sinais da individualidade do artista –, o autor ressalva esse tipo de leitura, a qual denomina por fisionômica ou expressiva, que toma a arte como expressão de uma individualidade ou de um *Zeitgeist*. Nesse caso, a forma que um artista dá a uma obra pode refletir uma dinâmica inconsciente da psique do artista ou então o espírito do tempo. O risco nesse caso é subdimensionar a influência das convenções estilísticas estabelecidas pela tradição e o quanto um artista responde à produção de outros artistas, contemporâneos ou que o precederam.

Ginzburg destaca a saída a esse impasse dada por outro historiador da arte, Ernst Gombrich, a partir da explicação do estilo com base justamente na tradição. O repertório para a interpretação das imagens não se reduz apenas às variadas fontes histórico-literárias, mas pode ser encontrado na própria história da arte, estabelecendo uma linhagem em que um quadro explica outro quadro que explica outro quadro...

Depois de ter mostrado brilhantemente como Constable via a paisagem inglesa através dos quadros de Gainsborough, e Gainsborough através dos quadros de Ruysdael e dos pintores holandeses em geral, Gombrich, efetivamente, declara: “E os holandeses, de onde haviam derivado o repertório? A resposta a tal tipo de pergunta é exatamente o que conhecemos como ‘história da arte’. Todos os quadros, como disse Wölfflin, devem mais a outros quadros do que à observação direta”. (Ginzburg, 1989, p. 86).

Diante de tais limites da leitura, a história da arte parece então se impor como o último bastião no estudo da imagem. Não seria de todo impropriedade seguirmos a tentação de cruzarmos de vez as fronteiras

e nos lançarmos pelo campo da arte. Mas seria preciso obrigatoriamente nos aventurarmos por tais campos, fora da psicologia, sob o risco de realizarmos apenas travessias diletantes?

Há quem faça o caminho inverso e, proveniente do lado de lá, aventure-se pelas bandas de cá da psicologia. O historiador da arte Ian Verstegen (2006) tem proposto uma iconologia cognitiva, que recupera as contribuições do psicólogo da arte Rudolf Arnheim. O processo de interpretação da imagem depende de uma *Gestalt* que compreende a própria circunstância do ato perceptivo. Verstegen, amparado por descobertas de outro historiador da arte, Thomas Puttfarcken, propõe que a imagem da *Madonna di Ca’Pesaro* de Ticiano não havia sido apreciada corretamente em função da desconsideração da disposição do espectador. Para a sua leitura, seria preciso considerar a distância e o ângulo de observação do espectador, havendo inclusive uma posição mais apropriada à interpretação da imagem: no caso, uma visão mais oblíqua.

O fato de as interpretações até então terem se erguido a partir de uma distância e ângulo inapropriados, com base numa visão direta e não oblíqua, encaminhou os intérpretes a leituras equivocadas da imagem. De certo modo, isso restituiria o lugar de uma leitura de cunho perceptivo, uma “análise composicional no estilo de Arnheim” (Verstegen, 2006, para. 30), sustentada por um trabalho explicativo embasado pelas leis de organização perceptiva, tal como sistematizadas pela psicologia da *Gestalt*, a preparar então uma segunda leitura de escopo mais amplo:

Esse significado elementar [trazido por uma análise composicional] pode suportar e embasar níveis mais profundos de significado que nós podemos desejar encontrar na obra. (Verstegen, 2006, para. 29).
Cada gesto, contorno de objetos, ou foco está sujeito às leis da percepção

que podem e devem ser invocadas para explicar o canal para o simbolismo nele subjacente. (Verstegen, 2006, para. 28).

Cabe lembrar o que Verstegen (2006) entende por perceptivo:

“Cognitivo”, “perceptivo” e “psicológico” são usados aqui de modo intercambiável para se referir aos fatos psicológicos da ciência do comportamento (embora nós estamos falando principalmente de percepção sensorial) válidos para todos seres humanos, necessariamente explicados na, mas não derivados da cultura. (para. 2).

A ênfase é dada a fatos que se façam cumprir de modo universal, o que coloca tal projeto iconológico diante de alguns impasses. Na introdução de *Cognitive iconology*, Verstegen (2014) não deixa de apontar dificuldades na adoção de esquemas universais, especialmente diante de objetos “incongruentes” (p. 14), que escapam a tal universalidade, tal como ocorre na arte contemporânea. Quando Arnheim se pôs a apreciar uma das obras de Christo, uma cadeira embrulhada numa espécie de lona atada por cordas, fica patente o seu desapontamento com a “falta de diferenciação visual” (Verstegen, 2014, p. 14) entre centros de atenção internos e externos no quadro da obra. O problema levantado por Verstegen (2014) está na localização de tais centros externos, que não se dão exatamente na obra, como seria o esperado na análise composicional de Arnheim, mas especialmente em referências que se dão fora do quadro da obra: “O pano de fundo é a corda atada, nosso conhecimento de outras obras de Christo, nossa sociedade pós-industrial” (p. 14-15).

Observar a diligência de um historiador da arte embrenhado pela psicologia instila nosso ânimo para investirmos na re-

tomada de autores fundamentais em nosso campo. Mas, diferente de Verstegen, nossa investida não segue pela via de Arnheim, perceptivo-composicional, baseada na consideração de imagens singulares submetidas a esquemas universais. Seguiremos pela via de Freud, apoiada na consideração do singular mediante levantamento de círculos associativos, sobretudo, singulares, porque variáveis para cada indivíduo, tarefa essa fundamental ao exercício da arte interpretativa psicanalítica.

Aqui, nesse trato baseado no singular, há uma possível relação com o “círculo metódico” na iconologia de Panofsky (1955/1976):

A observação individual assume o caráter de um “fato” somente quando for possível relacioná-la com outras observações análogas de tal modo que a série inteira “faça sentido”. Tal “sentido” pode, portanto, perfeitamente ser aplicado à interpretação de uma nova observação individual dentro de um mesmo raio de fenômenos. Se, entretanto, essa nova observação individual se recusar, definitivamente, a ser interpretada segundo o “sentido” da série, e se se provar a impossibilidade de erro, dever-se-á reformular o “sentido” da série para incluir a nova observação individual. (p. 58).

Tal diretriz metodológica pode ser observada no círculo de representações levantado numa análise quando um novo elemento associado livremente por vezes nos interroga e impõe uma recomposição da série que até então se afigurava como pertinente.

O caminho para uma iconologia procedente da psicanálise pode até seguir uma associação tradicional entre os campos da arte e da psicanálise, especialmente no trato dos limites e desafios na leitura das imagens. Uma significativa delimitação do alcance do método psicanalítico na inter-

pretação das imagens já foi devidamente exposta por João A. Frayze-Pereira (2005), que toma como paradigmáticos dois casos em que Freud cruzou as fronteiras e experimentou o método psicanalítico fora do *setting* analítico, quando interpretou *Sant'Ana com a virgem e o menino* de Leonardo da Vinci (Freud, 1910/2013) e o *Moisés* de Michelangelo (Freud, 1914/2012). A primeira foi certamente a tentativa mais controversa, por mais fascinante que fosse o ensaio de Freud dedicado a Leonardo da Vinci. Nele, a análise da obra competiu com o interesse de colocar o artista no divã. A segunda tentativa representou uma contribuição mais significativa para a interpretação da obra de Michelangelo. Partindo da observação detalhada da obra, Freud propôs questões e lançou respostas importantes sobre a inusitada disposição corporal do Moisés retratado por Michelangelo. Os dois ensaios estabeleceram duas vertentes interpretativas com base no método psicanalítico: a primeira se tornou o paradigma de uma psicanálise aplicada, centrada no emprego de conceitos psicanalíticos para exercitar um tipo de psicanálise do artista ou dos personagens da literatura e do cinema, em detrimento de uma interpretação da obra; e a segunda, de uma psicanálise implicada, cujo recurso à teoria psicanalítica é mais circunstanciado, advindo em resposta a questões suscitadas pela própria experiência estética do psicanalista diante da obra.

Apesar de tal caminho já aberto, optamos por abordar a imagem pelas sendas de *A interpretação dos sonhos* de Freud. Nisso acompanhamos, de modo indireto, o expediente de Pontalis (1988/1991) em sua retomada da figurabilidade e do componente regressivo no sonhar, tal como elaborados por Freud em *A interpretação dos sonhos*, para considerar o “estatuto do visual” (p. 208). Certamente em Pontalis ainda não se trata de propor uma iconologia, mas seu ensaio nos encaminha para as afinidades eletivas não apenas entre imagens e pin-

turas, como também entre imagens e sonhos, o que nos instiga a explorar a possibilidade de pela via de leitura dos sonhos observar uma via de leitura das imagens.

UM MÉTODO DE LEITURA INSTIGADO PELA ARTE INTERPRETATIVA DOS SONHOS

A ideia de uma iconologia baseada na psicanálise é uma decorrência das discussões ocorridas por ocasião do Grupo de Trabalho “A produção de imagens e subjetividades em processos de pesquisa e intervenção no campo da psicologia social” (doravante *GT: A produção de imagens e subjetividades*), realizado no ano de 2015 durante o XVIII Encontro Nacional da Abrapso. Algumas imagens apresentadas no grupo de trabalho se mantiveram de tal modo pregnantes em nosso espírito que engendraram uma série de exercícios de leitura das imagens, cujo esforço foi recompensado com o delineamento de uma via de investigação baseada na arte interpretativa dos sonhos. Mas é preciso se fazer notar antecipadamente que tal via investigativa não foi ensaiada com todas as imagens apresentadas no grupo de trabalho, o que reforça a ideia de que as linhas de leitura que propomos compõem mesmo um circunscrito método de leitura. Portanto, na tentativa de aplicá-lo, convém aos intérpretes não faltarem com a mesura.

Traçamos a seguir duas linhas de leitura das imagens inspiradas pela investigação freudiana dos sonhos: a leitura a partir do material latente e a ordenação entre dois domínios interpretativos.

1) Leitura a partir do material latente

A iconologia, enquanto trabalho de identificação de textos na imagem, remete à noção de legibilidade da imagem. Tentemos a ler textos numa imagem. Mas o fato de ela se desdobrar, segundo a iconologia de Panofsky, em três esferas interpre-

tativas nos sugere que ela não é um texto aberto. É preciso admitir que ela não nos revela tudo e que, só para nos mantermos na metáfora do texto, há na imagem algo formado nas entrelinhas que, embora latente, não deixa de nos atrair à sua leitura. A leitura não se cumpre apenas com o que na imagem é mostrado e dito, mas especialmente com o que nela é invisível e inaudito. Foi ao considerar tal noção, referente ao aspecto latente na leitura das imagens, que nos encaminhamos à psicanálise. Se tomarmos *A interpretação dos sonhos* de Freud, é possível depreendermos um nível semelhante de leitura. O sonhador quando desperto é capaz de dizer o que o sonho mostra e o que o sonho diz. Ele oferece ao analista a descrição das imagens e cenas que no sonho se afiguraram, das intrigas e falas que nele se ouviram. Mas o terreno da interpretação dos sonhos reside justamente naquilo que o sonho não mostra e não diz. Aqui basta nos lembrarmos da participação dos pensamentos latentes na produção onírica. Mas o estudo dos sonhos exigiu de Freud não apenas a distinção das entrelinhas do texto do sonho (a delimitação entre conteúdo manifesto e pensamento latente), como também a investigação dos processos criativos envolvidos na produção onírica (o deslocamento, a condensação, a figurabilidade e a elaboração secundária) e até mesmo das figuras que atuam nos bastidores da produção onírica (o delineamento na metapsicologia de um aparelho psíquico que vigora à revelia do sonhador).

Ensaíamos essa primeira linha de leitura das imagens com dois casos exemplares extraídos de trabalhos apresentados no *GT: A produção de imagens e subjetividades*.

Caso 1

O trabalho “A produção de vídeos na pesquisa-intervenção: a oficina de vídeo como potência de pesquisa” (Mourão, 2015) exibiu dois vídeos resultantes de oficinas realizadas em escolas. Nossa análise se restringirá a apenas um deles, que retrata

o preconceito diante de casais homossexuais. Na imagem do quadro, vemos dois garotos que andam abraçados e sofrem com a abordagem de outros garotos que reparam os gestos de afeto trocados pelo casal. Depois de instantes de confronto corporal e verbal, há um corte e vemos uma cena de conciliação e apaziguamento entre todos os personagens. O vídeo então se encerra com a inserção de um texto em que figura uma mensagem contrária à atitude preconceituosa e favorável à aceitação das diferenças.

Em resumo, é isso o que é mostrado e dito no vídeo. Trata-se de um enredo direto e simples, mas que não evita uma sensação de estranhamento (e justamente por isso que dos dois vídeos apresentados restringimos nossa análise a este em particular). Existe um contraste entre o conteúdo da mensagem apresentada no final e a cena inicial de troca de afeto, na qual fica patente o desconforto entre o casal de garotos que ri e está visivelmente constrangido na tentativa de demonstrar um contato mais caloroso entre ambos. Aqui se verifica uma dissonância, pois, por mais edulcorante que seja o desfecho, notamos que o conflito entre os garotos só pôde ser resolvido de modo abrupto, com a introdução de um corte e dentro de um universo ficcional.

Essa leitura ganha corpo com algumas informações oferecidas sobre o contexto de produção do vídeo. Durante a filmagem os garotos, que eram heterossexuais, sentiram vergonha de personificar o casal homossexual e manifestaram preocupação sobre o público que teria acesso ao vídeo. “Quem vai ver?”, era a questão que os deixava inquietos e receosos. Esse receio que o vídeo não mostra e não diz nitidamente é bastante significativo, pois contém uma carga de preconceito, que, portanto, não foi amortecida com o que o vídeo pretendia mostrar e dizer. Podemos operar a sua leitura como se fosse o texto de um sonho em que no pensamento latente se lê a força do preconceito e no conteúdo manifesto do

sonho se lê a resolução do preconceito, numa tentativa enganosa de neutralização típica das formações reativas.

Desse material latente advém a riqueza do vídeo. O preconceito é tratado menos pelo modo com que é resolvido no desfecho do vídeo do que pelo dilema vivido pelos garotos nos bastidores: como é participar de um vídeo contra o preconceito, mas vivê-lo de tal modo durante as filmagens que se torna impossível o faz-de-conta da atuação?

Caso 2

Outro trabalho em que a interpretação de um material latente foi observada é “O vídeo como analisador na pesquisa com jovens estudantes” (Khoury, Oliveira, Souza Filho, & Miranda, 2015), que exibiu uma série de vídeos, *Lixo ao luxo*, *Wifi*, *Último celular*, *Face vicia mais*, *Celular na escola*. Aqui nos valem novamente da sensação de estranhamento como um indício que inaugura o processo de leitura. Dos cinco vídeos, o último apresenta algo que se coaduna. Seguindo a imagem do quadro, percorremos os ambientes de uma escola no qual os estudantes são vistos sempre com celular, o que bem corresponde aos dizeres antecipados com título *Celular na escola*, que talvez pudessem ser formulados da seguinte maneira: “Olha, a seguir vamos mostrar o quanto o celular está presente na escola”. Mas no final do vídeo há uma virada. Após varrer os ambientes da escola, a imagem do quadro se volta para o chão e então vemos um par de tênis. A imagem desce em direção ao tênis e duas mãos invadem o quadro para amarrar o cadarço do tênis. Só então nos damos conta de que a imagem do quadro configurava um plano subjetivo, ou seja, representava o ponto de vista de uma pessoa.

O tema do celular na escola está presente, mas a experimentação da câmera é igualmente importante. Com esse dado, podemos retomar alguns vídeos da série e identificar neles um interesse pelo

plano sequência como forma de obtenção de um efeito especial, no caso de *Lixo ao luxo*, e de fluidez do movimento, no caso de *Último celular*.

No primeiro vídeo, a imagem do quadro está inicialmente voltada para o colo de uma jovem, sentada num banco, que manuseia um celular velho. A imagem em seguida sobe em direção ao seu rosto, ouvimos um som particular e vemos então a cara de espanto da jovem. A imagem retorna para seu colo e a jovem agora manuseia um celular mais moderno. A imagem se desloca horizontalmente pelo banco e temos outra imagem do colo de uma jovem que manuseia um celular velho como a da primeira personagem. Seguem-se os mesmos movimentos do colo ao rosto, repete-se o som particular (que então se estabelece como uma convenção prenunciadora da transformação do celular antigo para o moderno), vê-se um rosto espantado e, de volta à imagem do colo, tem-se a confirmação da transformação prenunciada pelo som. Essa sequência se repete ainda com uma terceira jovem. O fato de não haver cortes reforça o efeito surpreendente da transformação do lixo ao luxo, prefigurada pelo título do vídeo.

No segundo vídeo, a imagem do quadro inicia com um jovem manuseando seu celular. Na sequência, ele tem seu celular tomado por outro que se precipita a fugir até ser interceptado por outro jovem que também lhe toma o celular e foge. Temos uma sequência, sem cortes, de interceptações e fugas, todas elas seguidas de perto num movimento contínuo da imagem do quadro no encaixe de cada um dos jovens, que por sua vez estão numa corrida por um cobiçado celular, como se fosse o último do mundo, conforme os dizeres do título.

Os vídeos mostram e dizem claramente sobre as relações entre juventude, o celular e as redes digitais. Mas não mostram e não dizem tão nitidamente sobre o encanto com a experimentação do vídeo. Esse material

está lá, mas não é tão evidente: imiscui-se mesmo de modo latente, o que nos estimula a imaginar como os jovens obtiveram aqueles efeitos. Quais expedientes foram envolvidos nos bastidores para que o plano subjetivo funcionasse, para que as trocas de celulares se efetivassem ou para criar todo um circuito de perseguições? Quantos planos tiveram que ser repetidos até alcançar o resultado esperado?

2) Ordenação entre dois domínios interpretativos

Passemos ora à segunda linha de leitura das imagens que tomamos de empréstimo de *A interpretação dos sonhos*. Nessa obra, Freud estabelece que a arte interpretativa dos sonhos se desdobra em duas diretrizes metodológicas, que devem ser consideradas de modo complementar, apesar da aparente oposição entre elas. A primeira se baseia no círculo de associações trazido pelo próprio sonhador, o que lhe garante um papel central no encadeamento do processo interpretativo. Mas nos momentos em que se observa uma rarefação ou insuficiência das associações do sonhador, dá-se justamente a ocasião para a segunda diretriz, na qual a figura do analista pode assumir outro papel: ao identificar elementos *simbólicos* no material onírico, ele excepcionalmente pode se valer de sua experiência derivada de conhecimentos prévios do simbolismo dos sonhos para construir sua leitura. Essa segunda diretriz compreende o “método secundário e auxiliar de interpretação dos sonhos” concebido por Freud (1900/1996a, p. 269).

Uma linha de leitura derivada de tal método secundário se impõe no *GT: A produção de imagens e subjetividades* com o trabalho “*Selfie: imagem e subjetividade em tempos de tecnocultura*” (Almeida, 2015). Como durante as entrevistas os participantes silenciam ou pouco têm a dizer sobre os *selfies* que produzem e publicam nas redes sociais, a pesquisadora intervém

na interpretação das imagens e insere algo já tornado um mote, a identificação da produção de *selfies* à indústria cultural e à regressão dos sentidos. Aqui parece se impor o “método secundário e auxiliar” observado em *A interpretação dos sonhos*. Mas talvez fosse necessário outro modo de percorrermos por esse caminho auxiliar que não o da explicação sociológica.

Para delinear modos menos arbitrários em tal percurso, recorreremos aqui a uma outra diretriz metodológica desenvolvida na obra de Freud, realçada por Ferretti (2014): “Recorrer à filogênese somente após ter esgotado o poder explicativo da ontogênese” (p. 10). O recurso à filogênese não vale apenas no âmbito dos ditos “textos sociais” de Freud, como *Totem e tabu* e *Moisés e o monoteísmo*, mas é inserida inclusive em textos clínicos. Ele se apresenta, por exemplo, na consideração da cena originária no caso do “homem dos lobos”.

Lembremos de que a cena da qual depende a elucidação de todo o caso – a fantasia fundamental do “Homem dos Lobos”, subsumida na chamada cena originária (*Urszene*), isto é, a do coito parental – só foi obtida mediante uma reconstrução. Ela não foi lembrada pelo paciente. Com efeito, segundo Freud, cenas capitais como essa, “via de regra, não são reproduzidas como recordações, mas devem, gradual e laboriosamente, ser *inferidas* [erraten] – *construídas* – partir de um conjunto de indicações” (SA, VIII, p. 169, grifos meus). Daí o grande esforço empregado – no quarto capítulo especialmente – na realização dessa reconstrução, feita passo a passo e detalhadamente. (Ferretti, 2014, p. 111).

O recurso à filogênese se impõe no caso diante da impossibilidade de o paciente recuperar a vivência da cena originária. Mas Freud somente se lança na empreitada de

reconstruir tal vivência, referente à “pré-história infantil” (Freud, 1918/2010, p. 130), porque os indícios que até então foram oferecidos pelo paciente já lhe pareceram suficientes para que aventasse uma reconstrução, preenchida com figuras do patrimônio filogenético, referente à “pré-história ancestral” (Freud, 1918/2010, p. 130), as quais Freud já investigava há algum tempo, notadamente em *Totem e tabu*.

Essa diretriz metodológica guarda uma afinidade com o “método secundário e auxiliar”, pois, assim como a explicação filogenética, a interpretação simbólica se situa num domínio interpretativo mais amplo do que o das associações do sonhador, já que os símbolos remeteriam a uma esfera até mesmo anterior à vivência individual. Em *A interpretação dos sonhos*, Freud (1900/1996b) introduz inclusive uma explicação filogenética do simbolismo, como vestígio da pré-história ancestral:

As coisas que estão hoje simbolicamente ligadas provavelmente estiveram unidas em épocas pré-históricas pela identidade conceitual e linguística. A relação simbólica parece ser uma relíquia e um marco de identidade anterior. (p. 383-4).

Tais afinidades metodológicas são significativas, pois nos permitem uma compreensão mais precisa do “método secundário e auxiliar” da arte interpretativa dos sonhos. Para que ele não se imponha arbitrariamente, é preciso que o sonhador tenha trazido certo número mínimo de associações de modo que as lacunas do material ainda incompleto possam ser preenchidas do modo mais natural possível pela interpretação simbólica.

Ambas as diretrizes empregadas por Freud, tanto na interpretação dos sonhos, como no trabalho clínico, organizam-se por um mesmo princípio de ordenação entre domínios interpretativos cada vez mais amplos. Na transposição de tal princípio à ta-

refa de leitura das imagens, poderíamos formular uma diretriz nos seguintes termos: “Alçar à explicação sociológica somente após haver esgotado a delimitação do que existe de singular na imagem”. No recurso à explicação da indústria cultural e da regressão dos sentidos, notamos um movimento precipitado, já que não se esgotou a explicação sobre o singular da imagem. Ela ainda tem algo a nos oferecer, não havendo necessidade de tão logo recorrer à explicação sociológica. Para localizar tal elemento singular no *selfie* é válida a primeira linha de leitura das imagens apresentada há pouco, ou seja, basta observarmos justamente aquilo que a imagem não mostra e não diz.

O que caracteriza o *selfie*, nos mesmos moldes do autorretrato, é o fato de a figura do fotógrafo e a do fotografado se confundirem, seja porque o fotógrafo mira a câmera para si mesmo, seja porque a aponta para um espelho, que então lhe devolve a imagem de si. Ele é simultaneamente sujeito e objeto da foto. Seguindo tal definição, uma das imagens apresentadas pela pesquisadora não valeria como um *selfie*, pois havia sido claramente tirada por outra pessoa que não o fotografado. Tratava-se de um sujeito, saído da água, pego no meio da subida da escada de uma embarcação, com as mãos devidamente ocupadas, sem qualquer possibilidade de empunhar a câmera ou mesmo o bastão extensor projetado para a captação de *selfies*. A imagem certamente não mostra e tampouco diz quem é a figura do fotógrafo, mas contém vestígios suficientes para refutar a hipótese de que o fotógrafo e fotografado são a mesma pessoa.

A ideia de sermos ao mesmo tempo o sujeito e o objeto da imagem nos remete ao espelho. Diante dele olhamos para sermos simultaneamente olhados. O *selfie* pode então ser compreendido como o produto fotográfico que obteríamos caso o espelho imprimisse uma imagem. Trata-se de uma impressão que revela uma imagem certa-

mente curiosa, pois no momento da captura fotográfica não se olha para a lente da câmera, mas para a tela do visor (esta sim atua como espelho), daí o olhar comumente oblíquo dos *selfies*. Nesse caso, pode configurar um verdadeiro descompasso o recurso ao mote da indústria cultural numa crítica a um mero espelho, diante do qual nos medimos e avaliamos ou usufruímos de sua capacidade de duplicar uma imagem. Não há muito que se criticar de um espelho senão em casos em que ele não cumpre bem tal capacidade de duplicação e distorce nossa imagem. Se o fotógrafo tem pouco a dizer do *selfie* que tirou é porque da mesma forma ele não teria muito que dizer de um espelho. As poucas palavras de um *tweet* bem correspondem ao caráter elementar de um *selfie*. E se fosse mesmo o caso de recorrermos a interpretações auxiliares, caberia mais abordar o *selfie* num domínio ainda psicológico, embora num registro diverso da questão meramente especular, pois, além do círculo de associações entre *selfie*, autorretrato e espelho, seria possível considerar outras ações autocometidas em que as figuras de sujeito e objeto se sobrepõem, como na masturbação e no suicídio. Do ponto de vista psicológico, valeria explorar mais tais relações entre *selfie*, masturbação e suicídio.

POR UMA ICONOLOGIA PSICOLÓGICA

Quando tomamos o movimento recente na iconologia assumido, por exemplo, por Ian Verstegen, em busca da contribuição de Arnheim, fica evidente que não apenas no campo da arte reside um discurso competente para o estudo da imagem. Do mesmo modo que *A interpretação dos sonhos* atestava a possibilidade de o texto do sonho se abrir independente de um conhecimento formalizado, bastando que, em primeiro lugar, nos puséssemos a associar livremente, a leitura das imagens também não depende necessariamente de um saber especializado. Como sonhadores, cujas as-

sociações já assumiram tanto valor na interpretação dos sonhos, deveríamos nos autorizar e nos aventurar a associar mais em resposta às imagens que investigamos. Eis uma via já centenária no interior da psicanálise que bem se encaminharia na direção de uma iconologia psicológica.

REFERÊNCIAS

- Almeida, F. C. de. (2015, outubro-novembro). *Selfie: imagem e subjetividade em tempos de tecnocultura*. In A. A. S. de Oliveira, D. S. Ide, & L. L. Miranda (Coord.). *A produção de imagens e subjetividades em processos de pesquisa e intervenção no campo da psicologia social*. Grupo de trabalho conduzido no XVIII Encontro Nacional da Abrapso, Fortaleza.
- Ferretti, M. G. (2014). *Ontogênese e filogênese em Freud: uma visão de conjunto*. Tese de doutorado, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Frayze-Pereira, J. A. (2005). A flutuação do olhar: artes plásticas e psicanálise implicada. In *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise* (p. 55-78). Cotia, SP: Ateliê Editorial.
- Freud, S. (1996a). A interpretação dos sonhos (primeira parte). In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (Vol. 4) Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1900).
- Freud, S. (1996b). A interpretação dos sonhos (segunda parte). In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (Vol. 5) Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1900).
- Freud, S. (2010). História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"). In *História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos"): além do princípio do prazer e ou-*

- tros textos (1917-1920). (p. 13-160). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras. (Trabalho original publicado em 1918).
- Freud, S. (2012). O Moisés de Michelangelo. In *Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)*. (pp. 373-412). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras. (Trabalho original publicado em 1914).
- Freud, S. (2013). Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci. In *Observações sobre um caso de neurose obsessiva ["O homem dos ratos"], uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos (1909-1910)*. (p. 113-219). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras. (Trabalho original publicado em 1910).
- Ginzburg, C. (1989). De A. Warburg a E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método. In *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Khoury, M. M. el, Oliveira, E. N. P. de, Souza Filho, J. A. de, & Miranda, L. L. (2015, outubro-novembro). O vídeo como analisador na pesquisa com jovens estudantes. In A. A. S. de Oliveira, D. S. Ide, & L. L. Miranda (Coord.). *A produção de imagens e subjetividades em processos de pesquisa e intervenção no campo da psicologia social*. Grupo de trabalho conduzido no XVIII Encontro Nacional da Abrapso, Fortaleza.
- Mourão, L. C. C. B. (2015, outubro-novembro). A produção de vídeos na pesquisa-intervenção: a oficina de vídeo como potência de pesquisa. In A. A. S. de Oliveira, D. S. Ide, & L. L. Miranda (Coord.). *A produção de imagens e subjetividades em processos de pesquisa e intervenção no campo da psicologia social*. Grupo de trabalho conduzido no XVIII Encontro Nacional da Abrapso, Fortaleza.
- Panofsky, E. (1976). Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da renascença. In *Significado nas artes visuais*. (p. 47-87). São Paulo: Perspectiva. (Trabalho original publicado em 1955).
- Panofsky, E. (1995). *Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa. (Trabalho original publicado em 1939).
- Pontalis, J. B. (1991). Perder de vista. In *Perder de vista. Da fantasia de recuperação do objeto perdido*. (p. 205-222). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1988).
- Verstegen, I. (2006). A plea for a cognitive iconology within visual culture. *Contemporary aesthetics*, Castine, 4. Recuperado em 21 de abril de 2016, de <http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.0004.014>
- Verstegen, I. (2014). *Cognitive iconology: when and how psychology explains images*. Leiden: Brill.
- RECEBIDO EM: 30/04/2016
APROVADO EM: 10/10/2016