

## UMA ESTÉTICA DO MOVIMENTO (1870-1930)

AN AESTHETICS OF MOVEMENT (1870-1930)

EDMUNDO BALSEMÃO PIRES\*

**Abstract:** Experimental Psychology defines a period of the autonomy of Psychology as Science and a movement of ideas that radiates from Europe to the United States in the temporal arc that can be placed between 1870 and 1930. The evidence required for a clear disciplinary independence will demand a whole field of experience, an object, instruments of measurement and laboratories defined according to criteria that are those of the Sciences of Nature. One tries to uncover the quantities of the psychic life as a system, above all the mechanisms through which the system connects to the outer world – sensations and movements. Subjects in the laboratory undergo rigorous measurements of the variables of their sensory-motor reactions to stimuli and psychic states are investigated in their immediate conscious forms. This was a part of the philosophical Aesthetics, with its gnosiological and metaphysical themes, converted into the domain of proofs of the autonomy of the psychic system and its academic discipline. Under the strong objections of Wilhelm Wundt, the investigation of the French line of the psychiatric clinic of the Salpêtrière, or the school of Nancy, dedicated to the study of mental illnesses, like the hysteria, with the aid of hypnosis, claimed the same title of “Experimental Psychology”.

Among all subjects of study, what can be considered the key, or the central problem of researchers and theorists is the relation between sensation and movement. This is a theme in which the conceptual density of the aesthetic tradition of the History of Philosophy and its concept of the unity of Man is well revealed. In the clinical context of the treatment of the hysteria with hypnosis of the Salpêtrière, the modern formation of the *medium* of the therapeutic relation makes its own way. One of the concepts used to conceive the therapeutic *medium* is suggestion. This category is embedded in the metaphysical assumptions of the anthropological *continuum* that psychological experimentation did not destroy, but kept. It will not only help to conceive the therapeutic pact as a purely psychological and affective relationship, but it will still serve to translate the *medium* of art as an irreflective and emotional *medium*. The arts of movement, and dance in particular, are the types chosen to evaluate, as a drama, the association between movements, gestures, sensations, and emotions in an epoch where the art *medium* is irreflective and doesn't participate in the art's message.

**Key Words:** Experimental Psychology, Aesthetics, movement, sensation, hypnosis, hysteria, unconscious, suggestion, art, dance.

---

\* Departamento de Filosofia, Comunicação e Informação da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. [edbalsemao@icloud.com](mailto:edbalsemao@icloud.com). [Orcid.org/0000-0002-7958-4410](https://orcid.org/0000-0002-7958-4410)

**Resumo:** A Psicologia Experimental define um período da autonomia da Psicologia como Ciência e um movimento de ideias, que irradia da Europa para os EUA no arco temporal que se pode balizar entre 1870 e 1930. As provas requeridas para uma clara independência disciplinar vão exigir todo um campo de experiência, um objecto, instrumentos de medida e laboratórios definidos segundo critérios que são os das Ciências da Natureza. Assim se tentam descobrir as grandezas da vida psíquica como sistema, desde logo no que a liga ao mundo da matéria pelas sensações e movimentos. Os sujeitos, em laboratório, submetem-se a medidas rigorosas das variáveis das suas reacções sensorio-motoras a estímulos e os estados psíquicos são investigados nas suas formas imediatas para a consciência. Eis uma parte do campo da Estética de origem filosófica, com os seus temas gnosiológicos e metafísicos, transformado no domínio das provas da autonomia do sistema psíquico e da sua disciplina académica. Mesmo que sob fortes reservas de Wilhelm Wundt a investigação da linha francesa da clínica psiquiátrica da Salpêtrière, ou a escola de Nancy, dedicadas ao estudo de doenças mentais, como a histeria, com o auxílio da hipnose, reivindicava o mesmo título de “Psicologia Experimental”. Entre todos os temas de estudo, aquele que se pode considerar a chave-mestra ou o problema central dos investigadores e teóricos é o da relação entre sensação e movimento. Este é um tema em que se revela bem a densidade conceptual da tradição estética da História da Filosofia e o seu conceito da unidade do Homem. No contexto clínico do tratamento da histeria com hipnose da Salpêtrière está em curso a formação moderna do meio da relação terapêutica. Um dos conceitos que serve para o conceber é o de sugestão. Esta categoria está embebida nos pressupostos metafísicos

**Résumé:** La psychologie expérimentale définit une période d'autonomie de la psychologie comme science et un mouvement d'idées qui rayonne de l'Europe aux États-Unis dans l'arc temporel qui peut être placé entre 1870 et 1930. Les preuves requises pour une indépendance disciplinaire claire exigeront un domaine d'expérience, objet, instruments de mesure et laboratoires définis selon des critères qui sont ceux des sciences de la nature. On essaie de découvrir les quantités de la vie psychique en tant que système, surtout les mécanismes par lesquels le système se connecte au monde extérieur - sensations et mouvements. Les sujets en laboratoire subissent des mesures rigoureuses des variables de leurs réactions sensori-motrices aux *stimuli* et les états psychiques sont étudiés dans leurs formes conscientes immédiates. C'est le champ de l'esthétique philosophique, avec ses questions gnosiologiques et métaphysiques, convertis en un domaine de preuves de l'autonomie du système psychique et de sa discipline académique. Sous les vives objections de Wilhelm Wundt, l'enquête de la ligne française de la clinique psychiatrique de la Salpêtrière ou de l'école de Nancy consacrée à l'étude des maladies mentales comme l'hystérie à l'aide de l'hypnose revendique le même titre de « Psychologie Expérimentale ». Parmi tous les sujets d'étude, ce qui peut être considéré comme la clé ou le problème central des chercheurs et des théoriciens est la relation entre la sensation et le mouvement. C'est un thème dans lequel la densité conceptuelle de la tradition esthétique de l'histoire de la philosophie et son concept de l'unité de l'homme est bien révélée. Dans le contexte clinique du traitement de l'hystérie avec hypnose de la Salpêtrière, la formation moderne

do *continuum* antropológico que a experimentação psicológica não destrói, mas aproveita. Ela não ajudará apenas a conceber o pacto terapêutico como relação puramente psicológica e afetiva, mas ainda vai servir para traduzir o meio da arte como meio irreflectido e emocional. As artes do movimento, e a dança em especial, são os tipos eleitos para rever, como drama, a relação entre movimentos, gestos, sensações e emoções numa época em que o meio da arte é irreflexivo e, por norma, não participa na mensagem da própria arte.

**Palavras chave:** Psicologia Experimental, Estética, movimento, sensação, hipnose, histeria, inconsciente, sugestão, arte, dança.

du *medium* de la relation thérapeutique fait son chemin. L'un des concepts utilisés pour concevoir le milieu thérapeutique est la suggestion. Cette catégorie s'inscrit dans les hypothèses métaphysiques du *continuum* anthropologique que l'expérimentation psychologique n'a pas détruit, mais conservé. Il ne servira pas seulement à concevoir le pacte thérapeutique comme une relation purement psychologique et affective, mais il servira encore à traduire le *medium* de l'art comme non-réflexif et émotionnel. Les arts du mouvement et la danse en particulier sont les types choisis pour évaluer, comme drama, l'association entre les mouvements, les gestes, les sensations et les émotions à une époque où le *medium* artistique est irréflecti et ne participe pas au message de l'art.

**Mots clés:** Psychologie Expérimentale, Esthétique, mouvement, sensation, hypnose, hystérie, inconscient, suggestion, art, danse.

*“Porque é que o inconsciente é melhor dramaturgo que a reflexão?”*

(Paul Souriau 1893)

## 1. Experimentar com a mente

Como movimento de ideias científicas na Europa e nos E. U. entre os anos de 1870-1930, a “Psicologia Experimental” define-se por um projecto teórico-experimental sobre o sistema psíquico e os seus meios ambientes neurológico, físico-empírico e social em que a Estética, entendida como disciplina empírica, ocupa uma posição central. Nos trabalhos de Ernest Weber, Gustav Fechner, de Wilhelm Wundt e de Hermann Ebbinghaus as descrições teórico-experimentais sobre sensações, percepções, ilusões da percepção, associações, intensidades sensoriais quantitativamente avaliadas com referência a limiares e tempos de reacção a estímulos, atenção, curvas da memória e esquecimento, prazer e dor associados a representações e a sentimentos superiores, são alguns dos temas investigados na vida psíquica ime-

diata. Recorde-se que não é um experimentalismo sem propósitos teóricos mas vastos, na medida em que se pretende a superação da tradição metafísica das teorias da alma como substância, situar o terreno da experiência em sentido psicológico acedendo ao imediato da vida psíquica e encontrar a fórmula precisa do paralelismo psíco-físico.

Reproduzindo a iniciativa de W. Wundt em 1879, em Leipzig, se criaram ao longo dos anos 1880-90 centros europeus de “Psicologia Experimental” apetrechados com aparelhos de medida, nomeadamente em França, (Paris, 1889 e Rennes, 1896), em Inglaterra (Londres e Cambridge, com Francis Galton e James M. Cattell, 1886-1889) e nos E. U., em Harvard, por iniciativa de William James, nos finais da década de 1870, tendo por director Hugo Münsterberg (1892).

Em 1896, Benjamin Bourdon retratava o contexto da criação do Laboratório de Psicologia Experimental da Universidade de Rennes e inseria-o no contexto europeu e norte-americano de criação de laboratórios idênticos. A dificuldade terminológica em definir o carácter “experimental” da Psicologia levava-o a uma breve referência histórica à prática da hipnose, como o que na época ainda se tomava como a experimentação psicológica por excelência. A noção de “experimental” aplica-se convenientemente quando se trata de indicar o tipo de método de um conjunto de pesquisas, que não se reduzem à hipnose. A existência de variáveis isoláveis segundo protocolos do método experimental, a abstenção de tomada de posições sobre problemas metafísicos ou em questões gnosiológicas que possam tocar a Metafísica, o recurso à medição de resultados de experiências com indivíduos e a utilização de aparelhos calibrados para este efeito são os principais traços do predicado “experimental” em Psicologia. É possível que outras dimensões de “experimental” nas Ciências da Natureza como a generalização de resultados ou a previsibilidade dos fenómenos possam não se exprimir na Psicologia da mesma maneira. Os trabalhos sobre a visão do próprio B. Bourdon permitem confirmar a sua abstenção em assuntos metafísicos, mas não se pode generalizar esta atitude para todos os que enveredaram pela “Psicologia Experimental” e não evita questões gnosiológicas de fundo.

Em parte, por motivos relacionados com a dependência da Psicologia da Clínica Médica na investigação parisiense da Salpêtrière, a noção de uma experimentação psicológica representou, em Paris, uma continuação dos temas que gravitavam em redor da histeria e da hipnose da escola de Jean-Martin Charcot, não obstante os casos de notoriedade teórica fora desse meio como o de B. Bourdon em Rennes.

A atitude muito pouco benevolente de W. Wundt acerca da prática da hipnose revela como sob “Psicologia Experimental” há na Europa divergências sensíveis entre as escolas, nomeadamente entre o que se faz em Leipzig e o que se pratica em Paris. No entanto, sobre a importância da mesma

expressão comum bastará recordar que a obra fundamental de Pierre Janet *L'Automatisme Psychologique* (1889) em que a hipnose, a terapia das histéricas, a catalepsia, sonambulismo, desdobramento de personalidade e múltiplas correntes de consciência, esquecimento e lapsos de memória, ideias fixas, contracturas histéricas, etc., tudo tópicos correntes da clínica de J.-M. Charcot, levava por subtítulo “Essai de Psychologie Expérimentale”.

Entre os experimentalistas, a Estética está posicionada num campo privilegiado e de certo modo incontornável, a tal ponto que, sem exagerar a amplificação, se pode dizer que todos os seus temas formam assuntos de interesse para a Estética como ciência do conhecimento sensível ou “Gnosiologia inferior”, em aproximação às teorias estéticas do século XVIII.

Uma das questões investigada e que se revela essencial nas teorias estéticas dos autores franceses é a relação entre sensação e movimento. Parecerá a um leitor contemporâneo um problema demasiado geral. Porém, a generalidade pode ser ilusória se percebermos que certas pesquisas se desenvolveram como detalhes dessa moldura mais ampla e tendo em vista contribuir para soluções parciais do grande *puzzle*.

## 2. Sentir pelo Movimento

O quadro de referência da relação entre sensação e movimento é o corpo como eixo de articulação de movimentos internos, externos, conscientes, inconscientes, voluntários e involuntários com sensações e imagens. A gnosiologia empirista moderna das impressões e ideias não esteve especialmente focada no tema do valor cognitivo dos movimentos e, nessa medida, a relação aferente-eferente não lhe pareceu central para a avaliação do conhecimento, da sua validade ou certeza. Para reconhecer a certeza recorreu-se antes ao prolongamento da imagem sensorial na proposição lógica e não às formas incertas e imprevisíveis do movimento do corpo ligado à percepção.

A *Dióptrica* de René Descartes com a sua invocação do movimento universal e o exemplo do cego para referir a importância do movimento na formação da imagem visual, gesto recapitulado nas cartas de William Molyneux a John Locke a respeito da diferença entre imagens do tacto e da visão, na distinção entre figura visual e figura tangível do *Ensaio de uma Nova Teoria da Visão* de George Berkeley e na *Carta sobre os Cegos* de Denis Diderot, foi um sinal de certo modo adormecido na História das teorias empiristas do conhecimento, a julgar pelo modo como John Locke no *Ensaio sobre o Entendimento Humano* evitou posicionar o movimento na formação das impressões. Na gnosiologia moderna e contemporânea de feição empirista tudo se vai centrar na convergência ideal entre impressões, ideias e proposição lógica, entre imagens e juízos, a tal ponto que, nos exemplos da cegueira, o próprio movimento dos dedos dessa háptico-cinética silenciosa, que origina as imagens tangíveis, se descreve como um discurso feito com as mãos.

Remontando, nas suas fontes mais próximas, à distinção de Albrecht von Haller entre irritabilidade muscular e sensibilidade, o problema da articulação entre actividade motora e a sensibilidade dos organismos e a existência de um “sentimento da inervação” do corpo, singularizado como tal na vida psíquica, mas independente de um controlo voluntário, fizeram a sua via até aos trabalhos de Emil Harleß sobre a “Irritabilidade Muscular” (1851) baseado em medições de contrações musculares de animais *post-mortem* e em vida.

Sob influência da distinção kantiana entre forma e matéria da sensibilidade e adaptando aos seus propósitos a teoria de Johannes Müller sobre energia específica dos órgãos sensoriais, no *Manual de Fisiologia Óptica* (1867) de Hermann von Helmholtz se esboça uma teoria-quadro da percepção visual em que não só há lugar para o movimento ocular, para a convergência binocular da visão como processo concluído com movimento, mas também para a tese do carácter inconsciente dos actos involuntários, que têm de ocorrer nos olhos para formar imagens conscientes, e o carácter simbólico da relação entre imagem psíquica e objecto externo. O lado inconsciente e o consciente dos movimentos fazem, ambos, parte das inferências que terminam em imagens conscientes.

As mensurações da intensidade, da duração, a identificação de limiares dos estados psicológicos é a forma exterior de que se reveste uma ciência fascinada com a ideia de força, que lhe pode ter advindo da Filosofia da Natureza de inspiração romântica.

No terreno da Oftalmologia Clínica os ensaios de medida de tempos de resposta em processos fisiológicos como os da acomodação ocular, por exemplo, foram desenvolvidos por Frans Cornelis Donders (1864) colocando também no centro o papel dos vários movimentos dos olhos na formação da imagem na retina, da imagem psíquica e da relação entre imagem psíquica e objecto.

As teses teóricas mais vincadas que decorrem destes supostos experimentais fecundam no filósofo Benjamin Bourdon e nos trabalhos experimentais que lhe legitimaram a direcção do “Laboratório de Psicologia e Linguística Experimentais” da Universidade de Rennes e na obra sobre Visão do médico Jean-Pierre Nuel.

Na obra *La Perception Visuelle de l' Espace* (1902) B. Bourdon mencionava a diferença entre as imagens formadas na fóvea da retina e a informação visual completa. Esta última está presente na relação entre visão e actividade muscular do organismo lançado no movimento, que não é somente a deslocação externa de sólidos, mas logo as moções oculares dos músculos dos olhos e da cabeça. Há sensações destes movimentos, internas e externas, envolvidas na percepção das formas visuais que se encontram em certas posições à volta do organismo. Tais sensações estão condicionadas pelos impulsos e reflexos fisiológicos, seus impactos musculares e mecânicos.

Um exame da retina indica que as imagens a que chamamos claras e distintas se formam na região da mácula e particularmente na fóvea. O autor sustenta que é aqui que se deve localizar o que chamamos imagem retiniana directa. Porém, há elementos indirectos ou uma “imagem indirecta”<sup>1</sup>, pois a retina não é toda feita de células idênticas. Nela há formações que não possuem um valor de refração integral da luz. B. Bourdon refere, a propósito, “lacunas”. É o movimento ocular, na sua complexidade e nos seus diversos níveis de impacto na geração da nitidez da imagem da retina, o responsável pela continuidade da imagem visual no sentido psíquico.

Entre ambos os tipos de imagens há um jogo que se designa por acomodação e que é o responsável pela formação da imagem final, como uma síntese. Em concurso, a imagem retiniana e os três tipos de sensações dependentes do movimento - o tipo muscular, o articular e o táctil – assim como o ajustamento binocular engendram a imagem final.

É a curvatura do cristalino sob acção do músculo ciliar que varia ao olharmos para formas situadas a diferente distância dos nossos olhos. É esta variação muscular que se chama acomodação. Esta designa um mecanismo neuro-muscular, que procura alcançar para uma forma visual a nitidez possível tendo em conta a situação do observador, a distância das formas visuais relativamente ao olho, a iluminação ambiente e a velocidade de adaptação dos músculos ópticos a variações<sup>2</sup>. B. Bourdon atribuía a H. Helmholtz a responsabilidade pela identificação de algumas destas variáveis da visão retiniana.

A unidade sintética final da imagem dos dois olhos da síntese binocular da informação visual é atribuída ao hábito da associação entre a imagem formada no olho esquerdo e a do olho direito. Pode dizer-se que as duas imagens formam uma síntese mantida na memória muscular dos olhos. Em vários pontos das suas descrições<sup>3</sup> considera o teórico experimental que a visão não pode ser abstraída dos juízos e outras operações intelectuais que ocorrem quando os olhos mudam de direcção devido a nova posição do corpo ou deslocação significativa da cabeça e, sobretudo, não se desvincula de retenções mnésicas, de tipo muscular e imagístico. A noção de uma “sensação de posição”<sup>4</sup> reflecte o facto de a formação da imagem estar dependente da posição relativa do organismo movente em relação aos objectos circundantes e de isso mesmo se tornar manifesto no processo de síntese adaptativa da imagem no centro da retina. A fixação da imagem no centro da retina é fruto de colaboração entre sensações musculares e imagem retiniana se esta se pudesse ainda representar isoladamente de toda a envolvência muscular.

---

<sup>1</sup> Benjamin Bourdon, *La Perception Visuelle de L' Espace* (Paris: Schleicher Frères, 1902), 7.

<sup>2</sup> Bourdon 1902, 11.

<sup>3</sup> Bourdon 1902, 137.

<sup>4</sup> Bourdon 1902, 139.

A visão estereoscópica está, portanto, imersa no movimento intraocular e extraocular. À expressão retiniana do movimento total do corpo orgânico, que subjectivamente parece coincidir com o que Ewald Hering atribuiu ao “olho de ciclope”, situado idealmente no centro dos dois olhos, se tem de atribuir a responsabilidade da síntese e da continuidade das figuras visuais<sup>5</sup>.

Uma parte substancial da obra descreve várias experiências que o autor realizou para relacionar a percepção visual e os movimentos de objectos no campo visual, a relação entre objectos imóveis e móveis no movimento, o papel da velocidade, externa e da acomodação ocular, do seu incremento ou diminuição na percepção do movimento, ilusões do movimento, formação da profundidade no movimento e visão estereoscópica e ainda descrições sobre a mútua implicação do movimento do corpo próprio, incluindo os olhos, da cabeça e do torso na percepção visual do movimento externo. Embora se desenvolva sempre no registo descritivo de experiências, há uma tese subjacente à obra, que consiste na ideia de que o movimento representado sensorialmente na visão não é uma grandeza externa, objectiva, mas uma síntese entre aspectos externos ligados à velocidade de deslocação de objectos e as expressões tácteis emergentes do foco ocular da atenção, desde logo as que observamos nas oscilações das pálpebras.

O livro *La Vision* (1904) do médico luxemburguês Jean-Pierre Nuel continua na linha de B. Bourdon. Nele, dois temas novos ampliam o problema geral do estatuto do movimento nos processos sensoriais.

O primeiro é o da necessidade de um escrutínio da percepção visual tendo em conta dados da Biologia comparada, pois não é o mesmo falar-se em formas visuais da visão animal e da visão humana. As formas visuais não são do mesmo tipo na escala animal.

O segundo tópico é o do significado do princípio físico da conservação da energia, quando se pretende explicar a influência de processos físicos, como o movimento, na formação da percepção visual e se diz que um domínio (o físico) causa o outro (o psíquico).

Relativamente ao primeiro aspecto, J. P. Nuel recusa admitir que os animais veem, sentem ou percebem se por estas noções se estiver a entender operações do tipo antropológico na suposição de órgãos sensoriais de seres humanos<sup>6</sup>. A sua objecção ao que chama “psicologismo” tem aqui especial agudeza.

Quanto ao segundo tema, largamente difundido no contexto das doutrinas sobre emergência biológica, o oftalmologista examina-o à luz de uma teoria experimental sobre a visão, favorecendo uma exposição estritamente fisiológica dos processos visuais e tentando eliminar factores psicológicos além do estritamente necessário.

---

<sup>5</sup> Bourdon 1902, 144.

<sup>6</sup> Jean-Pierre Nuel, *La Vision* (Paris: Octave Doin Éditeur, 1904), 91.

As duas questões estão associadas no espírito do autor, embora o modo como as cruza não seja a mais clara.

De facto, a crítica de J. P. Nuel ao psicologismo (à introspecção e à redução da visão ao sentido antropológico) padece de uma insuficiência, na medida em que confunde dois aspectos. Ao afastar qualquer interpretação psicológica dos movimentos visuais da visão dos animais e ao reclamar o isolamento dos elementos e comportamentos de base biológica e uma explicação apenas com base nestes últimos não permite a suposição de um sentido psíquico animal, certamente diferente do que se encontra nos homens. A razão de ser da exclusão de um psiquismo animal se deve a que julga que o psíquico só pode ser reconhecido à luz da tradição das teorias metafísicas da Alma ou das ideias modernas sobre a introspecção. Como o acesso a uma alma animal é algo de inviável no prisma da descrição experimental e como não sabemos o que pode ser a visão interior da vida psíquica animal pelo próprio animal, a hipótese do psiquismo animal tem de se afastar. Ora, assim se perde uma parte da força do seu argumento relativo à intransparência de sentido psíquico entre animais e homens. Quando nos diz que as explicações fisiológicas são suficientes para dar conta do comportamento visual dos animais é para afastar explicações teleológicas com suposições que não se podem provar. Todavia, reconhece a dificuldade em separar, com exactidão, o fisiológico do psicológico<sup>7</sup>.

Ater-se a uma explicação fisiológica estrita impõe tarefas como clarificar noções como olho, olhar, visão, sensação visual, etc., em um quadro comparativo do ponto de vista bio-fisiológico. Por isso, não se estranha a questão de saber se os animais diferentes do homem possuem “olhos”, “sensações visuais”, “visão”, etc., como habitualmente o Homem e os observadores humanos da visão descrevem estes mecanismos.

J. P. Nuel refere-se aqui, sem o nomear, ao estatuto da auto-referência bio-fisiológica da percepção visual nas suas implicações psicológicas. A auto-referência estava já presente quando o médico intuía, mesmo que vagamente, que não era possível atravessar a clausura do sistema bio-psíquico dos humanos e atribuir sentido psíquico equivalente às formas visuais dos animais não-humanos.

Com os conceitos de foto-receptividade e foto-reacção pode conseguir-se um substituto da vaga noção psicológica de visão, tal a proposta do autor. Algumas moções de organismos vegetais e animais se podem explicar por heliotropismos que envolvem foto-receptividade e vários movimentos endógenos e exógenos de resposta aos raios luminosos, mas não propriamente olhos e visão.

A importância da crítica do autor ao olho como órgão essencial da visão vai crescendo à medida que a obra se desenvolve e vai revelando mais

---

<sup>7</sup> Nuel 1904, 115.

pormenores sobre a grande variedade de células receptoras da luz nas dermes dos organismos, fazendo assim intervir na visão toda uma háptico-cinética como a Mecânica da Biologia. Assim, descrever a visão impõe tarefas que vão além do que tradicionalmente se atribui à capacidade do olho como órgão sensorial isolado frente a um objecto isolado situado no campo visual e, no caso do Homem, a perspectiva mecânica sobre os movimentos está longe de se ter de reduzir ao impacto externo da força dos raios luminosos nos olhos sem mais movimentos adicionais.

Atribui o autor a Sigmund Exner em dois artigos sobre a sensibilidade óptica ao movimento, datados de 1888 e 1891, a tese de que só há sensação visual na presença de respostas fisiológicas ao movimento orgânico<sup>8</sup>. A foto-reacção é um dado elementar da formação da visão nos animais e no homem, mas esta não se pode reconhecer sem moção que responde a moção e, sobretudo, sem movimento da unidade orgânica de referência em resposta a outros movimentos - nas moto-recepções e nas moto-reacções.

As ícono-reacções são um tipo de resposta orgânica a estímulos dotados das características de formas no movimento que suscitam novos movimentos orgânicos. É isso mesmo que o médico resume ao dizer que

as ícono-reacções consistem geralmente na fina regulação de movimentos do corpo excitados por outras recepções (internas ou externas), e não na excitação mesma desses movimentos<sup>9</sup>.

As ícono-reacções referem-se a moto-recepções e moto-reacções. Prosseguindo na linha de S. Exner, a acuidade visual emerge como síntese da reacção orgânica ao movimento e da auto-regulação do movimento no organismo de que as tango-reacções e as quimio-reacções são casos exemplares<sup>10</sup>. Nos insectos, o que parecem ser ícono-reacções a formas visuais que surgem durante o voo são na verdade moto-reacções e adaptação do próprio movimento do voo à identificação da direcção e velocidade de movimentos exteriores<sup>11</sup>.

As ícono-reacções que se podem resumir a formas visuais coincidentes com objectos completos no sentido corrente só ocorrem em mamíferos superiores e mesmo nestes casos não estão isentas de referência a moto-reacções. Nos mamíferos superiores e em especial no Homem, só a fóvea, no centro da retina, tem capacidade para formar imagens dotadas da chamada acuidade visual. A periferia da retina vê com acuidade reduzida. Os outros mamíferos e animais de outras classes não precisam formar imagens nítidas na acepção

---

<sup>8</sup> Nuel 1904, 80.

<sup>9</sup> Nuel 1904, 83.

<sup>10</sup> Nuel 1904, 84.

<sup>11</sup> Nuel 1904, 91.

de acuidade visual da fóvea para serem organismos funcionais na relação com os seus meios-ambientes.

A resposta ao problema de saber que tipo de mecanismo opera para atribuir certos valores internos aos objectos externos ocupa a secção do livro intitulada “Exteriorização Visual – Percepção Visual do Espaço – Visão propriamente dita”<sup>12</sup>.

Está a visão orientada pelo fim da obtenção da clareza das formas visuais? Responder afirmativamente é admitir uma teleologia da visão e, particularmente, dos movimentos orgânicos que geram a percepção. Tal implicaria que o voluntário e o involuntário nos movimentos se pudessem, ambos, interligar continuamente. A representação psíquica do objecto visual seria a causa dos movimentos voluntários do olho. Contudo, os mesmos autores que defendem esta orientação teleológica para a representação clara e distinta do objecto visual também afirmam que é o movimento ocular que é causa da visão de tais objectos. Assim se forma um vaivém do movimento ocular para o objecto e deste para os movimentos voluntários atribuídos ao olho. Teríamos a mecânica ao serviço da cognição. Só que, como se suspeitava, J. P. Nuel rejeita uma tal dependência. Os movimentos orgânicos não se produzem nos corpos para produzir conhecimento ou, desde logo, a acuidade visual.

É como se nos movimentos se produzisse uma inteligência própria, distinta da que se presume na visão desencarnada.

Chegamos, aqui, a um argumento central.

Os autores que defendem a fonte da visão nos movimentos e, ao mesmo tempo, consideram que todas as formas visuais tendem para um aprimoramento na acuidade visual da representação clara sustentam duas coisas diferentes. Há uma terceira via que tem de ser encontrada e pesquisada na forma geral do movimento do organismo e na carga nervosa que comporta para reacções do mesmo organismo. “*Este terceiro é precisamente o processo nervoso foto-reactor sobre o corpo*”<sup>13</sup>. O estado psíquico final é um resultado da enervação fisiológica e assim também as formas visuais. O processo nervoso origina a “imagem cerebral visual” que é uma convergência de acções nervosas e cerebrais, acústicas, visuais e outras ligadas à memória visual e só como epifenómeno uma representação psíquica de um objecto nítido do campo visual. Só uma parte da enervação participante da “imagem cerebral visual” é que se isola para constituir a imagem psíquica. Na imagem cerebral não está apenas o que é fixado psiquicamente.

Daí que o conceito de “imagem cerebral” e a noção concomitante de foto-reactores somáticos sejam decisivos. Estes participam na geração de foto-reflexos e estes, por sua vez, se subdividem em foto-reflexos congénitos e em foto-reflexos adquiridos por educação ou treino.

---

<sup>12</sup> Nuel 1904, 123 e ss..

<sup>13</sup> Nuel 1904, 249.

O médico concebia assim, em termos gerais, a articulação do sistema motor com o sensorial, mas retirava desse modelo, aberto à contingência do movimento, da memória sensorio-muscular e dos hábitos háptico-cinéticos, consequências críticas para o que entendia ser uma metafísica inapropriada do alcance e fim das sensações visuais.

Afirma, com efeito, que a grandeza absoluta dos objectos visuais é uma “especulação puramente metafísica”<sup>14</sup>. Em vez disso só pode dizer-se que a grandeza dos objectos é um produto de factores somáticos e dos foto-reactores somáticos reunidos na “imagem cerebral”. O cálculo da grandeza dos objectos visuais é semelhante ao cálculo da distância a que esses objectos se encontram do organismo receptor. É fruto de convergência ou divergência o que vemos somaticamente dos objectos visuais e o que nestes projectamos a partir do que sabemos deles graças aos nossos juízos<sup>15</sup>. As ilusões ópticas são constitutivas da formação de todas as imagens visuais. Inescapáveis por serem inerentes à própria dinâmica locomotora do sistema, as ilusões parecem provar a forma háptico-cinética das ligações sensorio-motoras. Algo como a grandeza objectiva das formas visuais só os juízos a constituem.

É com base em todo este exame e na crítica da orientação teleológica dos movimentos para a fixação de objectos segundo a sua aparência psíquica, representacional, que J. P. Nuel pode afirmar, em remate, que “*todas as representações visuais são motrizes*”<sup>16</sup>.

Admitindo que a explicação háptico-cinética é suficiente para descrever os aspectos mais centrais da formação da imagem visual permanece ainda por explorar o largo território da consolidação dos referentes visuais no espaço extra-orgânico mediante a estrutura de sinal, formada no treino e na aprendizagem.

Ainda que recorrendo à analogia entre movimento dos órgãos sensoriais e inferências, quando observadores dos movimentos dos olhos, como B. Bourdon ou J. P. Nuel, explicam que o que registam nas suas medidas são as oscilações de movimentos locais na presença de estímulos luminosos como se de juízos se tratasse e que, sem estes, não há um efeito final de valor cognitivo sobre as formas visuais, estão a desafiar a crença da gnosiologia moderna na tradução de impressões e ideias em conhecimento discursivo sem um concurso háptico-cinético. No entanto, nem B. Bourdon nem J. P. Nuel cruzam a sua ideia do dinamismo psico-motor com a aquisição e uso de sinais orgânicos pré-linguísticos na relação entre os organismos e os meios e não examinam criticamente o que entendem por “juízos”. Os trabalhos de Jakob von Uexküll sobre os meios ambientes orgânicos e a teoria biológica do significado só surgiriam anos depois.

---

<sup>14</sup> Nuel 1904, 266.

<sup>15</sup> Nuel 1904, 267.

<sup>16</sup> Nuel 1904, 256.

### 3. Movimentos do inconsciente

Uma das características do movimento orgânico na vida psíquica é que ele não se dá nunca de uma só vez para um estado definido da atenção. É por isso essencial compreender como é que a memória pode actuar para o resto não atendido dos movimentos orgânicos. Além disso, na memória há já sinalização para esse não atendido que não obedece à forma sujeito-predicado da proposição lógica, a qual apenas pode exprimir o conteúdo reflectido da percepção.

Com que bases psicofisiológicas se considera que se iniciou um movimento voluntário e que relação mantém este tipo de movimento com os que chamamos involuntários assim como com as sensações relativas a movimentos? Tais eram os problemas discutidos por Emil Harleß no ensaio de teoria “Der Apparat des Willens” (1861).

O ensaio de E. Harleß apresenta uma proposta de modelo da articulação do sistema sensorial (*sensorium*) e do motor (*motorium*), em que se leva em conta as diversas combinações entre movimentos conscientes e inconscientes, voluntários e involuntários, de origem intra- ou extra-orgânica com as sensações correspondentes em equilíbrio dinâmico. Às imagens sensoriais do movimento resultantes da activação do sistema motor atribui um certo grau de automatismo, sem impossibilitar, contudo, que alguns desses movimentos que decorrem do equilíbrio sensório-motor possam ser controlados por actos voluntários. À imagem sensorial dos movimentos chama “Effektbild”.

O grau de liberdade de um movimento é medido pelo alcance do nosso conhecimento sobre as causas que o formaram. Se o conhecimento estiver muito afastado dessas causas é possível que consideremos o movimento como livre e voluntário. Todavia, se for o contrário, vemos nele uma consequência necessária de causas em concurso, cujo tipo perfeito é o da causalidade mecânica.

Os motivos são comparados a causas internas, nascidas do espírito ou da liberdade do sujeito.

Além destes tipos mais evidentes, o fisiologista indicava movimentos inconscientes como aqueles que surgem sem uma percepção pelo próprio agente, como em algumas acções automáticas, em que, no entanto, há uma relação entre causa e efeito semelhante à orientação finalística que atribuímos às acções voluntárias e conscientes que levam de um dado acontecimento à produção de outros.

A ligação entre estados orgânicos e movimentos deriva da multiplicidade de ligações nervosas em que o organismo se encontra, ligações essas que são, elas próprias, movimentos. Mesmo que a vontade se não aperceba há movimentos que decorrem de tais ligações e circunstâncias em que se deve referir a actuação de um “mecanismo automático”<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Émil Harleß, “Der Apparat des Willens” in *Zeitschrift für Philosophie und Philosophische Kritik*, 1861, 38 (2), 59.

O tema da memória está entre os mais tratados na vasta corrente da “Psicologia Experimental”. Recorde-se os trabalhos de Hermann Ebbinghaus, as suas curvas da aprendizagem e do esquecimento e as experiências com fixação das séries de sílabas sem sentido (*Über das Gedächtnis*, 1885).

Foi o mesmo H. Ebbinghaus que, em 1873, sustentou uma tese de doutoramento sobre a Filosofia do Inconsciente de Karl Eduard Hartmann. Esta última era aí entendida como uma síntese das propostas de Filosofia da Natureza e do Espírito que, na época, eram representadas na alternativa entre Schelling e Hegel. Neste vasto território deveria inserir-se a Psicologia e, especialmente, os temas psicológicos sobre a relação entre movimentos voluntários e não voluntários ou a relação recíproca entre o sistema motor, os sentimentos e as representações. Ao abordar a relação entre a vontade do sujeito psicológico e o estado geral do condicionamento nervoso do organismo, H. Ebbinghaus justificou a teoria de E. Hartmann sobre o inconsciente como um meio-termo entre a natureza instintiva e o espírito inteiramente consciente de si mesmo, entre vontade e representação segundo os termos de A. Schopenhauer. Como justificação psicológica das teses de K. E. Hartmann refere a mediação entre o voluntário e o involuntário nos movimentos do sujeito e o facto de não existirem movimentos voluntários sem a enervação total de um organismo, de que não pode haver, contudo, qualquer consciência distinta<sup>18</sup>. Na sua tese, não pode excluir-se esta enervação psíquico-orgânica do campo dos fenómenos espirituais, pois a sua realidade não pertence à Mecânica. Não sendo o sentimento da enervação corpórea uma representação, no sentido próprio deste conceito, como consciência sobre si reflectida, terá de se conceber como produção inconsciente do espírito.

A memória e a aprendizagem com recurso à memória, com os seus ciclos de repetição e tempos de pausa, vão ocupar uma parte deste campo da actividade do espírito que não está reflectida sobre si mesma e a que se chamou inconsciente segundo os pressupostos de K. E. Hartmann.

Não é um equívoco. De facto, E. Ebbinghaus trazia o inconsciente e a sua aparente aleatoriedade para os estudos experimentais sobre a memória, a retenção e o esquecimento. Na Psicologia Experimental francesa, o tema não só esteve presente em todos os cientistas e praticantes de experiências sobre processos sensoriais como assume um significado particular no campo da clínica da histeria, com os estudos sobre memórias alternadas no sonambulismo histórico de Pierre Janet passando pela *Evolução da Memória* (1910), de Henri Piéron, obra esta sobre ritmos e memória numa perspectiva evolutiva e inter-espécies.

---

<sup>18</sup> Hermann Ebbinghaus, *Über die Hartmannsche Philosophie des Unbewussten* (Düsseldorf: Fr. Dietz, 1873), 14.

A fraqueza muscular irritável, associada a outros sinais de agitação ou paralisia somática, era um dos sintomas da histeria. A astenia ligada a outros sintomas de rigidez muscular é definida como sintoma da histeria ao fim de dois séculos de descrições do que, de início, se definiu como padecimentos da “sufocação do útero” (Ambroise Paré, 1561, apoiado em *Timeu* 91b-92b) e, mais tarde, rotulado, com convicção e firmeza, como “doença de mulheres”, diferenciada da hipocondria masculina, no artigo “Hystérie” escrito pelo médico Jean-Baptiste Louyer-Villermay, colaborador de Philippe Pinel, para o reputado “Dictionnaire des Sciences Médicales” (1818) de Charles-Joseph Panckoucke. As paralisias e as contracturas podiam ter uma explicação na redução acentuada da atenção e do pensamento e não directamente na dimensão somática. Porém, o reconhecimento da fonte psicológica dos efeitos somáticos implicaria sempre uma explicação para o paralelismo psico-físico.

Envolvidas em mistério e fascínio, as descrições dos padecimentos das histéricas focaram-se nas anestésias parciais de órgãos, paralisias, fraqueza muscular, astenia e imobilidade, hemiplegias, contracturas e fadiga psicológica ilustrada nas ideias fixas, no actos automáticos, compulsão para a repetição, sonambulismo e catalepsia. O carácter inusitado de muitas dessas manifestações e a forte oposição das pacientes a uma conversão racional do comportamento torna o quadro nosológico da histeria muito apetecível para a experimentação.

Em 1886, Charles Féré e Alfred Binet assinavam um livro sobre o Magnetismo Animal, que pretendia ser uma síntese dos trabalhos experimentais na Salpêtrière, sob a direcção de J. M. Charcot. Charles Féré foi um médico que estudou sob a direcção de J. M. Charcot com trabalhos sobre degenerescência e o papel da hereditariedade nas doenças nervosas. O livro sobre magnetismo animal não é de pouca importância para sustentar as suas teses sobre o movimento da sua outra obra *Sensation et Mouvement* (1887), pois na história do magnetismo animal revia a noção de movimento dos corpos sob influência de metais, o princípio da atracção e repulsa, os polos magnéticos, etc., tudo noções básicas de uma ciência do movimento físico com reflexos na vida mental. Em 1889 Paul Souriau publica *l'Esthétique du Mouvement*, antecipada em 1881 da sua tese latina *De Motus Perceptione*. Charles Richet publica uma *Metapsíquica* na década de 1920, cujo objecto, entre outros, é a telequinesia, levitações, etc., propondo-se investigações experimentais sobre a influência da sugestão na produção de movimentos. É como um produto valioso deste denso interesse na relação entre movimento e vida psíquica que colocamos o ensaio de 1925 do Padre Marcel Jousse no campo da Psicolinguística “Le Style Oral Rythmique et Mnémotechnique chez les Verbo-Moteurs”.

Concretamente, no contexto da Salpêtrière de finais do séc. XIX, o médico C. Féré, assistente de J.-M. Charcot, propôs na sua obra *Sensation et*

*Mouvement* (1887) uma *dinamometria* como estudo dos efeitos dinâmicos das funções psico-fisiológicas. Tendo o material humano da clínica de J.-M. Charcot à disposição, não é acidental que chame às histéricas “as rãs da Psicologia Experimental”<sup>19</sup>.

Identificar, medir e descrever os níveis de fadiga ou agitação muscular nos padecimentos histéricos é um tema legítimo da experimentação psico-fisiológica sobre fenómenos da clínica, justificando-se as referências a Claude Bernard e às teses deste sobre a coordenação entre o sistema circulatório, o sensorial e o neuro-motor.

O comportamento dos pacientes sob hipnose é uma ilustração do dinamismo psíquico e dos mecanismos de carga e descarga, a que o sistema nervoso está sujeito, quando influenciado por certas imagens nas sugestões do terapeuta, no “sono hipnótico” ou sonambulismo induzido<sup>20</sup>. A hipnose, que promove a perspectiva dinâmica sobre o paralelismo psico-físico, é encarada como um dos métodos da Psicologia Experimental e as mensurações da intensidade das sensações e das demais respostas orgânicas, sob influência hipnótica, tidas como inteiramente credíveis.

O fundamento teórico da *dinamometria* de C. Féré reside na tese da universalidade do movimento e da posição de mediação do corpo humano na transmissão do movimento da sua fonte psíquica para o exterior. Tem uma dupla orientação: motor-ideativa e ideo-motora.

A sua tese diz-nos:

O corpo humano comporta-se como qualquer massa de matéria que transforma e transmite o movimento comunicado com as variações relativas à constituição molecular do corpo<sup>21</sup>.

O esforço muscular e a fadiga são aspectos da capacidade dinâmica geral do corpo e dos estados mentais, traduzindo-se na geração ou terminação do movimento e das acções mais complexas no meio-ambiente externo.

Na orientação ideo-motora, uma das conclusões parece apontar para o facto de a energia de um movimento aumentar com a intensidade da representação mental que lhe está associada<sup>22</sup>. Esta relação e a sua proporção são especialmente importantes no caso dos movimentos impulsivos, que partem de ideias dominantes ou irresistíveis e pressionam na direcção da acção. No horizonte experimental está o comportamento das histéricas. A ideia subjacente é a de que o pensamento e a direcção da atenção alteram os tempos de

<sup>19</sup> Charles Féré, *Sensation et Mouvement* (Paris: Félix Alcan, 1887), 26.

<sup>20</sup> Féré 1887, 141.

<sup>21</sup> Féré 1887, 52.

<sup>22</sup> Féré 1887, 14-15.

reação nos movimentos musculares e, conseqüentemente, podem, por fim, serem eles os responsáveis mais importantes na produção dos movimentos e de outros acontecimentos somáticos. Sobre o papel da atenção nas reacções musculares refere C. Féré, G. Fechner e W. Wundt.

É a respeito das pacientes diagnosticadas com histeria (ou histerio-epilepsia) que o nosso médico apresenta medições da força muscular. A medida do tónus muscular permite detectar quais os órgãos afectados por padecimentos histéricos e, sobretudo, o alcance da inibição histérica das doentes.

O movimento na excitação nervosa periférica actua no sentido de formar um caudal de energia em relação com certos pensamentos e órgãos do corpo, por mediação da actividade muscular. Esta energia pode ser mantida em latência quando não ocorrem os factores responsáveis pelo desencadeamento de certas reacções, assim se gerando um halo virtual em redor do foco atencional da consciência.

*Sensation et Mouvement* indica uma regra da articulação entre a háptico-cinética do corpo e as sensações dotadas de conteúdo cognitivo definido:

Qualquer sensação produz um movimento esteja ou não ligada a representações mentais mais ou menos compostas. Destes movimentos não há uma percepção contínua na consciência, mas estão presentes no organismo<sup>23</sup>.

Esta regra contém um problema. Chamemos-lhe o problema da percepção descontínua dos movimentos orgânicos. É o de saber o que ocorre no estado de inervação geral do organismo, com valor para a génese da sensação, mas que não está presente num estado definido da consciência. Foram esta regra e este problema que motivaram a noção de inconsciente na sua associação com os movimentos orgânicos e as sensações. O inconsciente é a única fórmula de compromisso entre a inervação contínua do corpo orgânico e a descontinuidade dos actos de consciência voltados para os seus conteúdos cognitivos. A obra de C. Féré demonstra como a tese do inconsciente na vida psíquica decorre da atenção à háptico-cinética e à articulação virtual-actual que decorre da ligação entre o efeito geral dos movimentos e a consciência no seu presente.

Qualquer excitação periférica do organismo põe em movimento todo o sistema nervoso e, nesta medida, também todo o corpo. A localização do influxo de energia não desmente a influência global. Uma excitação, mesmo não percebida pelo sujeito, tem efeitos no corpo e no estado geral de excitação orgânica. O prazer e a dor orgânicos relacionados com a excitação periférica não dependem apenas da energia actual presente nos locais receptores da excitação, mas ainda do que o autor chama “energia potencial do sujeito”<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Féré 1887, 102.

<sup>24</sup> Féré 1887, 65.

Em *l'Âme et le Corps* (1905), A. Binet propunha várias aproximações a uma definição do inconsciente. O enunciado inicial do cap. VIII coloca o “problema do inconsciente” como a questão hipotética sobre a “subsistência das ideias nos períodos em que não temos delas consciência”<sup>25</sup>. Admitir esta subsistência, em paralelo com a permanência da matéria no mundo externo, como exigiria o rigoroso paralelismo psico-físico, implica reconhecer um valor à potencialidade psíquica das ideias. A. Binet refere mesmo a hipótese de uma “existência virtual”, um “poder que não se exerce”, “reserva”, “possibilidade de ser”<sup>26</sup>. Este inconsciente virtual é, contudo, rectificado através do exame das três definições possíveis do inconsciente no pensamento, que levam desde *i.* os fenómenos de “diminuição do campo da consciência” numa consciência desperta, em que o limite é o desaparecimento da consciência ou inconsciente passando pelos *ii.* desdobramentos das correntes de consciência típicos do sonambulismo histerico e das memórias alternadas dos fenómenos dissociativos até *iii.* à noção “difícil de conceber” de uma conservação inconsciente da consciência<sup>27</sup>.

Frente a estas alternativas promove uma outra definição como sendo o “conceito fisiológico” de inconsciente<sup>28</sup>. Este reside, então, na condição nervosa geral do organismo, seguindo a teoria da inervação orgânica do paralelismo psico-físico de W. Wundt, em que a estimulação corporal pode sofrer desvios mais ou menos consideráveis até chegar aos “centros nervosos superiores” associados aos estados mentais conscientes. As outras vias da estimulação podem não atingir tais centros e originar as reacções mecânicas no organismo. Assim se perspectiva a intersecção psico-fisiológica nos tempos de reacção, mais ou menos longos, acompanhados ou não de percepção com diversas consonâncias e dissonâncias. Ora, é na noção de tempo de reacção que se liga a memória e o inconsciente. Não obstante a figura imprecisa de um “inconsciente fisiológico” se percebe que o inconsciente não tem qualquer localização dentro ou fora do corpo, mas é função dos tempos de reacção e da memória como mecanismo psicológico.

*La Vie Inconsciente et les Mouvements* de Théodule Ribot foi publicado em 1914, mas as suas ideias foram preparadas desde muito antes, em especial, para o que nos importa, nas *Doenças da Personalidade* (1885). Ali ecoam, além disso, muitas ideias que vemos desenvolvidas nos trabalhos de Pierre Janet, que partem de um contexto clínico definido. “Por todo o lado há movimento e representações do movimento”<sup>29</sup>, eis em grande síntese a tese

<sup>25</sup> Alfred Binet, *L'Âme et le Corps* (Paris: Ernest Flammarion, 1905), 130.

<sup>26</sup> Binet 1905, 131.

<sup>27</sup> Binet 1905, 134.

<sup>28</sup> Binet 1905, 135.

<sup>29</sup> Théodule-Armand Ribot, *La Vie Inconsciente et les Mouvements* (Paris: Félix Alcan, 1914), 26.

de T. Ribot. Os movimentos são como o “tecido conjuntivo” da vida psíquica. O movimento atravessa toda a vida psíquica e relaciona-se com vários aspectos do funcionamento cerebral. T. Ribot invoca William James, mas logo de início da obra referia S. Freud em prova do carácter não-voluntário, inconsciente, de muitos destes movimentos. O problema inicial tratado é o de saber o que é uma imagem motriz<sup>30</sup>.

Uma primeira resposta considera que se trata de revivescência de sensações anteriores. A revivescência da sensação do movimento ocorre em graus de consciência indo desde as imagens conscientes, às subconscientes até ao esquecimento puro e simples. Porém, o autor parece estender o significado da persistência das sensações cinestésicas originais a uma grande variedade de estados psíquicos, indo desde as alucinações até às visões místicas. Estas são as imagens que adquirem uma plena consistência no plano da consciência, formando por si mesmas unidades de sentido. Frente a estas isola o filósofo as que são já subconscientes e que se distribuem por diversos estados mentais ligados a diferentes centros sensoriais.

Muitas destas entram na penumbra da subconsciência e são retomadas pelo pensamento, mas enquanto sensações pensadas e reflectidas e não já verdadeiramente sentidas.

Apoiado numa obra de C. Feré e em Morton Henry Prince, T. Ribot constata que pode existir uma sensação consciente que não está ligada a nenhuma actividade particular da consciência, mas que simplesmente ocorre. Guiando-se especialmente por Morton Prince refere a possibilidade de existirem, segundo esta modalidade subconsciente, as mais diversas recordações. Estas produzem efeitos emocionais na vida psíquica semelhantes às que ocorreriam em estados perfeitamente conscientes segundo a definição convencional da consciência polarizada por objectos. Assim se concretiza, na teoria, a conexão entre mecanismos da memória e recordação, inconsciente e movimentos de um modo explícito.

Para isso é necessário que o mecanismo da memória possua uma face consciente e outra inconsciente, uma relacionada com as funções neuro-musculares e motoras e outra com o valor cognitivo das sensações e imagens.

Não por acaso é ao trabalho de Ernest Mach sobre a sensação que T. Ribot se refere para mostrar como é falsa a tese de que a sensação é uma retenção de traços psíquicos sobre objectos externos para, em vez disso, significar antes um agrupamento de sensações motrizes<sup>31</sup>. Outras referências à Psicofisiologia da época iam no sentido de definir sensação como um reflexo das imagens do movimento no cérebro e, portanto, como produto inteiramente mediado por complexidade neuronal e tempos de reacção.

---

<sup>30</sup> Ribot 1914, 10.

<sup>31</sup> Ribot 1914, 20.

Depois de situar o movimento no processamento concreto das sensações encaminha-se para a tese do carácter cinético da memória. Esta é um resultado de associações retidas, a que chama “associações dinâmicas”. A repetição dos cachos associativos da memória leva a que se fixem certas ligações que são as concordantes com as correspondentes conexões anatómicas. O que importa no estudo da memória não é a ideia de impressão de traços mnésicos de imagens, que de certo modo falseia o trabalho mnésico, mas sim a constelação que os elementos associados formam na sua capacidade para representar o movimento para a consciência, segundo o que chama *complexus*.

Na presença de um elemento invocador da série associativa toda a série mnésica do mesmo cacho pode vir a ser reproduzida para a consciência, automaticamente. Devido ao mais pequeno deslize no mecanismo invocador em vez de ser aquela série associativa a chamada pode ser outra<sup>32</sup>.

#### 4. A(o)s histórica(o)s revelados à luz da Hipnose

A obra recente de Sabine Arnaud (2015) chamou de novo a atenção para a grande riqueza das hipóteses científicas e filosóficas que rodearam a História do isolamento nosológico da histeria na sua relação com a hipnose. Para S. Arnaud, no trânsito para o século XIX identificam-se três tendências no saber médico na sua relação com os sintomas histéricos. Uma primeira tendência que qualifica como “espiritual”; o magnetismo e sonambulismo e a orientação para o contexto moral e social dos padecimentos<sup>33</sup>. O mesmerismo e a obra do Marquês de Puységur são apenas uma linha de uma corrente de curiosidades mais vasta e complexa do saber médico. Entre outros interesses e curiosidades se conta a semiologia médica, desperta pelo dramatismo das convulsões histéricas e epilépticas, que faz do médico um minucioso observador de sintomas, mas também um “herói” na luta contra a doença<sup>34</sup>.

Franz A. Mesmer desenvolveu as suas hipóteses sobre o poder mental do magnetismo sob o efeito de uma crença muito difundida no séc. XVII relativa ao magnetismo da terra. William Gilbert de Colchester, um autor do século XVI-XVII, acreditou que a alma da terra consistia na atracção magnética ela própria. O sol e os astros eram descritos como corpos dotados de forças interiores com capacidade para atrair e/ou repelir outros corpos em relação com o campo magnético da terra. As noções de espíritos e de forças são usadas para referir estes movimentos internos dos corpos celestes. A gé-

---

<sup>32</sup> Ribot 1914, 32-33.

<sup>33</sup> Sabine Arnaud, *On Hysteria: The Invention of a Medical Category between 1670 and 1820* (Chicago: University of Chicago Press, 2015), 364.

<sup>34</sup> Arnaud 2015, 369.

nese deste conjunto de ideias parece estar na noção de um fluído subtil que percorre e preenche os intervalos dos corpos, presente em Paracelso, a que se atribuíam faculdades curativas, mas sobretudo um poder de influenciar movimentos e acções<sup>35</sup>.

Em redor de crenças sobre fluídos magnéticos se desenvolveram também ideias gerais sobre o poder curativo dos magnetos, especialmente em casos de epilepsia. Esta era tida como muito próxima da possessão demoníaca e a cura era o exorcismo.

Animado pela ideia tradicional de que um mal se cura pelo mesmo mal, “a loucura cura a loucura”, F. A. Mesmer organizou um autêntico meio-ambiente das crises de magnetismo, desde a utilização de cordas magnetizadas até a quartos especiais, “câmaras das crises”, onde colocava os pacientes. A magnetização era responsável por produzir crises nos pacientes. Estas crises tinham a forma de vômitos, convulsões e desmaios, em tudo semelhantes às “crises histéricas”. Posteriormente, surgiu a administração aos pacientes de correntes e choques eléctricos, a que se seguiam estados catalépticos.

Entretanto, na Salpêtrière, a evolução de Philippe Pinel dá testemunho de uma caracterização da histeria fora das doenças mentais, identificando-a com uma doença de mulheres. Na sua *Nosographie Philosophique* de 1802-03 Ph. Pinel toma a histeria no grupo das “neuroses de gestação” ou neuroses genitais da mulher. Parecia estar seguro da sua origem no útero. J. M. Charcot e Paul Richer mantêm a referência geral às neuroses, mas corrigem a ideia de uma “doença das mulheres” ao mencionarem alguns casos no sexo masculino. Não obstante, as gravuras de P. Richer representativas de pacientes histéricos são quase todas de mulheres.

Quando J. M. Charcot resgata a hipnose das práticas anteriores o magnetismo de inspiração mesmerista estava profundamente desacreditado há pelo menos duas décadas, em parte devido à crise de reputação dos sonâmbulos postos ao serviço do médico mesmerizador ou de escândalos relacionados com sonâmbulos, sob hipnose, empregues na descoberta de crimes. Na Salpêtrière, a obra do médico evoluiu entre o estudo e mensuração detalhada dos sintomas, nomeadamente no que se refere às contracturas, a hiperexcitabilidade ou afasias e a dramatização da doença perante um público de curiosos num anfiteatro da clínica. É nesta dupla vertente, clínico-semiológica e espetacular que detalha, com o anatomista e escultor P. Richer, a “grande hystérie” na História.

Na obra sobre os *Demoníacos na Arte* (1887) J.-M. Charcot e P. Richer tentando entrever, numa primeira parte, em gravuras antigas de possessão demoníaca e exorcismo traços da semiologia dos pacientes histéricos modernos, focando-se na forma do corpo humano revelada pelos gestos, sublinham

---

<sup>35</sup> Apoiado em E. M. Thornton, *Hypnotism, Hysteria and Epilepsy. An historical synthesis* (Oxford: Butterworth-Heinemann, 1976).

a plástica dos movimentos na posição incomum dos membros, na tensão muscular do dorso em arco (“arc de cercle”), nos sinais de agitação geral, convulsões e contracturas, alterações dos nervos das mãos (nervo cubital), braços estendidos em cruz, até à fisionomia dos rostos reveladora de emoções extremas. Assim combinavam a Fisiognomonia clássica com a sua estética clínica do movimento, a cenografia da histeria nos seus períodos, como actos de um drama, e todo um conjunto de pormenores artísticos e históricos das gravuras comentadas. A expressividade dos movimentos no corpo traduz-se na noção semiótica de gesto.

Na parte da obra sobre “Os ‘demoníacos convulsivos’ de hoje” ao descrever todas as etapas do grande ataque histérico nos dois sexos os autores chamam explicitamente “drama” ao ataque da grande histeria<sup>36</sup> e indiciam a mudança de actos dramáticos na transformação dos movimentos do corpo e dos esgares no que se decifra do plano motor, sensorio-motor e ideo-motor dos corpos dos pacientes.

Na segunda fase do ataque, por exemplo, o período do “clownismo” é uma pantomima, baseada em contorsões e no exercício violento, eventualmente acrobático, dos “grandes movimentos”. A inspiração nas artes do movimento para interpretar as crises não pode ser mais clara. No entanto, não é apenas o percurso especialmente agitado da segunda fase que justifica a aproximação à pantomima e ao drama, mas a concepção das etapas do conjunto do grande ataque como tipos expressivos - o epileptóide, o demoníaco, o extático e o delirante - em que se dá, em epítome, o que o clínico deve procurar nos gestos e agitações para um diagnóstico adequado dos pacientes. Os sintomas só serão atendidos se corresponderem aos movimentos tipificados.

J. M. Charcot e P. Richer veem na regularidade da passagem dos actos do drama com os respectivos movimentos e gestos a “constância e inflexibilidade de uma lei científica”<sup>37</sup> e assim revelam a concordância entre o ritmo plástico da execução dos movimentos e as fases de manifestação da doença.

Já dois anos antes, nos *Études Cliniques sur la Grande Hystérie* (1885) P. Richer dedicava uma secção muito curiosa deste volumoso compêndio às epidemias medievais de dança<sup>38</sup>.

Referia que, em 1374, na região de Aix-la-Chapelle, um grupo de pessoas executava em público uma dança frenética, acompanhada de gritos, halucinações e extases<sup>39</sup>. Por razões que não explica, desta região o fenómeno

<sup>36</sup> J.-Martin Charcot & Paul Richer, *Les Démoniaques dans L' Art* (Paris: Adrien Delahaye et Émile Lecrosnier, Éditeurs, 1887), 95, 102.

<sup>37</sup> Charcot & Richer 1887, 95, 109.

<sup>38</sup> Cf. Paul Richer, *Études Cliniques sur la Grande Hystérie ou Hystéro-Épilepsie* (Paris: Adrien Delahaye et Émile Lecrosnier, Éditeurs, 1885), 799 e ss.

<sup>39</sup> Richer 1885, 800.

é exportado para os Países-Baixos por contágio mimético, justificando-se a expressão de epidemia corêutica. Na Alemanha conhece-se um movimento semelhante, devendo referir-se uma febre de danças na Europa Central que atemoriza populações e persiste, com variantes, até ao séc. XVI, cruzando-se com os movimentos dos fanáticos. Nos gestos, estas danças têm linhas semelhantes à coreia dos médicos, a traços da possessão demoníaca e à histeria. Os seus movimentos são gestos fisiognómicos, exprimem, mas o que exprimem não é uma consciência de si clara e uniforme. O problema de saber o que se esconde por detrás dos gestos dos histéricos atravessa a obra de P. Richer e é isso que explica a proximidade entre a observação clínica e a corêutica.

Há o perigo de o médico criar a doença à imagem dos gestos e etapas em que decifrou os seus sintomas. Porém, este risco é ainda maior no caso da histeria, pois o que sob esse diagnóstico se esconde é um tipo de personalidade ou, mais concretamente, um enigma sobre a pessoa.

A pergunta que quer dizer a(o) histérica(o) equivale a *quem se exprime naquelas convulsões*. É isto mesmo que explica a parecença com a possessão, como expressão do demónio, que se oculta mostrando-se, e a dança delirante.

A construção da(o) histérica(o) como personalidade acompanha igualmente o emprego das técnicas da hipnose na relação entre pacientes e médico, em que a sugestão pela palavra está presente com os seus passes e cenografia e, conseqüentemente, se abandona a aspiração wundtiana de isolar o sujeito da experiência do seu *milieu*, da interacção com o médico ou experimentador, que apenas observam e registam correlações objectivas e medidas.

Um dos que se apercebeu das implicações da interpretação da histeria para a teoria da personalidade foi Théodule Ribot no seu trabalho sobre as *Doenças da Personalidade*, datado de 1885.

A noção psicológica de pessoa é investigada à luz da Psicologia Experimental na sua feição francesa, ou seja, no que decorre desse grande laboratório que é o tratamento dos doentes epilêpticos e histéricos.

É o próprio que afirma que desde 1844 se interessou pelo tema da “consciência subjectiva dos estados orgânicos”, que faz recuar a E. de Condillac e a Maine de Biran<sup>40</sup>. O “princípio de individuação” dos escolásticos, procurado no corpo ou na matéria, deve agora ser investigado no organismo ou na “personalidade física”<sup>41</sup>. A pessoa é o resultado da influência de dois factores - a constituição do corpo com as suas tendências e sentimentos e a

<sup>40</sup> Théodule-Armand Ribot, *Les Maladies de la Personnalité* (Paris: Félix Alcan 1885), 25-26.

<sup>41</sup> Ribot 1885, 49.

memória<sup>42</sup>. Quando estes dois factores não coincidem no seu desenvolvimento ou só o primeiro facto se modifica sem o segundo, se formam então as dissociações mais ou menos severas com uma transformação do eu. As perturbações podem ir mais longe e levar a uma separação entre o eu e as suas bases orgânicas, como nas doentes histéricas. A dissociação da personalidade é um tópico recorrente na interpretação da histeria, especialmente do sonambulismo histérico ou hipnótico, que T. Ribot menciona e será desenvolvido com minúcia por Pierre Janet, igualmente no quadro de uma teoria da personalidade. A hipnose é o conjunto de técnicas que permite desvendar o enigma dos convulsivos como um mistério sobre a personalidade. Assim se vai do sintoma gestual, cinético, até à fonte lesionada da unidade operatória dos movimentos.

T. Ribot e P. Janet não deixaram de aprofundar o problema da ligação entre personalidade orgânica e a unidade consciente das representações, encontrando a sede desse vínculo na função psico-orgânica da memória. Com as experiências citadas dos *Estudos Clínicos* de P. Richer, T. Ribot ilustra a sua tese sobre as bases orgânicas (cerebrais) da alucinação assim como a doutrina neuro-fisiológica sobre a relativa independência dos dois hemisférios cerebrais, que lhe motiva a hipótese do duplo cérebro<sup>43</sup>.

Partindo de rompimentos na fonte orgânica da memória e da personalidade se sustenta que as transformações da personalidade se acompanham de metamorfoses mais ou menos profundas da cinestesia. Três tipos diferentes de dissociação da personalidade podem ocorrer em consequência. *I.* A dissociação através de mudanças completas na representação da unidade do eu, em que anteriores personalidades são esquecidas e substituídas. T. Ribot não é aqui tão claro quanto P. Janet, quando este último refere o papel do automatismo psicológico na revelação do esquecimento, embora não omita os actos automáticos<sup>44</sup>. *II.* O fenómeno de desestruturação psíquica resultante do não acompanhamento da base da memória orgânica e da personalidade é mais comum quando a antiga personalidade muda, se originou uma outra, mas na memória orgânica e nos seus automatismos motores se conserva a anterior. *III.* O terceiro tipo é representativo de casos de alternância em que as personalidades e as memórias se cruzam alternadamente vindo ao de cima ou uma ou outra. Entra neste último caso a ordenação da corrente mnésica segundo cachos associativos paralelos, descontínuos, que se volta a assinalar em P. Janet, em que cada cacho parece dizer respeito a tempos diferentes da personalidade ou da memória orgânica.

---

<sup>42</sup> Ribot 1885, 81.

<sup>43</sup> Ribot 1885, 116.

<sup>44</sup> Ribot 1885, 124.

Partindo do que o automatismo motor revela da personalidade cindida, a sugestão hipnótica prometia um acesso às memórias ocultas do sujeito. Porém, T. Ribot suspeitava, com razão, que as práticas de hipnose relatadas através de P. Richer indicavam que os hipnotizados que entravam em sonambulismo representavam um teatro da personalidade orgânico-psíquica, deixando em aberto saber se a indução hipnótica repetida não causava uma alteração profunda do carácter.

## 5. Sugestão

O sucesso do tema da sugestão e da sugestibilidade nos finais do séc. XIX, em França, é comprovado não só por capítulos e títulos de obras científicas, mas pelo significado social e comportamental que se atribui cada vez mais a este mecanismo psicológico. A sugestão vai interessar os publicistas e escritores de obras ideológicas de grande divulgação numa época em que a sociedade se percebe como colectividade dirigida por chefes numa corrente anímica. A sociedade é uma mole sugestionável nesta transição das formas monárquicas pessoais para o tipo anonimizado da grande indústria e do crescimento em importância do capital financeiro. Há neste sucesso muito para escrutinar, que se relaciona por um lado com a estrutura psicológica do mecanismo, a sua aplicação à hipnose e, por outro, sob que pressupostos se expande para as teorias da sociedade, pela via de uma teoria da imitação, tornando-se um tema maior da comunicação.

Clareza na definição da sugestão é característica dos textos de Hyppolite Bernheim. Em 1884 introduzia uma definição que iria repetir em obras posteriores - *a sugestão é um meio de introduzir uma imagem que involuntariamente se insinua no cérebro e aí origina certos movimentos de associação imagísticos e motores*. Em *Hypnotisme, Suggestion, Psychothérapie* (1891) H. Bernheim volta a repetir a mesma definição de sugestão, mas numa moldura descrita como psico-terapêutica para dizer que a sugestão ocorre quando o cérebro *aceita* a imagem e *crê* nela<sup>45</sup>. Por conseguinte, há um instrutor que diz ou faz algo perante o instruendo, de que resulta uma imagem que se implanta “no cérebro” deste último, tornando-se aí crença. Na sugestão completa, à ligação entre impressão e ideia aceite pelo cérebro se segue o acto. Por acto entende o médico outras sensações, imagens ou movimentos (*l' idée devient mouvement*<sup>46</sup>). Uma parte significativa dos movimentos que decorrem da invocação de uma ideia que o cérebro aceitou têm lugar inconscientemente. H. Bernheim atribui um alcance muito grande à correlação

---

<sup>45</sup> Hyppolite Bernheim, *Hypnotisme, Suggestion, Psychothérapie* (Paris: Octave Doin, Éditeur, 1891), 25.

<sup>46</sup> Bernheim 1891, 37.

praticamente instantânea entre imagens e movimentos internos ou externos, pois considera que é incindível uma representação de um movimento. Ao entrar nos detalhes da sugestão psico-terapêutica com recurso à hipnose percebemos que este processo ocorre de um ponto de vista psíquico, mesmo quando o instrutor fala ao instruendo e exerce sobre ele um manifesto poder. A fala é tida como sensação acústica e assim ligada a um dos sentidos que servem para suggestionar. No caso da audição, se um paciente ouve uma frase, associa o seu conteúdo a uma imagem e às imagens ligadas a ela. A sugestão está apenas no cérebro que *aceita* a imagem e *crê* nela. Portanto, o sujeito percebe o que ouve e não é um autómato desprovido de semântica. A fala é um auxiliar na via de entrada da impressão no cérebro e não a própria coisa. O acto comunicativo do falar e do ouvir vem somente adicionar força ao que talvez pudesse decorrer só com base nos movimentos dos passes e da imitação. O instruendo apenas percebe o suficiente para se esquecer de si e deve ter de compreender muito pouco. Depois, entra, então, na inconsciência do automatismo ideo-motor. Este é o quadro hipnótico da sugestão na descrição do clínico de Nancy. Dela se abstraíram a natureza de pacto da relação entre instrutor e instruendo, a sua forma comunicativa especial e o poder de um sobre o outro. Os hipnotizadores da Psicologia Experimental preocupados em manter apenas a ligação causal fiscalista da impressão com a imagem para salvar a reputação de investigadores experimentais não veem que é no resto que sobra do mecanismo que descrevem - pacto, fala e poder - que reside a sua natureza.

Será que a sugestão é um fenómeno universal da natureza humana e assim verificado fora do meio psicoterapêutico? A resposta positiva de H. Bernheim e de praticamente todos os grandes hipnotizadores anteriores é o que justifica que se tenha exportado a sugestão para fora da hipnose. Desde logo, o uso da sugestão é visto com um bom recurso pedagógico nas escolas. Na obra e técnicas do médico de Nancy, embora se recuse os fluídos, magnetos e outros artefactos do período do mesmerismo conserva-se a ideia adquirida de que a prova da universalidade da sugestão está, desde logo, no sono. Os dois predicados da “aceitação pelo cérebro” e da “crença na imagem” permitem identificar todos os fenómenos vulgares de sugestibilidade desde a indução do sono, a auto-sugestão nas suas variedades, a sugestão artística na criação de emoções estéticas, ao fanatismo religioso e político que exacerba a fé, etc.

Nestas teses não parece haver diferenças substanciais entre as escolas de Nancy e a Salpêtrière, o que o próprio H. Bernheim constata na sua resposta a Paul Janet. A obra de C. Féré de 1887 incluía um capítulo sobre a “Sugestão Mental”. Aqui se podia ler uma nota sobre “indução psico-motora”. Por esta entendia o autor a transmissão dos pensamentos, na modalidade de uma difusão de movimentos. Por meio de certos gestos, e da mímica em geral, é

possível activar em outrem certos pensamentos e actos. É a isto que chama *sugestão*<sup>47</sup>.

Com facilidade, o entusiasmo publicístico em redor da sugestão como tema se podia desenvolver e transferir para a teoria da sociedade.

Com efeito, a obra *Les Lois de l'Imitation* (1890) de Gabriel de Tarde faz um uso tão aberrante do termo que o seu autor vê no “homem social” um sonâmbulo e no estado social uma forma de estado hipnótico. Na sociedade moderna, nomeadamente, a mutualidade das relações entre os indivíduos opera como uma generalização da magnetização<sup>48</sup>. A relação social é rigorosamente interpessoal, por pares, e reproduz os traços da relação entre o magnetizador e o magnetizado, em que o primeiro, pelo prestígio da sua figura, leva o segundo a imitá-lo inconscientemente, desde as contracções musculares até às acções mais complexas. Os inventivos e os chefes são fascinadores e pelo fascínio causam a imitação das suas obras, ou seja, limitam poderosamente o campo de atenção daqueles que os seguem até não ficar mais que aquilo que lhes importa que se pense e faça.

Em 1901, em *L'Opinion et la Foule*, discutindo noções como público e multidão, G. de Tarde vai detalhar mais a sua ideia em redor de um dueto de base de toda a associação humana, constituído por um membro que sugestiona e guia e outro que é sugestionado e guiado. Esta “sugestão por proximidade” é alargada a todo o grupo social pelo mecanismo a que chama “sugestão à distância”. Faz o elenco de vários tipos de associação em que predomina a sugestão primária, desde o casal na família, a pequenos grupos profissionais, regimentos no exército, assembleias e facções, cortes e claque ou auditórios de teatro. Em todos estes casos a dualidade do sugestionador e do sugestionado se confirma e o que conta como laço social é a persistência de nexos formados na sugestão primária. Um pormenor de interesse ocorre quando analisa o efeito da sugestão nos espectadores de teatro e recorda que eles estão sentados. A posição de sentado como espectador representaria um isolamento de si pouco permeável à corrente da sugestão. O grau de sugestibilidade destes espectadores pode não ser completo. Para haver sugestibilidade e uma multidão no sentido próprio é necessário que os indivíduos estejam de pé ou, ainda melhor, em marcha.

Em 1893, Paul Souriau publica a sua *La Suggestion dans l'Art*, seguindo-se, um ano depois, *Les Lois Psychologiques de l'Évolution des Peuples* de Gustave le Bon, obra em que a sugestão entra novamente no domínio sociológico ao lado de uma série de temas e conceitos conexos como o automatismo psicológico, a imitação, o hipnotismo, o contágio colectivo, o poder e a lide-

<sup>47</sup> Charles Féré, *Sensation et Mouvement* (Paris: Félix Alcan, 1887), 118.

<sup>48</sup> Gabriel Tarde, *Les Lois de L'Imitation. Étude Sociologique* (Paris: Félix Alcan, 1890), 83-84.

rança. São temas de larga difusão que acalentam as ideias sobre Alma colectiva, o Espírito das raças e a Psicologia dos povos e preparam o caminho da agitação das massas pela força hipnótica da voz do chefe frente às paradas.

*As Leis Psicológicas ...* (1894) do médico-filósofo Gustave le Bon é uma obra apostada em glorificar as virtudes da sugestão inconsciente, desta vez na sociedade e no seu governo político, combinando as teorias psicológicas com as teses da Retórica clássica e com uma concepção geral da Metafísica da força. Discutindo as noções de raça e de massa, de alma colectiva, de liderança e de subordinação, esta obra, que antecipa a *Psicologia das Multidões*, é também um protesto contra o ensaio kantiano de fundar a moral na razão e uma defesa implícita das crenças colectivas impostas por chefes carismáticos na alma das massas ou por uma longa tradição na alma das raças.

É na divisão VII intitulada “La Persuasion” que G. le Bon analisa os três tópicos da sugestão, da repetição e do contágio. A arte da persuasão é por ele composta nas cinco partes da afirmação, da repetição, do prestígio, sugestão e contágio. “Persuadir é fazer agir”, quer dizer: produzir movimento. O que explica que a persuasão precipite a acção está na capacidade de penetrar o inconsciente por via da sugestão. Assim que uma opinião recebida por contágio é fixada no espírito não consegue extrair-se dele por via da racionalização, pois afecta a camada inconsciente das mentes individuais. O grande fim dos líderes deve então ser o da transformação das personalidades dos que lhes obedecem, criando motivos para a acção que actuam por si mesmos, como no automatismo psicológico a que se submetem os hipnotizados. A persuasão política tem de se dirigir, por isso, ao que G. le Bon chama “alma inconsciente” para conseguir a obediência<sup>49</sup>.

No livro de P. Souriau as experiências com os doentes histéricos e a sugestão hipnótica eram invocadas como bons exemplos no estudo da arte. Na sua capacidade para despertar certas emoções, sentimentos e pensamentos nos espectadores, a arte é um tipo de sugestão. A tese é mesmo mais clara e afirma que há coincidências entre o êxtase da arte e o estado hipnótico<sup>50</sup>. Fascínio é o conceito de uma atenção concentrada exclusivamente na imagem de uma experiência. É esta noção que o filósofo explora no sentido de continuar a aproximar a contemplação artística da sugestão da hipnose. O fascínio pode ocorrer por via visual, auditiva (hipnose musical) e outras, desde que a actividade sensorial seja levada à mais alta concentração sobre uma só imagem. Tudo o resto deve ser sistematicamente afastado do centro da atenção, de modo a não perturbar o sentido da influência. A concentração da atenção em um ponto é o elemento comum aos fumadores de tabaco, de

---

<sup>49</sup> Gustave le Bon, *Les Lois Psychologiques de l'Évolution des Peuples* (Paris: Félix Alcan, 1894), 178.

<sup>50</sup> Paul Souriau, 1893, 2.

ópio, aos hipnotizados e aos que contemplam uma obra de arte até à monomania.

O que é pretendido nesta perspectiva psicológica sobre a acção comunicativa da arte é revelar na influência estética um poder de conversão ao sentido do criador, que se posiciona como um hipnotizador do seu público.

Deste modo, se invoca a eloquência da arte oratória no seu papel de gerar no auditório as emoções e sentimentos pretendidos pelo orador. A finalidade é tornar semelhantes as acções dos que escutam. Por isso, diz-nos o autor que a meta da oratória não é estética mas sim dinâmica: *l'effet de la haute éloquence n'est pas esthétique mais dynamique*<sup>51</sup>.

A sobriedade e reservas de W. Wundt destoam neste clima eletrizado. Em um texto sobre hipnose e sugestão (1893), em que W. Wundt reagia contra a expansão do hipnotismo, além de avançar as suas objecções à aplicação à hipnose da classificação de método experimental, no sentido restrito e próprio, explicava como a sugestão altera o carácter pessoal e voluntário do objecto de qualquer experiência psicológica e, dado o imprevisível do que pode acontecer ao se associar à hipnose, não permite ao experimentador controlar o curso das experiências ou, então, origina somente a repetição dos mesmos actos automáticos. Ao restringir o bom uso do “método sugestivo” a padecimentos ligados ao mau funcionamento neurológico de certas funções orgânicas, criticava a aplicação da sugestão às “doenças morais”, à instrução das crianças nas escolas, na administração das penas e no direito civil e criminal, nas artes, religião e na compreensão das motivações na História Universal.

Quando A. Binet publica em 1900 o seu próprio título *La Suggestibilité*, num tom crítico a respeito da hipnose e em defesa do espírito crítico das crianças educadas nas escolas contra as pretensões da sugestão, todas estas ideias estão muito vivas. Para além deste, entre os médicos e psicólogos saídos da escola de J. M. Charcot só encontramos um paralelo em sobriedade e rigor em Pierre Janet.

No *Automatisme Psychologique* (1889), no capítulo em que introduzia a sugestão ao lado do seu conceito de „estreitamento do campo da consciência“ lembrava P. Janet que fazer uma história da sugestão equivalia a fazer uma história completa do hipnotismo e do magnetismo, com as suas virtudes e erros, as crenças em substâncias fluídas milagrosas e em poderes ocultos de metais<sup>52</sup>. Porém, a verdadeira história da sugestão começa quando alguém se lembrou de invocar o simples poder da sua voz para suggestionar outrem, sem auxílio de magnetos ou de fluídos obscuros – *Le véritable intérêt de la suggestion se trouve dans les commandements que l'on peut donner par la*

---

<sup>51</sup> Souriau 1893, 221.

<sup>52</sup> Pierre Janet, *L'Automatisme Psychologique* (Paris: Félix Alcan 1889), 141.

*parole*<sup>53</sup>. É esta possibilidade de influenciar outrem, enquanto tal, sem o concurso de meios técnicos especiais, que define o conceito de sugestão - *cette influence d'un homme sur un autre qui s'exerce sans l'intermédiaire du consentement volontaire*<sup>54</sup>. A sugestão é um efeito psicológico da manipulação da linguagem e de percepções na geração de respostas automáticas de complexidade variável. O que caracteriza o mecanismo da sugestão é, assim, a obtenção em alguém de uma correspondência entre o sentido comunicado, a percepção e os movimentos. A descrição janetiana chega aqui a um ponto essencial, muito embrulhado na exposição de H. Bernheim.

O clínico procede a uma classificação dos efeitos do poder da sugestão que vão desde a catalepsia, acções e alucinações comandadas pela palavra, em directo ou em diferido, acções e alucinações complexas ou com recurso a automatismos até às alucinações gerais que implicam transformação ou dissociação da personalidade.

É contra as ideias sobre normalidade e carácter primitivo da sugestão e do condicionamento hipnótico na vida social vulgar que se volta P. Janet<sup>55</sup>. Alega que um indivíduo normal não é facilmente sugestionado. Apoiado em teóricos da hipnose defende que a sugestibilidade é na maior parte dos casos adquirida com base em algum treino. Na medida em que o ponto de partida tem de ser a aprendizagem da sugestão, pode então concluir que ela não é uma disposição primitiva natural, mas depende dos passes, instrumentos, palavras e técnicas do mesmerizador, ou seja, de uma encenação. Trata-se de um adestramento encenado totalmente artificial. Isto não significa que certos estados mentais de pessoas comuns não se expliquem por sugestibilidade e sugestão passageira. É o caso de algumas alucinações e delírios em estado de embriaguês ou sob o efeito do consumo de haschich.

Outras tentativas no sentido de rever a sugestão em estados psicológicos incomuns como o sonambulismo ou o sono hipnótico ou em comuns, como o sono, merecem-lhe idênticos reparos críticos. Especialmente negativo a propósito da aproximação entre sonambulismo e sugestão em estado de vigília comum, P. Janet invoca a sua teoria da “existência segunda” no sonambulismo histérico e nas dissociações profundas da personalidade para demonstrar que nenhuma semelhança existe, em complexidade psicológica, com pessoas normais, momentaneamente sob influência do poder fascinante de outra pessoa<sup>56</sup>. A constatação clínica da simulação dos sintomas acompanhou sempre as suspeitas lançadas contra a hipnose e contra a histeria como quadro nosológico definido, que se têm de alargar à sugestão.

---

<sup>53</sup> Janet 1889, 146.

<sup>54</sup> Janet 1889, 139-140.

<sup>55</sup> Janet 1889, 168-169.

<sup>56</sup> Janet 1889, 174.

A sobriedade de P. Janet foi a inspiradora de um movimento de progressiva afirmação da comunicação para fora do seu revestimento psicológico, que prossegue com a “cura pela palavra” de S. Freud.

A imitação imediata de gestos é o que muitas vezes permite identificar a sugestibilidade de alguém, sobretudo quando acompanhada da obediência a instruções. É uma ideia que parece explicar a impressão de que de um gesto se segue outro semelhante, como de uma ideia outra ideia ou de uma ordem dada de viva voz a sua execução por um agente. Foi por isso que se disse que a imitação é o primeiro grau da sugestão.

Todavia, o gesto como unidade de significação e movimento não se pode cindir do endereçamento de mensagens, podemos, hoje, dizê-lo. Responder apenas a estímulos gestuais, a movimentos ou a instruções simples, tal parece a condição dos sonâmbulos. É assim e não é, pois na sugestão o estreitamento do campo da consciência é acompanhado pelo estreitamento do campo da comunicação. Um é o reflexo do outro.

Deste modo, a hipnose já actuava para concentrar a atenção do paciente “num único ponto”. Este mecanismo muito simples é enganador. O que se concentra no único ponto é a comunicação com o paciente. O estreitamento do campo da comunicação opera para que nada mais seja comunicado na mensagem que o instrutor envia ao instruindo, habitualmente a ordem sobre o acto a praticar. O nada mais há no mundo a não ser *x*, de que te vais ocupar, é a mensagem. É daqui que decorre o estreitamento do campo da consciência nas pessoas chamadas sugestionáveis. Eventualmente, estas podem querer simplesmente compreender todo o alcance da ordem que lhes é dirigida e não padecer de nenhum mal. A imitação gestual ou a ecolalia sonâmbula além de serem os meios para dar início ao completo automatismo psicológico do pacto hipnótico revelam o toque da mensagem no inconsciente, que é um momento essencial do mecanismo da sugestão. Quando a mensagem aqui chega está a falar para as possibilidades que a comunicação elegeu, como se a mensagem viesse tocar no seu eco. O sujeito paciente apenas devolve em gestos e actos o corpo da mensagem entendida. Assim, sugestionar é criar uma pessoa como eco da comunicação.

O mecanismo completo é ainda coroadado por uma ilusão ideológica. Esta consiste na crença de que o comando não veio de fora, mas sim da voz interior patológica. A hipnose criou assim, sem dúvida, os seus pacientes, à custa de tornar em dor que deveras sente aquela que se começou por fingir perante o instrutor.

Quanto mais surge como comando do inconsciente tanto mais se oculta a sua origem no instrutor. Este actua no sentido de fazer perceber a sua voz ao sugestionado como voz imperativa da pulsão, por dentro do sujeito animado de movimentos inexplicáveis e horríveis convulsões.

## 6. Que quer dizer a dança?

A passagem dos princípios estéticos formados na moldura semântica e epistemológica do *continuum* antropológico da Psicologia Experimental para a arte e as teorias regionais da arte constitui um aspecto dessa mesma moldura, em que a arte se entendeu a partir da forma do Homem. A dança será, aqui, um caso a investigar, dos mais importantes se não mesmo o mais sintomático.

A constituição do meio da arte como um feixe de acontecimentos histórico-semânticos, tecnológicos e comunicativos em que a arte se reflete, incluindo, mas indo além, do sentido psíquico da formação e recepção de obras de arte por indivíduos, é uma descrição subordinada ou mesmo ignorada sobretudo na feição mais emotivista da Estética do *continuum* antropológico.

Em 1896, T. Ribot publicava *La Psychologie des Sentiments*, obra em que se propunha examinar os fundamentos de uma teoria psicológica das emoções e, no seu contexto, oferecer uma teoria estética e sobre a arte, num capítulo próprio sobre o “sentimento estético”<sup>57</sup>. O ponto de partida das análises é o de saber se há uma “emoção estética” e em que consiste. Sobre esta considera T. Ribot existir um consenso de opiniões, que identifica a sua fonte com a sobreabundância da vida, o supérfluo ou o luxo da existência. Esta espontaneidade do impulso vital que não possui um fim definido, mas que se quer a si mesmo, teria sido reconhecido no conceito de jogo nas teorias estéticas do séc. XVIII, nomeadamente com Kant e Schiller.

No mesmo ano da publicação da *Psicologia dos Sentimentos* de T. Ribot apareceu *Die Spiele der Thiere* de Karl Groos, obra inspirada na noção de jogo de Kant e Schiller mas com pretensões a uma generalização bio-psicologia da “finalidade sem fim”. A proposta do autor era a de procurar na pulsão de sobrevivência dos animais a forma mais rudimentar da pulsão do jogo, refinada na direção dos interesses estéticos e artísticos na espécie humana. Para desenvolver a sua tese era-lhe necessário investigar as práticas do jogo na escala animal. K. Groos fazia depender a aplicação da noção de jogo na vida animal da verificação universal nos organismos animais de uma superabundância de forças na descarga neuronal não dirigida para fins definidos no campo da percepção ou da ação das unidades orgânicas.

Na interpretação desta obra por T. Ribot<sup>58</sup> se considerava não ser necessário escolher entre a tese da sobreabundância de força nervosa e a ideia de uma pulsão motriz interior para o jogo. Para o filósofo francês, as duas ideias são conciliáveis.

<sup>57</sup> T. Ribot, *La Psychologie des Sentiments* (Paris: Félix Alcan, 1896), 320 e ss..

<sup>58</sup> Ribot 1896, 322, nota 1.

O jogo define-se por uma grande variedade de notas entre as quais se contam a da despesa (gasto) e o prazer no gasto, imitação de certas actividades e uma experimentação e exploração livres de possibilidades da acção. Na sua génese, o jogo é inconsciente e obedece a uma vocação inconsciente antes de se tornar integralmente reflexiva e ser procurada por ela mesma. Este balanço entre a pulsão inconsciente e a livre reflexão é notório nos jogos infantis.

O resultado deste gasto supérfluo da pulsão do jogo é “uma combinação de imagens” que acaba por se confundir com “uma criação que tem o seu fim nela mesma”<sup>59</sup>. O filósofo identifica este produto final com a imaginação criadora na sua forma desinteressada. Ora, entre todas as artes a que se encontra mais próxima das formas pulsionais primitivas, de que toda a arte deriva, é a dança, especialmente a dança-pantomima<sup>60</sup>.

A dança é como a expressão primordial, próxima da despesa muscular e da agitação rítmica ainda pré-reflexiva, semi-fisiológica, mas já simbólico-artística. Dela se separaram depois duas artes fundamentais – a música e a poesia.

Acrescenta T. Ribot que a dança, a música e a poesia representam “as artes no movimento”<sup>61</sup>. As outras artes, cuja relação com o movimento não é directa, podem ser vistas como evoluções especializadas da dança como arte total. A razão de ser desta tese está no ponto de partida da teoria. O corpo humano é o protótipo e meio natural imediato da arte e por ele se dão todas as expressões que depois se especializaram.

As artes plásticas e a Arquitectura tiveram a sua fonte nos ornamentos corporais, depois autonomizados fora da pele em superfícies gráficas e em sólidos representando na evolução artística uma crescente desumanização.

Além de a dança se ligar directamente às forças fisiológicas serve finalidades sociais, modificando insensivelmente a sua forma desinteressada para se adaptar às funções tidas por úteis, como na preparação para actos guerreiros. É possível que a diferença entre o útil e o desinteressado não se encontrasse diferenciado na arte primitiva como acontece na época moderna.

As ideias de T. Ribot vão ao encontro da opinião recebida sobre o que os gregos antigos entendiam por música, compreendendo a melodia musical propriamente dita e ainda o texto com instruções de dicção e ritmo e movimentos de dança estilizados. Este conjunto era para ser encenado e representado em circunstâncias particulares da vida social. A combinação dos aspectos gestuais, linguísticos, musicais e teatrais teria a sua influência no significado do coro na representação dramática. Em parte, devido às várias

---

<sup>59</sup> Ribot 1896, 323.

<sup>60</sup> Ribot 1896, 325.

<sup>61</sup> Ribot 1896, 326.

linhas de recepção dos livros de Aristóteles sobre a harmonia e o ritmo, a este conjunto se chamou, precisamente, “artes do movimento”.

Ora, na noção de que o corpo é expressivo está o mote do *continuum* antropológico, que atravessa tradições e formas de pensar nem sempre coincidentes em outros aspectos. O suposto de que a pulsão interior se liga ao exterior e continua em séries expressivas até à sugestão social ou do público da arte é o típico do entendimento da comunicação artística sob sua influência.

A noção integradora de gesto, mas mais especificamente, de gesto irrefletido, é mobilizada por mais do que um autor.

É o que P. Souriau, nomeadamente, destaca sob as prescrições metodológicas da “Psicologia Experimental”, em *L’Esthétique du Mouvement*.

A obra obedece a um plano em que o autor começa por identificar as bases físicas do movimento. A estrutura é dividida em três partes - beleza mecânica do movimento, sua expressão e a agradabilidade sensível.

A dificuldade do projecto é parcialmente vencida no conceito de gesto no qual se une o involuntário e o voluntário, o intencionalmente expressivo e o expressivo do inconsciente, o desinteresse do jogo e o trabalho.

Em paralelo com a concepção de gesto, a sua teoria dos ritmos revela de que modo estas oposições se equilibram ao se formar o juízo estético. O juízo estético sobre a graça nos movimentos tem o arrimo na percepção da unidade expressiva do Homem nos passes e gestos executados com energia, velocidade e espontaneidade.

A “beleza mecânica” pode estar já a espreitar nos ritmos naturais, que se assemelham a formas inteligíveis na sua apreensão intelectual. Porém, ainda requerem a representação da “finalidade sem fim” para entrarem, em pleno, na ordem espiritual. Ginástica, Dança, Esgrima, Natação, Marcha e Atletismo são actividades que requerem estudos científicos do movimento para converter os ritmos naturais em graça artística. Esta, sem definição possível, é uma meta do juízo estético sobre os movimentos em que a distinção mais decisiva é a que opõe o jogo ao trabalho. É de certo modo o carácter de jogo que revela como a graça não está na natureza, mas tem de ser posta nos movimentos pela arte<sup>62</sup>. A conclusão do autor destas premissas pode parecer surpreendente – *os gestos mais expressivos são os que não querem exprimir nada ou o fazem com base no automatismo*<sup>63</sup>.

É em tal remate que, mais uma vez, se encontram a estética do movimento e as teses sobre a sugestão. O apoio para estas ideias está na obra dos fisiognomonistas como Johann K. Lavater ou o francês G.-B. Duchenne de Boulogne, antecessor de J. M. Charcot, com o seu Atlas da Fisionomia

---

<sup>62</sup> Souriau 1889, 190.

<sup>63</sup> Souriau 1889, 211, nota 1.

Humana em fotografias. A singularidade da abordagem de P. Souriau reside em inserir o tema da expressão das emoções nos ritmos do movimento. A forma artística de um movimento ritmado advém-lhe do facto de o elemento emocional e moral perturbar a execução ou reprodução mecânica do ritmo natural. É isto que se reflecte numa expressão nova e criadora do agradável no quadro de um ritmo inicial.

O paralelismo entre gesto, voz significativa e ritmo é uma ideia que provém da Retórica clássica especialmente reconfigurada nos tratados de Oratória Sagrada dos sécs. XVII e XVIII. Neste sentido, não é, de modo algum, uma novidade do século XIX.

A Retórica clássica esteve estruturada em redor de cinco cânones *inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio*. Particularmente, o gesto oratório recebe a designação de “eloquência do corpo” e é estudado no capítulo da *actio*. Compreendia os aspectos da inflexão da voz e do gesto. Desde meados do século XVII que, em França, se divulgam alguns tratados de Retórica que, entre outras questões, abordam temas de retórica gestual. Atribui-se o primeiro tratado sistemático sobre o gesto ao Padre Bary (1665), autor de uma *Rhétorique Française* que, ao gosto da época clássica, era de inspiração cartesiana. No séc. XVIII a Retórica envereda pelo caminho de uma disciplina auto-limitada ao domínio da linguagem verbal e da persuasão pela linguagem verbal, pondo em segundo plano as outras dimensões associadas à técnica geral da persuasão, como o gesto. Os tratados sobre a linguagem dos gestos ganha em consequência uma independência relativa ao longo desse século.

O Abade Dinouart escreveu uma *L'Éloquence du Corps dans le Ministère de la Chaire* em 1754 e em 1801 o Cardeal Maury escreve uma *Éloquence de la Chair*, em que vemos a eloquência sagrada a ocupar-se dos gestos significativos e suas regras<sup>64</sup>. O capítulo XI da obra do abade Dinouart, “Du Geste”, constitui uma teoria da expressão, em que se trata de saber como devem fazer-se os movimentos do corpo para revelarem a alma numa pintura imitativa ao serviço da persuasão.

O que é novo em autores como T. Ribot ou P. Souriau está na apropriação do esquema retórico do gesto como pintura da alma, esvaziado da referência da oratória, para aí introduzirem o inconsciente como dramaturgo. Pela arte, o corpo dos actores, dos ginastas ou bailarinos tem de reproduzir os movimentos automáticos da arte, como se tivessem sido sugestionados para isso, pois só assim podem, por sua vez, sugestionar o público.

A ideia de G. le Bon de se apropriar das regras da retórica para as pôr ao serviço da sugestão da multidão era, afinal, mais comum do que parecia,

---

<sup>64</sup> Cf. Marc Angenot, “Les Traités de l'Éloquence du Corps” in *Semiotica*, 2009, VIII, 1, 60-82. doi:10.1515/semi.1973.8.1.60.

descontando as resistências de alguns médicos e psicólogos e a diferença no estilo. Algo de semelhante ao que se viu atrás no espaço psicoterapêutico formado pela hipnose vai ocorrer nas teorias estéticas sobre a dança e, mais tarde, na obra do Padre Marcel Jousse, em redor de investigações sobre as articulações verbo-motoras da comunicação oral. A percorrer estes domínios, aparentemente desligados, há uma coerência.

François Delsarte é um exemplo e um elo de ligação entre os teóricos da retórica do gesto e os teóricos dos movimentos da dança. As ideias estéticas de F. Delsarte são bastante imprecisas, mas irradiam a noção de expressão da Fisiognomia segundo o que o mesmo entende por uma Semiótica das formas orgânicas<sup>65</sup>. Uma dimensão do seu ensino prático reflectiu-se em um conjunto de exercícios de expressão corporal, divulgados por Geneviève Stebbings, entre outros. Outra dimensão do ensino de F. Delsarte, a da Oratória, foi sistematizada pelo Abade Delaumosne na *Pratique de l'Art Oratoire de Delsarte* (1874) nas duas partes da voz e do gesto.

O abade vê no gesto “o agente directo do coração”<sup>66</sup>. O gesto é uma linguagem elíptica, pois ou elimina as imprecisões da linguagem verbal ou introduz novos significados ambíguos ou sub-entendidos. Com o sentido de explicar as divisões da mímica (gesto) aqui revê os tipos da estática, da dinâmica e da semiótica. O gesto é um agente de persuasão<sup>67</sup>, precede a palavra e é um “comentador da palavra”<sup>68</sup>.

É na suplência que o autor vê a sua especificidade - o gesto ou vai onde a voz significativa não pode ir por força deficiente ou a substitui. Na sua origem, a suplência se justifica por compensação da força do significado da voz, mas chega a admitir que o gesto pode intervir aí onde não há palavra – *Le geste a été donné à l'homme pour révéler ce que la parole est impuissante à dire*<sup>69</sup>.

A função de suplência opera sobretudo no modo e na simultaneidade em vez da sucessividade. A linguagem supõe a sucessividade das frases para exprimir emoções ou o pensamento, enquanto o gesto está todo ele contido no seu agora, vive da simultaneidade. O como do que se pensa ou sente só pelo gesto seria também verdadeiramente comunicado.

Condenado a operar na simultaneidade, o gesto parasita a elipse discursiva e dela se aproveita elipticamente. As formas de co-referência entre gesto e palavra podem ser inúmeras se as reconhecermos a partir deste conceito de

<sup>65</sup> Geneviève Stebbings, *Delsarte System of Expression* (New York: Edgar S. Werner, 1887), 58.

<sup>66</sup> Delaumosne, *Pratique de l'Art Oratoire de Delsarte* (Paris: Joseph Albanel, Libraire, 1874), 44.

<sup>67</sup> Delaumosne 1874, 50.

<sup>68</sup> Delaumosne 1874, 45.

<sup>69</sup> Delaumosne 1874, idem.

elipse. Delaumosne insiste que o gesto não repete simplesmente o que a palavra já diz. Daí não ser uma anáfora háptico-cinética do dito. O efeito retórico que resulta dele está precisamente no modo e não no conteúdo – a palavra pode querer dizer, mas não saber como. Aqui reside o poder próprio do seu outro gestual, concentrado na força performativa do instante<sup>70</sup>.

Na medida em que a simultaneidade do gesto é colocada na continuidade do movimento, este último é um signo que se pode imobilizar, mas apenas num *flash* da atenção. Possivelmente, Delaumosne não teve o entendimento do problema que assim estava a propor, em todo o seu alcance.

No caso da dança, a Estética do expressionismo sentimental conhece um impulso com Émile-Jacques Dalcroze e a sua Eurítmica, que promove nos movimentos do corpo dos bailarinos a expressão rítmica das emoções. Pelo transbordar rítmico-acústico dos sentimentos se pretende envolver, em arrebato, o espectador desta dança-teatro. Porém, para tornar o corpo do bailarino em uma corda expressiva é necessário aliar a música e o movimento rítmico-muscular dos gestos. Assim, quando refere a diferença real entre métrica musical e ritmo é para recomendar que o coreógrafo a anule tanto quanto possível nos gestos criadores da ilusão da unidade. Esta imita a corrente vital que atravessa ritmicamente o corpo a partir da fonte sonora<sup>71</sup> como se da dança se esperasse a mais clara exemplificação do *continuum* antropológico – físico-cinético, orgânico, ideo-motor e comunicativo.

A arte de Richard Wagner serve a E. J. Dalcroze de inspiração no que toca à harmonia entre poesia e música. Porém, o grande desafio está na síntese das duas artes do rimo musical e do ritmo plástico.

A arte do ritmo musical procura perceber a diferenciação das durações temporais dos sons, a sua combinação na sucessão melódica, a acentuação consciente ou inconsciente das durações. Assenta em leis fisiológicas sobre a escuta.

A arte do ritmo plástico procura exprimir o movimento no espaço, interpretar valores temporais longos em movimentos vagarosos e os curtos em movimentos rápidos, regulação das pausas ou intervalos nas diversas sucessões, variar a expressão da acentuação dos sons por meio da adição ou diminuição do peso do corpo. Baseia-se em leis sobre esforço muscular.

Se bem entendido, o princípio da sinceridade emocional leva a uma auto-gnose e a uma disciplina neuro-muscular de si mesmo que facilita o mais importante – a passagem das ordens do cérebro até ao movimento muscular de um modo contínuo e sem entraves<sup>72</sup>.

---

<sup>70</sup> Delaumosne 1874, 50.

<sup>71</sup> Émile-Jacques Dalcroze, *Rhythm, Music and Education*, trad. Harold F. Rubinstein (New York/London: G. B. Putnam's Sons, 1921), 235.

<sup>72</sup> Dalcroze 1921, 245-246.

O estudo do ritmo deve servir como ponto de partida de uma reforma da dança e da música. Deve servir o fim de treinar os bailarinos para automatismos tais que o ritmo seja sentido interiormente e flua do interior para o corpo, continuamente. O objectivo é gerar “imagens rítmicas definidas no cérebro”<sup>73</sup> em que as acções musculares correspondem aos movimentos dos sons. Este tipo de treino não está limitado aos bailarinos, pois E.-J. Dalcroze previa que mesmo os cantores podiam beneficiar de treino rítmico. Se for bem conseguido o treino está em condições de gerar um unísono emocional ou o que chama “emoção colectiva”<sup>74</sup> em todos os participantes do arranjo coreográfico – *o povo é uma harmonia rítmica*, diz-nos<sup>75</sup>.

Presume em todas as suas teses a crença de que as emoções querem dizer alguma coisa. Neste sentido, os movimentos nos seus blocos gestuais podem ser entendidos como signos ou frases, enunciados de uma linguagem. O mesmo acontece com a música.

A dificuldade da discussão se pode haver, de facto, uma unidade entre ritmo plástico e ritmo musical, se a música serve, no fundo, para suggestionar o corpo só mais tarde é equacionada nas teorias e práticas da dança, como efeito retardado da outra discussão relativa ao significado da própria música encetada, entre outros, por Eduard Hanslick (1854) no equívoco contexto da teoria do belo.

Deixando de lado o movimento que parte de Rudolf Laban, com a sua especificidade, sob *dança expressiva*, *dança plástica*, *rítmico-plástica* ou designações equivalentes, habitualmente usadas para referir a dança inspirada em Isadora Duncan ou Mary Wigman, ao lado do Ballet clássico e das “danças de sociedade”, a partir dos anos 1920, encontramos mais rótulos para tensões e problemas do que etiquetas para a pacífica harmonia entre o gesto e a palavra. Há um irracionalismo do movimento que assim se insinua, que reclama a unidade, no transe, entre corpo e máscara e que teve o seu aproveitamento político. Não será indiferente ao itinerário de retorno ao primitivo e exótico nas artes plásticas e ao que muitos julgaram ser a fonte ritual das danças grega antiga e africana.

No centro do nosso tema está a fase pré-irracionalista da Estética do Movimento da Psicologia Experimental. Porém, na realidade, sob o nome de expressão, o irracionalismo só pode nascer na arte em virtude do que a Psicologia Experimental pôs a descoberto no vasto campo de experiência do *continuum* antropológico, acabando, paradoxalmente, por revelar a sua profunda e variada descontinuidade.

Do mesmo modo que o meio terapêutico da hipnose não revelava o meio na sua densidade relacional, mas era programado pela sugestão de movimen-

<sup>73</sup> Dalcroze 1921, 265.

<sup>74</sup> Dalcroze 1921, 271.

<sup>75</sup> Dalcroze 1921, 271-272.

tos, passes gestuais e instruções do instrutor ao instruendo, assim também a dança do princípio do século procura a irreflexibilidade do seu próprio meio, nos gestos em transe (*Hexentanz*, de Mary Wigman), apagando-o como meio da arte, para deixar ver, só, as formas agradáveis e dramáticas do automatismo psicológico, aquelas que se julga estarem ao serviço da sugestão de um público previamente construído como uma massa ávida do contágio de emoções.

T. Ribot, P. Souriau ou E. J. Dalcroze procuram nas artes do movimento e em particular na dança um meio para a sugestão universal, eventualmente não tão profunda como na hipnose e acautelando-se contra os excessos. Mas, seguramente, não deixam de ver nestas formas da arte a procura da *irreflexão cultivada dos movimentos*.

É uma tendência que choca com a construção por meios artísticos da arte como um *medium* auto-reflexivo na chamada “arte conceptual” que, na música e na dança, iremos encontrar nos trabalhos de John Cage e Merce Cunningham na segunda metade do século, preparados pela famosa atitude de distanciamento do actor no teatro de Bertolt Brecht, já como resistência contra a crise irracionalista.

Aqui, a pergunta já não é o que quer dizer a dança, mas o que quer dizer o que se construiu para encenar o que a dança nunca dirá – J. Cage 4’ 33”.

## Referências

- Angenot, Marc, “Les Traités de l’Éloquence du Corps” in *Semiotica*, 2009, VIII, 1, pp. 60-82. doi:10.1515/semi.1973.8.1.60.
- Aristoxenus, *The Harmonics*, trad., ed. Henry S. Macran (Oxford: Clarendon, 1902).
- Idem, *Elements of Rhythm*, trad., ed., Christopher C. Marchetti (New Brunswick, New Jersey: Graduate School- New Brunswick, 2009).
- Arnaud, Sabine, *On Hysteria: The Invention of a Medical Category between 1670 and 1820* (Chicago: University of Chicago Press, 2015).
- Bernheim, Hyppolite, *De la Suggestion dans L’État Hypnotique. Réponse a M. Paul Janet* (Paris: Octave Doin, Éditeur, 1884).
- Idem, *De la Suggestion dans L’État Hypnotique et dans L’État de Veille* (Paris: Octave Doin, Éditeur 1884).
- Idem, *Hypnotisme, Suggestion, Psychothérapie* (Paris: Octave Doin, Éditeur, 1891).
- Binet, Alfred & Charles Féré, *Le Magnétisme Animal* (Paris: Félix Alcan, 1890).
- Binet, Alfred, *Introduction à la Psychologie Expérimentale* (Paris: Félix Alcan, 1894).
- Idem, *La Suggestibilité* (Paris: Schleicher Frères, Éditeurs, 1900).
- Idem, *L’Âme et le Corps* (Paris: Ernest Flammarion, 1905).
- Bon, Gustave le, *Les Lois Psychologiques de l’Évolution des Peuples* (Paris: Félix Alcan, 1894).
- Bourdon, Benjamin, “Création d’un Laboratoire de Psychologie et de Linguistique Expérimentales” in *Annales de Bretagne*, 1896, 11, pp. 227-231.
- Idem, *La Perception Visuelle de L’Espace* (Paris: Schleicher Frères, 1902).
- Charcot, J.-Martin & Paul Richer, *Les Démoniaques dans L’Art* (Paris: Adrien Delahaye et Émile Lecrosnier, Éditeurs, 1887).

- Dalcroze, Émile-Jacques, *Rhythm, Music and Education*, trad. Harold F. Rubinstein (New York / London: G. B. Putnam's Sons, 1921).
- Delaumosne, *Pratique de l'Art Oratoire de Delsarte* (Paris: Joseph Albanel, Libraire, 1874).
- Delsarte, François, "Address of François Delsarte before the Philotechnic Society of Paris" in Geneviève Stebbings, *Delsarte System of Expression* (New York: Edgar S. Werner, 1887<sup>2</sup>).
- Ebbinghaus, Hermann, *Über die Hartmannsche Philosophie des Unbewussten* (Düsseldorf: Fr. Dietz, 1873).
- Idem, *Über das Gedächtnis. Untersuchungen zur Experimentellen Psychologie* (Leipzig: Verlag von Duncker & Humblot, 1885).
- Féré, Charles, *Sensation et Mouvement* (Paris: Félix Alcan, 1887).
- Freud, Sigmund & J. Breuer, *Studies on Hysteria*. In Freud, S. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, volume II (London: The Hogarth Press, 1955).
- Harless, Émil, "Der Apparat des Willens" in *Zeitschrift für Philosophie und Philosophische Kritik*, 1861, 38 (2), pp. 50-73.
- Helmholtz, Hermann, *Handbuch der Physiologischen Optik* (Leipzig: Leopold Voss, 1867).
- Janet, Pierre, "Note sur quelques phénomènes de somnambulisme" in *Revue Philosophique de la France et de l'Etranger*, 1886, 21, pp. 190-198.
- Idem, "Les actes inconscients et le dédoublement de la personnalité pendant le somnambulisme provoque" in *Revue Philosophique de la France et de l'Etranger*, 1886, 22, pp. 577-592.
- Idem, *L'Automatisme Psychologique* (Paris: Félix Alcan 1889).
- Idem, *L'État Mentale des Hystériques* (Paris: Félix Alcan 1911<sup>2</sup>).
- Idem, *La Médecine Psychologique* (Paris: E. Flammarion Éditeur 1923).
- Nuel, Jean-Pierre, *La Vision* (Paris: Octave Doyn Éditeur, 1904).
- Piéron, Henri, *L'Évolution de la Mémoire* (Paris: Ernest Flammarion Éditeur, 1910).
- Ribot, Théodule-Armand, *Les Maladies de la Personnalité* (Paris: Félix Alcan 1885).
- Idem, *La Psychologie des Sentiments* (Paris: Félix Alcan, 1896).
- Idem, *La Vie Inconsciente et les Mouvements* (Paris: Félix Alcan, 1914).
- Richer, Paul, *Études Cliniques sur la Grande Hystérie ou Hystéro-Épilepsie* (Paris: Adrien Delahaye et Émile Lecrosnier, Éditeurs, 1885).
- Richet, Charles, *Traité de Métapsychique* (Paris: Félix Alcan, 1922).
- Souriau, Paul, *L'Esthétique du Mouvement* (Paris: Felix Alcan, 1889).
- Idem, *La Suggestion dans L'Art* (Paris: Felix Alcan, 1893, 1909<sup>2</sup>).
- Stebbing, Geneviève, *Delsarte System of Expression* (New York: Edgar S. Werner, 1887<sup>2</sup>).
- Tarde, Gabriel, *Les Lois de L'Imitation. Étude Sociologique* (Paris: Félix Alcan, 1890).
- Idem, *L'Opinion et la Foule* (Paris: Félix Alcan, 1901).
- Thornton, E. M., *Hypnotism, Hysteria and Epilepsy. An historical synthesis* (Oxford: Butterworth-Heinemann, 1976).
- Wundt, Wilhelm M., *Hypnotismus und Suggestion* (Leipzig: Verlag von Wilhelm Engelmann, 1892).