

## TÉCNICAS CINEMATográfICAS E ACTOS MENTAIS: “THE PHOTOPLAY” DE HUGO MÜNSTERBERG

Teresa Pedro (Universidade Nova de Lisboa / Universidade Técnica de Berlim)

### INTRODUÇÃO

A questão de saber em que medida o filme constitui uma forma de arte distinta das demais formas de arte é um problema que marca a génese da teoria do cinema e constitui, no início do século XX, a questão orientadora que subjaz à reflexão sobre a especificidade daquilo a que se chama “filme” ou que alguns autores denominam de “cinemático.”<sup>1</sup> Nos Estados Unidos, o pioneiro da teoria do cinema como arte foi o poeta Vachel Lindsay, que, em 1915, publicou *The Art of the Moving Picture*.<sup>2</sup> Mas foi sobretudo com a obra de 1916 de Hugo Münsterberg intitulada “The Photoplay: A Psychological Study”<sup>3</sup> que assistimos, pela primeira vez, a uma tentativa sistemática de fundamentar o valor artístico do filme.<sup>4</sup> Por essa razão, é algo surpreendente que esse texto permaneça ignorado e pouco comentado pelos próprios teóricos e filósofos do cinema.<sup>5</sup>

No entanto, na literatura contemporânea sobre cinema, Münsterberg não deixa de ser considerado como um nome incontornável da teoria cinematográfica. Segundo Noël Carroll ou ainda Gregory Currie, por exemplo, a teoria desenvolvida por Münsterberg constitui um caso paradigmático, representativo de uma determinada tendência das teorias contemporâneas do filme. Contudo, *The Photoplay* foi alvo de crítica por parte dos dois autores. No seu artigo sobre Münsterberg, Carroll considera que o estudo do psicólogo alemão<sup>6</sup> é precursor de certas teorias contemporâneas do cinema, que Carroll caracteriza pelo recurso a

processos e a analogias mentais para compreender o modo de funcionamento do filme.<sup>7</sup> Gregory Currie, numa perspectiva similar, afirma, em *Image and Mind*, que a teoria corrente<sup>8</sup> do filme se baseia num mal-entendido, cujas raízes podem ser encontradas em textos de autores como Münsterberg, que consideram o cinema sobretudo como um *medium* da subjectividade.<sup>9</sup>

Ora, se é certo que Münsterberg escreveu *The Photoplay* baseando-se na nascente psicologia da percepção e que a sua teoria do filme é classicamente apresentada como defendendo uma analogia entre dispositivos fílmicos e processos mentais, importa determinar de maneira precisa a natureza da relação entre mente humana e filme, subentendida pela sua teoria. Neste contexto, o propósito do presente artigo é questionar o significado do paralelismo que Münsterberg estabelece entre técnicas cinematográficas e actos mentais: trata-se, efectivamente, para Münsterberg em *The Photoplay*, de estabelecer uma analogia entre mente e filme? E, se é o caso, pode ser esta interpretada no sentido que Carroll lhe dá? No intuito de responder a estas questões, procederemos, em primeiro lugar, a uma breve apresentação da interpretação que Carroll propõe de Münsterberg, em que confrontamos a sua leitura do paralelismo entre mente e filme como “analogia” com o termo “objectivação,” utilizado pelo autor alemão na obra que nos ocupa. Em seguida, tentaremos determinar o papel que possui a relação entre mente e filme através da consideração do projecto global de *The Photoplay*. Em terceiro lugar, procederemos a uma análise dos processos mentais evocados por Münsterberg à luz da nossa problemática. Após o exame da obra do psicólogo alemão, tentaremos determinar o sentido daquilo que ele nomeia de “objectivação” e discutiremos duas interpretações de Münsterberg fornecidas por M. R. Wicclair e por N. Carroll. Ao longo deste artigo, tentaremos mostrar que a interpretação da relação entre técnicas fílmicas e actos mentais em Münsterberg como “analogia” é problemática. Na medida em que essa interpretação serve de base, para autores como Noël Carroll, a

uma classificação da teoria de Münsterberg na história da teoria do cinema, a crítica proposta pelo presente artigo deverá possibilitar uma reavaliação da obra do autor alemão no contexto dessa mesma história.

### **ANALOGIA VERSUS OBJECTIVAÇÃO**

No seu artigo sobre Münsterberg, Carroll distingue duas tendências na teoria do cinema: uma primeira tendência que assimila o cinema às noções de realidade e de realismo e uma segunda tendência que tenta conceptualizar o cinema como um análogo da mente humana. Representativos desta segunda tendência são, para Carroll, a semiótica psicanalítica e, na tradição analítica, teorias como a de Suzanne K. Langer, que estabelece um paralelo entre cinema e sonho. De facto, a teoria do psicólogo alemão é classicamente apresentada como pioneira da concepção do filme como modelo do funcionamento da mente, paradigma desenvolvido mais tarde por autores como Christian Metz.<sup>10</sup> No entanto, tal aproximação entre as duas teorias escamoteia uma diferença essencial nas duas abordagens da relação entre filme e mente, pois, tal como o próprio Carroll reconhece, a teoria da semiótica psicanalítica baseia-se numa análise de processos mentais inconscientes, enquanto que Münsterberg se refere a processos mentais que não supõem uma teoria do inconsciente.<sup>11</sup> A questão que se coloca-se é então a de saber em que medida exactamente Carroll aproxima a teoria de Münsterberg de paradigmas desenvolvidos ulteriormente na teoria cinematográfica.

De acordo com Noël Carroll, a relação entre mente e filme defendida por Münsterberg é uma relação de “analogia” e é justamente com base nesta leitura que Münsterberg é interpretado, no artigo de Carroll, como sendo um precursor do paradigma desenvolvido por Christian Metz. Mas que significa exactamente

“analogia”? De uma maneira geral, a “analogia” implica uma relação de similitude entre dois objectos, um objecto A e um objecto B. Segundo a interpretação de Carroll, a construção da “analogia” em Münsterberg baseia-se numa caracterização dos processos cinemáticos como se estes fossem modelados de acordo com a mente humana.<sup>12</sup> O objecto A — o filme — é considerado similar, no seu funcionamento, ao objecto B — mente. Nós abordaremos de novo a interpretação de Carroll no final deste artigo, mas convém desde já sublinhar que a sua compreensão da relação entre mente e filme em Münsterberg como “analogia” é problemática, na medida em que o autor alemão nunca utiliza o termo “analogia” para caracterizar a relação que estabelece entre técnicas cinematográficas e mente humana. O termo a que o psicólogo alemão recorre é o de “objectivação.”<sup>13</sup> Se uma identificação entre os dois termos não deve ser à partida excluída, ela necessita todavia de uma justificação, a qual pode ser ou não fornecida mediante uma elucidação do que significa exactamente, no contexto de *The Photoplay*, “objectivação.” Este termo não deixa de estar envolvido numa certa ambiguidade: trata-se de exprimir a ideia de que o filme oferece uma reprodução do funcionamento da mente humana, como Ian Ch. Jarvie<sup>14</sup> pretende, ou a concepção duma “objectivação” dos processos mentais nas técnicas fílmicas supõe a ideia de que a vida mental fornece como que a base e o material do cinema, como defende James D. Andrew ao apresentar a teoria de Münsterberg?<sup>15</sup>

## PSICOLOGIA E ESTÉTICA DO FILME

Na medida em que a compreensão daquilo que Münsterberg nomeia “objectivação” dos processos mentais é indissociável do projecto global de *The Photoplay*, convém aqui ter em conta a estrutura do texto e os objectivos que Münsterberg visa alcançar com a sua argumentação. O texto de 1916 comporta uma introdução e duas partes. A

introdução divide-se, por sua vez, em dois capítulos. O primeiro capítulo da introdução é consagrado ao “desenvolvimento exterior das imagens em movimento” (“The Outer Development of the Moving Pictures”), ou seja, à história tecnológica do filme, cuja evolução se enraíza, segundo o autor, na tentativa de reproduzir movimento nas imagens. No segundo capítulo da introdução, Münsterberg aborda aquilo que denomina de “desenvolvimento interno das imagens em movimento” (“The Inner Development of the Moving Pictures”), ou seja, a evolução da utilização da tecnologia da imagem em movimento para fins artísticos. Deste modo, a dicotomia introduzida no início do texto entre desenvolvimento exterior e interior do filme faz referência à concepção duma utilização artística dessa tecnologia, utilização que permite ao filme desenvolver um carácter artístico próprio. A questão que se coloca desde logo para Münsterberg é a de saber em que é que consiste o valor artístico do filme e em que medida a tecnologia da imagem em movimento permite a emergência de uma nova forma de arte que se demarca das formas de arte clássicas. O propósito de defender a especificidade artística do filme domina assim a argumentação de *The Photoplay*, numa época em que não são raros os autores que recusam estatuto artístico ao cinema e vêem neste um derivado do teatro.

No entanto, Münsterberg inicia o seu texto contendo um propósito estético, com uma parte dedicada à psicologia do filme. De facto, à questão estética que domina o segundo capítulo da introdução do texto de Münsterberg segue-se a primeira parte da obra dedicada à psicologia do filme (“The Psychology of the Photoplay”) e será apenas na segunda parte do texto que o autor aborda a estética do filme (“The Aesthetics of the Photoplay”). Ora, compreender a relação entre as duas partes é essencial para conseguir determinar o significado da aproximação que Münsterberg estabelece entre técnicas fílmicas e processos mentais: porque é que Münsterberg começa um texto, que propõe uma reflexão estética sobre o filme, por uma parte

dedicada à psicologia do filme? A resposta a esta questão parece-nos residir na própria introdução de *The Photoplay*. No último parágrafo da introdução, Münsterberg evoca o direito do filme a ser classificado como uma arte em si mesma, que produz condições mentais totalmente novas.<sup>16</sup> Ao fazer esta consideração, o psicólogo alemão prepara o leitor para o ponto crucial da sua argumentação: a defesa da nova arte cinematográfica através da psicologia da experiência da visualização de um filme.<sup>17</sup> Na medida em que, no início do século XX, o cinema era tido como uma reprodução fotográfica do teatro, Münsterberg dedica-se sobretudo a distinguir os processos mentais de percepção no filme dos processos mentais de percepção no teatro, a fim de diferenciar as potencialidades estéticas do filme das da arte dramática. Trata-se assim de defender o filme enquanto nova forma de arte contra a concepção do cinema como “teatro filmado” ou como mera reprodução fotográfica de uma realidade dada. É com base numa análise psicológica da experiência do espectador de cinema que Münsterberg distingue os filmes que apenas reproduzem uma performance teatral daqueles que não se limitam a uma reprodução de uma peça de teatro.<sup>18</sup>

A primeira parte do texto de Münsterberg responde assim à questão de saber quais são as condições psicológicas de visualização dum filme, enquanto que, na parte dedicada mais especificamente à estética do filme, o psicólogo alemão tira as conclusões estéticas da sua análise psicológica e aplica a sua teoria da arte, elaborada num escrito de 1904 intitulado *The Principles of Art Education*, à nova arte cinematográfica.<sup>19</sup> De facto, é a partir duma análise psicológica que Münsterberg, na segunda parte do texto dedicada à estética do filme, desenvolve uma estética do “isolamento,” caracterizada por uma concepção da obra de arte como comportando uma totalidade e uma harmonia em si mesma e encontrando-se separada da esfera dos nossos interesses quotidianos.<sup>20</sup> No entanto, uma análise da teoria estética de Münsterberg não tem lugar no presente artigo. O que nos importa aqui reter é que é

no contexto de uma defesa do filme como nova forma de arte que a relação entre técnicas fílmicas e processos mentais adquire, em *The Photoplay*, todo o seu sentido: são os momentos perceptivos e a experiência do filme que nos indicam as potencialidades estéticas do filme.

O autor tenta assim mostrar, na primeira parte do texto, que a experiência dum espectador de teatro obedece às mesmas leis que a percepção do mundo exterior, enquanto que o espectador de cinema experiencia um mundo, veiculado pela câmara, que se emancipa das leis do mundo natural. Importa presentemente questionarmo-nos sobre a maneira como Münsterberg desenvolve a sua argumentação.

## ACTOS MENTAIS E OBJECTIVAÇÃO

Para responder a esta questão e poder assim determinar o sentido de “objectivação” que caracteriza a relação entre técnicas cinematográficas e actos mentais segundo Münsterberg, convém referir quais os processos mentais por ele analisados, que fornecem os elementos constitutivos da experiência cinematográfica. Eles são: percepção do espaço e do movimento no filme, a atenção, a memória e a imaginação e as emoções.

Na sua análise da percepção do espaço e do movimento no filme, Münsterberg não evoca ainda o termo de “objectivação.” O autor dedica-se antes de mais a mostrar que a impressão de profundidade e de movimento no ecrã são dependentes de mecanismos mentais e que, deste modo, a mente tem um papel activo na constituição da experiência da realidade e das suas características físicas. Ao defender uma implicação activa da mente na emergência do movimento das imagens, Münsterberg demarca-se de uma explicação passiva da impressão de

movimento das imagens pela teoria da retenção dos estímulos visuais. O movimento no ecrã de cinema não resulta da retenção, pela retina, de uma imagem vista que se sobrepõe às imagens que o olho vê num dado momento, mas é, antes, de acordo com o autor, o resultado de um acto mental. Com o objectivo de elucidar a sua posição, Münsterberg opera uma distinção fundamental entre conhecimento (*knowledge*) e impressão (*impression*) a propósito da percepção da profundidade no ecrã de cinema:

Claro que, quando estamos sentados na sala de cinema, sabemos que vemos um ecrã plano e que o objecto que vemos tem apenas duas dimensões, direita/esquerda e cima/baixo, mas não a terceira dimensão de profundidade, de distância na nossa direcção ou na direcção contrária. É plano como uma imagem e nunca plástico como uma obra de escultura ou arquitectura ou como um palco. No entanto, isto é conhecimento e não impressão imediata. Todavia, nós não temos o direito de dizer que as cenas que vemos no ecrã nos aparecem como imagens planas.<sup>21</sup>

De acordo com a citação anterior, Münsterberg considera que o espectador de um filme *sabe* que o ecrã é bidimensional, mas este conhecimento não impede que as cenas que ele visualiza no ecrã lhe *apareçam* como tridimensionais. É por essa razão que, segundo o psicólogo alemão, nós não podemos dizer que o que nos aparece no ecrã são imagens planas. Evocando várias experiências da percepção da profundidade através de imagens planas, como no caso do estereoscópio, assim como as experiências de Max Wertheimer sobre a percepção do movimento, o autor conclui que é um mecanismo mental que nos permite ver a profundidade no espaço do ecrã e o movimento nas imagens.<sup>22</sup> Segundo Münsterberg, o olho humano não recebe, na experiência da visualização do filme, as impressões de um movimento

real, mas a sugestão de um movimento, que, de acordo com o autor, serve de base para a construção da ideia de movimento, que não mais é do que um produto da nossa reacção ao estímulo visual das imagens em movimento.<sup>23</sup> Münsterberg pretende assim mostrar que a percepção do movimento e do espaço é mental.

É através da primeira análise que Münsterberg fornece dum processo mental no filme em *The Photoplay*, a saber, da percepção do espaço e do movimento no filme, que vários autores tentam caracterizar a psicologia que a estética do filme de Münsterberg supõe. O facto de Münsterberg citar as experiências de Max Wertheimer, um dos fundadores do Gestaltismo, pode ser considerado como um sinal da distância que Münsterberg adopta em relação à psicologia atomista do seu antigo professor Wilhelm Wundt.<sup>24</sup> No entanto, a discussão em volta da concepção que Münsterberg possui da psicologia não será levada a cabo no presente artigo, pois ela não possui nenhuma consequência directa sobre a interpretação da relação entre processos psíquicos e técnicas do filme.

De facto, aquilo que nos importa reter da análise efectuada por Münsterberg relativamente à percepção do espaço e do movimento no filme é que, a esse nível da argumentação do psicólogo alemão, não se trata ainda de estabelecer uma relação entre técnicas cinematográficas e processos mentais, mas, antes de mais, de mostrar que as características da imagem cinematográfica (espaço bidimensional, movimento ilusório) apelam a mecanismos mentais que permitem ao espectador ter a impressão de um espaço tridimensional e de um movimento efectivo no ecrã de cinema.

Deste modo, é apenas no caso da análise subsequente do acto mental da atenção que Münsterberg introduz a ideia de uma objectivação da mente numa técnica cinematográfica e imprime uma viragem na sua argumentação. Se é certo que a atenção constitui um acto mental que, segundo Münsterberg, organiza o caos das impressões que nos rodeiam<sup>25</sup> e que, neste sentido, se situa em continuidade com a

análise anterior do autor sobre o papel activo da mente na percepção do mundo exterior, as considerações de Münsterberg sobre a atenção, ao contrário do que acontece no exame da percepção da profundidade e do movimento no espaço, apontam para algo que não é efectuado pelo sujeito, ou seja, pelo espectador de cinema, mas sim pela câmara. De facto, aquilo que interessa a Münsterberg sublinhar, na sua análise da atenção, é que a técnica cinematográfica do *close-up* objectiva o funcionamento da mente que efectua um acto de atenção, na medida em que o *close-up* nos mostra um objecto ou detalhe de maneira similar àquela em que ele aparece quando este é alvo de atenção por parte do sujeito. Mais precisamente, o *close-up* reproduz a concentração num objecto ou detalhe do campo visual e a consequente desfocagem daquilo que o rodeia, tal como acontece no acto mental da atenção.<sup>26</sup> Com o *close-up*, Münsterberg argumenta a favor da especificidade artística do filme, na medida em que esta técnica cinematográfica consegue efectuar algo que é impossível levar a cabo no teatro classicamente encenado. Numa peça de teatro, o acto de atenção do espectador pode ser despoletado por gestos ou palavras do actor, mas ele permanece um acto subjectivo do espectador.

Não é assim descabida a tentativa de fornecer uma compreensão do vocábulo “objectivação” através da ideia de “reprodução,” como sugere a leitura de Ian Ch. Jarvie:<sup>27</sup> a técnica cinematográfica do *close-up* reproduz o acto mental do sujeito e, nesse sentido, objectiva-o. No entanto, é necessário alguma prudência na utilização do termo “reprodução” para caracterizar a relação entre processos mentais e técnicas cinematográficas, tal como ela é exposta em *The Photoplay*. De facto, aquilo que Münsterberg nos diz não é que o *close-up* reproduz um acto de atenção do sujeito-espectador, mas que esta técnica fílmica reproduz o modo de funcionamento do acto mental da atenção sem que haja um sujeito particular. Isto é, as características do acto mental da atenção, que são a concentração num detalhe e a desfocagem do resto do campo visual, são operadas pela câmara e não pelo sujeito particular que é o

espectador, apesar de este último experienciar, na visualização do filme no ecrã, a concentração num aspecto particular do campo visual. Deste modo, quando Münsterberg estabelece um paralelismo entre o *close-up* e a atenção e distingue esta técnica cinematográfica da atenção que o espectador de teatro pode dedicar a vários detalhes no palco, não se trata de considerar que o *close-up* nos oferece uma reprodução, através da câmara, daquilo que aconteceria na mente do espectador de teatro se este estivesse perante uma peça de teatro. É por essa razão que Münsterberg fala de “objectivação”: a câmara oferece um mundo filtrado por uma mente, mas sem sujeito particular. Através da câmara, o espectador de cinema é confrontado com um mundo moldado por processos mentais.<sup>28</sup> Jörg Schweinitz refere-se assim, a propósito da teoria de Münsterberg, ao filme como espaço mental de percepção.<sup>29</sup>

Esta concepção é aprofundada na análise que Münsterberg nos fornece da memória e da imaginação.<sup>30</sup> Ao abordar os actos mentais da memória e da imaginação e ao considerar que estes se objectivam nas técnicas do *flashback* (Münsterberg nomeia esta técnica de *cut-back*) e do *flashforward*, o autor introduz-nos a dois actos mentais que não se encontram ligados à espacialidade, como era o caso dos dois processos mentais anteriormente analisados (percepção do espaço e do movimento, atenção<sup>31</sup>), mas sim à temporalidade. Münsterberg põe assim em relevo que o funcionamento da memória e da imaginação quebra a continuidade temporal do mundo exterior, na medida em que o passado, o presente e o futuro se entrelaçam na mente do sujeito. Ora, a percepção natural, que rege a experiência do espectador de teatro, pode apenas sugerir-nos uma retrospectão no tempo, que tem lugar na mente do próprio espectador de teatro. Ao contrário, a percepção do mundo veiculada pelo filme e por técnicas cinematográficas como o *flashback* e o *flashforward* encontra-se estruturada por actos mentais que reproduzem o funcionamento da memória e da imaginação. O filme não obedece assim às leis do mundo exterior, como é o caso do teatro classicamente encenado a que Münsterberg

se refere, mas opera uma objectivação das próprias leis da mente. Münsterberg afirma assim:

O *cut-back* admite inúmeras variações e pode servir muitos propósitos. Mas este que estamos considerando é, psicologicamente, o mais interessante. Há realmente uma objectivação da função da memória. Neste sentido, o *cut-back* apresenta um certo paralelismo com o *close-up*: neste identificamos o acto mental de prestar atenção, naquele, o acto mental de lembrar. Em ambos, aquilo que, no teatro, não passaria de um acto mental, projeta-se, na fotografia, nas próprias imagens. É como se a realidade fosse despojada da própria relação de continuidade para atender às exigências do espírito. É como se o próprio mundo exterior se amoldasse às inconstâncias da atenção ou às ideias que nos vêm da memória.<sup>32</sup>

Após a análise da memória e da imaginação, o psicólogo alemão aborda o tema das emoções. Neste tópico, Münsterberg muda de novo de estratégia argumentativa e verificamos que o tema da “objectivação” não tem aqui nenhum papel de relevo. O tema das emoções não se encontra assim tratado do ponto de vista do aspecto activo da mente na organização do caos sensorial do mundo exterior, mas as emoções são apresentadas como sendo aquilo que o filme procura, segundo o autor, representar.

#### **ANALOGIA FENOMENOLÓGICA E ANALOGIA FUNCIONAL: DUAS INTERPRETAÇÕES DE MÜNSTERBERG**

Após a análise dos processos mentais constitutivos da experiência cinematográfica, convém agora confrontar o sentido e valor do paralelismo que Münsterberg

estabelece entre processos psíquicos e técnicas cinematográficas com as interpretações deste paralelismo como “analogia,” realizadas Noël Carroll e por M. R. Wicclair. Segundo a leitura deste último, Münsterberg constrói a “analogia” entre técnica fílmica e acto mental fenomenologicamente, na medida em que admite que a experiência de um sujeito que concentra a sua atenção num objecto é fenomenologicamente similar à do espectador do filme face a um *close-up*, ou ainda que a experiência de um espectador de teatro que se lembra de uma cena observada anteriormente é fenomenologicamente similar à de um espectador de cinema que visualiza um *flashback*.<sup>33</sup> No seu artigo sobre Münsterberg, Wicclair parece entender o “fenomenológico” no seu sentido mais abrangente, enquanto referência à experiência da consciência, sem reenviar para uma filosofia ou filósofo determinado. Assim, a “analogia” entre técnicas cinematográficas e actos mentais residiria, segundo o autor, na similitude da experiência da consciência aquando de um acto mental com a experiência da consciência na visualização de imagens construídas segundo técnicas cinematográficas. Por exemplo: a atenção e a visualização de um *close-up* são análogos; ou seja, aquilo que se passa na consciência do sujeito é similar, na medida em que um objecto ou detalhe do campo visual é trazido para o centro do conteúdo consciente. No entanto, como o próprio Wicclair reconhece, a tese de Münsterberg assim interpretada apresenta-se como problemática, na medida em que existem dissimilitudes fenomenológicas entre, por exemplo, o *close-up* e o acto mental da atenção. É pois com razão que o autor do artigo sobre Münsterberg chama a atenção para o facto de que o *close-up* não reproduz meramente o acto de atenção, pois o primeiro implica um acto físico ausente do acto de atenção, ou seja, um movimento no espaço (o *close-up* parece trazer o objecto mais perto do espectador). No entanto, não deixa de ser verdade que, ao reduzir a distância que separa o espectador do detalhe, o *close-up* não faz mais do que, por um meio técnico, reproduzir o acto de concentração num ponto do campo visual. Consequentemente, uma interpretação estritamente

fenomenológica da relação entre técnicas cinematográficas e processos mentais revela-se problemática, na medida em que a experiência consciente do sujeito enquanto sujeito de um acto de atenção e enquanto espectador de um *close-up* não é totalmente similar. Assim, no caso da atenção, podemos dizer que o sujeito não experienciará um movimento que ele próprio produz, pois cabe à câmara a iniciativa de concentração num detalhe do campo visual. Isso significa que o espectador de cinema não experienciará, como o sujeito de um acto de atenção, o movimento no espaço que o aproxima do objecto de atenção ou a distância que o separa desse mesmo objecto.

A segunda interpretação do paralelismo entre mente e filme enquanto “analogia” é a de Carroll, que difere daquela proposta por Wicclair:

Assim, ao invés de considerar que as suas [de Münsterberg] analogias são fenomenológicas, podemos considerá-las como sendo funcionais. Ou seja, o *close-up* e a atenção são funcionalmente análogos no que toca à execução da mesma função — chamemos-lhe focagem selectiva - em diferentes sistemas, o cinemático, por um lado, e o psicológico, por outro lado.<sup>34</sup>

Ao colocar a ênfase na “função” para interpretar a relação que Münsterberg estabelece entre técnicas cinematográficas e actos mentais, Carroll considera que a “analogia” estabelecida por Münsterberg significa, no caso exemplar do *close-up*, que esta possui a mesma função que o acto mental da atenção ao trazer os objectos para o centro da consciência do sujeito. Na perspectiva de Carroll, essa “analogia” funcional não é convincente. Carroll formula a sua crítica da seguinte maneira:

Pois será que aprendemos alguma coisa ao nos dizerem que o *close-up* é um análogo do processo psicológico de atenção, quando sabemos tão pouco sobre a maneira como o processo psicológico de atenção opera? E as analogias com a

memória e com a imaginação não se encontram em terreno mais firme. As analogias com tais processos não têm força explicativa, na medida em que pouco sabemos da natureza e da estrutura da mente.<sup>35</sup>

De acordo com a citação de Carroll, o problema da “analogia” pensada por Münsterberg, assim como de todas as teorias dos filme que se baseiam numa analogia entre a mente e o filme, reside no facto de a analogia dos processos mentais com técnicas fílmicas ser desprovida de poder explicativo, na medida em que a analogia se revela impotente para nos esclarecer sobre o modo de funcionamento dos dispositivos cinematográficos. Se é certo que, como Carroll considera, uma analogia consistente do ponto de vista teórico supõe um conhecimento mais alargado do termo elucidativo da analogia (por exemplo, a memória) do que o conhecimento do termo a elucidar (por exemplo, o *flashback*), esse ponto perde relevância a partir do momento em que o paralelismo estabelecido não implica um termo elucidativo nem um termo a elucidar, como parece ser o caso na tese da “objectivação” de Münsterberg.<sup>36</sup>

De facto, Münsterberg não propõe uma “analogia” no sentido que Carroll lhe atribui, na medida em que o valor da objectivação pensada pelo psicólogo alemão não reside numa explicitação do modo de funcionamento das técnicas cinematográficas. Münsterberg é o próprio a reconhecer que ele não pretende analisar as técnicas cinematográficas por elas mesmas, mas sim a percepção e a experiência do espectador que elas suscitam.<sup>37</sup> É necessário ter em conta que a análise psicológica de Münsterberg serve o propósito duma argumentação a favor do valor estético do filme, ao mostrar que as técnicas cinematográficas supõem uma experiência essencialmente diferente da do espectador de teatro. Não se trata assim de explicar o filme através do funcionamento da mente humana, mas de tornar explícitas as características da percepção e da experiência cinematográficas que

permitem, segundo Münsterberg, pensar a especificidade artística do filme. Ao proceder deste modo, o autor alemão integra a especificidade da percepção e da experiência cinematográficas no conceito do filme como forma de arte e é apenas neste contexto que a tese da “objectivação” de processos mentais em técnicas cinematográficas adquire o seu sentido.

## CONCLUSÃO

Ao longo deste artigo, tentámos mostrar que a interpretação do paralelismo que Münsterberg estabelece entre actos mentais e técnicas cinematográficas como “analogia” é problemática, na medida em que ela não tem em conta o contexto no qual Münsterberg pensa o paralelismo entre mente e filme. A análise do texto de Münsterberg revelou-nos que o significado daquilo que o psicólogo alemão nomeia de “objectivação” de processos mentais reenvia para o papel activo da mente humana na constituição e organização duma experiência do mundo exterior e supõe assim uma determinada concepção das técnicas fílmicas como uma espécie de reprodução desses mecanismos criativos de experiência. As técnicas cinematográficas permitem, segundo o autor, oferecer ao espectador de cinema a experiência de visualização de um mundo moldado por actos mentais. O significado da “objectivação” dos actos mentais nas técnicas cinematográficas encontra-se assim distante da leitura que Noël Carroll propõe de Münsterberg. De facto, segundo Carroll, Münsterberg pretende elucidar o filme ao estabelecer uma comparação analógica das técnicas cinematográficas com actos mentais. Ora, a consideração do texto de Münsterberg no contexto das relações entre estética e psicologia em *The Photoplay* demonstrou que aquilo que Münsterberg pretende, ao evocar uma “objectivação” de processos mentais em técnicas cinematográficas, é considerar que

a percepção do mundo veiculada pelo filme é tornada possível através das técnicas cinematográficas que produzem um mundo estruturado por actos mentais. Essa percepção possui assim um carácter estético próprio que distingue o cinema do teatro.

Por essa razão, parece-nos igualmente problemática a posição que alguns autores contemporâneos atribuem à filosofia de Münsterberg no contexto da história das teorias cinematográficas. De facto, a relação que o autor alemão estabelece entre filme e mente encontra-se bastante distante do paradigma desenvolvido por autores como Christian Metz e, na medida em que Münsterberg não pretende fornecer uma compreensão do funcionamento do filme através de uma analogia com a mente, a relação entre filme e mente em *The Photoplay* não se identifica com aquela que é pensada pelas teorias do cinema que Noël Carroll aponta como criticáveis do ponto de vista teórico. Münsterberg pensa a relação entre filme e mente sem se basear numa teoria do inconsciente e sem pretender elucidar o funcionamento das técnicas cinematográficas: o que está em causa é pensar a especificidade artística do filme através de uma psicologia. Deste modo, a elaboração de uma visão crítica da teoria de Münsterberg e do paralelismo que o autor estabelece entre filme e mente não nos parece possível sem repensar o problema da relação entre estética e psicologia nos estudos sobre cinema.

## NOTAS

1. Noël Carroll, "Introduction to Part II," in *Philosophy of Film and Motion Pictures*, ed. Noël Carroll e Jinhee Choi (Oxford: Blackwell, 2006), 52: "O cinemático é a característica ou as características do *medium*, que distingue não apenas o filme dos média adjacentes, mas que, para além disso, permite ao filme *qua* filme produzir arte — isto é, arte especificamente fílmica ou cinematográfica (em oposição à arte teatral, que é, no celulóide, apenas preservada)." [Tradução de: "The cinematic is the feature or features of the medium that not only distinguish film from adjacent media, but which, in addition, enable film *qua* film to produce art — that is, specifically filmic or *cinematic* art (as opposed to theatrical art that is merely preserved on celluloid)."].

2. Vachel Lindsay defende o valor artístico do filme ao distingui-lo do teatro e ao estabelecer paralelos entre o filme e outras artes como a pintura, a escultura e a arquitectura. Para uma confrontação das teses de Lindsay e de Münsterberg ver Michael Pressler, "Poet and Professor on the

Movies," *The Gettysburg Review* 4:1 (1991): 157-165.

3. Antes de publicar "The Photoplay" em 1916, Münsterberg escreveu um artigo intitulado "Why We Go to the Movies," *Cosmopolitan* 60:1 (Dezembro 1915): 22-32, que antecipa algumas teses de "The Photoplay." Sobre cinema, Münsterberg escreveu ainda um artigo intitulado "Peril to Childhood in the Movies," que aborda o impacto da violência nos filmes sobre as crianças em *Mother's Magazine* 12 (Fevereiro 1917): 109-110, 158-159.

4. Münsterberg é assim frequentemente considerado como o primeiro grande autor da teoria do cinema. Cf., e.g., Ian Jarvie, *Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics* (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1987), 69-70, ou ainda, Dudley Andrew, *The Major Film Theories* (Nova Iorque: Oxford University Press, 1976), 14.

5. Uma das razões que têm sido apontadas para tal reside no facto de Münsterberg ter sido um apologista da cultura alemã numa altura em que as relações entre os Estados-Unidos e a Alemanha se deterioravam e em que os Estados-Unidos entravam na Primeira Guerra Mundial. Este factor pode explicar em parte porque é que, após a sua morte em 1916, os escritos de Münsterberg conhecem uma fraca recepção nos Estados-Unidos. Sobre este ponto cf. Allan Langdale, "S(t)imulation of Mind: The Film Theory of Hugo Münsterberg," in *Hugo Münsterberg on Film*, ed. Allan Langdale (Londres: Routledge, 2002), 5-6. Donald L. Fredericksen, por sua parte, indica outra razão para o esquecimento de Münsterberg em *The Aesthetic of Isolation in Film Theory: Hugo Münsterberg* (Nova Iorque: Arno Press, 1977), 44-45: a falta de interesse dos estudos fílmicos pela sua própria história.

6. Münsterberg escreveu a sua tese de doutoramento sob a orientação do psicólogo experimental alemão Wilhelm Wundt e é considerado como sendo um dos pais da psicologia aplicada.

7. Carroll, "Film/Mind Analogies: The Case of Hugo Munsterberg," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46:4 (1988): 489-499. Este artigo foi reproduzido em Noël Carroll, *Theorizing the Moving Image* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996): 293-304. O texto por nós citado corresponde à mais recente publicação do artigo.

8. Gregory Currie, *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), xxiii. Currie não nomeia a teoria à qual ele se refere ao evocar a "current theory," mas parece, com este termo, designar teorias contemporâneas que aplicam a psicanálise à nossa experiência do filme.

9. *Ibid.*, xxiii. Cf. ainda *ibid.*, 34, onde Currie contesta a ideia de Münsterberg, segundo a qual o movimento percebido é um produto da nossa mente. Segundo Currie, ao contrário, existe um movimento efectivo que é realmente percebido.

10. Cf. Langdale, "S(t)imulation of Mind," 9. Cf. ainda Helmut H. Diederichs, *Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim* (Frankfurt: Suhrkamp, 2004), 21, n. 57, que considera que os trabalhos de Cynthia Freeland se aproximam da reflexão de Münsterberg ao colocar em relação técnicas fílmicas com situações psíquicas.

11. Carroll, "Film/Mind Analogies," 294.

12. *Ibid.*, 293.

13. Münsterberg utiliza uma única vez o termo de "analogia" (*analogy*) no texto de "The Photoplay" ao estabelecer uma analogia do funcionamento da visão com outros sentidos. Cf. Hugo Münsterberg, "The Photoplay: A Psychological Study," in *Hugo Münsterberg on Film*, ed. Allan Langdale (Londres: Routledge, 2002), 75.

14. Jarvie, *Philosophy of the Film*, 72.

15. Andrew, *The Major Film Theories*, 19-20.

16. Münsterberg, "The Photoplay," 63.

17. Uma relação semelhante entre estética e psicologia do filme pode também ser observada na obra de Rudolf Arnheim como reconhece Ismail Xavier, "Introdução," in *A Experiência do Cinema: Antologia*, ed. Ismail Xavier (Rio de Janeiro: Graal, 1983), 19: "Nele [em "The Photoplay"] vemos antecipado muito do que vamos encontrar, por exemplo, em Rudolf Arnheim, no seu clássico livro *O Cinema como arte*, onde então a psicologia da forma servirá de base para o estudo das diferenças entre filme e realidade responsáveis pela dimensão estética do cinema."

18. Mark R. Wicclair considera que esta distinção corresponde à diferença entre "filmes cinemáticos" (*cinematic films*) e "filmes teatrais" (*theatrical films*). Cf. Wicclair, "Film Theory and Hugo Münsterberg's 'The Film: A Psychological Study,'" *Journal of Aesthetic Education* 1:3 (1978): 34.

19. Münsterberg, *The Principles of Art Education: A Philosophical, Aesthetical and Psychological Discussion of Art Education* (Boston: The Prang Educational Co., 1904).

20. Para um panorama geral da teoria estética de Münsterberg, ver Donald L. Fredericksen, *The Aesthetic of Isolation in Film Theory: Hugo Münsterberg* (Nova Iorque: Arno Press, 1977).

21. Münsterberg, "The Photoplay," 65: "Of course, when we are sitting in the picture palace, we know that we see a flat screen and that the object which we see has only two dimensions, right-left, and up-down, but not the third dimension of depth, of distance toward us or away from us. It is flat like a picture and never plastic like a work of sculpture or architecture or like a stage. Yet this is knowledge and not immediate impression. We have no right whatever to say that the scenes which we see on the screen appear to us as flat pictures."

22. Sobre a questão da percepção da profundidade em Münsterberg, ver o seu artigo "Perception of Distance," *The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods* 1:23 (1904): 617-623.

23. Münsterberg, "The Photoplay," 78.

24. Para uma aproximação da teoria de Münsterberg com a teoria da *Gestalt* ver Andrew, *The Major Film Theories*, 16. Para a defesa da posição contrária, segundo a qual Münsterberg permanece ligado a uma visão atomista da psicologia causal ver Fredericksen, *The Aesthetic of Isolation*, 132.

25. Münsterberg, "The Photoplay," 80.

26. Münsterberg, "A Atenção," trans. Teresa Machado, in *A Experiência do Cinema: Antologia*, ed. Ismail Xavier (Rio de Janeiro: Graal, 1983), 34: "O detalhe em destaque tornou-se de repente o conteúdo único da encenação; e tudo o que a mente quer ignorar foi subitamente subtraído à vista e desapareceu. As circunstâncias externas submetem-se às exigências da consciência. Os produtores de cinema chamam a isso *close-up*. O *close-up* objectivou, no nosso mundo da percepção, o acto mental de atenção e com isso dotou a arte de um meio infinitamente mais poderoso do que qualquer palco dramático." A tradução citada foi modificada pela autora do artigo. O texto traduzido corresponde a Münsterberg, "The Photoplay," 87: "The detail which is being watched has suddenly become the whole content of the performance, and everything which our mind wants to disregard has been suddenly banished from our sight and has disappeared. The events without have become obedient to the demands of our consciousness. In the language of the photoplay producers it is a "close-up." *The close-up has objectified in our world of perception our mental act of attention and by it has furnished art with a means which far transcends the power of any theater stage.*"

27. Jarvie, *Philosophy of the Film*, 72.

28. Münsterberg, "The Photoplay," 88, considera assim que, ao fornecer uma percepção do mundo moldada por actos de natureza subjectiva como é o caso da atenção, o filme não obedece às leis objectivas do mundo exterior natural.

29. Jörg Schweinitz, "Psychotechnik, idealistische Ästhetik und der Film als mental strukturierter Wahrnehmungsraum: Die Filmtheorie von Hugo Münsterberg," in *Das Lichtspiel: Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino*, ed. Jörg Schweinitz (Viena: Synema, 1996), 25.

30. De uma maneira geral, Münsterberg fornece análises mais detalhadas dos processos mentais analisados em "The Photoplay" no seu texto *Psychology: General and Applied* (Nova Iorque: D. Appleton & Co., 1914). Para a questão da memória e da imaginação cf. *ibid.*, 165-175.

31. De facto, o acto mental da atenção pode ser caracterizado pela sua espacialidade, na medida em que ele supõe a concentração num detalhe do campo visual. Da mesma maneira, o *close-up* reproduz este acto ao reduzir a distância que separa o olho do espectador do detalhe no qual a câmara se concentra.

32. Münsterberg, "A Atenção," 37-38. A tradução citada foi modificada pela tradutora. O texto traduzido corresponde a Münsterberg, "The Photoplay," 90: "The cut-back may have many variations and serve many purposes. But the one which we face here is psychologically the most interesting. We have really an objectivation of our memory function. The case of the cut-back is there quite parallel to that of the close-up. In the one we recognize the mental act of attending, in the other we must recognize the mental act of remembering. *In both cases, the act which in the ordinary theater would go on in our mind alone is here in the photography projected into the pictures themselves. It is as if reality has lost its own continuous connection and become shaped by the demands of our soul.* It is as if the outer world itself became molded in accordance with our fleeting turns of attention or with our passing memory ideas."

33. Wicclair, "Film Theory," 39-41.

34. Carroll, "Film/Mind," 302: "So rather than taking his analogies to be phenomenological, we might take them to be functional. That is, the close-up and attention are functionally analogous in regards to performing the same function — call it selective focusing — in different systems, the cinematic, on the one hand, and the psychological on the other."

35. *Ibid.*, 302: "For do we really learn about anything by being told that the close-up is an analog to the psychological process of attention when we know so little about the way in which the psychological process of attention operates? And analogies to memory and to the imagination are on no firmer standing. Analogies to such processes have no explanatory force where we have so little grasp of the nature and structure of the mind."

36. Numa nota do seu artigo "Film/Mind," 304, n. 15, Carroll tem em conta uma objecção que lhe foi feita por Mary Devereaux, em que esta considera que não se deve interpretar a relação entre mente e filme em Münsterberg como constituindo a base de um programa de investigação teórico, mas como sendo um instrumento retórico, ou, mais precisamente, como uma metáfora para apresentar o novo *medium* a uma audiência céptica. Carroll considera, no entanto, que, apesar do seu valor heurístico, a metáfora elaborada por Münsterberg é teoricamente duvidosa.

37. Münsterberg, "The Photoplay," 63: "Não são os meios físicos e os dispositivos técnicos que estão em questão, mas os meios mentais. Que factores psicológicos estão envolvidos quando assistimos ao que acontece no ecrã?" (Tradução de: "Not the physical means and technical devices are in question, but the mental means. What psychological factors are involved when we watch the happenings on the screen?")