

CINEMA E CAPITALISMO: representação e sujeito na teoria de Hugo Munsterberg

CINEMA AND CAPITALISM: representation and subject in the theory of Hugo Munsterberg

Eduardo Brandão Pinto

Resumo: *O psicólogo experimental Hugo Munsterberg ficou reconhecido como autor do primeiro livro de teoria do cinema, Fotodrama – Um estudo psicológico, de 1916. O que levaria o professor de Harvard, que até então dedicava seus estudos para temas que se voltassem a contribuições diretas ao progresso social norte-americano (incluindo uma obra voltada a propor soluções em prol do aumento da produtividade industrial), a debruçar-se sobre o cinema? Neste ensaio exploro algumas hipóteses, constituídas a partir do livro de Munsterberg, cotejado com suas obras anteriores: o cinema aparecia como a potência de fazer surgir uma nova sensibilidade subjetiva, mais adequada às exigências de alta produtividade que o século XX impunha. Cinema e capitalismo, no pensamento de Munsterberg, prometiam um encontro potente, capaz de favorecer a reestruturação da cognição e da estrutura desejante. Para isso, um novo conceito de representação deveria entrar em cena.*

Palavras-Chave: Hugo Munsterberg. Teoria do cinema. Cinema e capitalismo.

Abstract: *The experimental psychologist Hugo Munsterberg became known as the author of the first book of film theory, The Photoplay: A Psychological Study (1916). What might have led the Harvard professor—who until then had devoted his studies to topics aimed at making direct contributions to American social progress (including a work proposing solutions to increase industrial productivity)—to turn his attention to cinema? In this essay, I explore some hypotheses, developed from Munsterberg's book and examined alongside his earlier works: cinema appeared as the potential to bring forth a new subjective sensibility, better suited to the demands of high productivity imposed by the twentieth century. Cinema and capitalism, in Munsterberg's thought, promised a powerful convergence capable of fostering the restructuring of cognition and of the desiring structure. To this end, a new concept of representation would have to enter the scene.*

Keywords: Hugo Munsterberg. Film theory. Cinema and capitalism.

Introdução: Munsterberg e a emergência do cinema

Iniciemos lembrando quem foi Hugo Munsterberg. Psicólogo polonês radicado nos EUA, onde se tornou professor na Harvard University, Munsterberg produziu, entre 1890 e 1916 quase 20 livros que, em sua maioria, propunham a produção de um conhecimento voltado

para intervenção nas políticas públicas e no desenvolvimento social. Além disso, pode-se considerá-lo um dos precursores da ‘psicologia de RH’, em razão do estudo *Psicologia e Eficiência Industrial*, publicado em 1913, em que examinava as dificuldades cognitivas e libidinais que poderiam limitar a produtividade do trabalhador fabril. Em sua obra, Munsterberg perseguia um propósito de conciliação entre o conhecimento teórico-experimental e as forças do progresso, entendido a partir do ideal de aumento da produção e adaptação dos sujeitos às condições materiais e subjetivas propícias à aceleração do fluxo entre produção e consumo. A filosofia idealista alemã – que o autor trazia de sua formação em seu país natal – e a tradição do pensamento utilitarista anglo-saxão seriam combinados, em sua obra madura, produzindo um campo de teorização singular e amplo.

Pouco antes de sua morte precoce, aos 53 anos, depois de assistir a alguns curta-metragens de modo quase casual, Munsterberg voltaria seus interesses para a nova arte em emergência no século XX, à qual dedicaria seu último livro publicado em vida, em 1916. O que o psicólogo, interessado em fazer do conhecimento uma contribuição ao curso do ‘progresso’, teria encontrado no cinema que justificasse seu empreendimento teórico? Qual o papel que Munsterberg atribuía ao cinema, enquanto experiência artística nascente, ao projeto sócio-econômico em curso nos EUA e, em certa medida, para a sociedade capitalista em geral?

O sistema de pensamento de Munsterberg, que valia para psicologia experimental da qual fazia parte, supunha a construção de métodos e conceitos aplicáveis em situações e contextos que acarretassem benefícios sociais verificáveis. Assim, a escolha dos temas, a inferência de problemas de pesquisa e hipóteses era orientada por um princípio de utilidade teórica, direcionando o pensamento para questões que diziam respeito à melhoria da vida material, a ser obtida – é a crença de Munsterberg – pelo aumento da produtividade industrial.

O cinema, em contrapartida, estava, de um lado, vinculado às baixas culturas do choque e das atrações, distante do reconhecimento das artes elevadas; de outro, o cinema era o passatempo do indivíduo das metrópoles em surgimento no início do século XX. Diversos autores, depois de Munsterberg, vincularam a experiência cinematográfica à fuga dos problemas ‘sérios’ que edificavam a vida adulta, o que Jean-Louis Schefer, por exemplo, chamará, seis décadas depois, de ‘vida criminal’ daqueles que ousam se esconder numa sala escura, enquanto lá fora, morre-se na guerra, sofre-se da pobreza e da violência.

Munsterberg não hesita em nomear a experiência cinematográfica como “divertimento estético”, a ser fruído nos tempos livres pelos trabalhadores das indústrias, aos interesses das quais o autor dedicava seu esforço intelectual. Mas seria justamente esse aspecto que o atraía: Munsterberg percebia que, para a otimização da produtividade, não bastava a construção de desenhos de linhas de produção aprimoradas, seria preciso produzir uma *nova sensibilidade*, reconstituir as estruturais perceptiva e sentimental da subjetividade coletiva. O tempo que o trabalhador passava na fábrica não era extenso o suficiente para que a modulação *in loco* das condições de sua experiência psíquica, pelo replanejamento da dinâmica de trabalho, produzisse a transformação capaz de sincronizar sua sensibilidade com as demandas da cidade grande e dos novos fluxos de produção.

Seria, então, preciso de uma artimanha para que as técnicas de intervenção na vida psíquica transpassassem a barreira da vida privada, para instalar o novo projeto de subjetividade coletiva nos vãos na intimidade da experiência mental, nos vãos da vida cotidiana. Nesse sentido, construir um modelo de cinema que educasse as formas de atenção, memória, imaginação e emoção – do qual D. W. Griffith seria o executor fundamental – aparecia como uma forma de invadir os intervalos de desocupação com um projeto pedagógico industrial, de modo a compatibilizar o ócio e o ofício. Ao enquadrar o cinema, enfaticamente, como “divertimento estético”, Munsterberg designava essa modalidade especial de entretenimento que, ao mesmo tempo em que desempenhava a necessária função distrativa que descansa a mente e o corpo do trabalhador, contribuía para a emergência desse novo homem em construção, o sujeito do século que ali aparecia como um projeto em formação.

Com este ensaio, pretendemos apontar como Munsterberg compreendia uma relação latente entre o cinema e o modo de produção capitalista, que está muito além de construções discursivas contrárias ou a favor a determinado posicionamento político, a adesão ou afastamento a representações de minorias, a manutenção ou ruptura com estereótipos. O autor notava que o cinema inventava uma forma de ajustar as estruturas cognitivas do sujeito às exigências psicológicas das cadeias produtivas e de consumo, e de conciliar, de um lado, as dinâmicas de desejo no interior de uma sociedade orientada pela produção para a acumulação e, de outro, aquilo que o mundo tem a oferecer como retorno libidinal. Em outras palavras, o cinema aparecia como a promessa de saciar as demandas de satisfação que o sujeito, no interior do capitalismo em formação, dirigia ao mundo. O filme cinematográfico oferecia-se como

objeto perfeitamente encaixado nos fluxos e dinâmicas que constituíam a estrutura psíquica do sujeito que ingressava no século XX, o que motivava Munsterberg a afirmar, com surpresa, que nesta nova arte, “o mundo objetivo molda-se aos interesses da mente” (2025, p. 39).

Neste ensaio, recorrendo a uma leitura combinada de *Fotodrama – Um estudo psicológico* (2025), de 1916, e aspectos parciais de obras anteriores do autor, como *The Principles of Art Education*, de 1905, *Psychology and Industrial Efficiency*, de 1913, vamos discutir os seguintes tópicos. Na seção 2, vamos apontar como as observações de Munsterberg sobre a particularidade dos fluxos de atenção do espectador cinematográfico retomam e apresentam uma solução, de modo aproximado, ao problema da monotonia do trabalho fabril observado por Munsterberg em obra anterior. Na seção 3, apresento as teses do autor acerca do modo como o cinema cria uma sensibilidade para além do que entendemos como uma subjetividade disciplinar, favorecendo um surgimento de um sujeito flexível, capaz de operar por rupturas nas causalidades e estabelecer múltiplas relações temporais. Por fim, na seção 4, procuro caracterizar uma concepção de ‘representação’ que subjaz ao pensamento de Munsterberg, quando o autor defende que o filme representa a instância psíquica de um sujeito: em vez de repor um termo antecedente (mente), a representação é o movimento que faz emergir um inexistente.

2. O operário e o espectador: por um novo regime de atenção

Seria válido recuarmos para uma das obras fundamentais em que Munsterberg articula de modo explícito sua concepção de psicologia experimental e os interesses da produção fabril estadunidense, que aparecia como um dos fins últimos das contribuições de sua ciência. Em seu estudo sobre *Psicologia e Eficiência Industrial*, de 1907, Munsterberg diagnosticava a doença responsável pela queda de rendimento do trabalhador da indústria taylorista: o sentimento de monotonia que acometia o indivíduo que desempenhava sua função na linha de produção fabril. Como sabemos desde Adam Smith (1983, p. 41-48), o capitalismo industrial tende ao aumento da segmentação da linha de produção, fragmentando-a em unidades cada vez menores, de maneira que um trabalhador seja responsável por uma ação diminuta a ser repetida durante a jornada de trabalho – o que foi celebrenemente ilustrado nas cenas iniciais de *Tempos modernos* (*Modern Times*, Charles Chaplin, 1936) em que o trabalho é reduzido ao rosqueamento de porcas que passam por uma esteira rolante.

A mecanização do trabalho encontraria, para Munsterberg, obstáculos psicológicos, pois, se por um lado, a atividade simplificada e repetida parece mais fácil ao corpo e à cognição, reduzindo a demanda por força ou por elaboração mental, por outro lado, a repetição torna-se exaustiva para o corpo e a mente. Como efeito, a atenção e o engajamento do trabalhador tendem ao afrouxamento, prejudicando seu potencial produtivo e comprometendo a boa adaptação do indivíduo à implantação da organização taylorista do trabalho. Assim, no início do século XX, Munsterberg percebia os efeitos limitadores da jornada de trabalho provocado pela da sensação de monotonia experimentada pelo operário na cadeia produtiva. Como recurso para reajustar a atenção do trabalhador, introduziam-se intervalos de suspensão da atividade, que dissipassem os efeitos da monotonia, resultando na diminuição do tempo de trabalho efetivo.

Diante desse cenário, Munsterberg suspeitava de que haveria um corpo em surgimento, no início do século XX, capaz de suportar a monotonia sem deixá-la transformar-se num déficit de atenção. Para isso, seria preciso conciliar as expectativas libidinais do trabalhador e o meio social, orientado pela divisão do trabalho e pelo aumento da produtividade. O que seria esse novo sujeito reconciliado que Munsterberg persegue em seus trabalhos de psicologia industrial, encontrando no cinema condições sensíveis favoráveis ao seu surgimento?

A nova sensibilidade deveria desenvolver a capacidade de apreender mínimas variações de movimento num conjunto marcado pela repetição, isto é, perceber discontinuidades onde um corpo menos sensível somente perceberia a uniformidade que caracteriza a *mono-tonia* (isto é, um tom único). Além disso, o trabalhador eficiente seria formado por um campo sensível que institui uma expectativa de satisfação construída por pequenos movimentos em variação, tornando possível atravessar as sequências de repetições sem que o vínculo com os estímulos sensoriais e com as ações a despende se enfraqueça.

Munsterberg encontra na montagem filmica o potencial de introduzir o espectador em um novo regime de atenção, em que um mesmo campo perceptível pode ser desdobrado em uma infinidade de segmentos de distintas escalas ou angulações (MUNSTERBERG, 2024, p. 65-75). Pela expressão que dá título ao livro, “*photoplay*” (“fotodrama” na tradução brasileira), o autor rebaixa a fotografia e a qualidade singular de sua forma de capturar os estímulos do lugar de definidor dessa nova arte. O cinema se constitui enquanto tal pelo *jogo* (*play*) criado

entre distintos enquadramentos que se encadeiam, formando uma sequência contínua. O espectador é introduzido numa dança das continuidades e descontinuidades, que a cada instante se misturam ou se separam de formas variadas e abertas.

Para apontar como o corte cinematográfico reestrutura os fluxos de atenção tal como são ordinariamente conhecidos, Munsterberg recorre às noções de atenção involuntária e voluntária (2024, p. 66): na primeira, a seleção dos objetos a serem percebidos de modo vívido pelo corpo é determinada e conduzida pelos próprios objetos e os movimentos do mundo externo (para que minha atenção saía de uma paisagem geral e se concentre num objeto específico, é preciso que algo no mundo aconteça levando-a em direção a ele, por exemplo, um barulho inesperado); já na atenção involuntária, o sujeito escolhe de modo ativo o recorte de estímulos que irão atingir e sensibilizar seus órgãos perceptivos (ou seja, eu desloco a escala da percepção, permitindo-me concentrar-me num objeto diminuto, sem que ele tenha antes provocado qualquer alarde). O “fotodrama”, quando corta de um plano geral para um close up, coloca a atenção do espectador diante de um problema até então não conhecido: a cadeia de planos força a percepção a saltar entre escalas e objetos à maneira da atenção voluntária, porém conduzida involuntariamente pelo filme que passa na tela. “O close up”, afirma o autor, “transpôs para nosso mundo da percepção nosso ato mental da atenção” (MUNSTERBERG, 2024, p. 73), fazendo do filme a replicação de um modo de operar que somente a instância psíquica era capaz de colocar em cena, isto é, o objeto (filme) atua mimetizando nosso fluxo interno de atenção.

Como resultado, o cinema oferecia ao indivíduo do início do século XX a possibilidade de experimentarmos um novo trânsito entre interioridade e exterioridade, como se o ensinasse a extrair do mundo perceptivo uma nova ordem de variações, diferenciadas por nuances sensoriais. Embora Munsterberg não arrisque a comparação explícita entre o espectador de cinema e o operário industrial, não é difícil supor que ambos se aproximam na suspensão da motricidade corporal – embora o operário mova seus membros no trabalho, trata-se de um movimento condensado e simplificado em favor da repetição de séries – compensada por uma intensificação da atenção elevada a novas nuances.

3. O sujeito flexível

O projeto de reconstituição da subjetividade, na qual o cinema, segundo a leitura de Munsterberg, está engajado vai além da produção de um corpo ‘disciplinar’, capaz de manter-se atento a uma atividade prescrita por períodos e em espaços pré-determinados por normativas externas. O jogo entre continuidade e descontinuidade tramado pela montagem do “fotodrama” poderá aparecer como o estímulo ao desenvolvimento de uma flexibilidade cognitiva, em que as articulações temporais e lógicas concebidas pelo sujeito transpõe a forma da linearidade e da consecutividade imediatas.

Para compreender como o cinema favorece a emergência do que chamamos de ‘sujeito flexível’, vale recuperarmos a estratégia argumentativa que norteia *Fotodrama*, a diferenciação entre a arte do filme e a arte teatral. Acompanhando este argumento, poderemos, inclusive, encontrar o primeiro aspecto de uma teoria do ‘específico fílmico’ em Munsterberg, que nos encaminhará, ao final do ensaio, para o reconhecimento de um novo estatuto da ‘representação’ instituído pelo cinema.

Em *Principles of Art Education*, de 1905, o autor já desenvolvia observações acerca da experiência estética nas artes tradicionais (anteriores ao cinema), que valem ser recuperadas. Como reconhecido por seus comentadores, o pensamento sobre arte em Munsterberg parte da hipótese de isolamento da obra artística face ao mundo ordinário – em sintonia com traços neokantianos da filosofia estética alemã contemporânea ao autor. A obra escultórica, por exemplo, constitui um objeto que, distintamente daqueles que compõem o universo objetivo ao nosso redor, não é percebido a partir da sua utilidade à vida, tampouco é observado como resultado de causas que o geraram (MUNSTERBERG, 1905, p. 40). Pensemos comparativamente na ciência: o cientista, qualquer que seja a área de atuação ou preferência metodológica, tende a introduzir o objeto numa cadeia global que o interliga a outros objetos, fatos, fenômenos, estabelecendo leis que os regem a partir das interferências mútuas de uns com os outros – assim, diante de uma formação rochosa, explicará os processos físico-químicos que a levaram à apresentação atual, ou acerca de uma revolução, investigará os fatos que a provocaram e os efeitos decorrentes.

O artista, ao contrário, não apenas suspende o princípio de utilidade, como extrai o objeto artístico das cadeias de causa e efeito, para que ele seja observado e pensado como um todo autônomo. Diante de uma escultura, estamos menos interessados em reconhecer os

fenômenos físicos, naturais ou sociais que determinaram sua existência material ou suas finalidades práticas, do que em travar uma relação intensiva com as formas e o conteúdo da obra em si, experimentando a autonomia da apreensão sensível.

De um lado, então, temos essa extração da obra artística da cadeia de causalidades, definindo isto a que chamamos o ‘isolamento’ próprio ao que é da ordem do estético. De outro lado, porém, a obra se reconectará com o mundo por meio da construção de uma coesão interna que articula forma e conteúdo na expressão de sentidos:

“em vez da unidade do objeto, ele [o artista] deve nos dar a unidade de seu significado; isto é, em vez daquela unidade que resulta numa conexão científica do objeto com seu passado e seu futuro, ele deve imprimir em nós uma unidade por um significado que mantenha unida a multiplicidade da experiência imediata presente em nossa própria consciência” (MUNSTERBERG, 1905, p. 47)¹.

Dessa forma, a obra não integra o circuito de causalidades, mas as reconstitui em seu próprio interior, construindo uma *imagem da unidade* que define a natureza como um todo interdependente, do qual cada parte é peça de uma engrenagem maior.

No caso do teatro, ocorre esse mesmo movimento duplo. Primeiro, a obra libera-se da aparência dos eventos da vida, criando um tecido ficcional com normas próprias, dispensado do compromisso de erigir personagens ou narrativas verossímeis, de servir à transmissão de conhecimento ou a finalidades discursivas pré-determinadas; por outro lado, a obra teatral ata-se ao mundo por reconstituir, em seu microcosmo, as unidades espaço-temporal e lógico-causal que regem a vida natural, fundando o ‘drama’ na cadeia de causas e efeitos internamente articulados. Como espectador e ator compartilham presencialmente o mesmo espaço-tempo, haverá a pressão em favor de uma identidade entre a experiência cronológica do espectador e a do personagem – o que quer dizer que, assim como o público percebe a primeira cena como anterior à segunda, que é anterior à terceira (e assim sucessivamente),

¹ Em sua obra filosoficamente mais ambiciosa, *The Eternal Values*, de 1909, Munsterberg seguia pelo mesmo raciocínio: “[a] doutrina da ciência deve conectar o dado com o universo total, para levar a cabo o postulado lógico. A apreensão da beleza separa a coisa dada do resto do mundo e encontra a satisfação de suas exigências no acordo da multiplicidade interna. (1909, p. 179).

tende-se a seguir a mesma ordem na cadeia de eventos narrativos da diegese². Em outras palavras, o mundo físico sob cujas condições a experiência estética é erigida aparece como fundamento que determina a vocação do meio artístico e condiciona a estrutura da representação.

No cinema, porém, as articulações entre imagens aparecem como a matéria fundamental, desprovida, pelo menos no efeito sobre a plateia, de uma base material anterior definida pela unidade espaço-temporal que determina o mundo físico ou natural. Como consequência, o cinema libera-se do compromisso com a representação do tempo unitário e linear, e seu espectador está, de saída, aberto às reinvenções do tempo, como inversões cronológicas, flashback, flashforward, simultaneidade denotada pela montagem alternada.

A observação de Munsterberg sobre a diferença entre a constituição da temporalidade no teatro e no cinema abre caminho para a elaboração acerca da especificidade do meio cinematográfico e sua vocação para a criação de uma nova condição sensível, que nasce da ruptura com as continuidades espacial, temporal e lógico-causal. O teatro, obrigatoriamente vinculado à estrutura do palco que define o espaço físico concreto, circunscrito e interiormente contínuo, expande essa condição de unidade material na qual ele se ancora para as construções estéticas, ficcionais e de linguagem que se desenvolvem sob sua guarda. Isso quer dizer, se seguirmos as especulações de Munsterberg, que a continuidade material do mundo objetivo desponta como elemento fundamental da representação, assim como a escultura em mármore faz da unidade física de sua matéria-prima o fundamento da unidade do objeto representado – o corpo esculpido é tão coeso e contínuo quanto a pedra de mármore da qual ele se origina, ou pelo menos toma essa continuidade como uma referência.

Já o cinema, arte da sociedade urbana e em processo acelerado de individualização, surge enquanto meio fundado em imagens projetadas, de modo que aquilo que é efetivamente visto pelo espectador é desprovido de qualquer unidade material determinada. Neste ponto, Noel Carroll acredita encontrar uma contradição em Munsterberg por este afirmar, segundo Carroll, que a qualificação do cinema enquanto arte é justificada por seu isolamento face ao universo físico, enquanto, ao mesmo tempo, seria distinto do teatro que, mesmo sendo arte, seria

² Esse argumento, tomado isoladamente, soa-nos pouco convincente, sobretudo pelo anacronismo de estarmos informados por toda forma de experimentação cênica que se seguiu a Munsterberg.

definido pela continuidade com o mundo objetivo externo: “Munsterberg deve então explicar a maneira pela qual o teatro supera espaço, tempo e causalidade, se pretende contar o teatro como uma arte. (...) Sem dúvida, ele ignora equivocadamente esse problema porque confundiu duas questões teóricas independentes” (1996, p. 301).

Porém, como defendemos, não há contradição, mas sugestão de uma especificidade histórica do cinema, arte concebida em acordo com o novo espírito das subjetividades em ascensão no século XX. Assim, teatro e cinema constituem-se a partir do isolamento da obra, mas, enquanto o primeiro busca na unidade espaço-temporal do palco a imagem elementar dessa separação, o segundo rompe fundamentalmente com esse continuum espaço-temporal que normatiza o mundo físico, para traçar aliança com a estrutura psíquica, feita de vai-e-vém cronológico, fluxos associativos, saltos entre situações, memórias, projeções. Tanto o movimento interno de um plano, quanto as conexões que interligam dois planos consecutivos dão-se a custo de um trabalho cognitivo do espectador. Se a imagem síntese da unidade da obra teatral é o palco, como a da unidade escultórica é a pedra, o cinema encontrará seu elemento antecessor fora da materialidade física ou natural: para Munsterberg, a *mente* é o que ocupa o lugar de unidade fundamental, a oferecer a imagem composicional pelo qual o filme se institui.

A unidade psíquica do indivíduo emprestará ao cinema sua concepção aberta e complexa de temporalidades, espacialidades e (a)causalidades. Por isso, a narrativa fílmica tenderá a fluir tal como as idas e vindas da memória e da imaginação, refazendo na tela o livre trânsito entre o presente, o passado rememorado e o futuro projetado. Nas palavras de Munsterberg: “A reflexão pictórica do mundo não está limitada pelo rígido mecanismo do tempo. Nossa mente está aqui e ali, assim como se volta para o presente e para o passado: o fotodrama pode se libertar do vínculo com o mundo material e igualar-se à mente” (2025, p. 134-135).

O tempo no cinema não apenas passa num corrimento incontido (como nas artes que tomam como unidade elementar o espaço ou a matéria física), mas é tramado a partir da articulação de distintos componentes. Essa construção temporal aparece no entrelaçamento das três instâncias psicológicas que compõem o sistema perceptivo, como reconhecido por Munsterberg: a atenção, definida pela recepção seletiva das imagens vistas no presente; a

memória, que advém como conteúdo já percebido no passado; e a imaginação, consistindo na projeção de percepções futuras. A montagem cinematográfica flui por essas distintas instâncias, de modo que a imagem presente compõe com imagens anteriores e produz expectativas de imagens por vir, em conflito constante com o ordenamento cronológico que daria a cada uma seu papel circunscrito na cadeia temporal.

“Um [personagem] faz o gesto de falar; no instante seguinte, nós o vemos escalando a geleira, e depois atravessando a selva e atirando em tigres, e depois lutando na Guerra dos Bôeres, e depois passeando por Paris; mas a cada poucos segundos retornamos à sala de fumantes [onde a estória se passava] e mantemos assim o pano de fundo da história diante de nós” (MUNSTERBERG, 2002, p. 177).

A desarticulação da unidade e da linearidade temporal é acompanhada por outro abalo na estabilidade sensível-cognitiva, mais profunda, a suspensão das relações consistentes de causa e efeito. Como sabemos, a tradição do drama teatral eleva a causalidade ao estatuto de lógica fundacional, a constituir a espinha dorsal tanto da composição narrativa quanto da construção psicológica de personagens. Para Munsterberg, essa supremacia da causalidade na tradição dramática é uma forma de prolongamento mecânico do princípio que rege as leis naturais, que conecta matérias e fenômenos por cadeias de causas e efeito – assim como o sol provoca evaporação que resulta na chuva, os eventos narrativos conectam-se numa cadeia que, por este sentido, imita a lógica da natureza.

O cinema, nascendo já do corte do cordão umbilical da civilização com a imagem de um mundo controlado pelas leis naturais, destitui a supremacia da causalidade, que fica afastada ao lugar de um caminho meramente possível na relação entre imagens, porém não necessário, constituindo um princípio a ser administrado pela montagem – ora, o efeito causal é intensificado como nos momentos em que a narrativa demonstra uma progressão, ora atenuado como quando a montagem indica simultaneidade, ora aparece como um princípio suspeito, ora é efetivamente suspenso, como nos instantes em que a relação sensorial entre o espectador e a tela ganha preeminência. Em suma, as associações entre as imagens ou os eventos narrativos podem se estabelecer por variadas vias e estabelecer conexões lógicas diversas, dentre o que a causalidade aparece apenas como um vetor³.

³ A tese da superação da causalidade, decorrente da substituição do mundo físico pela mente de um sujeito transcendental como fundamento, é um conhecido tópico kantiano, do qual Munsterberg era assumido seguidor. Esse exato ponto é desenvolvido por D. Andrew (2002, p. 31).

Em outras palavras, ao contrário do que Carrol afirma, no pensamento de Munsterberg, todas as artes traçam um caminho de ruptura e isolamento com a forma de apresentação do mundo ordinário, e, ao mesmo tempo, alça conexão mais profunda com a vida, sendo que ambos os movimentos – de desligamento e de elo – somente podem ser estabelecidos em interdependência. Esse trabalho positivo da experiência estética é o que permitirá ao autor afirmar que a verdade da arte é tão sólida e necessária quanto a verdade da ciência (1909, pp. 28-29), já que decorrente da ligação peculiar entre arte e mundo externo.

O define, nesse aspecto, a particularidade do cinema é que ele adiciona mais uma torsão no movimento de isolamento da obra, fazendo-a romper, não apenas com a representação imitativa de uma realidade fática ou discursiva (assim como já fazia o teatro), mas também liberando-se disso que nas outras artes funcionava como o ponto de ligação com o mundo: o imperativo da unidade e da causalidade. Posto que a experiência cinematográfica funda-se no efeito de transcendência implicado na aparição imaterial da imagem em movimento, e não na unidade espacial do palco ou da escultura, ele se vê desobrigado de seguir as mesmas leis que regem o mundo físico e natural (causalidade, unidade, continuidade).

Para se reconectar com o mundo, então, o cinema sedimenta um novo caminho, propício ao contexto de uma sociedade em processo acelerado de individualização: o sentido da obra passa a expressar, não mais a unidade da natureza, mas da estrutura psíquica do sujeito. A imagem anterior que a arte cinematográfica toma como fundamento de sua representação não reporta à lei natural, mas à mente do sujeito individual.

Assim, as articulações que estruturam internamente a obra fílmica reproduzem o fluxo de livre associações pelo qual o pensamento pode saltar entre memórias (passado) e imaginações (futuro projetado), realizando, por fim, “aquela vitória da mente sobre a natureza, que permanece ideal no fotodrama” (MUNSTERBERG, 2025, p. 152). Em outras palavras, o sentido do filme, para Munsterberg, é menos a costura particular que cada obra tece em sua narrativa, do que o fato em si de que o filme existe como representação da unidade psíquica, dotada da capacidade de fazer a atenção saltar entre a grande escala e o *close up*, de transformar a percepção do tempo num emaranhado que flui entre o presente, as recordações e as imaginações.

4. Por um novo estatuto da representação

Lembrando do compromisso das pesquisas de Munsterberg em reconhecer e apontar formas de retorno das distintas esferas da vida a um benefício coletivo, mesmo que de difícil verificação, deveríamos perguntar: qual o ganho que a destituição da causalidade, da qual o cinema se libera, apresenta para a experiência psíquica e para o projeto de emergência de um novo sujeito produtivo?

Podemos encontrar um caminho para a resposta nas publicações do autor que, em tom teórico, elaboram as contribuições de campos como filosofia e estética para a ordem social. Na primeira parte de *The Principles of Art Education*, Munsterberg discute o problema do isolamento de um aspecto do mundo face às leis causais pelas quais ele se interliga a outros fenômenos, tal como realizado pelo cinema, vinculando-o à experiência do desejo. Quando queremos um objeto, argumenta Munsterberg, precisamos extraí-lo do circuito de causas e efeitos que o encadeia junto de outros objetos, para que então o reconheçamos como autônomo, mediante o que somos impulsionados a criar novas vias que nos levem em direção ao objeto pretendido:

“se você realmente quer a própria coisa, há apenas um meio de obtê-la: você deve separá-la de tudo o mais, deve desconectá-la de causas e efeitos, deve trazê-la diante da mente de modo que nada além dessa única apresentação preencha a mente, de modo que não reste espaço para nada além dela” (MUNSTERBERG, 1909, p. 20).

O desejo aparece ao sujeito como desejo de produzir, por suas próprias forças, a causa da sua comunhão com o objeto, como um indivíduo que não se satisfaz com o fluxo natural ou espontâneo da vida e precisa sair à cata de suas ambições.

Por esse raciocínio, o cinema realiza o treinamento do sujeito para estabelecer relações com sua vida prática: “o único poder da mente que devemos treinar é, assim, o poder de abstração, de isolamento, o poder que suprime o pensamento de tudo o que está fora do objeto e inibe todo desejo que não seja satisfeito pelo objeto em sua apresentação imediata” (MUNSTERBERG, 1909, p. 32).

Distinguindo-se do utilitarismo daqueles que exigiam das artes efeitos imediatos sobre o mundo (a instrução formal ou a educação moral, enfim, finalidades edificantes), Munsterberg apostava que o potencial pedagógico das artes deveria ser procurado em uma camada mais profunda, a saber, em pressionar por educação do modo de gerir a atenção e de produzir relações de desejo face ao mundo. O cinema colocava em cena a emergência de um novo sujeito, cujas estruturas mentais estão em curso de transformação em consonâncias às demandas sócio-econômicas que o nascente século XX apresentava. Se a experiência estética não podia ser medida pela sua contribuição imediata para o bem comum, ou convertida em benefício material mensurável, é porque a ela estava reservado um papel ainda mais central no projeto utilitarista: o de dispositivo pedagógico que atua na constituição de uma subjetividade orientada em favor do domínio sobre os objetos de desejo, pela boa gestão da atenção, pela capacidade de moldar o mundo objetivo segundo os fluxos de pensamento do mundo subjetivo.

Aqui Munsterberg ressoa a influência de seu conterrâneo, Friedrich Schiller e sua *Educação Estética do Homem* (2002), para quem caberia às artes a construção de uma nova sensibilidade em consonância com um novo tempo histórico. O cinema, então, poderia cumprir o projeto schilleriano de refundação da estrutura do sujeito por meio de uma pedagogia das formas de perceber e sentir, o que levaria Munsterberg a afirmar, quase no fechamento do livro, que “a maior missão que o fotodrama pode ter em nossa comunidade é a cultivação estética” (MUNSTERBERG, 2025, p. 162). Essa “cultivação estética” propiciava as condições sensíveis à formação de um indivíduo potencialmente produtivo, adaptado à complexidade cognitiva e sensível exigida pelo capitalismo urbano, com o tempo acelerado das grandes cidades e o trabalho fabril cada vez mais dividido. O indivíduo em emergência é aquele capaz de articular percepção, memória e imaginação em favor de ações desejadas.

O cinema, portanto, constitui-se como representação de um sujeito em processo de formação, para cujo emergir esse gesto representacional torna-se uma força de impulso. Para utilizar o jargão do pensamento pragmático, do qual Munsterberg chega a lançar mão, trata-se de pensar o cinema *de direito*, e não *de fato*, desvendando a potência latente que estaria ainda *in status nascendi* nessa nova arte. “Queremos estudar o direito do fotodrama, até agora ignorado pelos estetas, de ser classificado a si próprio como arte sob condições de vida mental completamente nova” (MUNSTERBERG, 2024, p. 44).

Conforme propomos, no século XX para o qual o psicólogo e o cinema apontam, *representar* deve ser entendido de modo distinto do paradigma clássico aristotélico: não quer dizer reproduzir, no interior da obra, um elemento já constituído, mas operar uma refundação, *representar algo ainda inexistente e que encontra no ato da representação um gesto que advoga em favor de sua emergência*.

Por esse caminho, podemos compreender o sentido preciso que organiza o sumário de *The Photoplay*, cuja primeira parte é dedicada a estudar o fotodrama em sua dimensão psicológica, enquanto a segunda em sua dimensão estética. Falar em *psicologia e estética do cinema* não indica apenas uma soma de dois campos, mas uma aproximação que modifica os sentidos desses dois termos, pois, sob a herança de Schiller, “estética” sugere o processo pedagógico de intervenção nas estruturas elementares da subjetividade coletiva, com potencial de impulsionar a emergência de algo ainda em vias de formação. Assim, se a psicologia prescreve um objeto – a mente e o modo como ela entrelaça, segundo o sistema de Munsterberg, atenção, memória, imaginação e emoção –, a estética, por sua vez, indica que o que está em questão não são estruturas psíquicas já constituídas, encontradas em consultórios ou mesmo um sujeito transcendental cuja existência esteja já descrita, mas, sim, trata-se de fazer a psicologia de um sujeito ainda inexistente, que se manifesta como uma vibração agitando-se no horizonte da vida coletiva. No caso do semi-utilitarismo psicológico de Munsterberg, como vimos, esse sujeito em vias de emergência responde a um projeto de constituição de uma subjetividade capitalista, adaptada às novas demandas de uma sociedade orientada pelo ideal da produtividade em larga escala – corpo e mente capazes de atravessar a monotonia da jornada de trabalho exaustiva, de flexibilizar seus modos de sentir e perceber para se adaptar a um ambiente urbano em acelerado processo de transformação.

Erik Felinto escreve que, “na teoria de Münsterberg, o cinema é caracterizado como uma expressão perfeita das emoções e faculdades mentais, como a memória e a atenção” (2008, p. 7). Ponderamos, contudo, que essa dimensão expressiva não deve ser entendida em chave intencionalista, de uma comunicação ordinária, como se o cinema incorporasse a um significado expresso por um enunciador a ser transmitido ao receptor. Antes, seria preciso inverter o lado da fonte daquilo de que o cinema se faz expressão: o cinema não mimetiza o mundo, porque toma a estrutura psicológica do indivíduo como modelo de sua estruturação profunda. Não se trata, então, de portar as intenções expressivas de um indivíduo empírico,

mas de reconstituir sob a forma de imagens encadeadas os fluxos de atenção, memória, imaginação e desejo que caracterizam uma concepção genérica e abstrata, ainda que historicamente determinada, de psicologia individual. “Se o cinema exerce uma espécie de fascinação hipnótica sobre o espectador é porque ele duplica com perfeição nossos processos mentais. Na tela iluminada não vemos apenas duplos do mundo, das pessoas e objetos, mas sim uma reflexão da própria mente” (FELINTO, 2008, p. 7).

Por fim, vale lembrar que Munsterberg combina sua formação intelectual referenciada pela tradição do idealismo alemão, de Kant, Schiller e Schopenhuer, e o contexto da psicologia experimental norte-americana, de inclinação materialista e utilitarista. Parte da originalidade de seu pensamento decorre da mistura heterodoxa de vertentes epistemológicas conflitantes. Disso decorre a complexidade da sua construção teórica no que diz respeito à relação entre filme e mente: de um lado, a estrutura do sujeito universal transcendente aparece como fundamento que antecede o filme e sua forma (como um traço de pensamento tomado da filosofia idealista), porém trata-se de um sujeito abstrato, embora historicamente construído, e *em movimento de universalização*, para o qual a representação funciona como impulsionador (concepção em sintonia com o espírito de intervenção social e fundamentação histórica que o autor colhe nas correntes pragmáticas e na psicologia experimental).

Referências

- ANDREW, Dudley. **As Principais Teorias do Cinema**. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- FELINTO, Eric. “O consultório do Dr. Mabuse: Hugo Munsterberg, Fritz Lang e o cinema como experiência psíquica.” **XXXI Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação – Intercom**, Natal-RN, set/2008.
- CAROLL, Noël. **Theorizing the Moving Image**. Cambridge; New York; Melbourne: Cambridge University Press, 1996.
- MUNSTERBERG, Hugo. **Fotodrama – Um estudo psicológico**. São Paulo: Paco, 2024.
- _____. **Psychology and Industrial Efficiency**. Boston; New York: Houghton Mifflin Company, 19013.
- _____. **The Eternal Values**. Boston; New York: Houghton Mifflin Company, 1909.
- _____. **The Principles of Art Education**. New York; Boston; Chicago: The Prang Educational, 1905.
- SCHILLER, Friedrich. **A Educação Estética do Homem**. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- SMITH, Adam. **A Riqueza das Nações: investigação sobre sua natureza e suas causas. (Os Economistas)**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.