

**PERCEÇÃO E ESTÉTICA NA TEORIA DO CINEMA
DE HUGO MÜNSTERBERG E DE RUDOLF ARNHEIM**

Teresa Pedro¹

Resumo: No artigo intitulado “Perceção e estética na teoria do cinema de Hugo Münsterberg e de Rudolf Arnheim”, a autora pretende mostrar que a estética do cinema é fundamentada por uma teoria da perceção em dois textos marcantes da teoria clássica do cinema, o texto de 1916 de Hugo Münsterberg intitulado *The Photoplay: A Psychological Study* e a obra de Rudolf Arnheim, *Film als Kunst* de 1932, e que, neste sentido, estes textos oferecem um exemplo paradigmático para pensar a interseção entre teoria da perceção e estética. Através de uma confrontação com um artigo de Bence Nanay, onde este defende uma ligação disciplinar íntima entre a teoria da perceção e a estética, é posta em relevo a especificidade do modelo de relação entre os dois domínios presente em Münsterberg e em Arnheim. A análise de *The Photoplay* e de *Film als Kunst* permite concluir que a interseção entre teoria da perceção e estética presente nestes textos se baseia numa derivação da especificidade artística do cinema a partir do estudo da particularidade da experiência perceptiva do cinema.

Palavras-chave: perceção, estética, psicologia, arte

Email: teresapedro@voila.fr

Num artigo intitulado “Philosophy of perception as a guide to aesthetics”, Bence Nanay considera que muitos dos problemas tradicionais da estética correspondem a problemas de filosofia da perceção e que, conseqüentemente, podem ser abordados com a ajuda do aparelho conceptual da filosofia da perceção. No intuito de argumentar neste sentido, o autor dissocia a estética da filosofia da arte e define o espectro problemático da filosofia da perceção. De facto, segundo Nanay, a estética distingue-se da filosofia da arte, na medida em que a primeira investiga um certo número de tópicos relacionados com o termo “estética” (experiência estética, valor estético, juízo estético, etc.) que não estão necessariamente em conexão com a arte. Em relação à filosofia da perceção, o autor considera que as questões desta disciplina não dizem respeito

¹ Investigadora de pós-doutoramento e bolsista da Fundação para a Ciência e a Tecnologia no IFL – Instituto de Filosofia da Linguagem da Universidade Nova de Lisboa e no IZW – Innovationszentrum Wissensforschung da Universidade Técnica de Berlim.

apenas à percepção num sentido estrito, mas também a processos mentais similares à percepção como a imaginação sensória (Nanay 2013, 1-16)².

A posição de Nanay no artigo evocado encontra-se em sintonia com uma certa tendência da teoria atual do cinema, que privilegia, no estudo do filme, questões ligadas à percepção ou que relevam de uma psicologia da experiência cinematográfica. Esta tendência é ilustrada de forma paradigmática pela teoria cognitivista do cinema³, que aplica a teoria cognitivista da percepção⁴ à análise dos processos psíquicos que entram em linha de conta no tratamento, pelo espectador, da informação visual fornecida num filme. Numa perspectiva próxima, Cynthia Freeland compara a filosofia do cinema à filosofia da mente, num artigo intitulado “Empiricism and the philosophy of film”, onde argumenta a favor da importância da consideração de teorias psicológicas para responder a questões que relevam da filosofia e da teoria do cinema⁵. Segundo Freeland, o objetivo dos estudos fílmicos é explicar aquilo que caracteriza a nossa experiência e o nosso interesse no cinema, e para tal torna-se necessário examinar o contributo que as teorias científicas (especialmente a ciência cognitiva) dão para a compreensão desse fenómeno (Freeland 2004, 188).

Esta tendência atual na teoria do cinema pode ser posta em relação com os pressupostos teóricos de alguns textos da teoria clássica do cinema. De facto, nas primeiras teorizações sistemáticas sobre o filme, constitui-se uma conexão intrínseca entre reflexão estética e teoria da percepção, que se reflete na interseção entre o discurso teórico sobre o cinema e uma determinada psicologia da percepção. O intuito do presente artigo é mostrar em que medida, na teoria clássica do cinema, discurso estético e teoria da percepção se encontram intrinsecamente interligados. Neste quadro, pretendemos pôr em relevo de que modo a relação entre estética e teoria da percepção elaborada nessa teoria se constitui como um modelo distinto daquele que é pensado por

² O artigo aqui citado corresponde à penúltima versão do texto que será publicado num volume editado por Currie et al. em 2014.

³ Ver, por exemplo, Bordwell 1985, Bordwell 1989 e Currie 1985.

⁴ Ver, por exemplo, Rock 1983.

⁵ Freeland 2004, 187: “How is *understanding* a film related to *assessing* it? Why do audiences respond emotionally to films? If psychology has a role in telling us how people understand and react to films, then isn’t it important to know which psychological theories are true, and which empirical findings are relevant?”.

autores como Nanay. Mais precisamente, tentaremos mostrar que a teoria da percepção fornece o núcleo argumentativo a uma reflexão sobre o caráter artístico do filme na teoria clássica do cinema, aspecto que a distingue das teorias atuais da percepção no cinema. Para esse fim, analisaremos o texto de 1916 de Hugo Münsterberg intitulado *The Photoplay: A Psychological Study* (*O fotodrama: um estudo psicológico*) e a obra de Rudolf Arnheim, *Film als Kunst* (*A arte do cinema*) de 1932⁶. Essa análise será objeto da segunda e terceira partes do presente artigo, enquanto a primeira parte será dedicada à explicitação da tese de Nanay sobre a relação entre estética, filosofia da arte e filosofia da percepção.

Estética, filosofia da arte e filosofia da percepção

Como é referido no início do presente artigo, Nanay distingue a estética e a filosofia da arte no intuito de argumentar a favor do estabelecimento de uma conexão disciplinar mais íntima entre a estética e a filosofia da percepção. Neste quadro, o autor considera que a estética foca problemas em torno da experiência estética, do juízo estético, do valor estético, das propriedades estéticas, etc., enquanto a filosofia da arte diz respeito a várias questões de ordem metafísica, epistemológica, política ou ética no campo da arte (Nanay 2013, 1-2). Esta distinção não deixa de ser problemática, apesar de corresponder a uma dicotomia presente na filosofia: a estética é considerada como a disciplina que trata a experiência baseada na percepção sensorial que temos da natureza ou da arte e que é denominada “experiência estética”, enquanto a teoria da arte se constitui como uma reflexão sobre o valor e o estatuto dos objetos da arte. No entanto, o termo “estética” é também frequentemente utilizado para designar uma teoria da arte⁷.

⁶ Alguns excertos da obra de Münsterberg encontram-se traduzidos por Teresa Machado em Xavier 1983. Em relação ao texto de Arnheim, existe uma tradução portuguesa elaborada por Maria da Conceição Lopes da Silva a partir da versão inglesa do texto que Arnheim publicou com o título *Film as Art* em 1957: Arnheim 1989. Note-se que a versão inglesa não comporta o texto integral da primeira versão alemã de 1932.

⁷ Ver Recki, 2010, 159. A este propósito, é necessário proceder a uma pequena clarificação terminológica: “filosofia da arte” e “teoria da arte”, assim como “filosofia da percepção” e “teoria da percepção” não são expressões sinónimas, pois o termo “teoria” é mais abrangente do que o

Para justificar a sua tese, Nanay recorre a três exemplos de questões que relevam da estética e que encontram resposta no quadro de uma filosofia da percepção: 1) como dar conta da nossa experiência de visualização de imagens; 2) como explicar o nosso empenho (*engagement*) em obras ficcionais, ou seja, como funcionam as nossas mentes quando lemos uma narrativa literária ou vemos uma narrativa fílmica⁸; 3) como se processa a identificação com personagens de um filme ou de uma peça de teatro (Nanay 2013, 4).

Para responder a estes três problemas que relevam da estética, Nanay observa que vários autores recorrem ao fenómeno da imaginação sensória (*sensory imagination*), ou seja, ao processo através do qual alguém imagina ver algo, fazer algo ou ser um indivíduo determinado. Ora, Nanay argumenta que a imaginação sensória é um processo que pode ser considerado como quase-percetual, na medida em que a percepção e a imaginação sensória possuem uma fenomenologia similar⁹. Um fundamento possível da fenomenologia similar entre o fenómeno percetivo e a imaginação sensória reside na semelhança entre o conteúdo percetual e o conteúdo da imaginação sensória¹⁰. Ao fazer referência à similitude entre percepção e imaginação sensória, Nanay intenta mostrar que a investigação sobre o fenómeno da imaginação sensória, evocado para resolver várias questões de estética, é efetivamente objeto de uma filosofia da percepção.

Através destes exemplos, torna-se claro que a ligação entre estética e filosofia da percepção efetuada por Nanay se baseia sobretudo na noção de experiência, objeto de investigação nas duas disciplinas:

de “filosofia”. No entanto, no contexto de que nos ocupamos, ou seja, na teoria do cinema de Münsterberg e de Arnheim, tanto a teoria da percepção como a teoria da arte possuem uma dimensão filosófica inegável. Cf. a este propósito Carroll 2008, 2: “For traditional film theory was always mixed through and through with philosophy.”

⁸ Para uma abordagem deste problema no contexto do cinema ver Nanay 2009, 119-129.

⁹ O autor evoca, neste contexto, as experiências de C. W. Perky, nas quais este pediu a vários indivíduos para fixar um ponto numa tela branca e imaginar de olhos abertos vários objetos (um tomate, uma banana e outros). Sem o conhecimento dos sujeitos da experiência, são projetadas, na tela, imagens que se encontram no limiar da visibilidade. A experiência revelou que nenhum dos sujeitos da experiência se apercebeu de que estava a visualizar imagens projetadas e não os produtos da sua imaginação. Cf. Perky 1910, 422-452 (citado em Nanay 2013, 3-4).

¹⁰ Nanay 2013, 4 cita como defensores desta tese, entre outros, Currie 1995.

“Philosophy of perception is about experiences. Aesthetics is about some special kinds of experiences: aesthetic experiences, the experience we have when looking at pictures, the experience we have when we identify with Hamlet, the experience we have when we engage with fiction, etc.” (Nanay 2013, 9)

Ora, o laço que une estética e teoria da percepção nos textos da teoria clássica do cinema que nos propomos analisar no presente artigo supõe, como pretendemos demonstrar, uma ligação mais íntima entre as duas disciplinas, na medida em que a teoria da percepção oferece o quadro teórico, no qual não só a experiência do cinema é analisada, mas também é pensado o estatuto artístico do cinema. Ou, noutros termos, nos textos de Münsterberg e de Arnheim, estabelece-se uma relação indissociável entre teoria da percepção, estética e teoria da arte, o que se reflete no próprio uso do termo “estética”, que compreende, para estes autores, uma “teoria da arte”¹¹. Mais concretamente, para ambos os autores, fundamentar o carácter artístico do filme pressupõe uma análise da especificidade da percepção no cinema, que se distingue, segundo eles, da percepção do mundo exterior. Importa presentemente analisar a articulação entre teoria da percepção e estética nos textos de Münsterberg e de Arnheim.

Percepção e estatuto artístico do filme

Apesar de Münsterberg e Arnheim não terem tomado conhecimento das obras um do outro no momento de redação dos textos aqui considerados¹², ambos os autores partilham um mesmo propósito nos seus livros *The Photoplay* e *Film als Kunst*, que é o de argumentar a favor do carácter artístico do filme, opondo-se assim à tese, não rara nos anos vinte e trinta da primeira metade do século XX,

¹¹ Na segunda e terceira partes do presente artigo, utilizaremos o termo “estética” para designar uma teoria da arte, na medida em que Münsterberg e Arnheim utilizam a palavra nesta acepção.

¹² Em termos cronológicos, Münsterberg não poderia ter tomado conhecimento do texto de Arnheim, pois o autor falece em 1916 antes da publicação de *Film als Kunst*. Quanto a Arnheim, o autor reconhece apenas ter tomado conhecimento da obra de Münsterberg em 1981, quando redige um texto para a tradução alemã da obra de Münsterberg projetada por Helmut H. Diederich e que nunca chegou a ver a luz do dia. Cf. Arnheim 1992, 56.

de que o cinema não é arte¹³. Os dois autores, no entanto, não dirigem a sua argumentação contra os mesmos adversários. Enquanto Münsterberg apresenta objeções contra a ideia de que o filme não oferece mais do que uma mera reprodução do que o teatro pode apresentar, Arnheim dirige a sua crítica contra o argumento proveniente das belas artes¹⁴, segundo o qual o filme não passa de uma cópia mecânica da realidade.

Todavia, tanto Münsterberg como Arnheim, no contexto da sustentação da tese do filme como uma forma de arte, acabam por contestar a mesma ideia, ou seja, a de que o filme é uma *reprodução*. Para Münsterberg, trata-se de criticar a tese de que o filme reproduz uma performance teatral à maneira da reprodução de uma performance musical pelo gramofone (Münsterberg 2002, 111). Para Arnheim, trata-se de mostrar que o filme não é uma reprodução da realidade.

A proximidade entre os dois textos não se verifica apenas a nível temático, mas também a nível metodológico, na medida em que a contestação da conceção do filme como reprodução e, concomitantemente, da tese do carácter não artístico do filme, supõe uma análise da especificidade da percepção e da experiência do cinema em relação à experiência que fazemos do mundo que consideramos “real”. Ora, é justamente essa especificidade que fornece aos dois autores o argumento principal para defenderem a peculiaridade artística do cinema.

De facto, para diferenciar o cinema do teatro e criticar, deste modo, a conceção do cinema como “teatro filmado”, Münsterberg fornece uma análise da experiência perceptiva do espectador de cinema e distingue esta da experiência do espectador no teatro. Esta metodologia assenta na pressuposição de que cabe, a uma teoria da percepção, fornecer os argumentos em prol do carácter artístico único do cinema. A análise da percepção no cinema permite estabelecer a especificidade da experiência do cinema, e, concomitantemente, da independência artística da arte cinematográfica em relação ao teatro.

¹³ Münsterberg 2002, 112: “(...) the core of public opinion remains the same; the moving pictures are no real art.”

¹⁴ Sobre este tema cf. Carroll 1988, 17-20.

Esta opção argumentativa reflete-se na própria estrutura do livro, dividido em duas partes. A primeira, intitulada “A psicologia do fotodrama” (*The psychology of the Photoplay*)¹⁵, trata da percepção e dos processos mentais constitutivos da experiência de visualização de um filme. A segunda parte é dedicada à “estética do fotodrama” (*The Aesthetics of the Photoplay*), onde Münsterberg, por um lado, enuncia alguns princípios da sua teoria da arte exposta em 1904 num texto intitulado *The Principles of Art Education* (Münsterberg 1904) e, por outro lado, deduz a especificidade artística do cinema a partir das suas análises psicológicas.

Na parte dedicada à psicologia do filme, o autor mostra que a distinção entre o cinema e outras formas de arte é marcada, antes de mais, por um funcionamento dos processos psicológicos que entram em linha de conta na constituição da experiência do cinema¹⁶. Segundo Münsterberg, enquanto a visualização de uma peça teatral não se distingue fundamentalmente da percepção do mundo exterior, a visualização de um filme obedece a condições percetivas diferentes. Neste contexto, Münsterberg aborda a percepção do espaço e do movimento, os processos psicológicos da atenção, da memória e da imaginação e, por fim, as emoções no cinema. É possível distinguir três pontos essenciais da análise de Münsterberg, que permitem caracterizar a experiência do cinema para o autor.

Em primeiro lugar, no que toca à percepção do espaço e do movimento, Münsterberg aponta para uma diferença essencial entre a percepção do mundo físico, que é também a do teatro, e a percepção cinematográfica¹⁷: enquanto, na primeira, os objetos são visualizados num espaço tridimensional e o movimento

¹⁵ Não nos deteremos aqui na questão complexa de saber qual é exatamente a teoria psicológica que se encontra no horizonte das análises de Münsterberg, mas não dispensamos uma breve referência a essa questão. Apesar de Münsterberg ser um discípulo de Wilhelm Wundt, defensor de uma conceção atomista da psicologia, o autor evoca, em *The Photoplay*, as experiências de Max Wertheimer, um dos fundadores da psicologia gestaltista, a propósito da percepção do movimento (cf. Wertheimer 1912, 161-265). Assim, Dudley Andrew aproxima a teoria de Münsterberg do Gestaltismo (Andrew 1976, 16), enquanto Donald Fredericksen (Fredericksen 1977, 132) considera que Münsterberg continua próximo da conceção atomista do seu antigo professor.

¹⁶ Os processos mentais são analisados independentemente da experiência do cinema em Münsterberg 1914.

¹⁷ A expressão “percepção cinematográfica” não se encontra no texto de Münsterberg. No entanto, a sua utilização na análise do texto parece-nos justificada, na medida em que o autor distingue a percepção do mundo exterior da percepção no cinema.

é real, a percepção de um filme no ecrã supõe um espaço bidimensional e um movimento que não é real, ou seja, que é descontínuo¹⁸. Mas esta observação por si só não caracteriza a percepção cinematográfica segundo Münsterberg. O que é essencial na percepção do espaço e do movimento no filme é que, como o autor observa, apesar de a imagem fílmica ser plana e de o movimento não ser real, o espectador tem a percepção de objetos que se movem num espaço tridimensional e tem efetivamente uma percepção de objetos em movimento. Segundo Münsterberg, este fenómeno só é possível devido ao facto de a percepção do movimento no ecrã supor uma construção mental, na medida em que o olho humano não recebe a impressão de um movimento real no cinema.

Em segundo lugar, Münsterberg considera que os processos da atenção, da rememoração ou da imaginação (entendida como projeção no futuro) são “objetivados” nas técnicas cinematográficas respetivamente do *close-up*, do *flashback*¹⁹ e do *flashforward*²⁰. Desta observação, Münsterberg conclui que a câmara de filmar, na medida em que molda um mundo de acordo com processos mentais, comunica ela mesma uma determinada percepção do mundo. Em terceiro lugar, a propósito da experiência emocional proporcionada pelo cinema, Münsterberg sublinha que esta experiência molda as cenas do filme e que estas aparecem assim como a encarnação (*embodiement*) das nossas emoções²¹.

Na parte consagrada à estética do filme, Münsterberg não fornece novos argumentos para a especificidade artística do cinema, mas redimensiona as considerações de natureza psicológica no contexto da sua teoria da arte, tecendo deste modo uma ligação de interdependência entre psicologia e

¹⁸ Para uma crítica da conceção da irrealidade do movimento no filme ver Currie 1995, 34.

¹⁹ Münsterberg utiliza a palavra *cut-back* para designar esta técnica cinematográfica. Cf. Münsterberg 2002, 90.

²⁰ Para uma análise da ideia de objetivação de processos mentais nas técnicas cinematográficas no texto de Münsterberg é possível consultar o artigo da autora: Pedro 2011, 165-183.

²¹ Münsterberg 2002, 104-105: “We sympathize with the sufferer and that means that the pain which he expresses becomes our own pain. We share the joy of the happy lover and the grief of the despondent mourner, we feel the indignation of the betrayed wife and the fear of the man in danger. The visual perception of the various forms of expression of these emotions fuses in our mind with the conscious awareness of the emotion expressed; we feel as if we were directly seeing and observing the emotion itself. Moreover, the idea awakens in us the appropriate reactions”. Cf. também idem, 129.

estética do filme, comparável à relação estabelecida por Arnheim entre as duas disciplinas dezasseis anos mais tarde em *Film als Kunst*.

Psicologia e estética

O paralelismo entre os textos referidos de Münsterberg e de Arnheim não passou despercebido nos estudos sobre cinema, apesar de, até à data, não haver nenhuma comparação sistemática e detalhada das duas obras. Por exemplo, Ismail Xavier considera que *The Photoplay* antecipa vários elementos de *Film als Kunst*, “onde então a psicologia da forma servirá de base para o estudo das diferenças entre filme e realidade responsáveis pela dimensão estética do cinema” (Xavier 1983, 19).

De facto, em ambas as obras, a psicologia ou, mais concretamente, a psicologia da percepção²², inscreve-se numa estratégia argumentativa de reconhecimento do carácter artístico do cinema. No caso do texto de Münsterberg, esse facto reflete-se na impossibilidade, para uma teoria da arte, de pensar as diferenças concretas entre cada forma artística. É assim apenas no recurso à análise psicológica da primeira parte de *The Photoplay* que Münsterberg põe em relevo a especificidade artística do filme, na parte do texto dedicada à estética.

De facto, no início da segunda parte do texto, intitulada “A estética do fotodrama”, o autor tece considerações gerais sobre o objetivo da arte, que é, segundo Münsterberg, isolar uma parte significativa da nossa experiência de maneira a que esta se encontre separada da nossa vida prática e se encontre em consonância consigo mesma. A obra de arte, neste contexto, é caracterizada por uma certa harmonia interna. Não nos deteremos, no presente artigo, na

²² Referimos que não se trata, no presente artigo, de analisar a ideia de uma psicologia da arte enquanto tal. De facto, a psicologia da arte não se limita apenas a uma psicologia da percepção, na medida em que pode comportar igualmente um estudo da motivação, da personalidade ou ainda a aplicação da psicologia social. Sobre as vantagens da psicologia da arte, Arnheim, num texto bastante posterior à obra de 1932 intitulado *Toward a psychology of art*, considera que uma maior familiaridade dos teóricos e historiadores da arte com o desenvolvimento da psicologia permitiria evitar referências a princípios da percepção que já não são considerados verdadeiros nas teorias mais atuais (Arnheim 1966, 19).

conceção que Münsterberg oferece da arte²³, mas reteremos os elementos mais importantes para compreender a relação entre psicologia e estética neste texto. De acordo com a definição da arte que Münsterberg apresenta, cada forma de arte recria uma parte da nossa experiência, separando-a assim da esfera da vida quotidiana. Neste quadro, cada arte possui um método próprio de transformação da realidade (Münsterberg 2002, 123) e é, segundo o autor, justamente este método que permite caracterizar a sua especificidade artística.

Ora, para caracterizar o método de transfiguração da realidade próprio ao cinema, Münsterberg recorre aos resultados da sua análise psicológica. A propósito da reconstrução da realidade operada pelo cinema, o autor afirma que o filme ultrapassa as formas do “mundo exterior” e ajusta os acontecimentos representados às formas do “mundo interior”:

“(...) the photoplay tells us the human story by overcoming the forms of the outer world, namely space, time, and causality, and by adjusting the events to the forms of the inner world, namely attention, memory, imagination, and emotion.” (ibidem)

Na citação precedente, cada “forma” do “mundo exterior” e do “mundo interior” corresponde a um aspeto da perceção e da experiência da visualização de um filme identificados na “psicologia do fotodrama”: a forma espacial no filme emancipa-se das leis do mundo exterior, na medida em que é a mente que constrói o espaço tridimensional e o movimento contínuo que vemos no ecrã; a estrutura temporal do mundo físico, assim como a lei da causalidade, são quebradas através de *flashbacks* e de *flashforwards*, que objetivam os processos mentais da memória e da imaginação. Deste modo, o que é apresentado no ecrã é moldado de acordo com a memória, a imaginação, mas também de acordo com o processo da atenção, objetivada na técnica do *close-up* e pela emoção. Na medida em que o método de transformação da realidade próprio ao cinema é derivado das análises psicológicas, que metem em relevo a diferença entre a

²³ Para um estudo da “estética do isolamento” elaborada por Münsterberg, é possível consultar Fredericksen 1977.

percepção do mundo exterior e a experiência do cinema, podemos considerar que é a psicologia do filme, baseada numa teoria da percepção, e não a estética do filme, que elabora os conceitos e argumentos que permitem fundamentar e explicitar a especificidade artística do filme.

Esta relação de dependência da estética do cinema em relação a uma teoria psicológica da percepção verifica-se, de modo similar, na obra de 1932 de Arnheim. Como já foi referido na segunda parte do presente texto, Arnheim visa, com *Film als Kunst*, defender o carácter artístico do cinema contra a tese de que o filme é uma reprodução mecânica da realidade e, enquanto tal, não possui uma dimensão artística.

Para argumentar neste sentido, Arnheim fornece-nos, no capítulo intitulado “Imagem do mundo e imagem do filme” (*Weltbild und Filmbild*), uma análise detalhada da psicologia da visão e das características da experiência da visualização de um filme. A tese central que subjaz à análise do autor neste capítulo é a distinção entre a imagem cinematográfica e aquilo que ele denomina de “imagem do mundo” (*Weltbild*). Estabelecer esta distinção é essencial para o propósito geral do seu texto, que é o de contestar uma concepção do cinema como cópia da realidade. Para argumentar em favor da distinção entre imagem fílmica e imagem do mundo, Arnheim baseia-se numa análise da percepção dos objetos no espaço.

Neste quadro, o autor considera que a imagem fotográfica nunca é uma mera reprodução mecânica da realidade, na medida em que a perspectiva que se tem sobre um objeto não é mecanicamente determinada (Arnheim 2002, 25-26). Da mesma maneira, a percepção da profundidade espacial no ecrã plano mostra que o filme não se reduz a uma mera cópia da realidade, na medida em que as imagens fílmicas são ao mesmo tempo planas e espaciais (idem, 27). Estas considerações aproximam-se das observações de Münsterberg relativamente à percepção dos objetos no espaço: apesar de a imagem fílmica ser uma imagem plana, nós visualizamos nesta, até um certo ponto, os objetos e as suas relações entre si num espaço tridimensional.

Na esteira das suas considerações sobre a percepção da profundidade no ecrã de cinema, Arnheim observa que o efeito de realidade sobre o espectador

não é diminuído pelo facto de um filme nos oferecer imagens a preto e branco (idem, 30). No entanto, as imagens a preto e branco apresentam uma característica que as distingue das imagens da perceção da realidade exterior. Do mesmo modo, Arnheim intenta proceder a uma distinção entre o mundo exterior e a maneira como a imagem fílmica é percecionada ao apontar para o facto de a perceção no cinema pressupor necessariamente um limite da imagem do ecrã (que é delimitada pela tela), assim como para o facto de os objetos no ecrã poderem aparecer com tamanhos diferentes consoante a proximidade ou distância da câmara dos objetos. Para além disso, o autor sublinha que, no cinema, experienciamos a ausência da continuidade espaço-temporal presente no mundo físico e, por último, refere a dimensão não-ótica do mundo sensorial, que é, no cinema, transmitida através da visão.

Ora, é esta diferença entre a imagem visual que temos do mundo e as características da imagem fílmica que abre a possibilidade de o filme de adquirir uma dimensão artística, o que Arnheim tenta mostrar no capítulo do texto intitulado “Como se filma. Os meios artísticos da câmara e da tira de película” (*Wie gefilmt wird. Die Kunstmittel der Kamera und des Bildstreifens*). Neste capítulo, Arnheim analisa a exploração artística da diferença entre perceção do mundo e a imagem fílmica. A título de exemplo, podemos aqui nomear a técnica da montagem, que, para Arnheim, se baseia numa intervenção e numa quebra na continuidade espaço-temporal do mundo²⁴. Neste sentido, observamos que, à semelhança do que acontece em *The Photoplay*, a reflexão estética deste capítulo baseia-se nas análises da perceção e experiência de visualização de um filme, levadas a cabo no capítulo precedente, consagrado à distinção entre imagem do mundo e imagem fílmica. Assim como no texto de Münsterberg, a defesa da dimensão artística do cinema é feita através de uma ligação íntima entre psicologia e estética²⁵.

²⁴ Arnheim 2002, 95: “Bei der Montage aber wird in den Abbildungsvorgang eingegriffen: der Zeitablauf wird zerschnitten, räumlich und zeitlich Disparates wird aneinandergesappt – dies wirkt als ein handgreiflich schöpferischer, gestaltender Vorgang!”

²⁵ A propósito da relação entre arte e perceção e, mais especificamente, entre arte e ciência noutro texto de Arnheim, intitulado *Visual Thinking*, ver Aparício 2006, 1-11.

Arnheim não se refere explicitamente a esta relação entre as duas disciplinas em *Film als Kunst*, mas podemos encontrar em *The Photoplay* uma curta reflexão sobre a divisão entre psicologia e estética:

“What psychological factors are involved when we watch the happenings on the screen? But secondly, we must ask what characterizes the independence of an art, what constitutes the conditions under which the works of a special art stand. The first inquiry is psychological, the second aesthetic; the two belong intimately together.” (Münsterberg 2002, 63)

Na citação precedente, Münsterberg atribui à psicologia e à estética duas ordens diferentes de questões: na psicologia trata-se de questionar os fatores psicológicos envolvidos quando se visualiza um filme²⁶; no domínio da estética, coloca-se a questão da especificidade artística da forma de arte. As duas entretêm, todavia, uma relação íntima, na medida em que a estética só pode responder à questão da especificidade artística do filme com base numa análise da percepção e da experiência no cinema.

Conclusão

Através de uma análise de dois textos de Münsterberg e de Arnheim, assim como através de uma confrontação com um artigo de Nanay, tentámos demonstrar, ao longo do presente artigo, que os dois textos da teoria clássica do cinema oferecem um discurso teórico que associa uma análise da especificidade da percepção cinematográfica à concepção do valor artístico do filme. Ambos os autores, Münsterberg e Arnheim, opõem-se à concepção do cinema como

²⁶ Arnheim não se manifesta, em *Film als Kunst*, sobre a tarefa da psicologia na sua relação com a estética. No entanto, num texto posterior, intitulado *Toward a psychology of art*, o autor considera que várias questões sem resposta (à data da publicação do texto em 1966) relativas à experiência do cinema relevam de uma psicologia da arte. Estas questões são: “Has anybody studied the methods by which unified space is built through the succession of visual angles in the motion picture? How is the identity of visual units maintained or avoided in film cutting? In what way is the perception of movement on the screen related to the old studies by Karl Duncker and J. F. Brown? What about the tachistoscopic phenomena in the exposure of very brief film shots?” (Arnheim 1966, 22).

reprodução (de uma peça teatral ou da realidade) e deduzem a dimensão artística do filme a partir de uma teoria da percepção. Deste modo, a teoria da percepção fornece a base, a partir da qual é derivada a estética do cinema entendida não apenas como teoria da experiência estética, mas também como teoria da arte.

Neste sentido, ambos os autores fornecem um modelo para pensar a relação entre estética e teoria da percepção divergente daquele proposto por autores contemporâneos como Nanay, que procuram mostrar a indissociabilidade da estética e da teoria da percepção. Nanay, assim como Freeland, estabelecem uma relação entre estética e teoria da percepção a partir de um domínio de questões que são partilhadas pelas duas disciplinas. Tentámos mostrar que, na teoria clássica do cinema em Münsterberg e em Arnheim, opera um outro modelo da interseção entre estética e teoria da percepção, que não se baseia na partilha de questões comuns, mas pressupõe uma interdependência de questões diferentes. Neste quadro, Münsterberg e Arnheim desenvolvem um modelo que permite pensar a estética, entendida também como teoria da arte, na sua relação com a teoria da percepção.

BIBLIOGRAFIA

- Andrew, Dudley. 1976. *The Major Film Theories*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Arnheim, Rudolf. 2002. *Film als Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Publicado originalmente em 1932.
- Arnheim, Rudolf. 1989. *A arte do cinema*. Traduzido por Maria da Conceição Lopes da Silva. Lisboa: Edições 70. Publicado originalmente em 1957.
- Arnheim, Rudolf. 1966. *Toward a psychology of art*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press.
- Arnheim, Rudolf, 1992. “Zum Geleit [für Hugo Münsterberg: Das Lichtspiel].” *Montage/AV: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 9(2): 55-7.
- Aparício, Maria Irene. 2006. “Arte, Visão e Percepção: Reflexões sobre a obra *VisualThinking*, de Rudolf Arnheim.” *artciencia.com, Revista de Arte*,

Ciência e Comunicação I(2): 1-11.

<http://www.artciencia.com/index.php/artciencia>.

- Bordwell, David. 1985. *Narration in the Fiction film*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David. 1989. "A Case for Cognitivism." *Iris* 9: 11-41.
- Carroll, Noël. 1988. *Philosophical problems of classical film theory*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Carroll, Noël. 2008. *The philosophy of motion pictures*. Malden, MA et al.: Blackwell.
- Currie, Gregory. 1995. *Image and mind. Film, philosophy and cognitive science*, Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Currie, Gregory. 1995. "Visual Imagery as the Stimulation of Vision." *Mind and Language* 10: 25-44.
- Fredericksen, Donald L. 1977. *The Aesthetic of Isolation in Film Theory: Hugo Münsterberg*. Nova Iorque: Arno Press.
- Freeland, Cynthia 2004. "Empiricism and the philosophy of film." In *Film denken — thinking film*, editado por Ludwig Nagl, Ewa Waniek e Brigitte Mayr, 187-202. Viena: Synema.
- Münsterberg, Hugo. 1904. *The Principles of Art Education: A Philosophical, Aesthetical and Psychological Discussion of Art Education*. Boston: The Prang Educational Co.
- Münsterberg, Hugo. 1914. *Psychology: General and Applied*. Nova Iorque: D. Appleton & Co.
- Münsterberg, Hugo. 2002. *The Photoplay: A Psychological Study*. Nova Iorque e Londres: Routledge. Publicado originalmente em 1916.
- Nanay, Bence. 2009. "Narrative Pictures." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 67(1): 119-29.
- Nanay, Bence (no prelo). "Aesthetics as a subdiscipline of philosophy of perception." In *Aesthetics and the Sciences of the Mind*, editado por G. Currie, M. Kieran, A. Meskin e J. Robson. Oxford: Oxford University Press. Penúltima versão do artigo disponível no seguinte URL:

<http://webh01.ua.ac.be/bence.nanay/publ.htm>. Acedido a 23 de março de 2013.

- Pedro, Teresa. 2011. “Técnicas cinematográficas e actos mentais: *The Photoplay* de Hugo Münsterberg.” *Cinema: Revista de Filosofia e da Imagem em Movimento* 2: 165-83. <http://cjpmi.ifl.pt/2-ndice>.
- Perky, C. W. 1910. “An Experimental Study of Imagination.” *American Journal of Psychology* 21: 422-52.
- Recki, Birgit. 2010. “Ästhetik.” In *Enzyklopädie Philosophie*, editada por Hans-Jörg Sandkühler, volume I, 159-68. Hamburgo: Felix Meiner Verlag.
- Rock, Irvin. 1983. *The Logic of Perception*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Xavier, Ismail, org. 1983. *A Experiência do Cinema: Antologia*. Rio de Janeiro: Graal.
- Wertheimer, Max. 1912. “Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung.” In *Zeitschrift für Psychologie*, 161-265.

Teresa Pedro é Doutorada em Filosofia pela Universidade Paris IV – Sorbonne. Iniciou o trabalho de investigação na área do idealismo alemão com uma tese de licenciatura sobre as *Lições de Estética* de G. W. F. Hegel. Após ter concluído uma tese de mestrado dedicada ao problema do mal na obra de F. W. J. Schelling, doutorou-se com uma tese intitulada *Crítica e Ciência: Estudo sobre a transformação do criticismo nos primeiros escritos de F. W. J. Schelling*. É atualmente investigadora de pós-doutoramento e bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) no Instituto de Filosofia da Linguagem da Universidade Nova de Lisboa e no Centro para a Investigação sobre o Saber da Universidade Técnica de Berlim. A sua temática de investigação atual é a percepção cinematográfica do espaço e do tempo. É autora de vários artigos e editora de várias obras sobre autores da filosofia clássica alemã (Fichte, Hegel e Schelling) e sobre teoria do cinema.