

**Marcia Oliveira Moraes**

*Universidade Federal Fluminense - UFF*  
mmoraes@vm.uff.br

**Myrna Amaral Catinin**

*Universidade Federal Fluminense - UFF*  
myrnacat@hotmail.com

**Livia Barbosa Correa**

*Universidade Federal Fluminense - UFF*  
liviab.correa@bol.com.br

## PSICOLOGIA, PRIMEIRO CINEMA E IMPRESSIONISMO

### **Notas sobre a história da psicologia no século XIX**

---

#### RESUMO

Investigamos as relações entre a psicologia e o contexto cultural do século XIX. Delimitamos o Impressionismo e o Primeiro Cinema como fenômenos culturais que marcaram o século XIX e que são contemporâneos ao advento da psicologia como ciência da subjetividade. A noção de subjetividade é o fio condutor que nos permite estabelecer a relação entre estes domínios. No século XIX a concepção de subjetividade está articulada ao corpo do observador e é caracterizada pelo caráter lábil, volátil e singular que define o funcionamento do corpo. Trata-se, portanto, de uma subjetividade encarnada e por isso mesmo, parcial. Concluímos indicando que a concepção de subjetividade volátil é a condição de possibilidade tanto da Psicologia quanto da experiência visual do Primeiro Cinema e do Impressionismo.

**Palavras-Chave:** subjetividade; psicologia; impressionismo; primeiro cinema.

---

#### ABSTRACT

We have investigated the relation between Psychology and the 19th century cultural context. We consider that Impressionism and the First Cinema were cultural phenomena that marked the 19th century and that they were contemporary to the advent of Psychology as the science of subjectivity. The notion of subjectivity is the medium to permit us to establish a relation between these two areas. In the 19th century, the concept of subjectivity was linked to the body of the observer and was characterized by being unsteady, volatile, and singular, which define the functioning of the body. It was, therefore, an incarnated subjectivity and, for this reason, biased. We conclude by indicating that the concept of volatile subjectivity is the condition for the numerous possibilities in Psychology as well as in the visual experience of the First Cinema and Impressionism.

**Keywords:** subjectivity; psychology; impressionism; early cinema.

Anhanguera Educacional S.A.

Correspondência/Contato  
Alameda Maria Tereza, 2000  
Valinhos, São Paulo  
CEP 13.278-181  
rc.ipade@unianhanguera.edu.br

Coordenação  
Instituto de Pesquisas Aplicadas e  
Desenvolvimento Educacional - IPADE

Artigo Original  
Recebido em: 13/7/2009  
Avaliado em: 23/7/2009

Publicação: 8 de setembro de 2010

## 1. INTRODUÇÃO

O final do século XIX é classicamente datado como um marco na história da psicologia como ciência da subjetividade. A fisiologia experimental do final do século, aliada a uma perspectiva cientificista, é uma referência necessária para a análise dos dispositivos de mensuração e quantificação que a psicologia cria no final daquele século para investigar o terreno da experiência subjetiva (CRARY, 2002).

Neste trabalho nosso interesse foi mapear as possíveis relações entre a constituição da psicologia no final do século XIX, o Primeiro Cinema (*early cinema*) e o Impressionismo, considerando particularmente as transformações pelas quais passa a subjetividade em cada um desses domínios. A psicologia do século XIX é marcada por aquilo que J. Crary (1990) chama de “modernização da percepção”, isto é, um processo de transformação da experiência perceptiva vinculada ao desenvolvimento de uma série de dispositivos óticos que estabelecem uma ruptura com os regimes de visualidade dos séculos anteriores. Psicologia, impressionismo e Primeiro Cinema estão de algum modo articulados em torno desse novo regime de visualidade que marca o século XIX. Quais são as características dessa transformação da experiência perceptiva? Como tais transformações podem ser compreendidas nos campos que aqui são delimitados? Que efeitos esse processo de modernização da percepção produz sobre a experiência perceptiva e sobre a subjetividade? São questões que pretendemos mapear ao longo deste texto.

## 2. PSICOLOGIA E PRIMEIRO CINEMA

Costa (2005) define *early cinema* como “o conjunto de filmes e práticas a eles correlatas no período que os historiadores costumam localizar, aproximadamente, entre 1894 a 1908” (p. 34). É importante frisar que a expressão *early cinema* não é por nós considerada como sinônimo de “cinema primitivo”. Seguindo a perspectiva histórica de Costa (2005) não consideramos o *early cinema* como a origem do cinema. Se adotássemos um enfoque teleológico da história, consideraríamos o *early cinema* como um ponto de origem da linguagem cinematográfica que encontraria seu ápice no cinema narrativo. Nosso ponto de vista a este respeito é outro. Apostamos nas descontinuidades históricas, nas linhas de diferenciação que nos fazem entender o *early cinema* como um modo singular e próprio de entender a experiência cinematográfica.

No ano de 1895 aparecem os primeiros filmes<sup>1</sup>. Eles começaram a ser exibidos em feiras, circos, teatros de ilusionismo, parques de diversões, cafés e em outros lugares onde houvesse espetáculos de variedades. As feiras funcionavam como um verdadeiro mostruário dos avanços tecnológicos da época. Nelas havia várias atrações visuais – dispositivos ópticos – entre as quais, estava o cinema. Nos dispositivos ópticos estão presentes duas características importantes para que seja compreendida a formação do espectador moderno, são elas: a fantasmagoria e a visibilidade (FERRAZ, 2005; CRARY, 2002, 1990; MIRANDA DA SILVA, 2004).

Miranda da Silva (2004) afirma que enquanto a fantasmagoria está associada a um universo mais voltado para o mágico, a visibilidade está em consonância com os padrões modernos de racionalização e busca explicar objetivamente os fenômenos científicos.

Nos dispositivos ópticos **fenaquitoscópio** ou **zootrópio**, quando observamos as figuras desenhadas na fita dentro do dispositivo, vemos separadamente cada etapa do movimento antes mesmo dele se constituir. O próprio ato de olhar através de uma das fendas, para que se configure a ilusão do movimento, pode servir para explicar o fenômeno visual (MIRANDA DA SILVA, 2004). Outro exemplo significativo encontramos no **quinetoscópio**. Ao girar uma manivela para dar movimento às imagens, vistas pelo visor era possível ao observador ver fotograma por fotograma, parar o movimento ou, até mesmo, acelerá-lo ou retardá-lo. Isto demonstra que nesses dispositivos a análise ainda não está totalmente separada da reconstituição do movimento. Ela é parte constituinte do mesmo. Entretanto, isto não impede a criação de uma fantasmagoria: a ilusão do movimento coexiste à sua explicitação (id. *ibid.*).

Provavelmente, como salienta Miranda da Silva (2004), o sucesso da popularização dos dispositivos ópticos se deu justamente por essa produção de fantasmagoria.

Já o dispositivo óptico **estroboscópio** se popularizou menos do que o **fenaquitoscópio**, porque em vez de criar a ilusão do movimento, o esquadrinhava para uma análise, não se prestando, naquele momento, para ocupar o lugar das diversões.

O Primeiro Cinema mantinha o caráter anárquico desses espetáculos de variedades. Os filmes eram feitos em uma única tomada e não tinham uma articulação com a narrativa, o que é a principal marca dos filmes desse período (COSTA, 2005). Havia

---

<sup>1</sup> Segundo Costa (2005) em maio de 1895 a Cinematógrafo Lumière estreou nos EUA, fazendo um enorme sucesso. Neste mesmo ano circulavam em Paris outros filmes cujas características são hoje consideradas como típicas do primeiro cinema.

certa indistinção entre os filmes encenados e aqueles que eram feitos no calor dos acontecimentos, chamados de atualidades. Costa (2005) afirma que

[...] nas atualidades apareciam não apenas cenas reais da vida cotidiana, cenários naturais, paisagens de terras distantes, desfiles e multidões nas ruas, mas também encenações de acontecimentos recentes [...] como guerras, incêndios (...) não havendo uma clara diferenciação no tratamento daquilo que tinha sido captado no calor da hora e o que tinha sido representado diante das câmeras por atores de teatro ou até parentes dos realizadores (COSTA, 2005, p. 45).

A tendência preponderante do Primeiro Cinema é o cinema de atrações. Costa (2005) oferece duas indicações importantes para a expressão “cinema de atrações”. Em primeiro lugar, o termo **atração** indica que a relação do Primeiro Cinema com o espectador é mediada pela experiência do espanto. No cinema de atrações o espectador é diretamente atingido pelo espetáculo e se junta a ele. Em segundo lugar, **atração** está relacionada com a experiência visual que se tem nas feiras e parques de diversões, isto é, o objetivo das atrações é espantar e maravilhar o espectador. O movimento, a velocidade, as ilusões óticas marcaram de modo crucial a constituição do sujeito espectador. Em alguns desses primeiros filmes havia a presença do tema do trem. Em tais filmes o mundo era visto como uma paisagem que passava rapidamente pela janela do trem. Essa imagem aludia a uma experiência inédita de velocidade. Em muitos filmes exibidos nesse período havia uma interação do espectador com a imagem. Os atores olhavam para a câmara buscando a cumplicidade do espectador com o dispositivo gerador de imagens em movimento (COSTA, 2005).

O surgimento do espectador está diretamente ligado a uma transformação da percepção e da visualidade no século XIX e início do século XX. Que relações podemos estabelecer entre o espectador, cujas experiências são marcadas pelas fantasmagorias, pelas ilusões e pela velocidade que os artefatos óticos do século XIX produziram, e o sujeito tomado como objeto de investigação da psicologia nesse mesmo período histórico? Para responder a essa pergunta é necessário fazer uma análise mais aprofundada acerca da constituição do sujeito espectador no século XIX.

### 3. ENTRE O ESPECTADOR E O OBSERVADOR: A QUESTÃO DA VISÃO ENCARNADA

Crary (1990) indica que há uma distinção crucial entre o contexto epistemológico e as condições de visualidade dos séculos XVII e XVIII, marcados pelo modelo da câmara escura, e o que ocorreu no século XIX com os dispositivos óticos. No modelo clássico da câmara escura a produção de imagens estava atrelada às leis da física newtoniana e em nada dependia das condições específicas e singulares do olhar humano. Entre o sujeito da

observação e o objeto observado a relação era de exterioridade. A corporeidade não intervinha, não produzia nenhuma modificação naquilo que era observado. A percepção do mundo estava centrada num sujeito racional, capaz de intelecção e de apreensão do mundo através da racionalidade, única via para um conhecimento verídico. A câmara escura é um dispositivo que expressa claramente esta perspectiva:

[...] as imagens que se projetavam no fundo escuro da câmara, por onde um único orifício deixava penetrar os raios solares, eram efeito de leis naturais que independiam do corpo contingente e cambiante do homem (FERRAZ, 2005).

No início do século XIX uma série de investigações começa a apontar para o fato de que há um olho que observa, ou seja, as condições corporais interferem naquilo que é observado. A imagem passa a ser um efeito do olho, o que provoca um abalo na certeza da exterioridade objetiva. O mundo real passa a depender de certas condições corporais, elas mesmas lábeis, cambiantes. Desse modo, há uma desestabilização dos pólos que estabelecem a relação de conhecimento – sujeito e objeto. O pólo sujeito se adensa em detrimento do pólo objeto e os processos de percepção e conhecimento passam a ser alvo de pesquisas, experimentações e investigações. Tal processo provoca uma enorme desestabilização no regime de visualidade anterior e inaugura um outro contexto epistemológico no qual, anos mais tarde, aparecerá a psicologia. A fisiologia do olho, das sensações visuais, ganha espaço. Crary (1990) chama de **visão encarnada** a este processo de articulação da produção de imagens às condições corporais do observador. Fenômenos como a pós-imagem, a persistência retiniana, as ilusões de movimento, entre outros, passam a ser alvo de pesquisas e investigações dos fisiólogos entre os anos 20 e 40 do século XIX e serão retomados mais tarde, no final do século pela psicologia. “O processo de modernização da percepção [é] (...) caracterizado por um observador de segundo grau que volta sua observação sobre si, sobre o próprio corpo, em sua complexa fisiologia” (FERRAZ, 2005). Os diversos dispositivos óticos que apareceram nessa época migraram dos laboratórios para as feiras de atração e se inseriram na cultura do espetáculo que configura variadas formas de atenção e desatenção, devaneio e transe. Muitos desses dispositivos óticos produziam a ilusão do movimento a partir de imagens estáticas. A questão da percepção do movimento é marcante nesse período e o Primeiro Cinema e o Impressionismo estão imersos nessa temática, pois buscavam representar ou reproduzir esse fenômeno, cada um na singularidade de seus campos. A percepção do movimento indica que o que é percebido como movimento depende efetivamente do olho que olha, isto é, depende das condições lábeis, instáveis do observador.

Portanto, o processo de modernização da percepção está atrelado à corporeidade do observador. Pesquisas fisiológicas, como aquelas levadas a cabo por J. Muller, indicam que a imagem pode ser produzida pelas condições singulares do corpo. A teoria das

energias nervosas específicas, proposta por Muller, é um marco nesse contexto. A tese de Muller sobre o funcionamento nervoso indica que há uma especificidade dos nervos no que diz respeito ao tipo de sensação que eles produzem. Assim o nervo ótico sempre produzirá a sensação luminosa – seja ele estimulado por um ponto luminoso ou por um beliscão. Ora, a especificidade da reação nervosa indica, portanto, que uma imagem luminosa será produzida em função do funcionamento sensorial e não por relação ao que está dado no mundo externo. É este o ponto chave: a especificidade do corpo é a condição para o conhecimento. Assim, a percepção visual passa a ser considerada como uma experiência de produção de imagens e não de reprodução de algo dado no mundo externo. O que marca a nova experiência perceptiva é o seu caráter temporal, cinético inscrito nas condições de funcionamento do corpo. Esse caráter volátil da experiência é condição para entendermos as relações que estabelecemos entre psicologia, Primeiro Cinema e **Impressionismo**. Porque se de um lado a subjetividade cambiante está intrinsecamente ligada aos impulsos quantificadores que marcam a ciência moderna e que visam a regularidade ali onde há singularidade, de outro lado, ela foi também a ocasião para diversas experimentações lúdicas e artísticas. As singularidades da experiência perceptiva são ao mesmo tempo as condições de muitas experimentações artísticas e de diversos dispositivos de controle do final do século XIX **como foi na fotografia, no Impressionismo e no Primeiro Cinema**.

Os aparelhos óticos que mencionamos anteriormente eram voltados tanto para atividades lúdicas – que permitiam ao espectador divertir-se “vendo” imagens em movimento onde só havia imagens estáticas – quantos mecanismos de controle e de quantificação da experiência perceptiva. Nesse contexto, qual é o lugar do Primeiro Cinema e do Impressionismo? Por que os elegemos para investigá-los em suas articulações com a Psicologia do final do século XIX?<sup>2</sup>

#### 4. A VISÃO ENCARNADA E O PRIMEIRO CINEMA

Elegemos o Primeiro Cinema porque consideramos que os *early films* produzem uma experiência visual marcada por um caráter anárquico, instável, cambiante. O anarquismo – que está longe da linearidade narrativa – nos parece ainda mais relevante se nós o consideramos em sua positividade e não como o ponto de origem de algo que será aprimorado, que chegará a um ponto mais evoluído. Há uma dimensão temporal na

---

<sup>2</sup> Aqui seguimos a perspectiva histórica de J. Crary. Para este autor os dispositivos óticos não são entendidos como a origem do cinema, mas em consonância com Costa (2005) para este autor tais dispositivos têm a sua especificidade e particularidade históricas.

experiência do Primeiro Cinema que é diferente da temporalidade narrativa. Nesta última, o tempo passa de um **agora** para um **depois** enquanto que no Primeiro Cinema o tempo passa de um **agora** para outro **agora** (COSTA, 2005). O aspecto de surpresa e de novidade são as marcas dessa experiência que nos permite entender algo importante que se passa na psicologia no final do século XIX: um esforço para reconduzir o espectador ao lugar do observador.

Nosso objetivo com o uso desses dois termos – espectador e observador – não é o de re-instalar a clássica oposição entre arte e ciência no século XIX, e nisso estamos em consonância com Crary (1990). Mas ao contrário, mostrar como é poroso o observador, isto é, mostrar que os dispositivos experimentais e de domesticação que a psicologia vai inventar são dispositivos que implicam um processo de negociação, de repactuação das funções sujeito e objeto que dificilmente “apaga” as suas condições de produção<sup>3</sup>.

Crary (1990) justifica em seu livro a escolha pelo termo observador no lugar de espectador para tratar das mudanças nas condições de visualidade no século XIX:

Ao contrário de *spectare*, a raiz latina para espectador, a raiz para *observe* não significa literalmente *olhar para*. Espectador carrega uma conotação específica, especialmente no contexto cultural do século XIX, que eu prefiro evitar – nomeadamente, aquela de alguém que é espectador passivo no espetáculo, como numa galeria de arte ou no teatro. Num sentido mais pertinente ao meu estudo, *observare* significa *conformar-se à ação de alguém, concordar com*, como na observação de regras, códigos de regulação e de práticas. Embora obviamente alguém que vê, um observador é mais predominantemente alguém que vê dentro de um conjunto prescrito de possibilidades, alguém que está envolvido num sistema de condições e de limitações (CRARY, 1990, p. 6).

Optamos por utilizar os dois termos: espectador e observador porque para nossos propósitos interessa sublinhar que o termo espectador tem em sua etimologia dois sentidos interessantes. Em primeiro lugar, está ligado a **espectro** que significa visão e, em segundo lugar, está ligado ao vocábulo **espetáculo** cujo sentido é “tudo o que chama a atenção, atrai e prende o olhar”<sup>4</sup>. Na literatura que consultamos sobre cinema o termo utilizado é espectador – e em particular no contexto do *early cinema* o termo espectador é utilizado com essa conotação ligada ao espetáculo, às atrações que mencionamos acima. O espectador do *early cinema* tem o olhar atraído e preso ao que se passa na tela, mas longe da passividade mencionada por Crary, ele é ativo, interage com o filme. Já o termo observador tem o sentido destacado por Crary e está ligado à observância e ao cumprimento de certas regras e condições.

Nesse sentido, para nos referirmos ao século XIX reservamos o termo espectador para designar esse modo de percepção que se caracteriza pelo singular, pelo anárquico, pelo surpreendente e que é o termo adotado pelos autores que trabalham com a história

<sup>3</sup> Ver Despret (2004).

do cinema que serviram de referência para este trabalho. Guardamos o termo observador para tratar daquele modo de percepção que busca o regular, o que se repete, o idêntico no diverso. Neste último caso, seguimos também uma certa tradição no contexto da história da psicologia: o observador de um fenômeno deve seguir certas regras de observação, seguir um protocolo que regula o olhar e o isola de contaminações adversas que possam induzir ao erro e ao engano na observação. Nosso desafio no uso desses dois termos está em manter a nossa argumentação longe do dualismo que opõe arte e ciência. Por isso perguntamos: quais são as interfaces, intercessões entre o espectador e o observador no final do século XIX? Já dissemos que a subjetividade instável, lábil e corpórea é o solo de constituição tanto das experimentações artísticas quanto das práticas reguladoras e disciplinadoras típicas da ciência moderna. Mas se podemos entender a ciência moderna como uma prática de purificação dessa subjetividade lábil, perguntamos: qual o limite dessa purificação? Em última instância: se voltarmos nosso olhar para os laboratórios de psicologia na Europa do século XIX: qual era o estatuto da observação naqueles contextos? Estaria aquela observação completamente apartada dos modos de ver que marcam o espectador do *early cinema*?

## 5. A VISÃO ENCARNADA E O IMPRESSIONISMO

“No século XIX há um remanejamento da imagem em conseqüência de um enriquecimento do vocabulário plástico e da inauguração de novos conceitos e técnicas” (RAPOSO, 1999, p. 45). Tal remanejamento é fruto de uma crise epistemológica que atravessa vários campos clássicos, cuja função é posta em questão devido ao advento e ao desenvolvimento da ciência, entre elas, a arte, mais especificamente a pictórica. Após a invenção e popularização da fotografia, a arte não mais necessitava retratar a realidade de maneira descritiva, visto que “a escrita da luz” virou um recurso de reprodução de imagem, deixando a pintura livre para trilhar outros caminhos. “Este novo caminho vai possibilitar a expressão da própria capacidade plástica e técnica do artista que procura na natureza o material pictórico” (id. *ibid.*, p. 46). A primeira ruptura linear, no campo das artes, se deu com o Impressionismo.

No início de 1874, jovens pintores, como Monet, Manet, Sisley, Degas, Pissarro e Renoir se unem em exposições coletivas a fim de exibir obras que tinham a preocupação com “uma nova forma de expressar a luz”, que subvertia as regras tradicionais da pintura. As descobertas e inovações da época sobre óptica, física, química das cores,

---

<sup>4</sup> Ver Cunha (1986), Aulete (1958) e Houaiss (2001).



fisiologia, fotografia e etc. possibilitaram a exploração de novos parâmetros e concepções por esses artistas vanguardistas. Entre os progressos científicos e técnicos, destaca-se o fisiologista e físico alemão Hermann Helmholtz (1821-1894) que reuniu seus trabalhos de laboratório no **Manual de ótica fisiológica** (1856) e na **Ótica e a pintura**. Vale destacar a figura de Helmholtz como importante também no campo das pesquisas psicológicas. Têm-se um rigor quase que metodológico-científico na confecção de um pintura impressionista, por ter caráter eminentemente visual e realista – ignorando qualquer tipo de subjetivismo em prol do compromisso de pintar só o que se vê, ou seja, as modificações que a luz do sol produz na natureza. Além das descobertas científicas, os impressionistas foram influenciados também pelas correntes positivistas da segunda metade do século XIX, dando lugar a noções mais “objetivas” da realidade, que propicia maior espaço a experimentação e criação de novas técnicas (AUMONT, 2004; RAPOSO, 1999).

Uma técnica inaugurada por essa vanguarda foi o Pontilhismo que tinha por objetivo representar a leveza e o brilho das cores – através de laboriosas pinceladas, pequenas, rápidas e precisas – conforme a natureza ou a luz do sol as produz. Na representação impressionista em geral e, particularmente na pontilhista, a matéria dos objetos e dos seres perde as características físicas de sua estrutura. As formas ou as imagens reduzem-se a vibrações luminosas e coloridas (AUMONT, 2004; RAPOSO, 1999).

Conforme salientam Aumont (2004) e Raposo (1999) o impressionismo buscava uma expressão artística que refletisse as impressões da realidade impregnadas nos sentidos e na retina.

A imagem pictórica passa a ser uma mimese do funcionamento biológico da visão e não mais de uma pretensa realidade externa. Há uma decomposição do real, pois a luz - que possibilita o ver – é utilizada como elemento de construção da matéria. A informação visual é complementada pelos olhos do espectador, no processamento da imagem.

Na ambição de captar a luz e outros fenômenos óticos, os impressionistas buscam atos de criação instantâneos na tentativa quase que de seguir a natureza sem poder alcançá-la. O desafio é multiplicar as artimanhas da linguagem pictórica na tentativa de deter na tela a passagem ininterrupta de instantes efêmeros (RAPOSO, 1999).

A pintura dos impressionistas é, até certo ponto realista e figurativa, pois não muda os fundamentos da representação e da morfologia da arte, mas renova o sistema de codificação (id. *ibid.*).

Elabora-se uma nova linguagem plástica para reproduzir o real, por mais que o seu esquema de composição seja análogo ao clássico (perspectiva, redução das dimensões,

linhas de fuga etc.). O real deixa de ser o registro mecânico de uma visão documental, e passa-se a considerar outras dimensões da realidade – não definitivas, não eternas, mas efêmeras, fugazes e inexauríveis (id. *ibid.*).

## 6. SOBRE OS RISCOS DA OBSERVAÇÃO

De que modo podemos pensar a subjetividade articulando Psicologia, Primeiro Cinema e Psicologia? A fim de dar conta desta questão, seguimos o enfoque proposto por Bruno Latour (2000), Vinciane Despret (2004) autores que propõem um posicionamento teórico-epistemológico frente à história, em particular, à história da Psicologia. Na perspectiva destes autores, o recurso à história não consiste numa narrativa dos resultados obtidos pelos experimentos realizados, mas antes numa investigação das controvérsias, das polêmicas, dos impasses que foram o solo de constituição da psicologia como ciência da subjetividade. Para Despret (2004) o recurso à história consiste num modo de seguir o processo de produção, de fabricação do verdadeiro e do falso, do objetivo e do subjetivo. Despret (2004) pratica a história da psicologia não para narrar a história dos vencedores, mas para mostrar os embates que levaram à oposição entre vencedores e vencidos. Tal enfoque é proposto na atualidade por autores como Bruno Latour (2000), Isabelle Stengers (1990) e outros. O objetivo do recurso à história é mapear as diversas negociações que estão na base da produção de um fato científico. Tais negociações implicam a mobilização de atores heterogêneos – humanos e não humanos. O enfoque de Despret recai, portanto, não sobre os conceitos, mas sobre os dispositivos experimentais que a psicologia inventou. A autora define dispositivo como aquilo que confere condição de existência a um fenômeno. Assim, um dispositivo experimental é uma condição de invenção de um fato, é um modo de negociar o que conta e o que não conta na definição de um fato. Para citar um exemplo, podemos dizer que no século XIX a psicologia inventou uma série de dispositivos que visavam medir e quantificar a experiência perceptiva e sensorial. Tais dispositivos são a condição de existência de uma certa experiência perceptiva que não estava dada anteriormente. O dispositivo é uma condição de transformação do fenômeno, um modo de repactuação das funções sujeito e objeto. Utilizando esse mesmo referencial Stengers (1990) apresenta uma análise do dispositivo do plano inclinado utilizado por Galileu para estudar o movimento. O que está em jogo nesse dispositivo é a invenção de um certo modo de interrogar o movimento que não passa mais pela pessoa de Galileu. O dispositivo é de tal maneira montado que qualquer pessoa no lugar de Galileu irá interrogar do mesmo modo o movimento.

Utilizando esse enfoque, Despret (2004) se propõe a analisar o caso do Clever Hans, o cavalo que sabia contar. Nos primeiros anos do século XX, em Berlim, na Alemanha, 13 pessoas que vinham de esferas diferentes da vida social e política – o treinador de Hans, um psicólogo, um educador, entre outros – deveriam analisar o comportamento de um curioso cavalo chamado Hans. O cavalo era capaz de responder a perguntas de caráter matemático. Hans era bem sucedido nas respostas a perguntas que envolviam operações de multiplicação, adição e outras batendo com o casco no chão seguidamente até atingir o número que correspondia à resposta correta. O que nos interessa sublinhar nessa história é que as diversas comissões que se formaram para analisar o caso Hans acabaram por operar um processo de purificação, isto é, o que era preciso banir desse caso era a suspeita de que fenômenos como a confiança, a influência ou outros fenômenos dessa ordem pudessem intervir na relação entre o questionador e o cavalo. Oskar Pfungst, renomado psicólogo alemão, preside uma destas comissões e é com ele que Hans passará definitivamente do contexto da paranormalidade para o contexto da psicologia experimental. Pfungst vai minuciosamente analisar todas as condições de produção das respostas corretas de Hans e vai concluir que o cavalo não é dotado de nenhuma inteligência superior, ele é capaz de apreender visualmente alguns sinais corporais do próprio experimentador que confirmam a resposta correta. As inúmeras investigações de Pfungst são, portanto conduzidas de modo a “purificar” o caso Hans de toda e qualquer contaminação “mágica ou mística” (DESPRET, 2004).

De um lado tratava-se de mostrar que Hans não era dotado de uma inteligência paranormal e de outro lado, era preciso afastar a possibilidade de que o questionador influenciasse Hans indicando através de algum sinal a resposta correta. Esses eram os fantasmas que assombravam a psicologia no século XIX: a paranormalidade e a influência. O interessante nessa história, nos assinala Despret (2004) é que no curso das investigações com Hans “não é mais o cavalo o objeto da observação, são os humanos. Os questionadores não são mais, neste dispositivo, a causa do que é observado, eles propõem os efeitos” (DESPRET, 2004, p. 59). Os questionadores influenciam o cavalo? Ora, a observação “muda” de lado. O questionador passará a ser o observado!

Analisando outros experimentos da psicologia no início do século XX Despret (2004) comenta esse lugar do observador como algo ainda em negociação, que de uma certa maneira, dependia de um talento, de uma sutileza do olhar. A autora cita o caso de Wundt que muitas vezes foi ele próprio o observado e não o observador, isto é, era Wundt quem devia relatar para um experimentador aquilo que ele observava em sua experiência. Há nesse ponto da história da psicologia uma certa indeterminação do lugar do observador de modo que é possível verificar que aqui o observador purificado, neutro,

que segue um rígido protocolo de observação, ainda não estava constituído. A observação aqui estava mais próxima de fenômenos como os de surpresa, espanto, confiança. A observação estava, portanto, distante do modelo moderno que faz com que qualquer um do lado do experimentador observe qualquer um dos sujeitos anônimos que participam da experiência e que vão entrar nas normas e nas curvas estatísticas (id. *ibid.*, p. 62). Comentando o trabalho no laboratório de Wundt, Despret afirma que:

[...] cada pesquisador podia desde então adotar, de uma experiência a outra, ora a posição de experimentador, ora aquela de objeto [...] Estas posições não eram rigidamente fixadas... [acontecia] que o signatário de um artigo tivesse sido o objeto da experiência. (id. *ibid.*, p. 64).

Ora, a história da psicologia é rica nesses casos de indeterminação da observação. Podíamos citar vários exemplos disso. O que nos herdamos dessa história? Hans nos deixa como legado uma advertência e talvez mesmo uma regra: que devemos nos prevenir contra as observações marcadas pela influência, pela confiança e por outros fenômenos fora de controle. A versão de psicologia que herdamos desses experimentos controvertidos é aquela que faz da psicologia uma técnica que define a relação com seus objetos pela via do controle e da domesticação. Despret (2004) sinaliza que fazendo isso a psicologia simplesmente esqueceu o que define a singularidade (e os riscos) da experiência de interrogar os vivos: a interrogação é uma situação social onde jamais é anódino o engajamento daqueles que dela participam.

Dito de outro modo, podemos dizer que aqueles que observamos também nos observam e isso não é de modo algum sem importância. A observação implica riscos, implica, conforme Despret (2004) um processo de afetação recíproca que algumas versões da história da psicologia experimental quiseram esquecer.

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS: A PSICOLOGIA, O IMPRESSIONISMO E O PRIMEIRO CINEMA

Se retomarmos o ponto no qual deixamos o item anterior, podemos dizer que há entre o observador e o espectador muito mais intercessões do que separações. O impressionismo um dos primeiros movimentos que dá espaço para os questionamentos de sua época, principalmente no que tange a labilidade do referente e da função da pintura como representação do real. Mesmo pressupondo um espectador que participa da construção da percepção da imagem pictórica, os pintores impressionistas se baseavam em teorias científicas que se referem ao sujeito espectador. Como resultado tem-se uma temática subjacente à tela que confronta e até mesmo questiona a dualidade espectador-observador.

No que se refere a essa habilidade na percepção visual os três pontos relativos a pintura, descritos por Aumont (2004) se mostram relevantes para compreensão, e são eles:

- a) O impalpável - “a luz não pode ser tocada, ela é a matéria visual por excelência, pura. Melhor ainda a luz atmosférica não é, propriamente falando, sequer vista, a não ser pelos seus efeitos, ela é apenas a ‘cor’ do ar...” (AUMONT, 2004, p. 35). A luz é essa presença/ausência que possibilita o ver o mundo, mas que não é matéria, no sentido da Física, o que dificulta sua representação pictórica. A luz não é um estado, mas um processo, logo, extremamente vinculado a idéia de uma temporalidade que não está dada de uma vez por todas. No caso do cinema a luz é utilizada como própria matéria de construção da imagem em seu dispositivo, enquanto que na pintura se tenta representá-la.
- b) O irrepresentável - o fenômeno atmosférico se constitui como um desafio a habilidade do pintor, pois tem uma mobilidade incapaz de ser domada ou capturada totalmente pelo pincel. No cinema esse fenômeno se faz representado de maneira muito mais pregnante que num quadro impressionista.
- c) O fugidio - “o tempo infinitamente lábil” (id. *ibid.*, p. 35). A problemática de como fixar o efêmero em pintura, que não do modo da síntese temporal, a qual a doutrina do instante pregnante condena. Como resolver o desacordo entre a lentidão do pintor e a infinita rapidez do raio a ser pintado? Este ponto põe em evidência o caráter cinético da experiência perceptiva, sendo que não somente o mundo está em movimento mas o sujeito tem uma mobilidade perceptual ante a um estímulo. Essa questão também está presente no cinema - quanto a montagem, que pressupõe um certo corte temporal - mas de maneira muito mais diluída, pois a própria máquina produz o movimento dos fotogramas. O movimento, a passagem do tempo continua ilusória ao espectador.

Nos filmes do Primeiro Cinema, como dissemos, o espectador interage com o filme, ele reage ao que aparece na tela com surpresa, espanto, ele se movimenta durante a exibição dos filmes já que estes eram exibidos em feiras e não em salas com poltronas confortáveis. Os “atores” do Primeiro Cinema também tinham uma forma de atuar que implicava o espectador na medida que, como dissemos, era comum uma forma de interpretar olhando para a câmara em busca do olhar do espectador. Se considerarmos o Primeiro Cinema e o Impressionismo como dispositivos, no sentido proposto acima por Despret (2004) podemos dizer que eles produzem uma experiência visual inédita se comparada com o que se passava no modelo da câmara escura. A experiência visual era encarnada, dependia do corpo do espectador. Do mesmo modo, na psicologia da virada do século o que estava em jogo era uma observação encarnada, atravessada pelas singularidades daquele que observa. A subjetividade cambiante e lábil de que falávamos acima era uma marca tanto na experiência visual do Primeiro Cinema e do Impressionismo quanto nos laboratórios de psicologia. Ela era a condição das visualidades nestes domínios.

A história da psicologia experimental talvez seja a história dos embates e das lutas travadas para domesticar e controlar a subjetividade, para fazer do observador um sujeito qualquer e do observado um sujeito anônimo. No entanto, perguntamos: que outras versões de psicologia podemos mapear se buscamos os impasses e não os fatos consumados?

## REFERÊNCIAS

- AULETE, C. **Dicionário contemporâneo da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Delta Editora, 1958.
- AUMONT, J. **O olho interminável [cinema e pintura]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- COSTA, F.C. **O Primeiro Cinema: espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2005.
- CRARY, J. **Techniques of the observer**. On vision and modernity in the nineteenth century. Cambridge-US: MIT Press, 1990.
- \_\_\_\_\_. A Visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. In: CHARNEY, L.; SCHUARTZ, V. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.
- CUNHA, A.G. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. São Paulo: Nova Fronteira, 1986.
- DESPRET, V. **Hans, le cheval qui savait compter**. França: Les Empêcheurs de Penser en Rond, Seuil-FR, 2004.
- FERRAZ, M.C.F. **Percepção, tecnologias e subjetividade moderna**. 2005. Disponível em: <<http://www.compos.com.br/e-compos>>. Acesso em: 2006.
- HOUAISS, A. **Dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Objetiva, 2001.
- LATOURET, B. **A ciência em ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora**. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- MIRANDA DA SILVA, M.C. Reconfiguração do observador no século XIX - visibilidades e fantasmagorias dos aparelhos ópticos. In: **VII Congresso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación / ALAIC**, La Plata-AR, 2004. Disponível em: <[http://www.alaic.net/VII\\_congreso/gt/gt\\_14/GT14-13.html](http://www.alaic.net/VII_congreso/gt/gt_14/GT14-13.html)>. Acesso em: 2006.
- RAPOSO, M.T.R. **O conceito de imitação na pintura renascentista e impressionista**. 1999. Disponível em: <<http://www.funrei.br/revistas/filosofia>>. Acesso em: 2006.
- STENGERS, I. **Quem tem medo das ciências: ciências e poderes**. São Paulo: Siciliano, 1990.

---

### *Marcia Oliveira Moraes*

Graduação em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense (1988), mestrado em Psicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1992) e doutorado em Psicologia (Psicologia Clínica) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1998). Atualmente é Professor Associado II da Universidade Federal Fluminense (UFF), ministrando aulas na graduação em Psicologia e na pós-graduação *stricto sensu* em Psicologia. Suas pesquisas estão ligadas aos seguintes temas: epistemologia da psicologia, história e filosofia da psicologia, teoria ator-rede e os estudos de Ciência, Tecnologia e

Sociedade (CTS) em suas interfaces com a psicologia. Desde o ano de 2003 realiza pesquisas no campo da deficiência visual, fazendo uso de metodologias de investigação fundadas na perspectiva praxiográfica, tal como é proposta por alguns autores no campo dos estudos CTS.

---

***Myrna Amaral Catinin***

Graduação em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense (2008). Desenvolveu durante a graduação e a monitoria da disciplina de Percepção (2006) uma pesquisa sobre Percepção e Arte que resultou em apresentações de trabalho em congressos, a produção da monografia. Seu estágio profissional foi em saúde Mental, com ênfase em atendimento ambulatorial e clínica de álcool e drogas (2006-2008).

---

***Livia Barbosa Correa***

Graduação em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense.