UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM
ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

GABRIELA BORGES ABRAÇOS

**A DIMENSÃO AFETIVA DA ARTE:
MÁRIO PEDROSA E A PERCEPÇÃO ESTÉTICA**

São Paulo
2019

GABRIELA BORGES ABRAÇOS

A dimensão afetiva da arte: Mário Pedrosa e a percepção estética

Versão corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutora em Estética e História da Arte.

Área de Concentração: Interunidades em Estética e História da Arte.

Orientação: Profa. Dra. Lisbeth Rebollo Gonçalves.

São Paulo
2019

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação
Biblioteca Lourival Gomes Machado
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Abraços, Gabriela Borges.

A dimensão afetiva da arte : Mário Pedrosa e a percepção estética / Gabriela Borges Abraços ; orientadora Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves. -- São Paulo, 2019.

130 f. : il.

Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2019.

1. Crítica de Arte – Brasil – Século 20. 2. Estética (Arte). 3. Percepção (Filosofia). 4. Psicologia da Forma. 5. Pedrosa, Mário, 1900-1981. I. Gonçalves, Lisbeth Ruth Rebollo. II. Título.

CDD 701.18

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE
Termo de Ciência e Concordância do(a) orientador(a)

Nome do(a) aluno(a): Gabriela Borges Abraços

Data da defesa: 23 / 10 / 2019

Nome do Prof(a). orientador(a): Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 20 / 12 / 2019

Assinatura do(a) orientador(a)

Nome: ABRAÇOS, Gabriela Borges

Título: A dimensão afetiva da arte: Mário Pedrosa e a percepção estética

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de
doutora em Estética e História da Arte.

Aprovado em: 23 / 10 / 2019

Banca Examinadora

Profa. Dra. Eliane Dias de Castro _____

Instituição: Faculdade de Medicina – PGEHA / USP _____

Julgamento: Aprovada _____

Prof. Dr. Edson Roberto Leite _____

Instituição: Museu de Arte Contemporânea – PGEHA / USP _____

Julgamento: Aprovada _____

Prof. Dr. Percival Tirapeli _____

Instituição: Instituto de Artes / Unesp _____

Julgamento: Aprovada _____

Profa. Dra. Cláudia Fazzolari _____

Instituição: Celacc – ECA / USP _____

Julgamento: Aprovada _____

Prof. Dr. Gustavo Henrique Dionisio _____

Instituição: FCL / Unesp (Assis/SP) _____

Julgamento: Aprovada _____

Presidente da Comissão Julgadora:

Profa. Dra. Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves _____

Ao meu exemplo de vida, Celina.
À Daniela, querida, minha irmã e amiga.
Aos que acreditam na arte como forma de
cultivar a humanidade e a poesia da vida.

AGRADECIMENTOS

“Quem elegeu a busca, não pode recusar a travessia”. Escolhemos uma busca, um tema, um personagem. Não foi uma travessia fácil, mas plena de desafios a serem vencidos. Desafios de várias naturezas. A máxima de Guimarães Rosa deixa claro que toda escolha envolve uma série de dilemas a serem vencidos, e nós tivemos os nossos. A travessia não foi completada; ela ainda está em processo. Na verdade, a vida é uma grande travessia, e cada etapa envolve uma série de aprendizados que nos preparam para os próximos dilemas. Estamos concluindo esta fase. A caminhada segue.

Ao concluir este estágio da travessia, gostaria de estender meu sincero agradecimento às diversas pessoas que me ajudaram nesta trajetória, colaborando para cada passo.

A DEUS, criador e mantenedor de toda a vida, por ter despertado em mim o sonho desta busca e por me ter sustentado em cada desafio.

À minha família querida, por me amparar com apoio físico e afetivo. À querida mãe Celina, meu exemplo de vida. À irmã Daniela, por sempre estar ao meu lado. À querida tia Valdete, por ser presente em nossa vida e dar-nos sempre seu apoio. À tia Terezinha, por torcer e vibrar conosco. Obrigada por acreditarem em mim!

À minha estimada mestre e orientadora Profa. Dra. Lisbeth Rebollo Gonçalves, pelo acolhimento de meu trabalho. Nesta travessia de 15 anos, desde a iniciação científica, nem tenho palavras para agradecer o privilégio de seu acompanhamento, pela paciência em lidar com minhas dúvidas e inquietações e por compartilhar seus exímios conhecimentos e experiências intelectuais. Obrigada por compreender minhas limitações e fragilidades. Agradeço pela oportunidade de participar de diversas atividades acadêmicas que tanto conhecimento e experiências me agregaram. Agradeço por me apoiar – e vibrar comigo – nas conquistas desta caminhada.

Agradeço de modo especial à CAPES, pela concessão da Bolsa de Doutorado-Sanduíche para pesquisas na França, apoio financeiro que possibilitou o alargamento dos horizontes teóricos para a realização desta pesquisa.

Agradeço de modo especial, também, ao Prof. Dr. Jacques Leenhardt, da École des Hautes Études en Sciences Sociales, em Paris, por aceitar ser o

supervisor de nossa pesquisa durante o estágio na França. Muito obrigada pelas orientações acadêmicas e por compartilhar seus conhecimentos. Agradeço por receber-me gentilmente em sua casa e por ter aberto, para mim, um universo de possibilidades sobre os estudos da percepção na arte. Sua colaboração foi fundamental para o adensamento teórico desta pesquisa.

Agradeço à equipe dos Archives de la Critique d'Art da Universidade de Rennes 2, que me receberam com muita simpatia. Especialmente à diretora do arquivo, Mme. Nathalie Boulouch, e à Mme. Laurence Le Poupon, pelo apoio e suporte nas pesquisas. Obrigada pela atenção e pela simpática recepção.

À Profa. Dra. Cláudia Fazzolari, pela amizade fraterna, pela sugestão de leituras e pelo acompanhamento nas atividades acadêmicas. Obrigada pela torcida e por confiar em meu trabalho.

À Profa. Dra. Daisy Peccinini e ao Prof. Dr. Gustavo Dionísio, por comporem a avaliação em meu exame de qualificação. Agradeço a oportunidade de compartilhar de vossa erudição, com orientações lúcidas, críticas e sugestões necessárias para o bom andamento e concretização deste trabalho.

Ao Prof. Dr. João Frayze-Pereira, pela simpática atenção às minhas dúvidas e por colaborar com nossa pesquisa.

À Dra. Michelle Sommer, pela concessão de uma entrevista sobre a exposição *De la naturaleza afectiva de la forma*, no Museo Reina Sofia, em Madri. Agradeço sua simpatia e disposição para uma conversa agradável e esclarecedora sobre o percurso e as ideias críticas de Mário Pedrosa.

Agradeço à Maria Bernadete Frade, a querida “Mariazinha”, que me acolheu em Paris como se eu fosse de sua família. Obrigada pelo carinho e pela confiança que depositou em mim. Obrigada pelo apoio material e emocional, que me ofereceu, neste período em que estive longe de minha família e de meu país. Obrigada por ser a nossa família francesa!

Aos professores do Programa Interunidades em Estética e História da Arte, que, com sua competência e brilhantismo intelectual, marcaram minha formação acadêmica com ricas experiências e formulações teóricas.

Ao Programa Interunidades em Estética e História da Arte, nas pessoas de Neusa Brandão e Paulo Marquezini, pelo atendimento e orientações às questões acadêmicas e burocráticas.

Aos meus amigos e colegas de cursos do Programa de Pós-Graduação do Programa Interunidades em Estética e História da Arte, por dividirem experiências e conhecimentos. Agradeço à Cristina Bonfiglioli, pelas interlocuções acadêmicas e existenciais. Obrigada pelas longas conversas e orientações. Agradeço à Eledir Martins, por todo seu apoio e suporte, por sua amizade e carinho.

Somam-se a estes nomes muitos outros, que colaboraram com esta travessia. Pessoas queridas que torceram e que desejam o sucesso desta pesquisa. A todos estes, minha terna gratidão!

E ele (Nietzsche) atribui a Sócrates qualquer coisa como esta auto-reflexão: O que não me é inteligível nem por isso é irracional. Talvez haja um domínio da sabedoria de onde o lógico é banido. A arte pode ser então o correlativo ou o complemento da ciência.

Mário Pedrosa. *A Pisada é esta* (Memórias). Paris: 1974

RESUMO

ABRAÇOS, Gabriela B. **A dimensão afetiva da arte: Mário Pedrosa e a percepção estética.** 2019. 130 f. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) - Programa Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Esta tese apresenta uma reflexão sobre as aproximações do crítico brasileiro Mário Pedrosa em relação aos estudos da percepção humana, embasado por seu interesse na dimensão afetiva da arte. Com o objetivo de averiguar as reverberações das teorias da percepção sobre a criação artística e a recepção estética, foi analisado um conjunto de textos do crítico, escrito no período de 1947-67, que abordava o tema proposto. A partir de um panorama das referências teóricas de Mário Pedrosa, vislumbramos descrever sua noção de afetividade, com suporte em suas análises acerca da produção artística de alienados e de crianças. Tais análises foram consequência das oficinas terapêuticas de Nise da Silveira, no Centro Psiquiátrico de Engenho de Dentro, e das Escolinhas de Arte para crianças, ambas realizadas no Rio de Janeiro, na década de 1940.

Nossa tese propõe que o crítico compôs a noção de afetividade a partir de uma trajetória de estudos sobre a percepção e frequência da arte. Concebemos o argumento que o contato sensível com a arte possibilita o desenvolvimento de uma relação afetiva do indivíduo com seu mundo. Pontuamos, ainda, que a natureza afetiva da arte é capaz de desenvolver gradativamente, no indivíduo, um olhar sensível sobre si mesmo e sobre os outros. As experiências de Engenho de Dentro e das escolas infantis corroboraram com esta tese, e evidenciaram a força terapêutica e educativa que a arte pode ter.

Palavras-chave: Mário Pedrosa; crítica de arte; percepção; psicologia da forma; afetividade.

ABSTRACT

ABRAÇOS, Gabriela B. **The affective dimension of art: Mário Pedrosa and aesthetic perception.** 2019. 130 f. Thesis (Doctorate in Aesthetics and Art History) – Inter-Graduate Program in Aesthetics and Art History of the University of São Paulo, São Paulo, 2019.

This research presents a reflection on the approaches of Brazilian critic Mário Pedrosa concerning the studies of human perception and who based his interest in the affective dimension of art. In order to verify the reverberations of the theories of perception about artistic creation and aesthetic reception, we analyzed a set of texts written in 1947-67 by the critic in which he addresses the subject. From an overview of Mário Pedrosa's theoretical references, we envision the description of his notion of affectivity, supported by his analysis of the artistic production of the mentally-ill and also children. These analyzes were the result of the therapeutic workshops of Nise da Silveira at Engenho de Dentro Psychiatric Center and of Art Schools for children, both held in Rio de Janeiro in the 1940s. Our research proposes that the critic developed the affectivity notion based on a path of studies dedicated to the understanding of perception and the meaning of arts attendance. We conceive the argument that sensitive contact with art enables the development of an affective relationship between the individual and his world. We also point out that the affective nature of art is capable of gradually developing a sensitive look on the individual about himself and others. The experiences of Engenho de Dentro and children's art schools corroborate this thesis and highlight the therapeutic and educational power that art can have.

Keywords: Mário Pedrosa; art criticism; perception; psychology of form; affectivity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Caderno de anotações (capa).....	34
Figura 2: Caderno de anotações (folha interna)	35
Figura 3: Transcrição da fala de Pedrosa no IV Congresso da AICA	77
Figura 4: Esquema demonstrativo dos fluxos entre Criação artística e Recepção estética	80
Figura 5: Ateliê de arte com crianças – Diogo, 7 anos.	92
Figura 6: Ateliê terapêutico – Raphael, 1949.....	95
Figura 7: Estudos sobre a capacidade estética das crianças	110
Figura 8: Artigo do Jornal Diário Carioca, de 19 de janeiro de 1952.....	111

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1 - MÁRIO PEDROSA, O CRÍTICO, O CIENTISTA E AS FORMAS DE PERCEBER A ARTE.....	27
1.1 Um cientista na crítica de arte brasileira	29
1.2 As especificidades do conhecimento estético: a sensibilidade e a criação.....	37
1.3 Para além da gestalt: a afetividade estética	41
1.4 Paradigmas críticos para a arte: a atualidade de Mário Pedrosa	47
2 - MÁRIO PEDROSA E AS TEORIAS DA PERCEPÇÃO: APROXIMAÇÕES E INFLUÊNCIAS.....	52
2.1 Interesse pela psicologia da forma: leis estruturais da gestalt.....	53
2.2 A descoberta da intuição como método: aproximações com Henri Bergson ..	58
2.3 A estética simbólica de Cassirer: influências da fenomenologia do símbolo ..	63
2.4 Influência de Susanne Langer: A arte pela filosofia simbólica	68
2.5 A psicanálise da percepção artística e a psicologia da imaginação artística: A influência de Anton Ehrenzweig	72
2.6 Um crítico, muitas influências.....	76
3- ARTE, AFETIVIDADE E EXPERIMENTAÇÃO: PERCURSOS CRÍTICOS	79
3.1 Sujeito, percepção, arte: construção da noção de afetividade	82
3.2 A afetividade da forma em diversas formas de expressão: A arte infantil.....	88
3.3 A expressão artística dos alienados: A afetividade terapêutica	93
3.4 A natureza afetiva da arte: Necessidade vital	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS	103
ANEXOS:	110
APÊNDICE A.....	112

INTRODUÇÃO

Durante minha estada de estudos em Paris, fiquei hospedada na casa de uma senhora portuguesa que me recebeu com muita simpatia. Mesmo tendo o português como idioma comum (ela portuguesa e eu brasileira), tínhamos várias diferenças culturais: palavras, expressões, costumes, formas de abordar e tratar um mesmo assunto. Quando ela me perguntava sobre o que eu estudava, eu tentei explicar várias vezes e sempre havia um grande questionamento: “por que estudar crítica de arte?”. Ela não é da área de artes e conversamos sobre meu trabalho várias vezes. Cada vez que eu colocava mais detalhes na explicação, mais difícil ficava a compreensão. Em um domingo fomos à cidade de Chartres, para visitar a belíssima catedral gótica – uma obra prima da História da Arte. Antes de entrarmos na igreja, ficamos diante da fachada, observando os detalhes escultóricos e arquitetônicos, que, para muito além de ornamentação, remetiam às histórias bíblicas com profunda significação espiritual. Ao contemplar os portais, a senhora ficou admirada sobre como formas de pedra poderiam transmitir conteúdos espirituais. Ela acabara de ter uma experiência estética com a arte. Daí em diante ela entendeu o que eu estudava.

A imersão cultural e esta experiência me possibilitaram várias reflexões. A primeira e mais importante delas diz respeito ao tema de estudo deste trabalho: as formas artísticas têm o potencial de comunicar conteúdos específicos, através de uma vivência sensível. No entanto, o que mais me chamou atenção, naquela experiência na Catedral de Chartres, foi o que a senhora portuguesa entendeu, e o processo de assimilação de um conceito. Ela entendeu que a compreensão da arte passa, primeiro, por uma experiência perceptiva absorvida pelos sentidos e, posteriormente, alcança a cognição racional. Esta situação exemplifica exatamente a tese de Mário Pedrosa. É sobre ela que desenvolvemos este estudo.

Expor conteúdos estéticos para iniciados ou especialistas é muito mais fácil do que explicar, em simples palavras, a definição de arte ou de experiência estética. Os conteúdos complexos carregam uma fortuna crítica que pressupõe o conhecimento de vários autores e seus conceitos. Esta é uma tarefa de acumulação. Acumulação de leituras que, pouco a pouco, vão possibilitando tranquilidade na frequência do tema. Não porque aquele ou este é mais inteligente, mas porque já passou da experiência estética primeira para a racionalização. Todavia, explicar um

conceito simples é uma tarefa muito mais difícil, que exige destreza intelectual e muita habilidade pedagógica. No caso da arte, exige a experiência estética; o contato pessoal com o objeto ou fenômeno artístico.

Para o público em geral, discutir conceitos como percepção, afetividade, relações formais da obra, símbolos e experiência estética soam como pura abstração filosófica, que em nada contribuem para nossa vida na terra. Mas, à medida que uma pessoa não especialista em arte passa pela experiência estética, ela sente algo diferente, que não consegue verbalizar. E léxicos como emoção, sentimento, sensação, sentidos são vagas referências, na tentativa de racionalização da circunstância vivida.

Susanne Langer esclarece a questão de forma metodológica: “o problema que orienta a abordagem¹” (LANGER, 2006, p.6). Neste sentido, se o problema da experiência estética passa pelos mecanismos da percepção, nada mais elementar que desenvolver esta investigação a partir dos estudos da percepção. E o nosso crítico Pedrosa seguiu exatamente este caminho. Seu objeto de estudo era a obra de arte e não, o artista, em si. O crítico quis compreender como se constitui a relação estética, como ela funciona e como se dá a apreensão pelos sentidos. Nesta investigação, Pedrosa se aproxima de várias disciplinas, com o objetivo de compreender a afetividade da arte, ou o específico que, na arte, nos afeta, nos chama atenção, nos sensibiliza e nos faz refletir sobre ela.

Em sua trajetória, Pedrosa abordou temas vinculados à psicologia da forma, psicanálise, filosofia e estéticas simbólicas, ciências auxiliares na busca pela compreensão de seu problema. Se a interrogação é de ordem perceptiva, o mais lógico é que o crítico devesse percorrer as ciências sobre a percepção. E foi exatamente isto que ele fez.

A Trajetória Crítica de Mário Pedrosa

Pedrosa foi um intelectual que viveu cada período de seu percurso crítico segundo as dinâmicas e demandas inerentes à sua realidade. A primeira fase de sua trajetória, localizada na década de 1930, foi marcada pela intensa militância

¹ Na introdução de seu texto, a autora esclarece as razões deste livro. *Sentimento e forma* reúne uma série de reflexões sobre conceitos de arte e sobre as especificidades do conhecimento estético. De maneira metodológica, Langer pontua que é o problema que orienta a abordagem a ser assumida e não, o contrário.

² Trecho do Diário Crítico de Sérgio Milliet, publicado em 10/05/1949, citado por Francisco Alambert.

política, que se refletiu na relação que estabeleceu com o objeto artístico. O contexto político e social do Brasil apontava para esta politização e para o caráter social da arte. O artista Cândido Portinari se destacava, dando corpo às denúncias das mazelas sociais brasileiras. Neste contexto, Pedrosa lhe dedicou um importante estudo, ressaltando a função social de sua arte e de seu potencial político. Ainda imbuído pelo tom revolucionário que marcou a crítica sobre a alemã Kaethe Kollwitz, Pedrosa atravessou os anos 30 com uma gramática que vinculava arte como expressão da ação política, na qual as linguagens modernizantes do cubismo e do expressionismo apresentavam-se como uma desagregação visual, símbolo de reação às estruturas burguesas opressoras. Ao frequentar círculos alemães, ele teve a oportunidade de estudar filosofia, sociologia e estética na Universidade de Berlim, entre 1927 e 29. Ali teve contato com as teses da psicologia da forma, com os próprios teóricos alemães, dentre eles Max Wertheimer e Wolfgang Köhler. Ainda em contexto germânico, Pedrosa acompanhou as transformações modernizadoras das cidades e o surgimento da estética abstrata, a partir dos grupos abstratos de Berlim.

Na década seguinte, Pedrosa passou vários anos em exílio político. Trabalhou nos Estados Unidos e teve contato com círculos de artistas e intelectuais europeus refugiados na América do Norte. Frequentou exposições, conheceu o artista norte-americano Alexander Calder e atualizou-se com relação às novas tendências da arte moderna. Inseriu-se em estudos sobre o abstracionismo e sobre os parâmetros teóricos desta nova linguagem. Em retorno ao Brasil, em 1945, Mário Pedrosa passou a divulgar a arte abstrata como uma necessidade de atualização de linguagem. Nesta época, preparou um atento e complexo estudo, *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, onde desenvolveu uma análise gestáltica da arte. Neste estudo, o crítico evidenciou os pressupostos teóricos que embasaram os primeiros abstratos – a saber, Wassily Kandinsky, Paul Klee e Piet Mondrian.

No entanto, a propagação das vertentes abstratas no cenário artístico brasileiro causou caloroso debate. Pedrosa foi visto com desconfiança por seus pares de época. Porém, em suas conferências, deixava clara sua convicção de que a abstração apontava para uma nova forma sensível de traduzir o mundo, forma esta que a arte figurativa não contemplava. Em reuniões e conversas com artistas, promoveu leituras de teses sobre a psicologia da forma, com o intuito de estimular os artistas para novas experimentações. Influenciados por estas ideias, artistas como Ivan Serpa, Abraham Palatinik e Almir Mavignier, organizam o grupo de

artistas abstrato-concretos do Rio de Janeiro. Em declarações dos próprios artistas, fica evidente o engajamento de Pedrosa nas pesquisas estéticas. Assinala-se, na trajetória do crítico, não somente uma produção escrita, mas também a ação direta de diálogos e debates com os próprios artistas.

Nos anos de 1950, Pedrosa se dedicou à intensa ação institucional, sobretudo estimulado pela criação da Bienal de São Paulo e pela possibilidade de criar, no Brasil, um circuito artístico conectado aos outros núcleos internacionais de arte. Além de inserir o Brasil na tendência desenvolvimentista, a Bienal ainda oferecia, aos artistas brasileiros, a oportunidade de entrarem em contato com produções internacionais, fossem as obras de referência da História da Arte, fossem as novas tendências que circulavam no campo da arte. Mário Pedrosa ainda atuou como diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo, buscando construir uma gestão de aproximação da arte com o público comum – e não somente com a elite especializada. Ao lado desta ação institucional, Pedrosa segue com sua atividade crítica em diversos jornais e acompanha as pesquisas estéticas dos artistas concretos paulistas e cariocas. Nesse período, circula entre as premissas estéticas da abstração e da arte concreta.

O final da década de 1950 e início de 60 é marcado pelo surgimento do grupo neoconcreto. Este grupo de artistas cariocas muito próximos à Pedrosa se pautou nas formulações fenomenológicas de Merleau-Ponty, para promover uma relação experiencial com o objeto artístico. Pedrosa circula por estas ideias e chega a identificar, no final da década, um novo paradigma artístico, que Pedrosa chamará (prematuramente) de pós-moderno. Uma vez que o paradigma moderno operava com o binômio forma e conteúdo, o conceito de experiência suplantava esse formato e apontava para outras formulações estéticas.

Durante os anos de 1960, Pedrosa se envolveu com a organização de bienais e viagens internacionais a cargo da Associação Brasileira de Críticos de Arte. O crítico interessou-se em divulgar a arte brasileira para o mundo, além de manter-se atualizado com os debates artísticos que se articulavam. A década é entrecortada pelo golpe militar, que desmonta expectativas de uma produção artística de livre expressão. O clima de autoritarismo e a tensão do contexto da guerra fria trouxeram, aos anos de 1970, intensos questionamentos sobre a ausência de pressupostos democráticos. Neste período, Pedrosa retomou a ação política e foi obrigado a deixar o país. Exilou-se no Chile e apoiou o governo de Salvador Allende. Seu

engajamento político direcionou-se à articulação do Museo de la Solidaridad, pensado para ser um patrimônio artístico constituído por doações de artistas renomados de todo o mundo. Com a queda de Allende, Pedrosa se refugiou no México e, depois, em Paris, onde seguiu escrevendo textos críticos. A tônica de seus textos desta época evidenciou a decepção com os retrocessos políticos dos modelos instituídos, mas apontava para a força de uma arte de resistência ou de “retaguarda”, como ele denominou. Segundo o crítico, essa força de criação não estaria mais protagonizada pelos grandes círculos da arte nos centros do sistema, mas, antes, estaria nas periferias do chamado “terceiro mundo”.

Como último feito de sua intensa trajetória, nos anos de 1980, Pedrosa mobilizou colegas e companheiros de partido para apoiarem a fundação de um partido operário, entusiasmado pelas moções causadas pelas greves de trabalhadores na região do ABC paulista. Participou da fundação do Partido dos Trabalhadores, sendo seu sócio número um. Já padecendo de um câncer de pulmão, faleceu no ano seguinte.

Mário Pedrosa e a Tradição crítica brasileira

Mário Pedrosa (1900-1981) foi um intelectual que viveu o século XX e conviveu com as utopias e distopias que atravessaram a história deste período. Oriundo de uma família tradicional pernambucana, foi educado na Europa e retornou ao Brasil para cursar direito, na Faculdade do Rio de Janeiro, onde se envolveu com o pensamento e os movimentos de esquerda. Nos anos de 1920 trabalhou no *Diário da Noite*, como correspondente de política internacional e como crítico literário. Neste meio, teve contato com modernistas como Mário de Andrade e Plínio Salgado.

Pedrosa estreou na crítica de arte, de fato, em 1933, com uma conferência que proferiu no CAM - Clube de Artistas Modernos, sobre a arte da gravurista alemã Kaethe Kollwitz. Nesta ocasião, o crítico atuava, militantemente, na fundação de um partido trotskista no Brasil e localizava, na arte de Kollwitz, um paradigma de como a arte poderia expressar, com sua gramática própria, um mecanismo eloquente de denúncias sociais – tendo sido, por isso, preso e exilado por suas atividades políticas.

Esta estreia um pouco “conturbada” na crítica de arte é reveladora do teor da trajetória do crítico, que fez da arte e da política o binômio que sintetizou

pensamento complexo e ação social. Embora Pedrosa fosse adepto de um marxismo clássico, seu pensamento não se prendeu a reflexões esquematizantes e genéricas, mas preferiu o estudo atento e aprofundado do conhecimento que lhe foi possível obter. Como humanista e pensador da cultura, não se preocupou em manter-se vinculado a alguma escola teórica – mas, antes, encontrou, na arte, a liberdade de pensamento e de ação que tanto buscava na militância política.

Ao circular por diversos domínios (da estética, da filosofia, história, sociologia, psicologia, matemática, física, entre outros), consolidou um pensamento heterogêneo aberto à atualização e às possibilidades que novos conhecimentos poderiam oferecer. Por esta versatilidade intelectual foi considerado, por seus pares de época, como “novidadeiro”, como alguém que se motivava por modismos teóricos efêmeros. Longe disto, no entanto, Pedrosa mostrou-se sempre disponível a novos diálogos e, embora mantivesse suas convicções teóricas e políticas, não evitava circular por outras frentes de conhecimento. Neste sentido, poderíamos afirmar que o crítico não traçou compromissos com grupos isolados, mas antes, como um cosmopolita cidadão do mundo, interessava-se por tudo que lhe parecesse simpático ao alargamento da ação política e de reflexões artísticas.

A produção de Pedrosa deu-se em um momento de intensa modernização do país (1930-80), período desenvolvimentista de crescimento econômico e efervescência cultural, momento em que o país passava pelo processo de industrialização e se inseria na lógica dos aglomerados urbanos. Grandes centros industriais, como São Paulo e Rio de Janeiro, passaram a sediar também museus e centros culturais. Neste eixo, circulavam os principais grupos de intelectuais e suas disposições vanguardistas. Em diferentes áreas do conhecimento, houve um esforço para construir estudos e consolidar teses sobre o Brasil e suas próprias demandas. Mário de Andrade foi um grande exemplo deste interesse em traçar um panorama das diversidades culturais do país. Assim como ele, diversos outros teóricos esforçavam-se por desenvolver um conhecimento do Brasil e a partir do Brasil, por brasileiros. O paradigma moderno incluía o conhecimento e a valorização da “cor local”.

A tradição crítica herdada do século XIX e começo do século XX traçava um olhar nacionalista, valorizando a diferença que se destacava da produção europeia. Mesmo com o movimento moderno, a partir de 1930, muitos críticos ainda se mantinham vinculados a um cunho histórico. Ao referir-se à produção crítica das primeiras décadas do século XX, descreve o crítico Sérgio Milliet: “a literatura

estética brasileira é pobre. Os críticos raramente vão além da crônica diária e os nossos historiadores de arte estão mais interessados em geral na história do que na arte”² (In: ALAMBERT, 2005, p.141). Milliet era um intelectual que fazia parte da elite brasileira que se empenhou na divulgação da arte moderna, trabalhando também pela modernização da crítica de arte. Como crítico atuante, reconhecia o panorama que se praticava no Brasil e a necessidade de atualização metodológica.

Neste cenário, a produção crítica de Pedrosa distinguia-se, em sua época, pelo tratamento teórico que dava às premissas estéticas, sem perder de vista a historicidade de cada movimento. Teoria estética e história conjugavam-se, no texto de Pedrosa, de maneira a situarem o que era demanda histórica e o que se apresentava como invenção artística autônoma e criativa. Assim como Milliet, Pedrosa buscava, na teoria estética, um lastro instrumental para lidar com o fenômeno artístico, a partir de conceitos inerentes à ciência estética. Ambos prezavam por uma crítica de arte moderna que negava pressupostos observadores do gosto, estabelecidos a partir de impressões pessoais. Sua crítica era sedimentada na articulação de uma análise propriamente estética da obra de arte, do ponto de vista da forma, de seu conteúdo e de sua significação histórica.

Mário Pedrosa, a abstração e a crítica

O interesse do crítico pela compreensão da significação em arte não se alocava como curiosidade gratuita, mas se assentava como uma das grandes celeumas da arte moderna, sobretudo no Brasil. A arte moderna vivera uma grande transformação de linguagem, ao distanciar-se dos domínios da estética clássica. Num lento processo de transformação, a linguagem moderna fora, pouco a pouco, se afastando da responsabilidade de representação mimética da realidade, para exercer o seu potencial de representação expressiva. Cada movimento das vanguardas modernistas trazia um mecanismo de contestação do esquema de representação do cubo cênico renascentista, e implodia com os modelos tradicionais de conceber e de interpretar arte.

Neste contexto, insere-se a emergência da estética abstrata, que se assentou como uma linguagem que nega a representação figurativa ou a identificação de qualquer semelhança com o real. De acordo com seus principais teóricos, Wassily

² Trecho do Diário Crítico de Sérgio Milliet, publicado em 10/05/1949, citado por Francisco Alambert.

Kandinsky e Paul Klee, esta arte se relacionaria com os mecanismos de significação, elaborados a partir da combinação de cores e formas. Nesta medida, essa proposta artística implodia a clássica forma de representação figurativa à qual a tradição artística esteve imbricada.

No entanto, para o público, essa transição de parâmetros artísticos não fora realizada num processo simples. A constituição de uma forma de ver e apreciar arte, que se cristalizou pela mentalidade clássica, não permitiu uma convivência pacífica com parâmetros modernos que rompiam com a perspectiva, com o desenho, com a luminosidade, com os cenários e, por fim, com a própria figuração. O processo de aceitação destes novos estilos artísticos se deu de maneira convulsiva e demorada. Em especial, no contexto brasileiro, assistiu-se a um caloroso debate entre figurativismo x abstracionismo. O próprio Mário Pedrosa, que defendia a estética abstrata como uma forma de atualizar a arte no Brasil, foi criticado por seus pares de “novidadeiro”. A celeuma parece ter tido uma resolução a partir da exposição de Léon Degand, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1949, e que trazia o mesmo título: *Do figurativismo ao abstracionismo*. Porém, durante a década de 1940, Mário Pedrosa era um dos poucos críticos a defender a divulgação do abstracionismo.

O cenário brasileiro havia se aclimatado, há pouco, às proposições das vanguardas, como o cubismo de Tarsila do Amaral, o expressionismo de Segall e as deformações humanas de Portinari. As demandas da chamada “arte de cunho social”, dos anos de 1930, pouco a pouco ganhavam força e, na década seguinte, ainda reverberavam com predileção entre o público. Neste cenário, Pedrosa encontrou grande resistência, ao propor a atualização para outro tipo de linguagem estética.

Pedrosa via, na abstração, uma nova potencialidade de elaboração estética a partir de sentidos racionais e emocionais. No entanto, a constituição da gramática abstrata não se constituía de maneira impensada, mas, antes, exigia um domínio teórico para aprofundar-se em suas proposições e despir-se dos parâmetros clássicos de representação. A estética abstrata abria mão da correlação com a história da arte para estabelecer seu sentido e, por outro lado, comunicava-se com as teorias sobre a percepção.

As pesquisas e os textos escritos por Kandinsky e por Klee testemunham investigações estéticas racionais e fortemente sistematizadas. Durante os anos que

lecionaram na Bauhaus, os dois artistas tiveram a oportunidade não só de aprofundar seus estudos sobre a construção abstrata, como também de desenvolver suas experimentações de criações livres, a partir do uso e combinação de formas e cores. Nesta direção, localizamos, nestes escritos, referências às teses dos estudos da forma como mecanismos de compreensão das relações entre linhas e cores. O próprio Mondrian, que se direcionou a um construtivismo sistêmico e racional, baseou suas pesquisas em requisitos gestálticos.

O que percebemos em nossa pesquisa no mestrado (ABRAÇOS, 2012) foi exatamente a relação entre as teorias gestálticas e as investigações da estética abstrata. Neste sentido, Pedrosa não teria desenvolvido uma análise imposta e forçada, ao aproximar pressupostos artísticos com teorias estranhas a eles. Antes, Pedrosa procurou, nas origens da arte abstrata, suas linhas delineadoras e acompanhou as próprias pesquisas que os pais da abstração – a saber, Kandinsky e Klee – desenvolveram, para alcançar uma nova linguagem não-figurativa.

Mário Pedrosa e a análise implicada do fenômeno artístico

O interesse de Pedrosa pelas teses da gestalt se desenvolveu em duas direções: a busca pela compreensão da estética abstrata (e seus parâmetros interpretativos) e a busca de uma sistemática metodológica que encontrou, nas leis da psicologia da forma, um mecanismo cientificista que atribuísse à arte um caráter objetivo.

Dado este contexto, pode-se assinalar que a relação de Pedrosa com a gestalt deu-se no sentido de partir da própria obra de arte como referencial interpretativo e não analisá-la com uma teoria imposta. O crítico se assemelharia ao analista, que procura conhecer seu paciente, a fim de localizar o melhor método para analisá-lo. Nesta metáfora, podemos dizer que ele trilhou um caminho parecido. Pedrosa buscou, nas teorias da percepção, instrumentos teóricos para compreender como se constrói a relação com a obra de arte.

A metáfora do analista nos evidencia que a análise do objeto de arte não deve ser pautada a partir de modelos conceituais preestabelecidos, pois “não é um modelo que ajusta abstratamente o objeto artístico às suas exigências teórico-conceituais” (FRAYZE-PEREIRA, 2004. p. 445), mas é, antes, a observação e a “escuta” atenta dos requisitos da obra que oferecerão as chaves interpretativas de

seu próprio conteúdo. Ou seja, estabelecendo uma conexão com a experiência clínica da psicologia, assinala-se um compromisso ético com uma análise implicada, que considera e valoriza os conteúdos endopoiéticos do paciente / obra de arte, em detrimento de uma análise aplicada, que seria a sobreposição impostora de conceitos estranhos ao objeto de análise, resultando numa interpretação mecânica e descontextualizada.

A partir destes pressupostos, pode-se inferir que o interesse de Mário Pedrosa pela psicologia da forma referia-se a uma análise implicada com o objeto da arte, como relação estética – tendo em vista que, para compreender este fenômeno, o crítico identificou, nas pesquisas dos pioneiros abstratos, referências aos estudos da forma. O argumento de sua tese *Da necessidade afetiva da Forma da obra de arte* não estava descolado de seu contexto, mas buscava atender à necessidade de compreensão dos elementos intrínsecos à obra de arte, para, a partir de então, poder dissertar e elaborar um discurso crítico sobre a dinâmica endógena da obra. Nesta orientação, ressalta-se a citação de Schopenhauer, feita pelo próprio Pedrosa, na tese *Da Natureza afetiva da forma na obra de arte*, que evidencia esta escuta atenta do conteúdo da obra: “É preciso comportar-se diante de uma obra-prima como diante de um príncipe; não falar primeiro, mas esperar que ela nos interpele. Do contrário não ouviríamos senão a nós mesmos” (In: ARANTES, 1996, p.177). Neste argumento, encontra-se o compromisso de observar a dinâmica interna da obra, e de buscar os pressupostos teóricos a partir das proposições de sua poética, para construir a sua significação. Essa postura requer uma vivência e experiência com o fenômeno artístico, a ponto de fazer fluir a relação de implicação, na análise teórica.

Nota-se, assim, que a relação de Pedrosa com a gestalt foi profícua enquanto se tratava de uma arte abstrata e construtiva. Na medida em que os pressupostos artísticos foram mudando seus paradigmas, mudaram-se também as teorias de análise, e a própria gestalt fora superada. Tal verificação é notável na declaração de 1979, onde Pedrosa assinalou que “não tenho mais nada a ver com a gestalt”. Esta afirmação não assinala a invalidação das formulações gestálticas para a arte das décadas de 1940 e 50, mas refere-se a um desajuste destas formulações para a análise dos fenômenos artísticos dos anos 1970, em que o fulcro de preocupações da arte não se direcionava mais à noção de forma, mas à questão de arte como conceito, projeto, ideia.

Este distanciamento da psicologia da forma também se deve aos ajustes estéticos que o crítico fez, ao investigar outras áreas do conhecimento, com o objetivo de melhor compreender os mecanismos da percepção humana. Nesta busca, novas proposições (sobretudo da fenomenologia, em autores como Bergson, Cassirer e Susanne Langer) traziam, para a arte, um alargamento de questões vinculadas à intuição, ao espectro simbólico e à emotividade da forma. Todas estas teorias foram somadas à gestalt, como intenção de compreensão dos processos perceptivos do fenômeno estético. O distanciamento da gestalt e a busca de complementação teórica é testemunho da preocupação do crítico com a análise da arte a partir de si mesma e, não, como uma análise sistêmica de aplicação de conceitos a realidades anacrônicas.

À medida que Pedrosa se envolveu com as dinâmicas da percepção, seu interesse pelas questões da forma assentou-se para além das proposições gestálticas de leis e parâmetros de organização visual. Ao envolver-se com a arte como forma de conhecimento, notamos um crítico ainda atento às questões da forma, na obra de arte, do ponto de vista da criação estética e de sua afetividade intrínseca. Diante desta hipótese, localizamos um campo de estudos a se desvelar, sob questões inerentes ao interesse de Pedrosa pela especificidade do conhecimento artístico.

O pesquisador Mário Pedrosa: Por que estudar psicologia da forma?

Mário Pedrosa valorizou a tessitura de uma crítica de arte objetiva, pautada em pressupostos da ciência estética, a fim de que não fosse constituída nas instâncias dos modismos ou do mero gosto pessoal de seu autor. Em seus textos críticos, buscou conjugar análise técnica e substrato afetivo, na medida em que compreendia a arte como fenômeno social e que poderia ser usufruída do ponto de vista estético, muito além dos critérios de beleza e de gosto. O crítico, em seu artigo “O ponto de vista do crítico”, publicado originalmente no Jornal do Brasil em 17 de janeiro de 1957, afirmava que o olhar sobre o objeto de arte deveria ter “maior precisão possível, os meios e recursos, pelo menos impessoais senão objetivos, através dos quais possa aferir as qualidades intrínsecas de uma obra” (In: ARANTES, 1995a, p.177). Essa assertiva, que acompanhou o método crítico de

Pedrosa em toda sua trajetória, situa a referência relevante às premissas da psicologia da forma.

O contato do crítico com as teses psicológicas ocorreu no final dos anos de 1920, quando o crítico realizou cursos de extensão universitária³ durante sua estada em Berlim, por ocasião de atividades políticas. A historiografia sobre o crítico pontua que estas descobertas estavam em voga, na época, e que o crítico se dispôs a esta interdisciplinaridade com o objetivo de instrumentalizar-se para a elaboração de suas apreciações estéticas. Em nossa pesquisa de mestrado, essa afirmação foi embasada com um estudo situado nesta relação de Pedrosa com a psicologia da forma, sobretudo como uma perspectiva de alargar o lastro estético da gramática abstrata.

Este tema tanto despertou a atenção de nosso crítico que, 20 anos depois, Pedrosa ainda circulava por esta teoria e lhe dedicou uma tese doutoral *Da Natureza afetiva da forma na obra de arte*, imbricando uma complexa análise sobre as implicações gestálticas na análise do objeto de arte. O crítico localizava, na psicologia, um campo potencial para compreender a dimensão diferencial da arte, na relação afetiva com a percepção humana. Neste estudo, o crítico assinalou diversos conceitos que descrevem especificidades funcionais dos mecanismos da percepção e os modos como essas funcionalidades se relacionam com a categoria estética. Esta tese marcou uma trajetória de estudos que, segundo Otília Arantes⁴ (1996, p.10), teve um arco histórico de 1947 a 1967 como um percurso de formação de seu pensamento sobre os fundamentos “naturais” e “afetivos” da obra de arte. A data 1947 é a data de seu texto fundador do paradigma estético, *Arte necessidade Vital*. Neste texto sobre a exposição dos alienados, o crítico evidencia suas premissas sobre a vocação estética de indivíduos sensíveis que estabeleceram uma relação afetiva com a arte. O final do arco histórico se encerra com os textos de Pedrosa sobre a arte contemporânea, ou seja, quando o crítico pontua entre 1967-1968 o fim do paradigma moderno e anuncia, pioneiramente, o surgimento da arte pós-moderna, com outros paradigmas e convenções.

³ Esta informação foi localizada em um currículo de Mário Pedrosa durante pesquisas no Acervo Mário Pedrosa no Museo de la Solidaridad, no Chile.

⁴ Seguimos, neste trabalho, esta proposta da filósofa Otília Arantes. Tal proposta assinala o percurso de um pensamento e o circuito de formação da base teórica do crítico. Como nosso enfoque não é temporal, mas temático, abordaremos temas inerentes a este período de pesquisas do crítico.

O crítico frequentou o tema da psicologia da forma e extraiu-lhe referências relevantes para a análise do objeto artístico. E, mesmo tendo se afastado da ortodoxia teórica das leis da gestalt, esta ciência lhe abriu um espectro de reflexões sobre outras possibilidades de compreensão sobre o fenômeno artístico. A transição da abordagem teórica da psicologia da forma para a dimensão da noção afetiva decanta-se, como uma hipótese que deverá ser desenvolvida na tese, a partir da realização de pesquisas em outras filiações teóricas que o crítico frequentou. A suspeita se constrói no sentido de que, mesmo não abordando mais os conceitos da gestalt, Pedrosa mantém o parâmetro de ideias relacionado à importância do teor afetivo da obra de arte como potência criativa e intuitiva. Nesta pesquisa, tivemos a intenção de delinear esta trajetória pelas várias teorias da percepção estudadas pelo crítico, a fim de verificar esta hipótese. Buscar compreender a origem da noção de afetividade, quais suas implicações na teoria estética e qual sua dimensão estética, são algumas das indagações que norteiam este estudo.

Estruturação

A estrutura de nosso trabalho apresenta a abordagem de um tema em construção. Buscamos enfatizar não somente as ideias desenvolvidas, como também o processo de aquisição de novos conceitos.

No primeiro capítulo, quisemos assinalar a vocação investigativa da crítica de arte de Mário Pedrosa como um estudo contínuo e aplicado sobre a natureza do conhecimento artístico. A começar pelo contato com a gestalt, vislumbramos compreender como o crítico chega à noção de afetividade e a incorpora em seu cabedal estético. Neste capítulo, também, pudemos apresentar um panorama atual sobre o resgate das ideias-chave de nosso autor, a partir de uma entrevista que fizemos com Michelle Sommer, uma das curadoras da exposição em Madri.

No segundo capítulo, construímos um percurso de estudos de Pedrosa sobre a percepção. Vislumbramos desenhar um panorama sobre as influências e aproximações com alguns autores, que julgamos fundamentais para as pesquisas e interesses do crítico. Além de pontuar estas influências, ainda quisemos explorar os conceitos herdados de cada autor, não somente para a teoria estética do crítico, mas também com o objetivo de perceber como tais conceitos foram empregados em seu texto crítico.

No terceiro e último capítulo, nos detivemos no conceito ou noção da “afetividade” e suas relações com a arte. Propusemos um debate sobre a perspectiva intuitiva da ciência estética e seus atributos subjetivos. Intentamos sondar, em textos críticos de Mário Pedrosa, como o tema da afetividade foi explorado, a fim de compreender qual a noção de afetividade que o crítico adota como conceito. Se o parâmetro artístico, primeiramente, deve ser vivido pela experiência sensível, aventamos uma reflexão sobre as reverberações da noção afetiva nas propostas artísticas de Pedrosa com os alienados e com as crianças. A partir destas experiências estéticas e críticas, visamos assinalar a função afetiva da arte como forma de diálogo do humano com seu entorno, e no resgate das habilidades afetivas e intuitivas que a ciência tecnicista e utilitária faz questão de renegar. O estudo de Mário Pedrosa ainda faz-se atual e necessário em uma sociedade que está anestesiada pelo sistema de massificação dos gostos e das sensibilidades. Como “bichos da seda”, intentamos tecer o fio da crítica e da resistência intelectual, por uma sociedade mais afetiva e disponível ao diálogo.

A afetividade artística tem potencial para “falar às mentes e à imaginação”. Que a arte seja um complemento à ciência! Que a arte resgate a humanidade adormecida!

1 - MÁRIO PEDROSA, O CRÍTICO, O CIENTISTA E AS FORMAS DE PERCEBER A ARTE

Mário Pedrosa é um dos autores brasileiros que constituem os cânones da teoria crítica sobre a arte brasileira. Foi um importante crítico e historiador da arte, que legou, à teoria estética, uma rica bibliografia com contundentes análises. A figura de Mário Pedrosa insere-se entre os nomes de teóricos e intelectuais que colaboraram para a constituição de um arcabouço teórico sobre a arte como fenômeno humano. Seu pensamento não se restringiu à reflexão teórica sobre a produção artística realizada no país, mas destacou-se como uma interface direta de diálogo com os artistas, problematizando os paradigmas com reflexões especializadas e fomentando investigações estéticas.

A envergadura de sua produção, no entanto, não se restringiu ao círculo de arte brasileira. Escreveu sobre a tradição clássica europeia, sobre os movimentos de vanguardistas europeus e norte-americanos, e chegou a desenvolver um estudo sobre a arte sino-japonesa, na relação entre Oriente e Ocidente.

Pedrosa foi um polímata, que se interessou pela arte e pela estética do ponto de vista histórico, antropológico, sociológico, filosófico, como também fez incursões pela psicologia. Neste domínio, investigou os processos psíquicos e as influências culturais que levavam o homem a produzir arte. Estudou e escreveu sobre a psicologia da forma, na perspectiva de compreensão da percepção humana.

Este crítico foi também um homem da política e começou sua carreira intelectual como membro do Partido Comunista. Participou do grupo que trouxe o trotskismo para o Brasil e endossou as fileiras de uma esquerda intelectualizada e combativa. Ao trabalhar na crítica jornalística e entrosar-se com literatos e estetas, Pedrosa encontrou, na linguagem artística, um mecanismo de acesso à sensibilidade humana que, por meio da racionalidade construtiva, poderia ser preparada para uma nova e libertária forma de sociabilidade. Este crítico carregou, durante toda sua trajetória, a perspectiva da Revolução Permanente preconizada por Marx e Engels, em uma via que conjugou arte e política.

Entre 1927 e 1929, o crítico teve a oportunidade de estudar filosofia, sociologia e estética na Universidade de Berlim. Ali teve contato com as teses da psicologia da forma com os próprios teóricos alemães, dentre os quais Max

Wertheimer e Wolfgang Köhler. Ainda em contexto germânico, Pedrosa acompanhou as transformações modernizadoras das cidades alemãs e o surgimento da estética abstrata, a partir dos grupos artísticos dos círculos de Berlim e Paris. Essa trajetória lhe rendeu uma via de investigação que culminou, em 1949, com a execução da tese *Da Natureza afetiva da forma na obra de arte*, preparada pelo crítico para um concurso na Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro. Neste trabalho, Mário Pedrosa desenvolveu um estudo pormenorizado sobre a percepção e o campo artístico, a partir das teorias gestaltistas. Este estudo foi, na época, uma abordagem pioneira e visionária entre psicologia e arte.⁵

Em suas pesquisas, Pedrosa quis entender como o homem apreende o conhecimento pelos sentidos, pois concebia que somente poderia compreender a arte que o homem produz depois de compreender o homem que a produz. Para lograr esta compreensão, o crítico buscou um aporte nas teorias de estudos da psicologia experimental. Tal vertente apontava que os mecanismos da percepção se assentavam como “problema número um do conhecimento humano” (PEDROSA, in: ARANTES, 1996, p.107) Uma vez que a percepção é a principal via de comunicação do indivíduo com o mundo, é a partir dela que se elabora toda a significação e racionalização de seu meio. Assim sendo, se o crítico desejaria conhecer o mundo, antes deveria entender o funcionamento da percepção e suas imbricações com a dimensão cultural e simbólica.

O interesse pelas teorias da percepção encaminhou-se na perspectiva de compreender como o espectador se relaciona com a obra de arte e como se constrói o mecanismo de elaboração de sentido e atribuição de significação. Como crítico de arte, era importante conhecer os meandros psíquicos da relação da arte com a emoção e a cognição. Tal compreensão significou não só um alargamento de sua própria compreensão do fenômeno artístico, como também iluminou múltiplos caminhos de acesso à imaginação e à razão do espectador da arte, a quem sua crítica se destinava.

⁵ Este texto *Da Natureza afetiva da forma na obra de arte* e a abordagem do tema das teses gestalticas na crítica de Mário Pedrosa foi o tema de nossa dissertação de mestrado *Aproximações entre Mário Pedrosa e Gestalt: crítica e estética da forma*, defendida em 2012 pelo Programa de Pós Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Neste estudo, desenvolvo a ideia que o contato de Mário Pedrosa com as teses da psicologia da forma partiu de um interesse pela compreensão da própria natureza da arte e dos mecanismos da percepção humana. Tais imersões pelos estudos perceptivos foram-lhe instrumentos críticos, a fim de especializar suas análises sobre a produção artística.

As descobertas científicas das primeiras décadas do século XX reverberaram nos campos da psicologia e da estética e, por conseguinte, impactaram as técnicas das artes. As novas propostas artísticas dos movimentos de vanguarda sinalizavam uma nova relação do espectador com o objeto de arte, que transcendiam, cada vez mais, a observação puramente contemplativa. Neste cenário, muitos teóricos e críticos de arte tiveram que atualizar seus estudos nas novas vertentes científicas, a fim de acompanhar e dissertar sobre as produções artísticas. Pedrosa foi um destes teóricos. O crítico brasileiro deu-se conta de que a compreensão do funcionamento do esquema perceptivo humano era fundamental, não só para a compreensão da obra de arte, mas também para o entendimento sobre os processos da fruição estética pelos sentidos.

O modo como o objeto de arte afetava a percepção e a cognição humana apresentava-se como um espectro de teorias ainda a ser desenvolvido. Pedrosa não foi o primeiro a se interessar pelos estudos da psicologia da forma, mas, talvez, segundo consta nas pesquisas realizadas até então, tenha sido pioneiro⁶ ao relacionar os estudos sobre os mecanismos da visão e da significação à análise do fenômeno artístico. Este pioneirismo talvez se aplique ao interesse específico sobre a afetividade da forma, na obra de arte, que acompanhou o crítico durante toda sua trajetória. Mesmo tendo se envolvido com diferentes linguagens estéticas, e em distintos paradigmas artísticos, é possível afirmar que o interesse pelo modo como o artista cria e pela forma criada, transcendeu um movimento estético específico e seguiu Pedrosa em toda sua trajetória pela crítica de arte.

1.1 Um cientista na crítica de arte brasileira

Mário Pedrosa foi um intelectual conectado com as demandas históricas de sua época. Não foi um visionário, mas alguém que esteve atento às questões pungentes de cada fenômeno artístico e social que analisava. Vale assinalar que o

⁶ Referência ao estudo da *Da Natureza afetiva da forma na obra de arte*, de 1949, onde Pedrosa relaciona as teses da psicologia da forma à análise do objeto de arte. Convencionou-se atribuir o pioneirismo desta abordagem à obra de Rudolf Arnheim *Arte e percepção visual* como grande manual de psicologia da forma relacionado às questões estéticas. Pontua-se, no entanto, que a obra de Arnheim fora publicada em 1954, ou seja, cinco anos após a apresentação da tese de Pedrosa no Rio de Janeiro. O fato é que, pioneira ou não, a abordagem de Pedrosa apresentava-se amplamente conectada com as pesquisas recentes à época. (FRAYZE-PEREIRA, 2009, p.130)

intelectual Mário Pedrosa foi um homem que circulou por muitos conceitos e não se vinculou, categoricamente, a uma teoria fundamental. Pode-se pontuar que a filiação teórica ao marxismo clássico seria o esteio fundamentador de todo seu percurso estético e intelectual. No entanto, mesmo esta teoria não era prezada por Pedrosa, com ortodoxia. O crítico estava disposto a estabelecer diálogos e revisionismos, à medida que encontrasse lacunas e incongruências a serem superadas.

O breve panorama biográfico de Mário Pedrosa apresentado na introdução desta tese evidencia-nos o vigor teórico de sua crítica de arte – e a relevância de suas ideias para o contexto brasileiro. O seu corpus crítico contou com os conceitos políticos, pressupostos estéticos da história da arte, conceitos filosóficos modernos, teses da psicologia da forma, filiações com o projeto construtivista e frequência de esquemas fenomenológicos. Tais ideias resultaram na constituição de um intelectual plural e multidisciplinar, que legou, para a história da arte brasileira, uma produção crítica criteriosa, sustentada por uma gama de conceitos que se relacionam aos problemas estéticos do tempo para o qual se destinam. Essa acuidade teórica no tratamento de cada tema, seu refinamento conceitual e sua percepção sistêmica da arte, formam o fulcro da originalidade e da atualidade deste crítico.

Pedrosa entendia a ciência estética como uma forma de conhecimento humano. Assim sendo, buscou conhecimentos especializados nas áreas das ciências afins, que alargassem ou auxiliassem na compreensão da arte como fenômeno sensível e cognitivo. Uma das questões que incomodavam o crítico era o julgamento corrente dos meios acadêmicos de sua época, que atribuíam, à crítica de arte, um caráter subjetivo e impressionista. Neste sentido, um dos objetivos de Pedrosa, ao buscar conhecimentos alheios à ciência estética, seria o de transcender a maneira convencional de analisar a obra de arte pelo contexto de seu autor e de sua filiação teórica. Pedrosa quis desenvolver uma crítica de arte que tinha a obra de arte como seu objeto de estudo – e, não, como seu produto final. Neste intuito, o crítico quis, então, especializar-se com conhecimento científico, a fim de dissertar sobre o objeto de arte com instrumentos propícios à análise técnica e perceptiva.

Desde a organização da ciência clássica moderna, as ciências naturais eram cingidas com o aval do conhecimento científico. A ciência estética, no entanto, embora alcançasse o reconhecimento como disciplina autônoma no final do século XVIII, ainda recebia, no século XX (e ainda recebe até a atualidade, no século XXI),

a alegação de não ser um conhecimento objetivo.⁷ Como esteta, Pedrosa preocupava-se em balizar seu discurso crítico com conhecimentos científicos, a fim de constituir, nas artes, uma área de saber. A esta questão epistemológica da estética somou-se a chegada da arte abstrata ao Brasil, que causou acalorados debates sobre os domínios técnicos necessários à compreensão da nova arte. Sobre estes debates, acrescenta-nos o psicanalista Frayze-Pereira:

A necessidade de legitimar teoricamente a objetividade da crítica é compreensível se pensarmos que Pedrosa estava empenhado no debate figurativismo x abstração e no embate contra a atitude impressionista que impregnava a crítica naquela época. (FRAYZE-PEREIRA, 2009, p.130)

Nesta perspectiva, situamos o interesse de Pedrosa pelos estudos da percepção tendo em vista o cenário artístico que passava a tratar de uma arte sem figuração. A arte abstrata requeria um arcabouço técnico e sensível que não poderia ter, como referência, a dinâmica crítica do padrão figurativo clássico. A leitura da obra de arte abstrata exigia uma sensibilidade iniciada na consciência da própria habilidade perceptiva do espectador. Neste sentido, as teses gestálticas traziam uma gramática que alargava a compreensão do esquema perceptivo humano.

Porém, notamos que o impacto sobre os estudos da percepção na crítica de Mário Pedrosa não ficou restrito somente às análises do conteúdo abstrato. Ao interessar-se pelas teses da psicologia da forma, o crítico encontra, nesta teoria, possibilidades potenciais de estruturar o conhecimento artístico a partir de leis científicas. Sobre a utilidade destas teorias, Pedrosa explica, em sua tese *Da Natureza afetiva da forma na obra de arte*: “Dão assim uma base científica e objetiva para o estudo da percepção estética e a análise psicológica dos problemas da forma em arte” (In: ARANTES, 1996, p.116).⁸

⁷ Sobre esta questão das críticas científicas ao conhecimento estético, temos um rico panorama na obra de Sílvio Zamboni *A Pesquisa em arte: Um paralelo entre arte e ciência*. O autor situa-nos no debate brasileiro assentado nas instâncias do CNPQ, nos idos dos anos de 1980, quando até então o órgão não reconhecia o campo da pesquisa em artes como área independente. Neste sentido, o autor escreve a obra para esclarecer sobre a especificidade do conhecimento estético e expor metodologias de pesquisa específicas deste campo. Embora estivesse 30 anos antes, Mário Pedrosa encontrava-se em meio a esta mesma discussão, e seu interesse por diversas áreas do conhecimento convergia no interesse de consolidar uma teoria estética científica e objetiva para o conhecimento artístico.

⁸ Comentário de nota de rodapé. O crítico faz questão de evidenciar o caráter cientificista de sua tese, a fim de incluir os estudos artísticos na categoria de estudos científicos e, como tais, legitimá-los com o rigor metodológico das pesquisas empíricas.

As teses gestálticas foram um ponto de apoio coerente que Pedrosa buscou, a fim de atribuir, ao objeto artístico, uma análise propriamente metodológica e objetiva. No entanto, em seu artigo sobre Pedrosa e a Gestalt, João Frayze-Pereira assinala que o interesse pela psicologia da forma transcende à questão da pura qualidade científica. Ao trilhar os estudos gestálticos, o crítico encontra outros horizontes teóricos:

Mas, a partir daí, não é possível pensar que Pedrosa se interessaria pela Gestalt, tendo em vista apenas a busca de fundamentos científicos para a crítica da nova arte. Mais profundo, tal interesse era motivado pela expectativa de superação das oposições forma/conteúdo, inteligência/sensibilidade, imaginação/realidade sob as quais se oculta uma outra: a clássica antinomia subjetividade/objetividade. Para essa problemática epistemológica, a noção de Gestalt parecia oferecer uma solução, uma vez que seria possível explicar a experiência estética por intermédio das propriedades intrínsecas da Forma. (FRAYZE-PEREIRA, 2009, p.131)

Segundo a compreensão do psicanalista João Frayze-Pereira, Mário Pedrosa recorre ao apoio da psicologia da forma pois tinha, como objetivo, articular uma Estética da Forma. O crítico almejava valer-se de uma linha psicofisiológica de pensamento, que estruturaria, com conceitos e critérios, a análise da obra de arte como fim, em si mesma – não como forma de conhecer seu artista ou a psicologia do espectador. Se os psicanalistas se interessavam pela arte para conhecer o autor que estava por trás da obra de arte, Pedrosa se interessava pela arte por si mesma. Pedrosa rejeita este método e deixa claro seu argumento “Nossa atenção se concentra na obra de arte, na vida de suas formas, na qualidade autônoma destas” (FRAYZE-PEREIRA, 2009, p.131).

Pedrosa está interessado na obra de arte como objeto de estudo. Este interesse converge para o conjunto de conhecimentos que nos permitam analisar a obra de arte de acordo com suas características e propriedades. Por esta razão, a psicologia da forma lhe parece a via mais eficiente para este conhecimento, uma vez que a compreensão da obra partia de uma perspectiva endógena, constituída como objeto independente, que, ao sair das mãos do artista, tem uma existência autônoma. Sobre este tipo de compreensão formalista, nos esclarece Salvini:

L'art est forme et mesure de l'espace, mais cette forme ne doit pas être conçue comme image ou comme signe, puisque cela implique la représentation d'un objet : si le signe signifie quelque chose la forme signifie elle-même, et le contenu de la forme n'est qu'un contenu

formel. Les formes constituent ainsi comme un ordre autonome.
(SALVINI, 1988, p.43)

A compreensão da forma, na arte, deveria partir do estudo de suas propriedades internas de seus elementos constituintes. A significação da obra não estaria atrelada a uma relação de elementos puramente metafóricos, mas respondiam a uma maneira de expressar um conhecimento do mundo, por uma via perceptiva. O artista passaria a criar uma forma de ver o mundo, a partir da concepção de uma forma na arte. Esta “forma” artística seria construída a partir de elementos criativos e intuitivos do artista.

Ao compartilhar da opinião de que o estudo da arte compreendia uma dimensão muito mais além que a compreensão da significação simbólica, Pedrosa trilhou uma senda de pesquisas que lhe deram base a uma Estética da Forma. Ao aproximar-se da teoria gestáltica, passou a frequentar um universo de autores que encontraram, nos estudos da percepção, uma chave para a compreensão da dimensão artística.

A própria documentação deixada por Pedrosa atesta este interesse por diversos autores que trataram do tema da percepção em arte. Além da composição de uma vasta e diversa biblioteca, o crítico ainda teve a oportunidade de frequentar diversos cursos de seus temas de interesse. Não só frequentou aulas na Universidade de Berlim, entre 1927-1929, como também teve oportunidade de acompanhar conferências de Max Wertheimer nos Estados Unidos, na década de 1940, quando esteve exilado do Brasil. Em levantamento documental, localizamos um caderno de anotações desta época, onde o crítico anotou suas reflexões de pesquisas e leituras. Entre suas reflexões, notamos a citação de vários autores que foram importantes para a formação de seu pensamento. Este caderno traz, como título de capa, a inscrição manuscrita *Os artistas e a psicologia da forma*.

*Figura 1: Caderno de anotações (capa)
Estudos particulares, fichamentos de leituras e anotações de palestras
Fonte: Exemplar pertencente ao acervo da ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte.*

Estas anotações e estudos sinalizam um profundo interesse pela dimensão estética. A aproximação do crítico à teoria gestaltista relacionou-se, não só ao interesse pelo estudo sistemático dos mecanismos de percepção e apreensão dos objetos, mas também por seu afã crítico de atribuir critérios de análises científicas às suas análises. A inserção neste campo teórico tinha, como objetivo, investigar o processo de aquisição dos elementos que compõem tal universo subjetivo para, então, analisar-lhe as significações. Significações de conteúdo endógeno e, não, externos à obra de arte.

(...) os estetas e os historiadores que ainda não tomaram conhecimento dessa teoria da percepção estrutural não conseguem sair de um círculo vicioso. Ou se delimitam no campo da pura técnica plástica, evitando abordar os problemas fenomenológicos relacionados com a atividade artística, ou, esquecendo os preceitos e afirmações anteriores sobre a independência da forma na obra de arte, entregam-se a um subjetivismo abstrato e intelectual baseado ainda no atomismo associacionista do século passado, quando tentam entrar no aspecto teórico e psicológico do problema (PEDROSA, in: ARANTES, 1996, pp.118-119).

Pedrosa encontra, nos estudos da percepção e da forma, conhecimentos que fundamentavam o estudo objetivo do objeto de arte. Tais estudos alargavam a compreensão do objeto de arte a partir da relação espectador/obra. Sendo o crítico de arte este espectador consciente das contingências fenomenológicas existentes nesta relação, ele teria mais subsídios argumentativos para descrever o objeto de arte e iniciar o público comum nas possibilidades sensíveis desta equação perceptiva.

Ao refletir sobre o *métier* crítico no cenário brasileiro nas décadas de 1940 e 1950, Otilia Arantes, filósofa especialista na obra de Mário Pedrosa, descreve que poucos autores davam, à análise artística, uma formulação teórica consistente. Poucos críticos elaboravam análises com profundidade e, quando o faziam, muitas vezes, se afastavam do espectador não especialista. O cenário carecia de uma crítica profissional, mas que, ao mesmo tempo, aproximasse a arte do público comum; que, simultaneamente, fosse racional e sensível, “que falasse à mente e à imaginação” (ARANTES, 1991, p.18).⁹

Não por acaso Pedrosa reunia estas habilidades em seu discurso. Não que o crítico brasileiro possuísse um gênio especial para esta façanha, mas por ser um contínuo e inquieto pesquisador. Pesquisou intensamente não somente para a tese que escreveu em 1949, *Da Natureza afetiva da forma na obra de arte*, mas seguiu estudando, lendo e atualizando-se durante toda sua trajetória crítica. A própria escrita da tese demonstra um Pedrosa investigador, engajado em arrolar as teses dos diversos autores e linhas teóricas que se desdobravam sobre a questão da percepção. Este empenho pode ser observado nos rascunhos que antecederam a

⁹ Profa Otilia Arantes é uma das maiores especialistas sobre a obra de Mário Pedrosa. Em sua obra *Mário Pedrosa: Itinerário crítico* a filósofa apresenta-nos um panorama das ideias de Mário Pedrosa e sua participação na crítica de arte brasileira. Segundo Otilia, Mário Pedrosa reunia estas qualificações de uma crítica “racional e sensível”. Embora fosse erudito, Pedrosa não tinha uma “crítica exotérica”, mas um discurso estruturado nos conceitos da arte. Ao mesmo tempo, conseguia levar o espectador aos parâmetros da imaginação.

escrita da tese, e na grande quantidade de autores citados e textos fichados, que formaram a base para a argumentação de Pedrosa neste seu estudo¹⁰. Estas ideias não ficaram restritas ao desenvolvimento da tese para o concurso no qual se inscreveu, mas foram importantes porque acompanharam Pedrosa em seu percurso crítico e consolidaram um modo de análise do fenômeno artístico.

1.2 As especificidades do conhecimento estético: a sensibilidade e a criação

Ao comentar uma palestra ministrada por Roger Fry à Sociedade de Psicanálise, em Londres, Pedrosa, no texto *Forma e Personalidade*¹¹, destaca:

Era a esse ponto de convergência que o grande crítico inglês convocava os psicólogos analistas, na esperança de que, com o rigor e a segurança de seus métodos científicos, pudessem trazer alguma contribuição positiva para desvendar os segredos da emoção estética. (In: ARANTES, 1996, p. 180)

Nesta afirmação, nota-se o interesse de Pedrosa em recorrer à psicologia, para contribuir cientificamente para a compreensão da “emoção estética”. Pedrosa quis ancorar os estudos de arte em uma perspectiva científica sem, no entanto, ignorar a perspectiva simbólica e sensível da arte. Os estudos da psicologia da forma não contemplavam somente o aspecto formal da obra, mas abriam precedentes para a dimensão simbólica e afetiva, inerente ao fenômeno da arte.

Ao caracterizar a especificidade simbólica e o componente criativo “imprevisível” da equação artística, Pedrosa aponta afinidades com outras formas de conhecimento. Diz ele: “E a matemática não é no fundo, uma linguagem simbólica?” (In: ARANTES, 1996, p.184). Ao aproximar matemática e símbolos, Mário Pedrosa afirmou que a ciência objetiva pode se desenvolver de diferentes versões, com suas especificidades, e ainda assim ser ciência. Assim como a matemática, que atua com leis e sistemas de lógicas, a arte também se constrói a partir de leis formais que

¹⁰ Mário Pedrosa cita uma grande quantidade de teóricos e referências bibliográficas em sua tese. Várias citações incluem autores e suas referidas publicações. No entanto, há diversas citações de ideias, ou mesmo de autores, que não estão seguidas de referências bibliográficas completas. Esta lacuna foi levantada pela arguição da banca de avaliação no concurso catedrático da Faculdade Nacional de Arquitetura como uma falha acadêmica, por valer-se da apropriação de argumentos de outros sem as referidas indicações da autoria.

¹¹ Neste texto, de 1951, Pedrosa comenta a palestra de Roger Fry e enumera diversas contribuições da ciência psicológica à compreensão do fenômeno estético. Ou, como o próprio Pedrosa nomeia, “qualidades afetivas”, que nos despertam atenção na relação com a arte.

“enquadram” o conteúdo. O teor simbólico da matemática existe para representar conceitos; da mesma maneira se faz, na arte.

O fato de ter o símbolo e a metáfora como matérias-primas não quer dizer que a arte seja menos ciência do que outro domínio do conhecimento.¹² O objeto de arte é composto pela sincronia de suas dimensões: a formal (estruturada a partir de leis da organização) e o conteúdo (que parte do elemento criativo de seu artista). Este elemento criativo que provém da percepção, imaginação e do intelecto humano é o diferencial que atribui corpo e conteúdo ao constructo artístico. Caso contrário, a arte seria uma sucessão de modelos formais repetidos e inalterados. Seria uma fórmula vazia, sem o componente pulsante da imaginação humana.

A arte se caracteriza como uma forma específica do conhecimento humano que emprega a metáfora como expressão de racionalização da realidade. Como forma de conhecimento, exige uma infraestrutura intelectual para ser compreendida, como afirma Susanne Langer: “Há certas dificuldades peculiares a este empreendimento, algumas das quais de natureza prática e outras de natureza semântica” (LANGER, 2006, p.XIII). Nesta obra, a filósofa da arte trabalha as dimensões epistemológicas do conhecimento e pensamento artístico. Pensar a arte e buscar compreendê-la requer um esforço de conhecimento técnico, do fazer artístico, e um conhecimento simbólico, do pensar artístico. Pedrosa encontrou, nos conceitos de Susanne Langer, uma ordenação dos conteúdos simbólicos que permeiam a compreensão artística. Ao abordar os pressupostos intelectuais da arte, a filósofa esclarece-nos a estrutura de raciocínio necessária para compreender o fenômeno estético. Diz-nos:

(...) a filosofia da arte exige o ponto de vista do artista para pôr à prova a força de seus conceitos e evitar generalizações vazias ou ingênuas. (...) é impossível falar sobre arte sem adotar, numa certa medida, a linguagem dos artistas (...). Seu vocabulário é metafórico porque precisa ter plasticidade e força a fim de permitir-lhes exprimir seus pensamentos sérios e frequentemente difíceis. Não podem encarar a arte como sendo “meramente” este ou aquele fenômeno facilmente compreensível; estão por demais interessados nela para fazerem concessões à linguagem. (LANGER, 2006, XIV)

¹² No Capítulo 2 desta tese, desenvolvemos a ideia de que a arte é estruturada a partir de elementos inerentes à condição humana. Situamos o debate a partir das aproximações de Pedrosa a Bergson e a Susanne Langer, dois teóricos importantes que destacaram, respectivamente, a dimensão intuitiva e simbólica do conhecimento humano.

O conhecimento da obra de arte, segundo Langer, exige o conhecimento da intenção do artista ou das influências de seu processo criativo. Tais informações da realidade darão, ao crítico, subsídios culturais fundamentais para “decodificar” e compreender os processos poéticos da obra em questão. E Langer completa: “O crítico que despreza sua fala (a do artista) poética provavelmente estará sendo superficial ao examiná-la, e lhes atribuirá ideias que não defendem, em vez de descobrir o que realmente pensam e conhecem” (LANGER, 2016, XIV). Nesta linha, compreende-se que é dever do crítico conhecer o percurso do artista e pesquisar suas fontes culturais. Pois serão os elementos da trajetória e do acervo visual do artista que alimentarão os conteúdos simbólicos e metafóricos de sua arte.

E por que empregar a metáfora, na arte, se lhe é tão complexa a compreensão? Pois, assim como já é sabido na tradição filosófica, a linguagem (oral ou escrita) não dá conta de verbalizar ou descrever os conteúdos de cunho imaginativo e simbólico. Na lógica das palavras nominalistas, os léxicos não são suficientes para expressarem as dimensões de representações emblemáticas. Para tal, a metáfora é, aos artistas, um recurso em potencial, para abarcar conceitos e “jogar” com os significados e significações.

Por esta dimensão lúdica, a arte poderia ser comparada ao jogo. Sobre esta analogia, esclarece-nos Alfredo Bosi¹³:

Como em todo jogo, também na arte a liberdade de formar atenderia a leis de necessidade interna; (...) como um jogo a obra de arte conhece um momento de invenção que libera as potencialidades da memória, da percepção e da fantasia: é a alegria pura da descoberta, que pode suceder a buscas intensas ou sobrevir num instante de inspiração: heureka! E como o jogo, a invenção de novos conjuntos requer uma atenção rigorosa às leis particulares de sintaxe que correspondem ao novo esquema imaginário a ser realizado. (...) A liberdade exige e cria uma norma interna. (BOSI, 1986)

O crítico literário Alfredo Bosi apresenta, em poucas frases, um conceito que o filósofo alemão Immanuel Kant discutiu em sua obra *Crítica do juízo*. Tal conceito visava compreender a dimensão criativa da arte; daí a aproximação com a ludicidade do jogo. Bosi resgata este conceito e atualiza-o na linguagem contemporânea a Pedrosa: a arte é composta por “regras” de natureza estruturante,

¹³ Nesta obra, *Reflexões sobre a arte*, Bosi desenvolve o debate sobre os conceitos da Estética, a partir da obra de Luigi Pareyson *Teoria da Formatividade*. O objetivo de Bosi é apresentar os conceitos estéticos complexos de maneira mais palatável ao público comum não iniciado nas artes. É um livro introdutório à ciência estética.

somada ao constructo da imaginação criadora do artista. Nesta medida, o componente da imaginação pode criar uma ideia nova ou reelaborar uma mesma ideia com elementos distintos. Em ambos os casos, o produto final será algo novo, uma proposta diferente e inédita.

A imaginação e o símbolo, sozinhos, nada dizem sobre a obra de arte. Estes somente constituem um sentido quando associados à sua lógica formal. Assim como na matemática, os símbolos isolados não constituem sentidos, mas dão uma continuidade lógica à equação quando inseridos de maneira racionalmente combinada, a partir de regras. E, neste jogo entre regras formais e o componente simbólico da criação, é que se assenta a especificidade e a propriedade do conhecimento estético.

Mário Pedrosa se interessou justamente por este binômio da qual a obra de arte é constituída: estrutura formal + componente imaginativo. Como leitor de Kant, de Langer e, ao trilhar as pesquisas pela psicologia da forma, o crítico visava conhecer a dinâmica das relações formais estruturantes da obra de arte. Somente munido deste conhecimento é que o crítico de arte teria condições de melhor “analisar” a obra e esclarecer-lhe as estruturas formais e simbólicas. A psicologia da gestalt forneceu-lhe a sintaxe. No entanto, a outra variável, e bem mais complexa, também intrigou o crítico: o componente criativo.

Esta dimensão da criação ou da especificidade do componente expressivo é uma questão que suscitou vários debates entre os críticos e teóricos da arte. Nesta discussão, Pedrosa ancora suas formulações estéticas principalmente nas leituras de dois filósofos: Ernst Cassirer e Susanne Langer. Ambos partem da consideração que a arte opera, inicialmente, com o conteúdo intuitivo e, posteriormente, torna-se linguagem (escrita ou visual) a partir da habilidade do artista. Se, como afirmou Cassirer, “toda cognição de forma é intuitiva” (In: LANGER, 2006, pp. 383-406)¹⁴, a organização das relações formais inerentes à obra de arte parte de uma visão perceptiva do artista, de uma imagem abstrata como interpretação da realidade ou de alguma emoção que não encontraram par no conteúdo discursivo. Neste sentido, o artista encontra, no valor simbólico próprio da linguagem artística, uma via de significação formal à sua percepção inicial. Referindo-se a este processo, Langer

¹⁴ Citação retirada do texto de Susanne Langer em que a autora faz extensa discussão de autores que trabalhavam com o conceito de símbolo e intuição no campo artístico. Entre concórdias e discórdias, a autora arrola uma série de autores que assinalaram uma teoria para a arte.

assinala que “o valor simbólico básico que provavelmente precede e prepara o significado verbal” (LANGER, 2006, p.392). Ou seja, o símbolo precede o verbo e as percepções e intuições, como abstrações espontâneas, precedem o símbolo.

O componente simbólico da arte aloca-se em uma imbricada relação de percepção-intuição-abstração-criação. Para, só posteriormente, tornar-se linguagem – seja visual, escrita, musical ou teatral. Por abordar uma via não descritiva e não previsível é que a ciência se afasta, chegando a repelir o conteúdo simbólico da arte. Por esta razão, diversos teóricos distanciam-se do conceito de símbolo por considerá-lo impreciso e deveras subjetivo. No debate científico ao longo dos séculos, convencionou-se considerar a arte uma não ciência, o que parte de uma ilusão positivista da constituição do conhecimento objetivo. Embora o conhecimento artístico parta de uma concepção lógica e real, sua elaboração simbólica e metafórica segue caminhos distintos daqueles trilhados pelo método científico. Enquanto a ciência busca leis universais previsíveis e repetíveis, a arte busca a especificidade de uma abstração da realidade que diga respeito a uma experiência humana única e, ao mesmo tempo, universal. Única, pois foi originada em uma percepção de um indivíduo inclinado a refletir sobre a questão. Universal, pois os símbolos nos permitem acessar emoções humanas atemporais, que a linguagem lexical não alcança descrever.

A crítica de arte, que tem, nestes elementos, o seu ofício, não poderia desviar-se destas discussões. Por esta razão, Mário Pedrosa especializa-se nestas leituras e busca contemplar, em suas análises, ambas as dimensões: a formal e o conteúdo simbólico. Claramente há de se considerar que o olhar do crítico de arte inclui a habilidade estética de se relacionar, perceptivamente, com a obra em questão. Pedrosa, além de investigador de teorias de arte, enfatizou a necessidade da sensibilidade artística na recepção estética – uma vez que, sem ela, não seria possível “acessar” o conteúdo simbólico da arte. Abrir-se às possibilidades da experiência subjetiva seria a chave para o acesso às experiências universais.

1.3 Para além da gestalt: a afetividade estética

Afirmar que a influência da psicologia da forma sobre Mário Pedrosa foi marcante em seu escopo de ideias já está assinalado por sua fortuna crítica. Sabe-

se o quanto Pedrosa se aprofundou nestes estudos. A presença desta base teórica na constituição de seu vocabulário crítico é reincidente, sobretudo quando buscou subsídios estruturais para a estética abstrata.

Entre os anos de 1940 e 1950, Pedrosa se envolveu crítica e institucionalmente com grupos de artistas abstratos, os grupos concretistas paulistas e cariocas. Autor de um conjunto de textos primorosos, o crítico utilizou os pressupostos gestálticos da relação afetiva no vocabulário crítico de análise das experimentações estéticas de então. A psicologia da forma ofereceu, à crítica de arte, os substratos teóricos condizentes com o eixo constituinte do parâmetro moderno na arte, que foi justamente a problemática da forma. Enquanto as investigações artísticas se desenvolveram em torno da experimentação das relações entre formas e cores, o espectro de organização formal coube adequadamente às proposições do modelo. À medida que as propostas estéticas dos anos 1960 se deslocam da forma para o espaço tridimensional, e mudam da contemplação passiva para a interação efetiva, as sistematizações formais não faziam mais sentido como uma teoria de base para a constituição do discurso crítico.

O que nos parece interessante assinalar é que, embora estivesse atento às outras abordagens teóricas – e mesmo tendo se afastado, circunstancialmente, das teses gestálticas –, Pedrosa não abandona completamente a gestalt, mantendo, em sua trajetória crítica, uma forma de apreensão da relação com a arte que herdou da psicologia da forma.

No artigo sobre Mário Pedrosa e a estética da forma, Frayze-Pereira¹⁵ aponta uma reflexão sobre a relação de Pedrosa com a gestalt e sua preocupação com as atribuições da forma. O autor reflete sobre o interesse de Pedrosa nas teses da psicologia da forma e pontua o momento em que o crítico se entrosou com as inferências da fenomenologia. Segundo Frayze, Pedrosa se envolve com a gestalt e se distancia dela pela mesma razão. Pedrosa teria se interessado pela psicologia da forma por querer uma fundamentação rigorosa para sua crítica de arte; e, neste sentido, as leis da forma lhe pareciam uma ordenação científica para a composição do olhar. No entanto, à medida que os estilos artísticos foram se sobrepondo e a arte não se restringia mais à

¹⁵ Fizemos referências constantes a este artigo *Estética da forma: Mário Pedrosa - crítica de arte, psicologia e psicanálise*, do psicanalista e também crítico de arte João Frayze-Pereira, pois este texto problematiza questões que nos interessam diretamente; a saber: o envolvimento de Pedrosa com a gestalt e os momentos de inflexão desta, em que o crítico buscou referências em outros aportes teóricos, como *A fenomenologia de Bergson*, de Merleau-Ponty, e as noções da experiência estética de imersão.

dimensão forma/conteúdo, as proposições gestálticas eram assaz cientificistas para alcançar compreender a dinâmica da experiência com a obra de arte. E, nesta perspectiva, as reflexões do pensamento fenomenológico se aproximavam das premissas da chamada arte pós-moderna, a partir da década de 1960.

Vários pesquisadores apontam a frase de Pedrosa “eu não tenho mais nada a ver com a gestalt”, na ocasião da publicação de seu livro *Arte, forma e personalidade*, em 1979. É evidente que, decorridos 30 anos desde a escrita de sua tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, de 1949, o contexto era completamente outro. A arte moderna, que focava sua atenção na composição da forma, em 1979, já havia sido suplantada pela arte conceitual, pela arte-pop e pelos *happenings*, que inseriram o paradigma da experiência estética na arte, que se realizava na interação entre proposta e público. Arte deixava de ser um objeto para se tornar uma proposta. Neste contexto convulsionado de transformações sociais, econômicas, científicas e estéticas, as estruturas da análise das relações formais do objeto de arte não cabiam mais e, evidentemente, pediram substituição.

As leis da gestalt davam conta de descrever as relações formais de uma obra de arte, sobretudo às do domínio das artes visuais. Leis como figura-fundo, simetria, pregnância formal, distância, semelhança, entre outras “normas”. No entanto, a dimensão do componente criativo e sua comunicação com espectador figurou-se como uma investigação ainda mais interessante. Para lograr esta compreensão, Pedrosa identifica, na gestalt, uma limitação teórica. As leis psicofisiológicas que o auxiliaram na compreensão da forma e da percepção visual não eram suficientes para explicar, agora, a origem e o funcionamento da criação estética.

Para entender o mecanismo de apreensão do fenômeno artístico, Pedrosa volta-se a uma gênese da percepção humana com o objetivo de delinear os eventos que envolvem a nossa relação com o universo estético. Por meio de conceitos psicológicos, o crítico arregimenta argumentos para compreender como funcionam as instâncias das sensações em nosso sistema perceptivo. No entanto, alguns preceitos desta imersão pela psicologia da forma ficaram permanentes no modo como Mário Pedrosa pensava a Arte. Ao analisar as origens da percepção, Pedrosa encontrou a noção de “afetividade estética”. E é exatamente esta ideia que nos interessa nesta abordagem: compreender a noção de força afetiva na arte, a qual Pedrosa ainda levou adiante em seu vocabulário crítico, mesmo depois de se afastar das proposições gestálticas.

Para além da teoria da forma, com leis e sistematizações estruturais, Pedrosa manteve, em sua gramática estética, o conceito da afetividade como uma síntese da especificidade da dimensão artística. Para o crítico, o fenômeno artístico deveria, primeiro, comunicar-se com as sensações, antes de ser perpassado por interpretações. É o poder de afetação de um objeto que lhe imprime, potencialmente, sua definição artística. Sem a relação de afetação, a arte verte-se em reproduções estéreis de modelos repetidos, sem vida, sem conteúdo pulsante que agregue energia vital à sensibilidade humana.

Esta adaptação referencial não altera o teor investigativo do texto de Pedrosa. O crítico segue interessado na compreensão da arte como fenômeno global e não, necessariamente, se prende às descrições normativas de uma escola de pensamento fenomenológico ou de teses sobre a percepção. Pedrosa se abre para dimensões de alcance muito mais abrangentes do que as relações formais da obra. Seus estudos passam a incluir leituras de abordagens psicanalíticas, leituras de cunho mais intuitivo e menos categórico.

Ao revisitar os textos críticos de Pedrosa nos momentos de aproximação da psicologia da forma, notamos que seus interesses e questões estéticas seguiram na mesma linha de investigação. A incorporação de outras influências de pensamento somente vieram agregar ao escopo de compreensão da dinâmica artística.

Em seus escritos de investigação sobre a psicologia da forma, destacamos vários argumentos que nos sinalizam estes mesmos interesses. O crítico buscava, nas teses da gestalt, subsídios para compreender as instâncias da impressão estética na relação afetiva com a obra de arte. A questão central nos parecia ser: somos atraídos pela arte a partir de conhecimentos que já temos adquirido ou somos afetados pela arte por uma impressão estética primeira? Nos interessamos pelo que já conhecemos ou há alguma especificidade na arte que afeta nossa percepção, mesmo sendo inédita?

Nesta busca, ainda em 1949, em sua tese *Da Natureza afetiva da forma na obra de arte*, Pedrosa sinaliza suas intenções, ao segregar conhecimento adquirido de impressão estética. O primeiro é obtido e acumulado pelo indivíduo, o segundo nasce com ele. Nesta diferenciação sobre processos perceptivos distintos, Pedrosa descreve a impressão estética “pura” do objeto artístico como uma habilidade inerente ao ser humano e que, pouco a pouco, vai sendo embotada com o tempo e com os conhecimentos que vamos acumulando. O crítico descreve este processo:

É a isto que os psicólogos chamam de percepção global sincrética. Os animais e as crianças não têm outro processo de distinguir e conhecer as coisas. O sincretismo é o modo de conhecimento deles. Essas impressões primeiras constituem, já o disse Koffka, o alicerce da impressão estética. A arte se funda sobre elas, e perde sua força expressiva, sua pureza, quando essa percepção sincrética global, esse sentimento primeiro do objeto se mareia. Como? Mesclada de preocupações analíticas ou significativas de outra ordem: exigências externas, didáticas, científicas, intelectuais, morais, religiosas, práticas etc., a arte deixa de ser fim para ser meio. (PEDROSA, in: ARANTES, 1996, p.108)

Nesta referência ao conceito da psicologia de percepção sincrética¹⁶, Pedrosa enfatiza a habilidade que os seres humanos têm, na infância, de observar a obra de arte por suas qualidades intrínsecas, ou seja, a criança se deixa afetar pelo objeto artístico como um fenômeno completo. Ela está isenta de preocupações estéticas e de análises históricas; sua relação com a obra de arte é “pura”, na medida em que ela se entrega à sua contemplação desinteressada e se deixa levar pela relação sensível que a obra lhe proporciona. Ainda que determinados conceitos da obra lhe fujam à compreensão, a criança usa sua habilidade sincrética de absorver os pontos que lhe chamaram à atenção e, ainda assim, usufrui da experiência estética com essa percepção “incompleta”.

A partir desta gênese, nota-se que a relação com o objeto estético não se constrói a partir de questões pragmáticas, mas, antes, a captação de determinadas características é de outra ordem:

Não percebemos em uma situação apenas o que nos interessa, o que pode satisfazer a uma necessidade. A percepção não se exaure com sua função utilitária, a serviço da adaptação biológica (...). A repartição e cimentação das sensações são de origem afetiva. (PEDROSA, in: ARANTES, 1996, p.111)

O crítico apresenta como a teoria da forma distingue percepção de necessidade, na medida em que somos atraídos por aquilo que nos afeta e não por aquilo que, de certa maneira, queremos perceber. Nestes estudos da tese de 1949, notamos que Pedrosa pontua a dinâmica de um conceito que lhe será caro na continuidade de sua trajetória crítica, mesmo depois de se afastar da gestalt. A questão da afetividade é “descoberta” por Pedrosa como uma especificidade do fenômeno artístico, que atrai a atenção de nosso sistema perceptivo, uma vez que

¹⁶ Este termo é largamente utilizado por Anton Ehrenzweig em seu livro *A ordem oculta da arte*, de 1967. Ao longo do livro, percebe-se que este termo é empregado como um conceito dentro da psicologia da arte, referindo-se à capacidade de observar o objeto de arte como um todo e, não, a partir de análises preestabelecidas sobre partes isoladas.

ela marca a nossa relação estética com o objeto de arte. O sistema perceptivo desenvolve processos de combinações espontâneas sobre o mosaico de estímulos que recebemos, e sendo assim essa relação não é puramente subjetiva e intrapessoal, mas se desenvolve anteriormente na relação com memórias afetivas.

A palavra afeto vem do latim *affectuar* (afetar, tocar) e constitui uma rede de relações semânticas com mecanismos emocionais. Esta rede envolve um “conjunto de fenômenos psíquicos que se manifestam em sentimentos e paixões, acompanhados sempre da impressão de dor, insatisfação, de agrado ou desagradado, de alegria ou tristeza.” (NEVES, 2009, p.22)

No discurso crítico de Pedrosa, e em sua fortuna crítica, pouco se teorizou e se definiu sobre o que o próprio Pedrosa entendia por afetividade. Inclusive, ao longo desta pesquisa, optamos em trocar a ideia de “conceito de afetividade” pela de “noção de afetividade”; uma vez que, no conjunto de textos críticos, Pedrosa não define um uso do termo, mas descreve situações e nos entrevê sua dimensão afetiva da arte. Mário Pedrosa emprega diversas vezes o termo “afetividade” em seus textos. Em várias passagens também deriva o termo para “afetivo”, como “necessidade afetiva”, “caráter afetivo”, “afetividade expressiva”, dentre vários outros exemplos. O termo está sempre associado à dimensão criativa do artista, à pulsão¹⁷ que o leva a criar, a dar forma à sua ideia interior. Delinear uma definição de afeto requer um olhar interdisciplinar, que conjugue perspectivas psicológicas, pedagógicas e estéticas. De modo geral, pode-se delinear o conceito de afeto como “níveis perceptivos das sensações que acionam determinados sentimentos”. Esta habilidade de diversificar o universo de sensações interiores acompanha todo o desenvolvimento humano. Tal capacidade se manifesta na infância e vai ganhando significado à medida que se desenvolvem vivências sociais.

Mário Pedrosa se interessou pelos “segredos” da emoção estética, ou seja, pelos impulsos afetivos que induzem à ideia e à ação criadora. Esta relação algébrica é o fulcro de interesses de Pedrosa ao longo de toda sua trajetória crítica. Independentemente do movimento artístico ou da orientação estética, o crítico viu, nesta chave criadora, a “ânlma” do que ele chamou, posteriormente, de “exercício

¹⁷ Pedrosa usa o termo *pulsão*, porém esclarece que não emprega o mesmo sentido que a pulsão psicanalítica freudiana. Para o crítico, *pulsão* refere-se a uma necessidade interna de criar ou de externalizar uma ideia, através de uma forma.

experimental da liberdade”. Ao acompanharmos o itinerário que Pedrosa seguiu, nota-se que a base teórica deste conjunto de ideias reside na psicologia da forma:

Destacando a importância da afetividade na configuração da estrutura formal e no dinamismo geral que rege a totalização das partes no processo de construção da obra de arte, Mário Pedrosa propôs um novo vínculo entre forma e expressão. (...) Toda forma tem o poder de nos afetar, de despertar a nossa emoção. Esta ênfase na afetividade na estruturação da forma é, sem dúvida, a marca da apropriação feita por Mário Pedrosa da psicologia da *gestalt*. (D'ANGELO, 2011, p.66)

As teses da psicologia da *gestalt* ofereceram ao crítico uma possibilidade de aproximação do objeto de arte pelo afeto, primeiramente, e, depois, pela razão. Antes de buscar a interpretação e significação da obra, deve-se ter uma relação sensível com ela, temos que ter a “coragem de nos abandonarmos às impressões”¹⁸ (PEDROSA, in: ARANTES, 1996, p.177). Se chegarmos à obra com análises históricas e categorias estéticas preestabelecidas, perderemos o diálogo com seu poder afetivo, justamente porque não nos apercebemos destas relações afetivas. Se a psicologia da forma forneceu, ao crítico, um instrumental teórico para deslindar os nós da compreensão sobre a relação formal com a arte, o conceito de afetividade saltou-lhe deste esquema formal e lhe abriu diversas possibilidades não só para a compreensão da arte, mas também para o acesso à compreensão das sensações e emoções estéticas.

1.4 Paradigmas críticos para a arte: a atualidade de Mário Pedrosa

A crítica de Mário Pedrosa compreende um arco histórico pelo século XX e diz respeito à formação, consolidação e ocaso do pensamento moderno. Nesta perspectiva, situa-se como um autor que compõe os cânones da História da Arte e da Crítica de Arte Brasileira.

Em 2017, o Museu Reina Sofia, de Madri, dedicou uma exposição retrospectiva a Mário Pedrosa, e a curadoria destacou os elementos de sua crítica:

El pensamiento artístico de Pedrosa se basa en un agudo análisis de la psicología de la forma, de cómo el artista encuentra un lenguaje formal para expresarse, y el espectador, por su parte, recibe y

¹⁸ Citação adaptada do conselho de Goethe aos seus compatriotas observadores da arte.

procesa esa información. Pedrosa hablaba del arte como una “necesidad vital”, como un impulso de comunicación inherente a todo ser humano. (MUSEO NACIONAL, 2017)¹⁹

A exposição, que contou com a curadoria de Michelle Sommer e Gabriel Pérez-Barreiro, foi organizada de maneira cronológica, com o intuito de oferecer ao público internacional uma aproximação à crítica de Mário Pedrosa. O discurso da curadoria lançou luzes à importância da afetividade na trajetória do crítico, como um fio condutor de seu projeto artístico.

Tivemos a oportunidade de conversar com a curadora Michelle Sommer²⁰ sobre a curadoria da exposição e conhecer um pouco mais de perto este projeto. Segundo Michelle, o Museu Reina Sofia sustentou um projeto para a realização de exposições a partir de narrativas de críticos de arte. Outras experiências já tinham acontecido nesta orientação e, então, veio o convite para trabalhar com Mário Pedrosa. Ela nos relata:

Então o projeto do Mário Pedrosa se apresenta pra mim, como uma possibilidade de pensar como a crítica de arte pode ser materializada a partir de uma certa perspectiva em uma exposição. Então, essa pesquisa durou, com essa finalidade específica da exposição, em torno de 4 anos, e foi um mergulho imenso, tanto na produção crítica do Mário Pedrosa a partir já de seus primeiros leitores, entre eles, sobretudo, a Otilia e a Aracy, as primeiras compilações, e, depois, nesse contexto, também já de 2015, quando a Cosac Naify lança essa outra compilação extensa a partir do pensamento, de arquitetura e de crítica de arte.

Ao longo da conversa, lhe perguntei o porquê do interesse atual neste crítico. Ela aponta circunstâncias muito curiosas, para além de um *zeitgeist*, um espírito do tempo – tendo em vista que é um crítico presente nas literaturas dos circuitos internacionais. A primeira delas é a aquisição, por grandes museus internacionais, de obras de artistas brasileiros neoconcretistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark. Tal aquisição motivou a leitura de autores que estiveram relacionados ao movimento, entre eles Mário Pedrosa. Por outro lado, a publicação do MOMA também auxiliou nesta visibilidade, traduzindo, para o inglês, uma coletânea de textos do crítico. Haja vista também, que nosso crítico em questão teve uma vasta circulação por

¹⁹ Texto do folheto da exposição retrospectiva *Mário Pedrosa: De la naturaleza afectiva de la forma*.

²⁰ A conversa está transcrita no Apêndice A, ao final do trabalho.

diferentes países, não ficando relegado somente ao cenário brasileiro. Somados todos estes eventos, compreende-se o interesse do museu espanhol por Pedrosa.

Ao longo de nossa conversa, abordei o tema da afetividade na obra de arte. Michelle aponta que a afetividade não se trata de uma conceituação, mas de uma vivência. Destaca que, em todos os depoimentos coletados nos quatro anos de pesquisa, todos os familiares, amigos e colegas associaram Pedrosa a uma figura muito afetiva. Sendo assim, a afetividade, para além de tema abordado em suas críticas, também era um estilo de socialização para ele. Na conversa que tivemos, Michelle também associou este tema como desdobramento da gestalt e do pensamento sobre a forma, típico da arte moderna:

*Justamente, na forma por acreditar que essa perspectiva afetiva, ela não tinha uma aplicabilidade direta na obra de arte, mas sobretudo pós-49, naquele contexto do pensamento do Mário. Mesmo que ele tenha escrito a tese muito imbuído dessa perspectiva da Gestalt foi algo que borra todas as fronteiras relacionadas a toda e qualquer construção teórica propriamente dita. Eu acho que tem algumas chaves, nesse momento em específico no final dos anos 40, que são fundamentais nessa perspectiva. **Eu acho que a gente pode apontar no mínimo duas aí.** Uma delas é o início **dessa relação com Nise da Silveira**, que vai se desenvolver ao longo de toda vida dos dois, pensando que nos anos 80, eles publicam esse livrinho pra FUNARTE (Arte, Necessidade Vital?) que de uma certa forma, rememora a construção dos anos 40. Essa relação que o Mário começa a construir com a Nise nos anos 40, que eu acho que é fundamental para a construção de todo pensamento dele a posteriori, nessas tentativas de **romper as dicotomias dos modernos**, sobretudo dessa arte dita erudita e a arte dita popular.*

O Mário, quando ele tem esse encontro com a Nise, começa a frequentar Engenho de Dentro e tudo mais aquilo que vem a partir disso, nessa conexão da arte também, se a gente for olhar pra crítica de arte desse momento, nos embates que o Mário tem com o Quirino Campofiorito, especificamente nesse contexto, que não defendia a arte “psiquiátrica” como parte integrante da construção do moderno no Brasil, o Mário escreve um texto que se chama “Arte, necessidade vital”, pra falar sobre essa necessidade e pressão inerente a todos os sujeitos, ou seja, é um pensamento bastante radical naquele momento e me parece que revolucionário, no sentido de entender essa produção também como parte integrante da construção do moderno.

*Eu acho que a ideia do exercício experimental da liberdade, assim como o afeto em Mário Pedrosa, ele é **muito mais que uma incitação de prática** do que discussão teórica*

propriamente dita que ampara numa genealogia específica de autores que o circundam.

Tendo a ver dessa maneira, tanto que nesse momento em específico de nomear a exposição que é sempre um desafio de escolher uma palavra, ou uma frase que dê conta de uma multiplicidade de coisas que estavam ali, a gente recorreu, sim, à tese do Mário, Da Natureza afetiva da forma na obra de arte, e resolvemos suprimir no título da exposição o na obra de arte.

Nesta direção, Michelle destaca ser a tese de 1949 um grande marco na vida do crítico, por conjugar-lhe as ideias críticas em torno da questão da forma, da afetividade e do potencial terapêutico e educador da arte, com a experiência de arte no Centro Psiquiátrico. A curadora, no entanto, realça a ideia de que o encontro com Nise da Silveira teria despertado mais ainda, em Pedrosa, o interesse na questão afetiva, pela dinâmica artística e terapêutica que as oficinas de arte estavam promovendo.

E ainda sobre a questão do afeto, Michelle completa:

*Acho que esse ponto é um ponto fundamental no pensamento do Mário nos anos 1940, então justamente nesse momento, também da construção da tese, **o encontro com Nise que me parece** também, com a **importância do encontro do Mário Pedrosa com o Alexander Calder**, com quem ele também desenvolve uma relação ao longo de uma vida, que é alguém também que vem pro Brasil, frequenta os mesmos ciclos do Mário naquele momento. Faz uma exposição no MAM, e vem trazendo uma perspectiva ainda oculta naquele momento no contexto brasileiro, que é essa prática de arte além de uma perspectiva bidimensional, trazer essa ideia de movimento, tanto que o Mário vai chamar o Calder de “construtor de cata-ventos”, pra pensar em toda essa perspectiva de mobilidade, que vem a partir de uma outra perspectiva de prática artística. E, então, acho que olhando para esse momento, final dos anos 40, têm esses pontos-chave, que somam à redação da tese. Ainda nessa tentativa de teorizar sobre a **perspectiva do afeto**, o encontro com Nise, o encontro com o Calder, logo depois disso me parece que há uma **explosão desse pensamento sobre o afeto**, que deixa de ser uma tentativa teórica e, sobretudo, é algo que **contamina o Mário em toda sua prática artística**, é a crítica até o final de sua vida. É, então, enfim, tendo a ver essa (...) esse vocábulo “afeto”, no Mário, muito mais como uma **prática**, genuína mesmo, de composição, que ele faz com que uma tentativa teórica de dar conta do que significava isso naquele momento, a partir de uma determinada linha ou de outra.*

A amizade de Pedrosa com Alexander Calder também marcaria um rumo importante na trajetória do crítico. Seria a “conversão” à abstração, que marcou o período seguinte como o de estudos dedicados à compreensão e divulgação da estética abstrata.

Ainda sobre a exposição, Michelle esclareceu-nos que um dos objetivos da curadoria era o de fornecer uma visão panorâmica do crítico sobre a arte brasileira, um arco que fosse desde os anos 1930 até o final de 1960. O discurso, tanto da exposição quanto do catálogo, foi na direção de revelar, para o público europeu, um Pedrosa crítico de arte muito além do neoconcretismo, um crítico de arte complexo e com bases teóricas sólidas e coerentes com seu objeto artístico.

2 - MÁRIO PEDROSA E AS TEORIAS DA PERCEPÇÃO: APROXIMAÇÕES E INFLUÊNCIAS

A crítica de arte de Mário Pedrosa foi marcada por uma densidade humanística, produto de uma vida inteira de pesquisas, leituras, debates e de muita frequência artística. Foi um dos poucos eruditos que não se prendeu a uma escola ou linha de pensamento específica. Porém, circulou por vários domínios e teorias, a fim de atualizar suas reflexões e atribuir, ao seu discurso, argumentos coerentes. Seu compromisso com a análise estética foi além da produção de artigos para imprensa diária. Pedrosa era um assíduo visitante de bibliotecas e conferências artísticas nos vários países por onde esteve, e viveu em contato constante com jovens artistas, acompanhando os processos criativos.

Além de frequentar círculos artísticos, o crítico foi um militante trotskista. Nas primeiras décadas de sua trajetória militou pela via partidária. No entanto, a partir da década de 1950, dedicou-se aos ofícios da arte sem nunca se desconectar da dimensão política. A filósofa Otília Arantes diz: “(...) sem abandonar a política, Mário Pedrosa foi aos poucos assumindo um outro combate, que exerceu durante quase cinquenta anos, agora no campo das artes”. (ARANTES, 1992, p. X) Na prática, Pedrosa encontrou, nas artes plásticas, uma dimensão afetiva que colocaria o homem em contato com suas próprias formas de expressão. Esta dimensão tem o potencial de despertar o senso crítico das pessoas comuns e resgatar-lhes a consciência para uma cultura humanitária. Ao refletir sobre esta alteração de curso entre política e arte, Marcelo Mari salienta: “Assim, a predileção de Pedrosa em favor dessas ou daquelas manifestações artísticas seguiu invariavelmente de perto sua avaliação sobre a conjuntura histórica e de que forma se articulava arte e política” (MARI, 2006, p.11). Pedrosa transitava entre ambos os campos com os mesmos compromissos e as mesmas convicções. A relação que Pedrosa estabeleceu entre arte e política parece-nos utópica, mas foi exatamente nesta linha que Pedrosa norteou suas realizações. Foi o “velho leão”²¹ que acreditava na Revolução Permanente. E, enquanto o sistema capitalista colapsava, este militante visava alcançar a consciência crítica das pessoas através do poder afetivo e transformador da arte.

²¹ “Velho Leão”: assim Pedrosa foi apelidado, carinhosamente, por Pierre Restany, crítico francês, seu amigo. Ambos compartilhavam afinidades estéticas e políticas. (RESTANY, 1970).

2.1 Interesse pela psicologia da forma: leis estruturais da gestalt

Ao se interessar pela crítica de arte, Pedrosa trilhou um percurso de estudos com seriedade e determinação. Não somente quis aproximar-se da arte, porém, imergiu em centenas de leituras como referências teóricas, a fim de buscar respostas para suas inquietações estéticas. Estas leituras ou contatos com determinadas teorias também não se deram por acaso, mas por contingências históricas específicas. Sua viagem à Alemanha nos anos finais da década de 1920 lhe possibilitou o contato com as teorias da gestalt. Em ambiente germânico, o crítico frequentou cursos de extensão da Universidade de Berlim e assistiu às aulas com os teóricos da psicologia da forma. Pedrosa, então, inseriu-se em uma gama de leituras e investigações estéticas. Para a escrita de sua tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, o crítico reuniu uma gama de autores especialistas, tais como Koffka, H. Delacroix, Köhler, E. Rignano, Wertheimer, Deonna, E. Rubin, L. Binyon, Hornbostel, G. Hartmann, G. Kepes, C. Thurston, R. G. Collingwood, H. Wölfflin, dentre vários outros autores. Autores do campo da estética, da psicologia, sociólogos, artistas, somando uma polifonia de conceitos que endossam o argumento da validade das teses gestálticas para a análise da forma artística.

De todos os autores citados, um deles se sobressai, pela quantidade de vezes em que é referido: trata-se de Paul Guillaume (1891-1934), importante marchand francês, colecionador de arte, que se interessou pela arte negra e pelas origens da forma artística. Escreveu *La Sculpture nègre et l'Art moderne* e envolveu-se com o círculo de arte moderna de Paris. Imerso no universo da arte, Guillaume se interessa pela psicologia da forma e se torna o intelectual que introduz a gestalt na França. Publica *La Psychologie de La forme*, *Manuel de Psychologie* e *La Psychologie des singes*. Tais obras foram citadas e comentadas por Pedrosa, em diversas referências, revelando que o gestaltista foi um autor importante para os estudos do crítico.

Em seus textos críticos da década de 1930 ainda não é possível notar o impacto das novas descobertas sobre as relações formais do objeto de arte, uma vez que estava em voga a discussão do potencial político-social da arte. Já, na década de 1940, a presença dos conceitos gestálticos desenha-se como um pano

de fundo para as análises das obras de arte. Aliás, as experiências da estética abstrata traziam, em seu bojo, justamente conceitos da psicologia da forma.

Os primeiros abstratos embasaram suas pesquisas nos aportes das leis da forma. Questões como as relações de figura e fundo, de pregnância, contornos, enclausuramento e as associações à sinestesia das cores, foram as matérias-primas dos pioneiros abstratos. Artistas como Kandinsky, Mondrian, Malevitch, Paul Klee, Boccioni, dentre vários outros, encontraram, nos estudos da forma, vazão técnica e criativa para suas composições.

Em solo brasileiro, alguns artistas foram pioneiros nestas abordagens como Abraham Palatinik, Manabu Mabe e Luiz Sacilotto. Cada qual com uma vertente específica encontrou na abstração, uma via de investigação sobre dimensões perceptivas. Vários artistas brasileiros tiveram contato direto com Mário Pedrosa, dentre eles Palatinik²². O crítico apreciava passar tempo em conversas com os artistas e acompanhava os seus processos de criação. Todos os sábados eram dias de debates em seu apartamento em Ipanema. Pela manhã, o crítico recebia intelectuais para debates sobre teorias políticas. À tarde, eram os jovens artistas que iam à casa de Pedrosa para ouvir teorias sobre arte e compartilhar suas elucubrações estéticas. Nestas conversas, o crítico discutia lições da gestalt e estimulava os artistas a ler e estudar sobre a forma na arte. Em 1948, motivados por Pedrosa, os artistas Palatinik, Ivan Serpa e Almir Mavignier formaram o primeiro núcleo abstrato, no Rio de Janeiro²³. Esta relação muito próxima entre crítico e artista possibilitou uma renovação da linguagem estética e, em pouco tempo, a abstração figurava como uma via de investigação que instigava vários artistas – e, mesmo, teóricos da arte.

Ainda na década de 1940, Pedrosa se interessou pela arte dos pacientes psiquiátricos, chamados, por ele, de “alienados”. O crítico encontrou, na experiência desenvolvida pela Dra. Nise da Silveira, uma vertente sobre a origem da emoção

²² Depoimento de Abraham Palatinik no documentário *Formas de Afeto*, sobre Mário Pedrosa (GALANTERNIK, 2010). O filme aborda a trajetória crítica de Mário Pedrosa e sua relação com os jovens artistas brasileiros ao longo de três gerações. Além de Palatinik, vários artistas, como Ferreira Gullar, Almir Mavignier, Antônio Manuel e Cildo Meirelles, dividem experiências que tiveram com Pedrosa e relatam a importância do crítico para a arte brasileira.

²³ Franklin Pedrosa relata que a casa do crítico era um ambiente intelectual de vários debates. O crítico expunha suas descobertas de estudos e os artistas compartilhavam suas ideias e processos criativos. Essa simbiose entre artistas e crítica de arte gerou um ambiente propício às experimentações estéticas e elucubrações filosóficas sobre as formas criadas. (CENTRO CULTURAL Banco do Brasil, 1992. p.5)

estética e, neste caso específico, foi um dos primeiros a defender que os alienados também poderiam dispor da habilidade para expressões artísticas. Ao acompanhar as oficinas de arte no Hospital Psiquiátrico Engenho de Dentro, como um laboratório sobre as possibilidades da criatividade, Pedrosa encontrou ainda mais argumentos para a sua via de investigações sobre os mecanismos da percepção humana. Em 1949, juntamente com León Degand, Pedrosa organizou uma exposição intitulada *9 artistas de Engenho de Dentro*, no MASP - Museu de Arte de São Paulo²⁴ (COSTA, Carlos, 2016, p.1). O texto *Arte, necessidade vital*²⁵, escrito em 1947, na ocasião da exposição das obras dos pacientes psiquiátricos no Centro Psiquiátrico Pedro II, trouxe ao público da época uma discussão sobre a potencialidade do trabalho artístico para resgate das habilidades cognitivas dos alienados. Este tema era pouco desenvolvido no Brasil de então e, muitas vezes, rechaçado pelos defensores do sistema manicomial. A filósofa Otília Arantes aponta que:

Do ponto de vista da história das ideias críticas, interessa principalmente ressaltar que essa primeira formulação original está na origem de uma importante série de ensaios e artigos do autor, inclusive de sua tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, redigida em 1948-49. (ARANTES, 1996, p.11)

Além dos estudos da psicologia da forma, Pedrosa também desenvolvia estudos sobre como o afeto e as formas artísticas despertavam a percepção e a sensibilidade de seu público. Outro lado desta questão que lhe interessava era o fato de que, quanto menos “civilizado”²⁶ fosse o indivíduo (fosse criança ou alienado), menos “embotamento” cultural o sujeito teria e mais habilidades imaginativas e criativas seria capaz de desenvolver²⁷. Este era um dilema que herdara da discussão das origens da arte moderna. Todas estas questões estiveram na mente do crítico durante a década de 1940. E, em 1949, Pedrosa apresenta sua tese, mas

²⁴ Texto publicado por ocasião da exposição *Ocupação Nise da Silveira*, em cartaz no Itaú Cultural em 2017.

²⁵ No Capítulo 3 desta tese desenvolvemos uma discussão mais detalhada sobre o conteúdo deste texto de 1947. O mesmo está citado aqui para destacar a premissa do interesse de Pedrosa pelos estudos sobre a forma e percepção. Tais experiências artísticas endossaram os argumentos de sua tese de 1949.

²⁶ A palavra entre aspas conota um uso irônico. Por “civilizado”, neste contexto, entende-se o indivíduo educado segundo os padrões da civilização ocidental. Nesta referência, pontuamos o modelo de educação ocidental que tolhe a criatividade e a expressão em nome do pragmatismo técnico e funcionalista.

²⁷ As reverberações estéticas destas afirmações foram discutidas no terceiro capítulo desta tese. Buscou-se evidenciar o envolvimento e o interesse de Pedrosa pela arte realizada por crianças e pacientes psiquiátricos. O interesse de Pedrosa baseia-se em sua investigação pelo funcionamento dos mecanismos perceptivos em pessoas com diferentes estados cognitivos.

perde o concurso da Faculdade Nacional de Arquitetura para o crítico Flexa Ribeiro. Na ocasião da apresentação da tese, poucos, no Brasil, conheciam sobre a psicologia da forma.²⁸ As arguições dos examinadores revelaram que eles não tinham conhecimento técnico sobre as questões apresentadas por Pedrosa em seu estudo. O círculo de intelectuais brasileiros estava alheio a estas teses, que lhes pareciam conceitos abstratos e estranhos à análise artística.

(...) Mário Pedrosa apresentou uma tese original, “Da Natureza Afetiva da Forma nas Artes Plásticas”, versando sobre a aplicação da “gestalt”.

O mais curioso é que alguns dos examinadores declararam não conhecer as doutrinas a que se reportou o candidato. Comentando esse fato, o “Correio da manhã” estranhou que esses professores tivessem afirmado ignorar o assunto e a respectiva bibliografia. E nem se preocuparam em estudar a matéria. (BENTO, 1951)²⁹

Antônio Bento, crítico renomado, contemporâneo de Mário Pedrosa, comentou o fato com espanto. O grupo de professores examinadores ignorava os conhecimentos apresentados e não se ocuparam em buscar referências para a avaliação do candidato. Como poderiam avaliar o conteúdo da tese se não tinham conhecimento do que se tratava? O mais intrigante é que o grupo de professores da Faculdade Nacional de Arquitetura era parte do grupo seletor da fina classe universitária da época. Tal desconhecimento sinalizava o despreparo dos grupos acadêmicos para as discussões estéticas. Ao mesmo tempo, o despreparo universitário brasileiro contrastava com a erudição de Pedrosa e a curiosidade do pesquisador, que buscava conhecimentos para além dos domínios abordados no contexto brasileiro.

O desconhecimento das teses gestálticas na academia brasileira apontava não só uma desatualização por parte dos docentes, como também uma resistência às novas perspectivas de análises. Nos círculos internacionais, o debate sobre a psicologia da forma seguia como uma vertente importante da percepção estética. Mesmo tendo seu início na década de 1920, em Berlim, a psicologia da forma ainda era praticamente desconhecida pelos intelectuais brasileiros.

²⁸ A partir de pesquisas realizadas no Acervo Mário Pedrosa, na Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, foi possível localizar e consultar uma série de artigos jornalísticos que noticiaram a apresentação da tese. Vários jornalistas pontuaram o despreparo da banca examinadora sobre o tema da gestalt. Para mais informações sobre os comentários publicados na imprensa da época, consultar: ABRAÇOS, Gabriela B. *Aproximações entre Mário Pedrosa e Gestalt: crítica e estética da forma*. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. pp.111-114.

²⁹ Texto publicado no Diário Carioca - Vide Anexo B.

No entanto, nos ambientes universitários internacionais, o tema da gestalt e dos estudos da percepção seguiam em desenvolvimento. Na década de 1940, com a ascensão do nazismo, muitos intelectuais alemães migraram para os Estados Unidos e seguiram seus estudos em solo americano. Em 1976, a revista italiana *Ottagono* publicou um artigo de Attilio Marcolli sobre a evolução da psicologia da forma, a partir de uma série de quatro conferências que Wolfgang Köhler ministrou na Universidade de Princeton, nos EUA. O autor do artigo desenvolveu um histórico da gestalt desde a década de 1920 e apontou a continuidade dos estudos da psicologia da forma, e a validade daquelas discussões em 1976. Deste artigo extraímos:

L'estensione delle modalità percettive arriva fino alle cosiddette qualità terziarie, che normalmente sono state definite come delle semplici impressione esterne associate per interferenza ai linguaggi codificati, o come emozione, stati d'animo, empatie, nel classico binomio artistico di "sentimento e forma": stati psichici di tipo emozionale di fronte ad un materiale artistico ritenuto sempre di tipo sensoriale.(...) ma se l'intuizione è sempre una percezione di relazione, il procedimento sarà allora quello di modificare, ampliare, scomporre, ristrutturare, gli elementi dati per arrivare a vedere la soluzione. (MARCOLLI, 1976, p.116)³⁰

A descrição dos estágios perceptivos e a associação da percepção com estados emocionais e sensoriais sinalizam que a própria gestalt foi continuamente investigada e atualizada. A inserção de novos vocábulos nesta gramática indica o quanto a ciência estética foi complementada por estes debates. Mesmo não tendo êxito no concurso, com a tese sobre a psicologia da forma, Pedrosa não abandonou seus estudos. Muito pelo contrário, seu interesse pela origem da impressão estética levou-o a outras leituras e fundamentos teóricos que seguiram em desenvolvimento.

³⁰ “A extensão dos modos perceptivos atinge as chamadas qualidades terciárias, que normalmente têm sido definidas como simples impressões externas associadas por interferência com linguagens codificadas, ou como emoção, humor, empatia, no clássico binômio artístico de “sentimento e forma”: estados psíquicos emocionais diante de um material artístico sempre considerado de tipo sensorial. (...) mas se a intuição é sempre uma percepção de relacionamento, então o procedimento será modificar, expandir, quebrar, reestruturar, os elementos dados para chegar a ver a solução.” (MARCOLLI, 1976, p.116, tradução nossa)

2.2 A descoberta da intuição como método: aproximações com Henri Bergson

Ao passar pelas teses da gestalt, Pedrosa apurou seu próprio conceito de arte e extraiu desta ciência, grandes lições. No transcorrer das décadas de 1950 e 1960, à medida que outras demandas estéticas foram se sucedendo, seu dilema não era mais uma arte com caráter científico, mas passava por uma questão epistemológica, pela natureza do conhecimento artístico. Sobre estes conceitos, Pedrosa afirmou, em artigo publicado no Jornal do Brasil em 19 de janeiro de 1957:

(...) ao contrário de outras formas de conhecimento, a experiência estética é da ordem da intuição, mas hoje como ontem, essa “apreensão imediata” requer estudo, ao longo do qual se prepara e cultiva a sensibilidade. Esta [é] a base permanente da função explicativa da crítica, que apreende a obra pelo outro lado, pelo lado da consciência. (PEDROSA, in: ARANTES, 1991, p. XV)

O crítico interessou-se pelo estatuto da arte como forma específica de conhecimento. Ao percorrer os conhecimentos da psicologia da forma, Pedrosa deparou-se com uma estrutura de conhecimento particular, que se apresenta muito além da pura cognição. Nesta citação, o crítico deixa claro que o específico do conhecimento artístico é a intuição e entrevê que este conhecimento intuitivo requer frequência da arte. O crítico quer dizer que esta compreensão não é automática, ela aciona uma sucessão de instâncias perceptivas, sensitivas e imaginativas antes de chegar à cognição. A intuição não é instantânea, antes o sujeito deve ter a consciência desobstruída de “pré-conceitos” ou de informações alheias à obra de arte. E neste sentido, o desenvolvimento do conhecimento intuitivo requer uma sensibilidade apta para vivenciar novas experiências.

Neste momento, no final da década de 1950, o crítico já não estava exatamente preocupado com um suporte cientificista para a arte. Pedrosa descobriu, nas teses gestálticas, um denso e imbricado esquema perceptivo, bem mais complexo que uma simples absorção de informação. O conhecimento estético, para além do diálogo com a inteligência, demanda o acionamento da sensibilidade, ou antes, daquilo que nos é inato, a percepção primeira das coisas. É pelas vias de nossa percepção que entramos em contato com o mundo externo. E somente depois de perceber as impressões externas é que a consciência será mobilizada para o estabelecimento de sentido e significação do que foi percebido.

Além dos estudos psicológicos, Pedrosa teve grande influência das propostas de Kandinsky³¹, na compreensão da dinâmica entre forma e emotividade. No entanto, Otília Arantes destaca uma diferença fundamental entre eles: “a intuição para Kandinsky se funda numa ‘necessidade mística’, é do domínio do sagrado; enquanto para o nosso crítico ela resulta de um acordo entre a consciência e o mundo.” (ARANTES, 1996, p.24) Pedrosa reconhece o aspecto intuitivo como relevante, no conhecimento artístico, como uma especificidade cognitiva que está entre a subjetividade e a objetividade. Enquanto Kandinsky se aproxima de certo esoterismo na concepção artística, Pedrosa empreende-se pelos estudos da percepção para compreender a idiossincrasia da arte. Neste aspecto, aventamos a hipótese de que Pedrosa tenha se aproximado do conceito de método intuitivo de Henri Bergson – e, neste aporte, pôde ampliar sua visão sobre a natureza afetiva da arte.

Desde as primeiras pesquisas dos artistas abstratos, como Kandinsky, Klee e Mondrian, já se pronunciava o conceito de “intuição” em arte, com o intuito de “sensibilizar a inteligência”. Tais artistas pensavam em uma síntese que renunciasse ao conceito e dialogasse com a percepção e a sensibilidade. Pensavam em uma arte que partisse do conhecimento intuitivo e não do conhecimento intelectual.

Ao se inserir em outros domínios do conhecimento, Pedrosa começa a frequentar os conceitos de outras ciências, sobretudo as reflexões filosóficas que questionavam a natureza do conhecimento nas humanidades. Como um esteta interessado em contribuir para a ciência da arte, incorporou, à sua gramática estética, o conceito de intuição como uma consciência da arte, como linguagem da pura percepção. A discussão destes termos nos leva a uma aproximação com a filosofia de Bergson, uma vez que “intuição” foi uma das noções-chave em seu pensamento.

O filósofo francês Henri Bergson (1859-1941) foi muito influente no século XX. Fez da intuição um método de conhecimento que contrastava com as bases

³¹ A filósofa Otília Arantes aponta o artista Wassily Kandinsky como um grande influenciador de Mário Pedrosa para os estudos sobre a elaboração da forma e da intuição artística. Este tema foi desenvolvido em nossa dissertação de mestrado (ABRAÇOS, 2012, pp. 38-47), onde abordamos a influência das pesquisas estéticas de Kandinsky e Mondrian sobre as estruturas dinâmicas da forma. Dado que, neste capítulo, nos detivemos sobre os autores que desenvolveram estudos sobre a percepção humana e investigações epistemológicas sobre a natureza do conhecimento artístico, não inserimos novamente o artista como um ponto a ser discutido. Assinalamos, porém, a importância da obra do artista russo para o esteio teórico e visual de Pedrosa.

positivistas e categóricas da ciência clássica. Sobre o conceito de intuição para Bergson, descreve-nos Astrid Sayegh³²:

Intuição, segundo Bergson, é um ato de reflexão profunda que, descendo em direção à ação e à realidade atual, antes de qualquer apelo às faculdades da razão e para além da linguagem, apreende diretamente a realidade por um esforço de tensão do espírito. (SAYEGH, 1998, p.25)

Bergson desenvolve sua filosofia a partir da noção de experiência. Fato este pontuado por um tempo e por um espaço, associados à noção intuitiva. Ou seja, a intuição se constitui em um processo de aderência do sujeito ao objeto. O sujeito tem seu “espírito” tensionado por uma situação, e conseqüentemente tem uma inclinação da percepção a uma ação, a fim de que haja interação de circunstâncias e das ideias, no âmbito do pensamento e da ação.

A grande discussão de Bergson envolveu a dimensão passiva dos seres humanos diante de uma ciência que se fundava na dinâmica de causa-efeito, ou de uma compreensão materialista que tornava o homem mais uma “coisa” de seu tempo. Segundo a filósofa Catarina Rochamonte,

Bergson toma como ponto de partida da sua filosofia a experiência interna de uma força produtiva espontânea e criadora, de uma força psíquica irredutível ao determinismo, ao mecanicismo e até mesmo ao finalismo. Sua metafísica não pressupõe uma saída da experiência, mas parte de uma experiência fundante que dissocia o tempo (duração) do espaço (que seria o plano pragmático). (ROCHAMONTE, 2018)³³

A filósofa esclarece que o autor traz a dimensão da emoção e da experiência para o âmbito da discussão filosófica. Embora estes conceitos tivessem sido tratados por diversos autores que remontam à tradição clássica, Bergson atribui, à

³² A pesquisadora desenvolve sua dissertação de mestrado sobre o método intuitivo de Bergson. Ao definir a intuição como um método de conhecimento, a autora descreve os conceitos empregados pelo filósofo e alinhava os percursos do pensamento filosófico, sobre como o método intuitivo gerou uma nova forma de se relacionar com o conhecimento. Um dos expoentes do pensamento fenomenológico, Bergson questiona os métodos tradicionais da ciência clássica, que supõem um tempo e um espaço como valores absolutos, e onde o sujeito é um mero observador de situações de causa e efeito, sem interferir nos dados que lhe chegam à consciência. Bergson nos mostra que todo conhecimento da realidade é uma construção resultante de um “vir a ser” constante e da interação consciente entre sujeito e objeto.

³³ A autora discute os conceitos de Bergson de maneira a torná-los mais compreensíveis ao público não especializado. Além da noção de intuição, a filósofa destaca o conceito de “elã vital” e a relação entre força criadora, evolução, misticismo e filosofia. Bergson é um autor polêmico, pois enlaça uma dimensão conceitual que coloca o sujeito como protagonista de suas ações e afetos. Neste quadro, processos evolucionistas e perspectivas do Cristianismo encontram esteio nas ideias deste autor que traz, ao mesmo tempo, o elemento humano para o centro da discussão científica, e o potencial criador e transformador dos sujeitos para o cerne da esfera filosófica.

experiência, uma dinâmica de vivência e, não, de objeto de estudo. Bergson não recorre à experiência para comprovar uma ideia científica, mas como um tempo para ser usufruído em um espaço sem pragmatismos utilitários. Por esta razão “despropositada”, esta noção de experiência se aproxima da contemplação mística – que, não por acaso, adquire uma conotação religiosa.

Ao abordar o conteúdo da emoção, Bergson se refere a uma instância do espírito que é parte constituinte do intelecto humano. O autor não vislumbra juntar as dicotomias que a tradição da filosofia clássica consolidou. Muito pelo contrário, Bergson quis mostrar como a emoção é parte do intelecto e colabora para sua construção. Daí resulta que a noção de “intuição” é a consciência de uma experiência anterior, motivada por emoções ou por memórias construídas pelos afetos. Esta visão metafísica sobre o comportamento humano abriu várias possibilidades de reflexão no âmbito dos estudos da percepção.

Ao escapar das dinâmicas de julgamentos culturais valorativos, Bergson articula a noção de força criadora do ser humano, que o desprende de determinismos históricos ou de funções utilitaristas. E, neste ponto, localizamos outra aproximação entre Bergson e Pedrosa, na acepção correlativa das noções de ação, consciência e liberdade. De acordo com as concepções de Bergson, é a consciência da possibilidade de ação que torna o indivíduo livre. Diz ele:

Essa ação sempre apresenta, em grau mais ou menos elevado, o caráter da contingência; implica no mínimo um rudimento de escolha. Ora, uma escolha supõe a representação antecipada de várias ações possíveis. É portanto preciso que possibilidades de ação se desenhem para o ser vivo antes da própria ação. A percepção visual não é outra coisa: os contornos visíveis dos corpos são o desenho de nossa eventual ação sobre eles. (BERGSON, apud ZUNINO, 2012, p. 105)

A liberdade, segundo Bergson, parte da autoconsciência da possibilidade da ação e da decisão da ação, da energia psíquica advinda do elã vital da natureza, que imprime ao homem sua força criadora. Esta força em potencial, esta tendência ao agir, é o que transforma a liberdade em força criadora. Bergson promulga a liberdade de ação humana contra qualquer determinismo, desde que o sujeito tenha consciência de sua possibilidade de escolha, e de ação. Ação vital e ação livre se relacionam na etapa subsequente à consciência da potência humana diante de seu meio. Somente após a consciência de que o corpo é parte do meio e interfere nele, é que o sujeito poderá reclamar-se para si, sua potência criadora. Esta ação

libertadora requer a ousadia de sair dos padrões sociais e culturais preestabelecidos, e envolve a responsabilidade de criar o mundo segundo sua própria intuição. Tal apreensão encontra eco na máxima de Pedrosa de que a “arte é exercício experimental da liberdade”. Nela o crítico afirma que a arte é o território livre para a criação, como um campo desprovido de regras absolutas e apto para o exercício perceptivo e intuitivo do sujeito que, a ela, se expuser. A partir das considerações descritas, podemos inferir que, ou Pedrosa tinha o esquema bergsoniano em mente, ao relacionar a arte como este campo potencial de experimentação da liberdade, ou ambos, intuitivamente, chegaram à mesma equação conceitual.

Estas noções apresentadas pelo filósofo francês vão ao encontro dos interesses de nosso crítico, Mário Pedrosa. Ao destacar a influência da força criadora, do caráter catártico da experiência e da influência das emoções no campo cognitivo, Bergson revela, a Pedrosa, conceitos essenciais ao universo artístico. Ao sublimar os conceitos às suas essências, Bergson descreveu as dimensões da experiência mística de maneira muito próxima às descrições de abstratos, como Kandinsky e Klee fizeram sobre a necessidade mística de criação. Vale lembrar que os primeiros grupos abstratos chegaram às perspectivas teosóficas – o que não é o caso de nosso materialista Pedrosa. O crítico não fala de um aspecto místico da dimensão intuitiva, mas a descreve como “um acordo entre a consciência e o mundo” (ARANTES, 1996, p.24). E, neste sentido, tanto Bergson quanto Pedrosa concordam na questão da consciência do mundo como um fator relevante para a constituição do conhecimento. Uma consciência que considera a natureza díptica das cognições humanas, entremeadas por uma percepção sensível e emotiva, e por habilidades racionais e analíticas. Tais aspectos compõem a aptidão humana para a construção e assimilação de novos conhecimentos.

As aproximações com as ideias de Bergson reforçam a nossa tese sobre a importância da afetividade na construção do conhecimento, não somente estético, mas filosófico e científico, de um modo geral. Este filósofo, aos olhos de nossa hipótese, embora tenha sido o menos citado por Pedrosa, nos parece ter sido um dos pensadores que mais influenciou o nosso crítico sobre o caráter intuitivo-afetivo do conhecimento humano. Podemos desenhar uma aproximação entre ambos, na medida em que suas preocupações coincidem em vários aspectos: no mesmo tema, no mesmo período e nos mesmos lugares. No mesmo tema, pois tanto Bergson

quanto Pedrosa estão investigando a natureza emotiva-intuitiva do conhecimento; no mesmo período, pois Bergson leva a público suas investigações por volta das décadas de 1910 e 30 (mesmo período em que Pedrosa esteve estudando na Europa); e nos mesmos lugares, tendo em vista que Pedrosa frequentava os círculos franceses e alemães e acompanhava os debates de ideias.

Ao buscar uma Estética da Forma, Pedrosa não só investigou as estruturas internas da obra de arte como também trilhou uma senda de conhecimento da própria natureza do conhecimento estético. Investigou não somente os conhecimentos sobre a forma, mas sobre as formas de conhecer.

2.3 A estética simbólica de Cassirer: influências da fenomenologia do símbolo

Conforme já assinalado anteriormente, Pedrosa ingressou nos estudos da psicologia da forma, pois julgava ter nela, os subsídios objetivos para uma análise estrutural do objeto de arte. Em um primeiro momento, por volta da década de 1940, aos olhos de Pedrosa, as teses gestálticas pareciam ser suporte técnico necessário para a análise artística. No entanto, ao percorrer as leituras de autores da própria teoria da forma, o crítico notou lacunas na análise artística, que não eram contempladas pelas leis estruturais enunciadas na análise visual. Faltava-lhe aporte conceitual para análise do conteúdo artístico, do conteúdo pulsante da obra de arte. Enquanto as teses gestálticas trouxeram uma formulação teórica para a análise do componente objetivo da obra de arte, o crítico não havia encontrado uma gramática teórica que elucidasse os elementos subjetivos da arte.

Neste âmbito, Pedrosa segue suas investigações pela ciência estética e encontra, nos veios filosóficos da fenomenologia, um alargamento conceitual sobre os conteúdos emocionais da natureza subjetiva da arte. Enunciamos anteriormente uma possível aproximação de Pedrosa com Bergson, na mesma linha dos estudos da fenomenologia. Sobre esta escola de pensamento, esclarece-nos a Enciclopédia Britânica³⁴: “A conceituação da fenomenologia, por outro lado, como uma perspectiva intuicionista, isto é, centrada na valorização da experiência intuitiva,

³⁴ Enciclopédia Mirador Internacional. São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil, 1975. Vol 5. pp.2147-2148.

levou muitos de seus primeiros críticos a proceder a uma aproximação com o bergsonismo”.

Bergson quis superar a antinomia cartesiana na filosofia e nas ciências, suplantando a oposição corpo-espírito e conciliando os conteúdos chamados de “científicos” com os conteúdos chamados de “espirituais”, como a intuição e a imaginação, por exemplo. Tais elementos passavam a ser compreendidos como inerentes à natureza do conhecimento humano, como duas faces de uma mesma moeda. Bergson despontou como o filósofo da intuição; no entanto, ainda não era considerado como um fenomenólogo. Esta escola teve, posteriormente, sua principal fundamentação com Husserl (1859-1938), que se constituiu como uma corrente criticista ao positivismo das ciências. E neste sentido, a fenomenologia investiu em um método que se estruturou na oposição ao método cientificista e ao racionalismo cartesiano. De maneira geral, a escola relativiza a noção de “verdades”, ao considerar os conceitos como essências, e a realidade a ser estudada, como fenômeno.

Outro fenomenólogo que exerceu grande influência no pensamento estético de Mário Pedrosa foi Ernst Cassirer. Filósofo alemão neokantiano, da escola de Marburg, seguiu a linha da fenomenologia do conhecimento e desenvolveu uma teoria do símbolo, a partir dos estudos sobre filosofia da cultura. Foi professor universitário em várias importantes instituições, como a Universidade de Berlim, (entre 1906-1919) e a Universidade de Hamburgo (de 1919 até 1933), quando, por conta das pressões do estado nazista, renunciou ao cargo e exilou-se na Inglaterra e na Suécia. Nestes países, foi professor na Universidade de Oxford (1933-41) e na Universidade de Gotemburgo, na Suécia (1935-41). Em 1941 foi para os Estados Unidos e lecionou nas universidades de Yale e Colúmbia, até sua morte, em 1945. Cassirer fez parte do grande conjunto de imigrantes que, fugindo dos excessos nazistas, deslocou-se para a América do Norte na década de 1940. Além de lecionar nas universidades, disseminou suas teorias sobre a simbologia no contexto acadêmico norte-americano. Uma de suas discípulas foi Susanne Langer.

A grande preocupação de Cassirer foi de compreender como os símbolos se formam nas diversas áreas da cultura humana, como religião, mito, história, arte e linguagem, e definiu esta capacidade como uma característica inerente ao pensamento e desenvolvimento humano. Por esta razão, o filósofo afirmou que

“deveríamos definir o homem como um animal ‘symbolicum’, e não ‘rationale’”³⁵. A partir do esforço de racionalização e ordenação do mundo, os elementos simbólicos são criados socialmente para intermediar e potencializar crenças, relações, comportamentos e expressões culturais. Como uma ciência fenomenológica, as investigações de Cassirer traziam como base, as experiências cognitivas e sensíveis dos seres humanos nos contextos sociais onde estavam inseridas.

O crítico de arte Mário Pedrosa encontra nas teorias de Cassirer, uma consistente formulação antropológica e filosófica para explicar a função e o processo de formação e significação dos símbolos, na arte. Ao passar pelos estudos da forma na gramática gestáltica, Pedrosa se depara com uma série de lacunas, uma vez que as leis psicofísicas da gestalt não davam conta de explicar a dinâmica de construção de símbolos e sentidos. Neste contexto, a filósofa Otília Arantes explica-nos, sobre as pesquisas de Pedrosa:

Já então (1953) o nosso crítico está convergindo sempre mais com as teorias de Cassirer sobre a função simbolizadora do espírito. Obrigado a relativizar o objetivismo da gestalt, acaba assim se alinhando também, num certo sentido, ao transcendentalismo das filosofias neokantianas. Portanto, sem renegar de todas as convicções anteriores, parece vir a compartilhar a posição de Cassirer segundo a qual as leis gestálticas concernem apenas ao curso das representações, mas não tornam inteligíveis “as figuras e as formas originais que produzem em se agenciando, as representações e a unidade de sentido que se estabelece entre elas.” (ARANTES, 1996, p.31)

Ao passar pela gestalt, Pedrosa descobriu um conjunto explicativo para a percepção sistêmica das estruturas da obra de arte. A psicologia da forma trouxe-lhe um conhecimento sobre a natureza da forma, sua ordenação formal e forças dinâmicas de estruturação da visão. No entanto, ao avançar em seus estudos, Pedrosa se dá conta que a gestalt não dispunha de elementos eficientes à análise do conteúdo da obra de arte. Se a arte é forma e conteúdo, a gestalt explicava-lhe a forma, mas faltava-lhe um esquema esclarecedor sobre o conteúdo. Nesta senda, compreendemos que Pedrosa recorreu aos estudos de Cassirer justamente por encontrar, neste autor, uma estrutura fenomenológica sobre a natureza do conhecimento simbólico. Este esquema explicativo suplantava a discussão

³⁵ Esta máxima de Cassirer remete-nos à afirmação aristotélica de que o homem é “um animal racional e político”. Segundo Cassirer, o homem é essencialmente um “animale symbolicum”, na medida em que necessita criar símbolos para consolidar as dimensões físicas e emocionais de sua vida, de modo a atribuir sentidos a ela. Tais sentidos simbólicos estão impregnados da ética e da moral de cada período a que se relacionam. (CASSIRER, 1994. p.01)

objetivismo/subjetivismo e apresentava uma visão muito mais complexa e consolidada sobre as estruturas que compõem as representações humanas.

Cassirer é descrito como um neokantiano³⁶ por seguir na epistemologia do conhecimento, considerando o racional e o empírico como partes integrantes do mesmo processo. Na mesma linha de Kant, Cassirer negava o idealismo deixado por Hegel e o cientificismo positivista que atribuía, ao conhecimento científico, o valor absoluto da verdade. Cassirer se apropriou da epistemologia de Kant para as ciências naturais e as estendeu às ciências do espírito. Neste último grupo situa-se a arte, que teve um salto qualitativo em sua teoria estética implementada pela simbologia.

Na obra *Filosofia das formas simbólicas*, Cassirer desenvolve uma teoria da ciência que relaciona as formas da linguagem, as estruturas do mito e as representações simbólicas como formas de conhecimento. O filósofo escreveu, “Por forma simbólica deve-se entender toda energia da mente através da qual um conteúdo mental de significado está relacionado a um signo concreto e sensível e que lhe é atribuído internamente” (Cassirer, apud VANDENBERGHE, 2018, p.660)³⁷. Com esta definição, o filósofo relaciona a construção de um signo como atividade mental e como experiência sensível. Todo sistema de simbolização nasce de um processo de racionalização de experiências apreendidas da realidade. Todavia, o sentido do símbolo é construído a partir de si mesmo, ou seja, sua própria experiência subjetiva metaforizada. O símbolo é uma metáfora que, para ser compreendida, exige ser analisada no mesmo contexto de tempo e espaço onde o símbolo foi gerado. De modo geral, pode-se concluir que todo símbolo somente pode ser compreendido dentro da mesma semântica cultural que o criou.

No universo da arte, assinalamos que o processo de construção de significação de uma obra de arte é semelhante ao processo simbólico: o sentido deve ser buscado na própria obra de arte – e, não, fora dela. Caso contrário, o conteúdo atribuído será vazio, inexpressivo e despropositado.

Como um investigador interessado na natureza deste conhecimento estético, Pedrosa encontrou, nas teorias do símbolo, um respaldo cognitivo para suas

³⁶ Vários artigos discutem sobre a vertente “neokantiana” na história da filosofia. Sobretudo porque este período foi representado por uma série de escolas, de autores e de linhas de pensamento distintas entre si, mas que representaram círculos de prolíferos debates. Estes círculos, no entanto, se mantiveram por um curto espaço de tempo (1900-1920). Com a ascensão dos estados totalitários, as escolas de pensamento foram interrompidas pela imigração forçada de intelectuais, em sua maioria judeus, para outros locais, sobretudo para os EUA. (VANDENBERGHE, 2018)

³⁷ CASSIRER, Ernst. *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1956. p.175)

análises artísticas. Neste texto crítico de 1959, Pedrosa entrevê o vocabulário destes estudos:

Em qualquer criação artística, (...) chega-se sempre ao mesmo resultado: uma unidade simbólica com sentido implícito, de ordem sensível ou de ordem imaginária, e que apreendemos de modo intuitivo, isto é, através de uma forma que fatal e simultaneamente fere o nosso aparelho perceptivo e o nosso poder intelectual como toda revelação. (...) Há toda uma hierarquia da realização artística (...). No primeiro degrau ela é mais uma projeção individual, (...) com seu referente bem localizado no complexo psíquico do autor para, no grau derradeiro da autonomia, explicitando enfim a sua essência, ser uma forma simbólica especial em que o símbolo e a coisa, o referente ao fato público, o sentimento e o signo jamais se separam, inextricavelmente entranhados um no outro. (PEDROSA, 1996, p.272)

Pedrosa esclarece-nos, neste excerto, o processo de apreensão de uma obra de arte de maneira análoga à teoria do símbolo: primeiramente, assimilamos, pela via da intuição, os elementos sensíveis da obra que acionam nossa imaginação; neste momento, somos cocriadores, juntamente com o artista, buscando referências “no complexo psíquico do autor”, ou seja, a história contada pelo autor como um ponto de partida, que será completada por nossa percepção. Num segundo momento, passa-se à elaboração de sentido, a partir da análise cognitiva dos símbolos empregados. Neste processo de compreensão da obra de arte, presume-se o acionamento da intuição, da sensibilidade e das emoções. Após esse processo de assimilação intuitivo-afetiva é que se desdobrará a interpretação, a partir da razão.

À medida que o crítico incrementa mais conhecimentos ao seu cabedal teórico, mais elaborado e mais denso vai se tornando seu texto crítico. Compreender a essência de suas reflexões requer, no mínimo, a noção das teorias que foram influências para o crítico. A assimilação de suas observações exige o conhecimento prévio das linhas de pensamento com as quais ele dialogou. A leitura e compreensão de seus textos exigem uma mente informada sobre teorias estéticas e uma imaginação sensível, povoada pela curiosidade indiscriminada.

2.4 Influência de Susanne Langer: A arte pela filosofia simbólica

Ao se interessar pelos estudos da simbologia, Pedrosa deparou-se com uma série de autores e linhas de pensamento. A fenomenologia do símbolo lhe foi muito cara, na medida em que lhe apresentou recursos para análise dos componentes subjetivos da obra de arte. Como uma ciência estruturalista, que pensava a cultura e a arte como sistemas simbólicos de organização do conhecimento humano, a simbologia logo conquistou adeptos em vários círculos acadêmicos. Uma destas adeptas foi Susanne Langer, que encontrou, nos conceitos de Cassirer, uma referência para a filosofia da arte. Vale assinalar que, tanto os conceitos de Cassirer quanto os desdobramentos filosóficos levantados por Langer foram referências importantes para os estudos do crítico brasileiro.

Neste íterim, sobretudo no período em que esteve exilado nos EUA, na década de 1940, Pedrosa teve acesso a um universo de debates artísticos³⁸. Além de ter contato direto com a abstração, pôde acompanhar as discussões levantadas pela filósofa norte-americana Susanne Langer (1895-1985), nas suas obras mais conhecidas, *Filosofia em nova chave* (de 1942) e *Sentimento e Forma* (de 1953). Pedrosa, certamente, acompanhou os debates decorrentes da publicação de 1942, uma vez que retornou ao Brasil somente em 1945.

Como adepta das ideias de Cassirer, a obra da autora é marcada pela discussão do pensamento simbólico como fato inerente à cultura humana. Distinguindo os símbolos da arte e os símbolos empregados na linguagem humana, ela se aproxima da filosofia de Ludwig Wittgenstein, no tocante aos estudos sobre a filosofia da linguagem. Em palavras gerais, os estudos de Langer refletem sobre os conteúdos dos ‘signos’ e dos ‘símbolos’ e, neste sentido, a autora “estabelece a distinção entre ‘formas simbólicas discursivas’, onde o modelo é a linguagem propriamente dita, e as ‘formas simbólicas apresentativas’ das quais a arte é um

³⁸ Novamente assinalamos que, neste período, muitos intelectuais europeus imigraram para os Estados Unidos por causa da perseguição nazista, fosse por questões ideológicas ou pelo antissemitismo. Muitos pensadores e artistas deslocaram-se do cenário europeu com destino às cidades norte-americanas. Vale destacar, também, que, entre as décadas de 1940 e 50, o eixo das atenções de produção, circulação e comércio do mercado de arte deslocou-se de Paris para Nova York. Mário Pedrosa esteve exilado, trabalhando em Nova York, e pôde acompanhar as pesquisas, exposições e conferências da intelectualidade imigrante recém-chegada, na América.

exemplo”. (FELÍCIO, 1973)³⁹ Langer assinalou que a linguagem artística comunica o que a linguagem verbal não é capaz de expressar.

Em meio a estes debates no contexto norte-americano, Mário Pedrosa interessou-se pelas reflexões filosóficas de Langer sobre o caráter simbólico da arte e sua teoria semântica, pensada como filosofia da arte para a crítica de arte. E a obra *Sentimento e forma* é o texto que mais diretamente atraiu a atenção do crítico. A própria autora, na introdução de seu livro, esclareceu que:

O que *Sentimento e Forma* propõe-se fazer é especificar os significados das palavras: expressão, criação, símbolo, significação (*import*), intuição, vitalidade, e forma orgânica, de tal modo que possamos entender, em seus termos, a natureza da arte e sua relação com o sentimento (...). O propósito principal do livro, portanto, pode ser descrito como sendo a construção de uma infraestrutura intelectual para estudos filosóficos, gerais ou detalhados, relacionados com a arte. (LANGER, 2006, p.XIII)

A autora descreve a proposta de sua obra como uma investigação dos significados literais e simbólicos de léxicos relacionados ao campo das artes. Através das análises dos signos linguísticos, Langer delineou reflexões sobre as questões filosóficas concernentes à epistemologia artística e sua relação semântica com a acepção simbólica. O curioso é que a filósofa deixa entrever a sua preocupação com a natureza da arte, na medida em que ela assume a relação entre racionalização filosófica e sentimentos como elementos inerentes à discussão artística. Assim como a filosofia opera com a lógica como abstração de conceitos, a arte, igualmente, lida com a metáfora e a poesia como forma de abstrair a experiência proposta pelo artista, com o objetivo de nos levar a refletir sobre a infraestrutura da realidade.

A obra de Langer nos traz uma série de palavras e conceitos que encontramos no vocabulário de Mário Pedrosa. E, não por acaso, a autora foi uma grande influência no pensamento do crítico, que a citou diversas vezes em suas críticas e estudos. Citação como esta, retirada do texto *Problemática da sensibilidade I*, que traz uma designação bastante emblemática da influência das ideias de Langer:

³⁹ Resenha de Vera Lúcia Felício publicada na Revista da USP sobre o primeiro livro de Susanne Langer, *Filosofia em nova chave*, que ressalta, ainda, ideias norteadoras de toda pesquisa da filósofa. A discussão de Langer busca situar a dimensão simbólica no acesso à compreensão da linguagem artística.

(...) a obra de arte ‘nos dá formas de imaginação e formas de sentimento inseparavelmente; quer dizer, clarifica e organiza a intuição mesma. E é por isso que tem a força de uma revelação e inspira um sentimento de profunda satisfação intelectual, embora não manifeste nenhum trabalho intelectual consciente (raciocínio). (PEDROSA, 2007, p.15)⁴⁰

Nesta citação de Pedrosa, nota-se, diretamente, a referência ao trabalho artístico como um processo produtivo diferenciado. Pedrosa usa vocábulos específicos, tais como imaginação, sentimento e intuição; caros ao texto da autora. A formulação de que a arte é uma forma de pensamento que conjuga a imaginação, os sentimentos e o intelecto foi uma ideia cara a Bergson, a Cassirer, a Langer e, consequentemente, a Pedrosa. Estas apreciações teóricas colaboraram para o arcabouço teórico de Pedrosa e alargaram a compreensão do crítico sobre a ciência estética. Muitas das ideias de Bergson chegaram a Pedrosa via Susanne Langer. Em dada altura da obra *Sentimento e forma*, quando a filósofa discorre sobre a expressividade da arte, ela discute o conceito de intuição. Neste momento, Langer traça um paralelo entre o legado conceitual de dois filósofos. Sobre este tema metafísico, ela diz:

A palavra “intuição”, usada no contexto da teoria filosófica da arte, traz naturalmente à mente dois grandes nomes - Bergson e Croce. Mas, se se pensar na intuição nos termos que eles tornaram familiares, soa paradoxal falar-se “intuição intelectual” porque - sejam quais forem as diferenças que suas doutrinas possam mostrar - um ponto em que estão de acordo é na natureza não-intelectual da intuição. (LANGER, 2006, p. 389)

A autora explora o conceito da intuição a partir do lastro filosófico de Bergson e Croce. Dois filósofos contemporâneos a Pedrosa, da primeira metade do século XX. Curioso notar que, embora falando de locais distintos, Bergson, francês (1859-1941); Croce, italiano (1866-1952) e Langer, norte-americana (1895-1985), todos convergem para o conceito da intuição como essência criadora do conhecimento artístico. À luz da tradição filosófica, poderíamos afirmar que o conceito de intuição teria tomado corpo em Bergson, tendo sido posteriormente retomado por Croce.

⁴⁰ Neste texto, Pedrosa discute a necessidade de considerar as dimensões sensíveis e simbólicas da obra de arte. O crítico aponta que a discussão sobre a sensibilidade envolve um alargamento da compreensão sobre a própria epistemologia da ciência estética: arte é forma e conteúdo sensível. Nos dois artigos intitulados *Problemática da sensibilidade* (I e II), ambos de 1959, Pedrosa visa esclarecer o emprego dos termos “sensibilidade” e “sentimentos” no âmbito da arte. Textos publicados na coletânea organizada por Aracy Amaral na década de 1970 e republicados em 2007.

Langer recebe este legado como influência e afirma estar mais próxima da noção de Croce do que da de Bergson.

(...) a intuição, da maneira como Bergson a concebeu, está tão próxima da experiência mística que ela realmente foge à análise filosófica; (...) Croce tem uma noção mais usável, a saber, percepção imediata, que é sempre de uma coisa; (...) Mas aqui o ato de intuição não é, como Bergson o entendia, uma cega “tomada de posse” ou experiência emocional da “realidade”; ela é, para Croce, um ato de percepção pelo qual o conteúdo é formado, o que quer dizer para ele, *convertido em forma*. (LANGER, 2006, p.389)

Ao comentar as diferentes concepções da intuição na criação artística, a própria Susanne declarou que não assumiria a discussão para si – e também nós não o faremos. A citação acima exposta foi alocada para elucidar a dinâmica do debate sobre o papel da intuição na compreensão artística. O que nos interessa, aqui, é pontuar as influências destes pensadores sobre Langer, e assinalar como todas estas ideias chegaram a ser assimiladas pelo nosso crítico Mário Pedrosa.

Além do debate sobre as apreensões de “intuição”, no conhecimento artístico, outra reverberação importante do pensamento de Langer sobre Pedrosa será o caráter sensível da arte. Assim como pontua o título da obra da autora, a obra de arte é “sentimento” e é também “forma”. Em outro momento de seu texto, Pedrosa entrevê a alusão à abordagem de Langer:

A obra de arte é a objetivação sensível ou imaginária de uma nova concepção, de um sentimento que passa, assim, pela primeira vez, a ser entendido pelos homens, enriquecendo-lhes as vivências. O artista apenas organizou para nós, para nosso conhecimento, para nossa contemplação, uma forma-objeto, um objeto-sentimento, um sentimento-imaginação. (PEDROSA, 2007, p.15)

Nesta passagem, destacamos como a análise de Pedrosa não se restringe mais aos conteúdos formais da obra de arte. Ele alargou seu espectro de observação, ao assimilar a análise sensível do conteúdo artístico. Assim, o crítico descreve um caminho de composição da obra que passa pela forma, pelo objeto, pelo sentimento e pela imaginação. O antigo binômio “Forma-conteúdo” traduz a forma, como matéria física do objeto, e o conteúdo, como sentimento e imaginação. Nesta instância, a obra de arte conjuga uma capacidade de comunicar e exprimir, o que a linguagem verbal logicizada não alcançou dizer. E esta habilidade, em potencial, da obra de arte somente é possível porque dialoga diretamente com as vias sensíveis da imaginação de seu espectador. Sem imaginação e sentimento, a

obra de arte se reduz a um constructo racional, fundamentado somente na cognição, podado da capacidade de alçar outras correlações simbólicas, com outros tempos e outros espaços.

2.5 A psicanálise da percepção artística e a psicologia da imaginação artística: A influência de Anton Ehrenzweig

Em suas análises artísticas, sobretudo na década de 1960, outro autor que foi referência para Mário Pedrosa sobre a relação da arte com a psicologia foi Anton Ehrenzweig (1908-1966). Renomado psicanalista britânico, Ehrenzweig dedicou-se aos estudos da psicologia da imaginação criadora. Imerso nos conceitos da psicanálise, o psicanalista fez um movimento sincrético de analisar as estruturas da arte pelas vias do conceito de inconsciente. A partir de suas pesquisas, o autor publicou duas obras de grande impacto: *A Psicanálise da Percepção Artística - Uma introdução à teoria da percepção inconsciente* (1953) e *A Ordem oculta da Arte* (1967) – além de artigos em diversos periódicos.

Uma das grandes teses de Ehrenzweig, em seu primeiro livro, constituiu-se com a inserção da mente inconsciente como organizadora do processo criativo. Como psicanalista, o autor dedicou-se a estudar e analisar os processos mentais pelos quais o artista passa durante seu ato criativo. Ao seguir a metodologia da psicanálise, o autor segue as camadas da estrutura consciente da percepção, logrando alcançar o estrato inconsciente e extrair, daí, informações de interesse para a criação da arte. Ao sondar a dinâmica da percepção inconsciente, Ehrenzweig faz uma análise revisionista das teses objetivistas da gestalt, com o objetivo de demonstrar suas limitações. Afirma o psicanalista:

A teoria gestaltista, porém, entretida no estudo detalhado da gestalt selecionada, porém presta pouca atenção ao destino dos elementos inarticulados da forma que se excluem da gestalt. Uma psicologia da percepção profunda tem que compensar essa negligência. (EHRENZWEIG, 1977, p. 41)

Tendo em vista que a abordagem da psicologia da forma estabelece leis de organização visual, sobre partes percebidas e partes completadas pelo todo dinâmico, a teoria se basearia em um pressuposto deveras consciente, e excluía todo o acervo de informações que não fosse resultante de uma percepção imediata.

O psicanalista, no entanto, aponta que há estímulos captados pela percepção inconsciente que colaboram para a compreensão do todo, mas que não são identificados pelo sujeito. Tais mecanismos operam de maneira involuntária e escapam às leis fixadas pela teoria gestáltica. Para Ehrenzweig, a psicologia da forma estaria sendo negligente com a dimensão da mente profunda, e sua obra seria um aditamento aos estudos da percepção.

Em seu segundo livro, Ehrenzweig parte da noção da percepção incompleta, que se integraliza com a imaginação criadora. Tal evento é típico do universo infantil, que se envolve com conhecimentos, histórias, ações ou objetos sem compreendê-los por completo – mas, ainda assim, se interessam por eles, sem se preocuparem com motivos analíticos. Uma das teses do livro é que há uma ordem oculta na arte, que não é apreendida por nossa mente consciente, mas o é pela percepção inconsciente. Segundo o próprio autor:

Existe uma “ordem oculta” nesse caos que somente pode ser bem compreendida por um leitor bem afinado ou por um verdadeiro amante da arte. Toda estrutura artística é essencialmente “polifônica” quando se desenvolve ao mesmo tempo em diversas camadas superpostas e não apenas em uma única linha de pensamento. É por isso que a criatividade exige uma espécie de atenção difusa e espalhada em contradição com nossos hábitos normais e lógicos de pensar. (EHRENZWEIG, 1969, p.14)

Nesta segunda obra de 1967 (publicação em português de 1969), o psicanalista segue sua investigação pelas camadas conscientes e inconscientes da percepção humana. Ao mover-se entre estas duas noções psicanalíticas, o autor lida com diferentes formas de compreender a arte, ou seja, cada indivíduo, com sua bagagem cultural e cognitiva, estabelecerá uma relação única com a obra de arte. No entanto, esta relação requer a presença da imaginação do espectador, que será cocriador do sentido da obra. Esta relação não exige conhecimentos prévios, exige a disposição para dialogar com a obra em questão, ou seja, a obra de arte exige-nos que a observemos, que imaginemos com ela, e que agreguemos sentidos ao que foi imaginado e observado.

A novidade do pensamento de Ehrenzweig trouxe a noção de que o processo de percepção passa por estratos conscientes e inconscientes da mente. Neste processo, colaboram as vias imaginativas, cognitivas, simbólicas e criativas. A complexidade da arte exige um gesto que o autor chamou de “polifônico”, ou seja,

conhecimentos de diversos domínios, para a interação e a compreensão das informações e da criatividade, ali, dispostas.

Sobre esta abordagem original do texto de Ehrenzweig, Herbert Read teria escrito, no “The Times”, periódico britânico, em 13 de dezembro de 1966:

The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing advanced an original theory of the part played by-unconscious modes of perception in the creation of the work of art. Essentially a merging of Freudian psycho-analysis and Gestalt psychology, this thesis established the importance of the interplay that takes place between our conscious and formal creation of images and our undisciplined perceptive imagination. The book combines a profound knowledge of modern psychology with an equally profound knowledge of all the arts, particularly painting and music. It has had a great influence in the explanation and justification of the extreme types of modern art, and has been a direct inspiration to many artists.⁴¹

Herbert Read (1893-1968), importante crítico de arte britânico, destaca a contribuição de Ehrenzweig para os estudos da arte. Ressalta que sua originalidade se situa na abordagem que mesclou psicanálise e gestalt, em uma perspectiva completiva. Entre análises conscientes e inconscientes, as análises do psicanalista alargam as possibilidades da compreensão da arte, para além das estruturas formais e da análise simbólica. Ehrenzweig abriu precedentes para uma interação com a arte que suplantou os suportes intelectivos. Por mais complexa que sejam suas proposições, cooperam para uma dilatação da consciência cognitiva e criadora. Sua obra motivou muitos artistas à expansão de suas habilidades perceptivas.

Justamente por investigar as habilidades perceptivas humanas, Mário Pedrosa, o nosso crítico, interessou-se pela obra de Ehrenzweig como uma via para alargar seu próprio conhecimento. Muito embora o psicanalista procedesse a uma crítica radical à gestalt, Pedrosa valeu-se de suas análises como contraponto crítico

⁴¹ “A *Psicanálise da visão e audição artísticas* avançou uma teoria original do papel desempenhado pelos modos inconscientes de percepção na criação da obra de arte. Essencialmente uma fusão entre a psicanálise freudiana e a psicologia da gestalt, essa tese estabeleceu a importância da interação que ocorre entre nossa criação consciente e formal de imagens e nossa imaginação perceptiva indisciplinada. O livro combina um profundo conhecimento da psicologia moderna com um conhecimento igualmente profundo de todas as artes, particularmente pintura e música. Ele teve uma grande influência na explicação e justificação dos tipos extremos de arte moderna, e tem sido uma inspiração direta para muitos artistas.” (Tradução nossa)

Esta citação foi retirada da Wikipedia, no endereço <https://en.wikipedia.org/wiki/Anton_Ehrenzweig>. O texto na Wikipedia apresenta a seguinte referência para a citação: Read, Herbert (13 December 1966). “Dr. Anton Ehrenzweig”. *The Times*. The Times Digital Archive. p.12. Solicitamos acesso à plataforma digital do “The Times digital archives”, porém não obtivemos resposta à solicitação. No entanto, nos pareceu uma análise bem consistente da obra de Ehrenzweig e optamos por inseri-la no texto mesmo sem o acesso ao documento original. Ao sondarmos mais informações sobre sua veracidade, localizamos também o site <<https://www.archinform.net/arch/60107.htm>>.

para várias reflexões estéticas. Mesmo não demonstrando afinidades com a psicanálise e chegando, por vezes, a criticar seus métodos, Pedrosa reconhecia, na obra de Ehrenzweig, um enfoque singular para a compreensão do ato criativo. Pedrosa não chegou a adotar inteiramente a tese do psicanalista, e “tentará conciliar os impulsos inconscientes ou de afirmação e os de ordenação formal”⁴² (ARANTES, 1996, p.33) e não chegará a negar totalmente a validade da ordenação gestáltica.

Um exemplo da crítica de Pedrosa nos evidencia esta assimilação:

Hoje, já se sabe que a percepção visual não é apenas um processo sensorial e mental de superfície; é também um processo que vem do inconsciente para chegar à tona na região sensorial consciente, onde enfim se cristaliza, e só o consegue depois de uma luta entre várias camadas perceptivas, como nos mostrou A. Ehrenzweig. (ARANTES, 1996, p.306)

A referência direta ao autor testemunha a desenvoltura com que o crítico trabalha o tema. Embora não estivesse em total acordo com as proposições de Ehrenzweig, Pedrosa é permeável ao seu conceito de percepção inconsciente. Ainda que o crítico mantivesse suas convicções na validação da estruturação gestáltica, ele demonstra versatilidade em migrar de um conceito a outro, sem reservas.

A grande preocupação de Pedrosa era compor uma crítica de arte que comunicasse uma interpretação sobre a obra de arte, que dialogasse com a percepção do espectador e, ao mesmo tempo, animasse sua imaginação. Neste intento, o crítico investigou informações nos diferentes domínios de conhecimento, a fim de compreender cada vez mais a fundo o fenômeno da obra de arte. Neste empreendimento, Pedrosa passou por várias ciências e desenvolveu um texto hábil e coeso, abordando diversas vertentes, sem perder a coerência e a fluência da escrita. Muito embora sua erudição resultasse, por vezes, em uma escrita densa e complexa, seu texto traz uma rica possibilidade de descobertas. Seu texto exige, de seus leitores, a mesma pluralidade de processos intuitivos, imaginativos e cognitivos da arte sobre a qual ele dissertava.

⁴² Nesta discussão, Pedrosa parece manter certa neutralidade sobre as críticas de Ehrenzweig à gestalt. Nosso crítico concorda com a ação da percepção inconsciente e seus substratos, porém preserva suas convicções da estruturação da forma.

2.6 Um crítico, muitas influências

Ao se interessar pelos estudos da forma, na obra de arte, Mário Pedrosa se abre ao universo de investigações sobre a percepção. Para isso, o crítico assimila os conteúdos teóricos de leituras para a análise de seu objeto de estudo, a arte. Na gestalt, o crítico descobre o funcionamento da percepção visual e as leis de estruturação do objeto de arte. A partir da gestalt, Pedrosa aprofundou-se na questão da percepção estética e, nesta busca, deparou-se com outras leituras e definições. Em Henri Bergson, por exemplo, Mário Pedrosa descobriu a intuição e sua ação – não só na percepção primeira das coisas, como também na consolidação do conhecimento sobre o objeto percebido. Deste contato, vislumbramos a hipótese de que o conceito de “liberdade criadora”, como possibilidade de ação em Bergson, poderia ter sido uma influência para o conceito que Pedrosa incorporou à atividade artística como um exercício experimental de liberdade. Ao seguir pelos estudos da percepção, o crítico incorporaria ainda os conceitos da “simbologia”, de Ernst Cassirer, como possibilidades de uma leitura semântica e metafórica do conteúdo da arte. Nesta linha, Pedrosa é influenciado pelas ideias de Susanne Langer, no contexto em que a obra de arte é permeada pelos sentimentos e emoções em sua constituição estética. E, por fim, outro autor que cruzou os estudos de Mário Pedrosa foi Anton Ehrenzweig, com sua crítica à análise gestaltista e seus conceitos de “percepção inconsciente”.

Em sua participação no IV Congresso da AICA, em Dublin, no dia 24 de julho de 1953, Pedrosa versou sobre *As relações entre Arte e Ciência*⁴³, e apresentou uma concepção de arte bem mais abrangente que somente as relações estruturais do campo visual. Neste documento pertencente aos arquivos da AICA⁴⁴, localizamos a transcrição da palestra, em francês, e assinalamos alguns termos que atestam o alargamento da compreensão sobre os componentes estruturais da arte.

⁴³ A palestra completa, em português, foi republicada pela Profa. Otília Arantes em **Mário Pedrosa: Forma e Percepção Estética**. (1996, pp.243-251).

⁴⁴ AICA- Associação Internacional de Críticos de Arte, cujo arquivo histórico se encontra sob tutela da Universidade de Rennes 2 na França. A Associação, com congêneres nacionais em diversos países do mundo, reúne críticos de arte que periodicamente realizam eventos internacionais com o objetivo de discutirem questões relativas ao universo da arte.

Figura 3: Transcrição da fala de Pedrosa no IV Congresso da AICA

Fonte: Documento original, em francês, do Arquivo de Crítica de Arte da AICA - Université Rennes 2.

Pedrosa começa sua palestra contextualizando o momento de surgimento da arte moderna e os correlatos eventos na ciência. Nesta senda, o crítico assinala que a arte se libertou do compromisso da representação mimética, para o envolvimento com a percepção e a expressão sensível e intuitiva do artista. Aponta ainda que o movimento moderno começado pelos impressionistas garantiu à arte, a autonomia de reflexão sobre ela mesma, enquanto forma de conhecimento. Com referência ao texto do documento, o crítico finaliza seu último parágrafo com enfoque na importância do pensamento simbólico na arte, afirmando que ela deve resistir aos métodos da ciência, uma vez que somente os métodos racionais, não conseguem dar conta dos dilemas resultantes da complexidade humana.

Este documento nos pareceu relevante, pelas influências filosóficas que deixa entrever. Neste exemplo, podemos notar os ecos dos pensamentos da gestalt, de Bergson e de Langer. E muito embora, Pedrosa não tivesse feito referência direta a

estes autores, notamos, no teor do texto, como o tom do crítico mudou. Entre os anos de 1940 a 1960, nota-se como Pedrosa caminhou de uma abordagem mais técnica da obra de arte para uma abordagem simbólica mais abrangente. À medida que os estudos do crítico foram permeados por mais autores, mais rica e profunda foi se tornando sua análise. Com este processo, a crítica de arte se enriqueceu e a fortuna crítica da análise artística ganhou parâmetros mais especializados.

As reflexões filosóficas sobre a sensibilidade, a intuição e o universo simbólico foram fundamentais para trazer, à consciência racional de críticos e artistas, o sistema funcional dos âmbitos sensíveis. Tais âmbitos estão presentes tanto na concepção da obra de arte pelo artista quanto na recepção da mesma, pelo espectador. Assumir que a sensibilidade é parte do conhecimento é abrir-se a diversas outras possibilidades de reflexão e experiências emocionais. Não se trata de afirmar que a arte seja um conhecimento diferenciado; mas que a ciência estética admite o caráter dual do espírito humano como razão e emoção – e se fundamenta neste binômio integrado. Talvez, a ciência estética seja a única ciência que assumiu o caráter completo do conhecimento humano.

3 - ARTE, AFETIVIDADE E EXPERIMENTAÇÃO: PERCURSOS CRÍTICOS

Ao tecer seu percurso crítico, Mário Pedrosa incorporou vários conceitos e abraçou diversas teorias que lhe possibilitaram compreender melhor o fenômeno artístico. Ao passar pela teoria da forma, pela fenomenologia das formas simbólicas e pelas noções de intuição e de inconsciente, o crítico reuniu um cabedal riquíssimo de conhecimento que foi sintetizado nas diversas críticas e ensaios que escreveu. O olhar curioso e preparado de Pedrosa identificava qualidades sensíveis nas mais diferentes expressões artísticas. Escreveu sobre artes plásticas – pintura e escultura, gravura –, sobre música e sobre arquitetura. Interessou-se, inclusive, pela caligrafia sino-japonesa, tendo ido estudar no Japão, com o auxílio de uma bolsa de estudos da UNESCO.

O crítico escreveu sobre todas as escolas da arte moderna, do impressionismo ao pop-art, passando pela abstração e pela arte cinética. Como um pensador moderno, cristalizou conceitos e instituições. Porém, tinha a maturidade intelectual para absorver mudanças e atualizar suas convicções. Seu tema era a arte e seu objeto de estudo era a possibilidade insondável da criação humana. Possibilidade esta que o crítico tentou descrever e compreender.

Em seus textos críticos, entrevemos um autor atento às dinâmicas estéticas. Seu estilo de escrita é elaborado e mescla densidade intelectual e poesia. A compreensão de suas colocações nem sempre é instantânea, o que exige do leitor uma frequência atenta e releituras pontuadas. Por vezes, o texto crítico não nos permite identificar facilmente, as vozes com quem Pedrosa dialoga. O fato é que, a compreensão de seus textos, exige disposição intelectual e imaginativa. Bem ao sabor da própria natureza da arte.

Justamente por conjugar intuição, cognição e imaginação é que Pedrosa alcançou substancializar o fenômeno estético. No contato com a abstração, conheceu a emoção estética; no contato com o concretismo, conheceu a contingência da forma. Entre a emoção e a forma há um longo caminho de materialização do sentimento: de um sentimento inconsciente que se torna conceito consciente. Como conceito, pelas vias da intuição concretiza-se em ideia, e a seguir, em forma física. Seja em uma pintura, escultura, dança, poesia, música, ou em

quaisquer outras expressões artísticas, o conhecimento estético se constitui neste complexo esquema que flui da emoção à forma, do abstrato ao real.

Tal processo inicia-se em um sujeito, como intenção, e tem seu fim em outro sujeito, como recepção. Neste momento, a arte sai de um indivíduo e começa o seu percurso para atingir outro indivíduo, que irá percebê-la, observá-la e, intuitivamente (consciente e inconscientemente), refletirá sobre seu significado como pensamento. Ou seja, de maneira geral, podemos caracterizar o caminho percorrido pela arte com duas vias, ou uma via de mão dupla: as vias do criador (o artista) e os caminhos do receptor (o espectador).

Nesta trajetória, a arte passa por diversos estados: como criação, a arte começa como afetação, como sentimento inconsciente, torna-se conceito consciente e, pela intuição, ganha forma física. Nesta via, a arte vai do sentimento à matéria. Como recepção, no entanto, o caminho é inverso: o espectador percebe a matéria, de maneira consciente e também inconsciente (é o que nos diz Ehrenzweig) e, intuitivamente, ele é afetado por algo que não está inteligível ainda. O espectador se detém para refletir e, neste momento, a arte vira conceito. Se o espectador se demora na “contemplação” estética, é sinal de que a reverberação foi afetiva; a arte tornou-se emoção e sentimento. Nesta via, a arte foi da matéria ao sentimento.

O esquema abaixo elucida o pensamento proposto:

Figura 4: Esquema demonstrativo dos fluxos entre Criação artística e Recepção estética
Fonte: Elaboração da autora

Com este esquema explicativo, pretendemos tornar claro que o conteúdo artístico, de uma maneira específica, exige a vivência de um processo perceptivo. A arte nasce como afetação, no artista, e tem, como finalidade, afetar um outro alguém. Nestes processos perceptivos, a arte passa por um processo metamórfico da abstração à concretude, e vice versa.

Este esquema é simplificado a fim de elucidar a reflexão. Os fluxos ocultam as complexidades dos processos. A percepção aciona uma série de elementos emocionais, a fim de identificar e discriminar o conteúdo que está lhe afetando. Neste encadeamento, do processo inconsciente ao processo consciente, colaboram vários sentidos e memórias. De maneira mais técnica, Henri Focillon nos descreve um dos processos perceptivos. Fala-nos de criação, de dar vida às formas:

La forme exige de quitter ce domaine: son extériorité, nous l'avons vu, est son principe interne, et sa vie en esprit est une préparation à la vie dans l'espace. Avant même de se separer de la pensée et d'entrer dans l'étendue, la matière et la technique, elle est étendue, matière et technique. Elle n'est jamais quelconque. De même que chaque matière a sa vocation formelle, chaque forme a sa vocation matérielle, déjà esquissée dans la vie intérieure. Elle y est encore impure, c'est-à-dire instable, et, tant qu'elle pas née, c'est-à-dire extérieure, elle ne cesse de se mouvoir, dans le réseau très ténu des repentirs entre lesquels oscillent ses expériences. C'est là ce qui la distingue des images du rêve, rigoureuses, totales. Elle est analogue à ces dessins qui semblent chercher sous nos yeux leur ligne et leur aplomb et dont l'immobilité multiple nous paraît mouvement. Mais si ces aspects n'obeissent pas encore à un choix qui les fixe, ils ne sont ni vagues ni indifférents. Intention, souhait, pressentiment, aussi réduite, aussi fugitive que l'on voudra, la forme appelle et possède ses attributs, ses propriétés, son prestige techniques. Dans l'esprit, elle est déjà touchée, taille, facette, parcours linéaire, chose pétrie, chose peinte, agencement de masses dans des matériaux définis. Elle ne s'abstrait pas. Elle n'est pas chose en soi⁴⁵. (FOCILLON, in: SALVINI, 1988, p.257)

⁴⁵ “A forma exige deixar este domínio: a sua externalidade, como vimos, é o seu princípio interno, e a sua vida em espírito é uma preparação para a vida no espaço. Mesmo antes de se separar do pensamento e entrar em extensão, matéria e técnica, ele é estendido, material e técnico. Ela nunca é nada. Assim como toda matéria tem sua vocação formal, cada forma tem sua própria vocação material, já esboçada na vida interior. Ainda é impuro, isto é, instável, e enquanto não nasce, isto é, externo, deixa de se mover, na tênue rede de arrependimentos entre os quais oscilam suas experiências. Isto é o que o distingue das imagens oníricas, rigorosas, totais. É análogo aos desenhos que parecem buscar diante de nossos olhos sua linha e seu equilíbrio, e cuja múltipla quietude nos parece estar em movimento. Mas se esses aspectos ainda não parecem a uma escolha que os conserte, eles não são nem vagos nem indiferentes. Intenção, desejo, pressentimento, tão reduzida, tão fugidia quanto se irá querer, a forma chama e tem seus atributos, suas propriedades, seu prestígio técnico. Na mente, já é toque, tamanho, faceta, curso linear, coisa amassada, coisa pintada, arranjo de massas em materiais definidos. Ela não abstrai”. (FOCILLON, in: SALVINI, 1988, p.257. Tradução nossa.)

Com um estilo poético e imaginoso, Focillon descreve o processo de criação da forma. Neste processo competem ideia e matéria; intuição e técnica. No percurso de criação, do início da ideia à materialização do objeto físico, há uma complexidade de encontros e desencontros, entre o que é e o que pode vir a ser (mas que ainda não o é). Neste universo de intenções, projetos, sentimentos e intuições, mesclados na mente do artista, a forma que sobressairá será aquela que mais lhe chamar atenção. A ideia que mais lhe afetar é a que ganhará a forma da matéria física. Neste sentido, o eixo norteador da criação e da recepção estética está intimamente relacionado ao conceito de afetividade.

Mário Pedrosa se atentou para esta especificidade da arte. Durante anos de estudos pelos caminhos da percepção, o crítico vislumbrou a síntese de que afetividade se alocava como um fenômeno inerente à arte. A composição desta síntese merece uma reflexão detalhada. Ainda que, detalhar algo que é organicamente intuído seja uma tarefa complexa, daremos voz ao nosso crítico.

3.1 Sujeito, percepção, arte: construção da noção de afetividade

No capítulo anterior assinalamos e descrevemos influências de diversas teorias sobre a formação do pensamento de Mário Pedrosa. O crítico não só se interessou pela questão da forma e das especificidades epistemológicas do conteúdo estético, como também empreendeu uma série de leituras sobre o tema em questão. Apontamos a quantidade de autores que foram citados e discutidos em sua tese de 1949. E tal percurso de estudos, leituras e análises fez com que o nosso autor chegasse a uma conclusão muito precisa. Esta conclusão está enunciada no título escolhido para sua tese: *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*. Para além de uma discussão sobre a estrutura e a forma, Pedrosa extrai, das teorias estéticas, a ideia de afetividade.

Historicamente, a noção de afetividade esteve ligada, na teoria sobre o pensamento, ao universo das emoções. A história da filosofia é marcada pela dicotomia entre a razão e a emoção. Ao longo da história, vários pensadores desprezaram os afetos e os sentimentos humanos, como se as emoções fossem sinônimo de desvario e erro. De idealistas a realistas, de racionalistas a empiristas, o fato é que a ciência constituída como geração de conhecimento do homem sobre ele

mesmo – e sobre seu mundo – foi cunhada com o mito do conhecimento racional como uma habilidade imparcial e desprovida das esferas da emoção (e de seus dilemas subjetivos). Aliás, uma das funções da razão seria justamente controlar as emoções, Demócrito (460-370 A.C.) já o dizia: “A medicina cura as enfermidades do corpo, a sabedoria libera a alma das emoções” (SOARES, 2008, p.53)⁴⁶, assinalando uma postura cultural de menosprezo das emoções, como se os sentimentos não fossem inerentes aos humanos e como se fosse um aspecto plausível de descarte.

Outros pensadores, porém, vão questionar esta postura segregacionista da cultura ocidental, que relegou os sentimentos e as emoções a uma esfera subalterna à razão. Ao problematizar esta conduta de nossa cultura, em 1794, Schiller escreveu:

Foi a própria cultura que abriu essa ferida na humanidade moderna. Tão logo a experiência ampliada e o pensamento mais preciso tornaram necessária uma separação mais nítida das ciências, (...) rompeu-se a unidade interior da natureza humana e uma luta funesta separou as suas forças harmoniosas. O entendimento intuitivo e o especulativo dividiram-se com intenções belicosas em campos opostos cujos limites passaram a vigiar com desconfiança e ciúme, e com a esfera à qual limitou sua atuação, cada um deu a si mesmo um senhor que não raro termina por oprimir as demais potencialidades. Enquanto aqui a imaginação luxuriosa devasta as penosas plantações do entendimento, mais além o espírito de abstração consome o fogo junto ao qual o coração deveria aquecer-se e no qual deveria inflamar-se a fantasia. (SCHILLER, 2017, pp.36-37)

Schiller crítica a dinâmica do pensamento moderno que discrimina as potencialidades do homem e “rompe as forças harmoniosas” da razão e da emoção. Segundo ele, a ciência perambula entre especulações e abstrações e perde muito das habilidades que a intuição e a imaginação poderiam desenvolver, se fossem reconhecidas e valorizadas. O filósofo aponta, ainda, em sua obra, que a educação estética do homem passa pela valoração destas esferas que alimentam a criatividade artística. Notavelmente, Schiller, como um dos intelectuais do romantismo alemão, acreditava que a sensibilidade das artes poderia aperfeiçoar os espíritos e inculcar-lhes valores éticos, morais e cívicos. Neste aspecto, a arte e a liberdade seriam parceiras para o resgate da humanidade e de seus valores pétreos de igualdade, liberdade e fraternidade.

⁴⁶ Tal citação encontra-se na dissertação de Sônia Soares, no entanto, não alcançamos localizar qual a publicação original da citação de Demócrito.

Diversos filósofos, porém, desenvolveram suas investigações na contramão da ciência moderna cartesiana. Henri Bergson foi um dos primeiros filósofos a definir a intuição como um aspecto psicológico fundamental para a constituição do conhecimento humano. Segundo o filósofo, “(...) sem deixar o domínio da intuição, isto é das coisas reais, individuais, concretas, procurar sob a intuição sensível uma intuição intelectual”. (DIAMANTINO MARTINS, 1946, p.15)⁴⁷ Ao estabelecer o papel das sensações na composição do conhecimento, assinala também o papel da afetividade, afirma o filósofo:

Bornons-nous à faire remarquer que les sensations dont on parle ici ne sont pas des images perçues par nous hors de notre corps, mais plutôt des affections localisées dans notre corps même. (...) Mais, pour élucider ce point, Il convient d'approfondir la nature de l'affection. Nous sommes conduits, par là même (...). (BERGSON, 2017. p.52)⁴⁸

Esta linha de pensamento segue uma dinâmica muito distinta daquela tradição filosófica que desconsiderava as manifestações sensíveis. Bergson considerava a intuição como elemento fundamental para a constituição do conhecimento inteligível. Ao tecer seus argumentos, o filósofo aponta, ainda, que nossa percepção é conduzida por nossos afetos – e, neste sentido, ela contribui substancialmente para as coisas que percebemos e como elaboramos nossos conhecimentos sobre elas.

Mário Pedrosa recebeu influências de autores como Schiller e Bergson, e constituiu sua crítica de arte a partir das teorias da percepção e da intuição. Ao investigar os teóricos sobre a psicologia da forma, e ao conhecer os mecanismos da visão, das estruturas inerentes à forma, o crítico avançou nos estudos sobre a significação dos sentidos. Nesta esfera complexa, o nosso autor se deparou não só com os recursos da psique humana, como também apreendeu daí uma esfera que lhe pareceu de muito interesse: a dimensão afetiva da arte.

Em sua tese de 1949, Pedrosa enfatizou o caráter afetivo da forma, afirmando, na conclusão da tese: “Aquelas coisas falam por si mesmas, pois toda

⁴⁷ Em seu livro, Diamantino faz uma reflexão sobre as proposições de Henri Bergson para a filosofia e a religião. Nesta citação de Bergson, de *O pensamento e o Movente*, o autor quis enfatizar o papel da intuição na ciência do filósofo. A edição da obra de Bergson que utilizamos para esta tese é distinta da utilizada por Diamantino.

⁴⁸ Vamos apenas salientar que as sensações que estamos falando aqui não são imagens percebidas por nós fora do nosso corpo, mas afetos localizados em nosso próprio corpo. (...) Mas, para elucidar esse ponto, é preciso aprofundar a natureza do afeto. Somos levados, pelo mesmo (...). (Tradução nossa)

forma é um campo sensibilizado. Está carregada de afetividade”. (ARANTES, 1996, p.177). O crítico finaliza sua tese com esta máxima. As formas de arte são do domínio da sensibilidade, ou seja, exigem de seu espectador um olhar sensível e um relacionamento afetivo. Para além da pura abstração de ideias, Pedrosa está destacando a especificidade da arte como um campo que opera com a emoção e com a razão. No entanto, ela exige de nós que abandonemos nossos preconceitos e nos deixemos distrair pelas impressões primeiras. Nosso autor nos conclama a termos uma experiência estética com a obra, sentir com ela e percebê-la por suas próprias estruturas, antes de racionalizarmos seus conceitos.

Em estudos posteriores, como o texto *Forma e Personalidade*, de 1951, o crítico se aprofundou na dimensão afetiva da arte e circulou por um espectro mais alargado de compreensão sobre a afetividade. Neste texto, Pedrosa começa sua reflexão elaborando considerações sobre a comunicação de Roger Fry, grande formalista inglês da arte moderna. Tal comunicação abordava as relações entre a psicanálise e a arte, e as implicações entre inconsciente e significação. O nosso crítico desenvolveu uma série de reflexões a partir do que foi exposto por Fry. Ao debater a dinâmica entre arte e prazer, segundo a chave de interpretação freudiana, Pedrosa é enfático em apontar que a relação entre arte e libido não é automática. A ideia psicanalítica de que a arte seria a “sublimação da libido”, “não atende aos fenômenos da criação artística”, uma vez que elabora um esquema reducionista sobre a gênese do fenômeno estético. Remetendo-se à discussão entre arte e emoção, destaca a pergunta do crítico inglês: “Qual a fonte da qualidade afetiva para os que são sensíveis à pura forma?”.

Diante desta questão, o crítico investiga a relação entre arte e prazer, e situa o local da memória como parte desta satisfação. “Quanto maiores e mais complexas as relações” que reconhecemos na forma, maior é o índice de prazer estético. Nesta equação, apontamos que a força de reconhecer, na arte, algo que já nos era comum, cria um duto de satisfação, uma fonte de afeição. Fry, no entanto, apontou que compreender esta relação, “a fonte dessa satisfação, é o verdadeiro problema artístico a ser decifrado pela psicologia”. O crítico brasileiro, no entanto, busca elaborar uma resposta mais completa para esta incógnita. E para fazê-lo, recorre às teorias junguianas das memórias arquetípicas do inconsciente coletivo, para dizer que estas lembranças afetivas que trariam satisfação na contemplação artística não seriam memórias recentes dos indivíduos; seriam, porém, “as cores emotivas da

vida” neste plano coletivo. Pedrosa também desconfia desta interpretação, uma vez que considerar os símbolos culturais como elementos independentes, não dá conta de explicar o processo da percepção estética.

Ao perpassar este debate, o nosso crítico aposta menos nas concepções psicanalíticas e se apegando mais aos conceitos dos valores plásticos. Imbuído, ainda, das teses de estruturação da forma, ele se afasta das concepções que equalizam a compreensão estética como uma simbologia inconsciente de sonhos. Para Pedrosa, a faculdade estética e as propriedades inerentes à obra de arte residem mais na esfera da percepção consciente. Embora a arte também se valha de percepções inconscientes e constituições simbólicas, estas corroboram para a ideia consciente estabelecida por suas estruturas formais. A arte é um todo complexo que equaliza emoção e intelecto, não se define nem só em um, ou nem só em outro. Tal conjunto é a disposição que causa uma relação afetiva com seu espectador, na medida em que o ato criador também nasce da manifestação intuitiva e emotiva de uma visão consciente sobre o mundo.

Em outra dimensão, a recepção estética se constitui na conexão entre as sensibilidades humanas, entre criador (artista) e seu espectador (público). Nesta relação, quanto mais sensível for o indivíduo, mais intuitivo ele será – e, neste sentido, maior afetividade encontrará na obra de arte. Pedrosa assinala que a afetividade e expressão nascem juntas em uma mesma dinâmica. Do ponto de vista do artista, ele manifesta sua necessidade de se exprimir afetivamente, e por isto cria formas. E assim nasce a arte, quando o artista responde a uma necessidade interna de atribuir o conteúdo expressivo à forma. Uma arte de afetividade genuína, porque foi criada a partir de uma necessidade afetiva, de uma realidade externa que “afetou” o artista e moveu-lhe os sentimentos e emoções. Sobre esta habilidade, esclarece Pedrosa:

No fundo, não se vê o que se quer. Vê-se, simplesmente, quer dizer, é-se tomado pela visão (...). Delacroix, Gauguin, Camões, o super-racionalista Da Vinci, as crianças, Hoffmann, os selvagens primitivos, os alienados, os artistas em geral, são todos seres dotados dessa riqueza, dessa extrema afetividade expressiva na visão, nos sentidos afinal. (ARANTES, 1996, p.191)

A capacidade do artista é justamente a de ter sensibilidade para absorver, no trivial do cotidiano, esferas afetivas. Ao que pareceria comum a um, a outro pode parecer uma fonte afetiva de expressão. Esta propensão afetiva pode ser

encontrada em diversas pessoas, em todos os tempos, em todas as idades, de maneira indiscriminada. Basta-lhes um sentido apurado para “perceber” e querer expressar. São suas capacidades de “perceber” e de sincronizar a percepção eidética e o mundo fisionômico que podem atribuir, às formas, o seu caráter afetivo.

Em outras culturas, ou mesmo em outros tempos, os homens viviam mais conectados às suas sensibilidades; suas formas mais “genuínas” de ver e interpretar o mundo lhes mantinham relacionados pela expressão artística. Outras vivências produziram e ainda produzem outras formas de sensibilidades não formatadas pelo modelo clássico-renascentista, e usufruem da disposição de “estados concorrentes de ordem afetiva”. Nestes casos, a natureza e o entorno seriam temas para a expressão afetiva, uma vez que a sensibilidade estaria aberta a esta inclinação. “Para aquele, a natureza era o novo, o desconhecido e o surpreendente. Para nós, hoje, já é quase um animal doméstico, ou pelo, menos, semi-doméstico”. (ARANTES, 1996, p.193). Poucas possibilidades de conhecimento afetivo-expressivo existem na sociedade contemporânea. Não se permite o tempo para a intuição contemplativa, neste aspecto, a arte não encontra espaço para fazer-se construir. Não há disposição para a observação do mundo real, da reflexão de suas essências lineares e de suas linhas mestras de composição. Para o homem contemporâneo, as coisas são o que são e exibem as formas que têm, sem nenhum pudor. Este homem instrumentaliza os objetos, as paisagens, os fatos, as pessoas e encontra-se cego para as dimensões estéticas e sensíveis. O homem urbano está embrutecido. Negou-se à arte a sua capacidade de encantar, de sensibilizar, de humanizar.

Em outras formas sociais, de sociedades mais naturais, embevecidas pela poesia cotidiana do trivial, a arte pode ser definida como “um fenômeno místico-mágico”, pois se liga a um modo específico de conhecimento do mundo, a partir de uma visão interessada em destacar a diferença de um momento, de uma paisagem que trazia consigo, uma expressão afetiva. Nesta linha, esclarece-nos Pedrosa: “Do mesmo modo a criança, o esquizofrênico, o artista, nada podem contemplar, de novo, sem emoção; a maioria de nós outros, porém, tudo vemos, sem nos comover”. (ARANTES, 1996, p.195). Essa comoção é movida por uma habilidade específica de lidar com as emoções internas e externas. A arte nasce, justamente, de uma necessidade de criar, de um incômodo das emoções – que exigem uma externalização. A criação de uma obra de arte nasce desta necessidade afetiva,

desta afetação que pressiona os sentimentos para virar matéria, coisa física. A forma criada responderá não só a um poder afetivo inconsciente, como também estará permeada pelas estruturas da organização formal. A gestalt é natural. Esta característica afetiva inconsciente tem estreita relação com a intuição. Ou melhor, é acionada por ela. O crítico endossa esta ideia: “Desse modo, a criança, o primitivo, o ingênuo, o alienado e o grande artista consciente vão sendo conduzidos fatalmente a completar, corrigir, equilibrar por intuição”. (ARANTES, 1996, p.218) Nesta chave, a intuição conduz à externalização da forma, que responde a uma necessidade afetiva interior. O vocabulário nos soa abstrato, mas descreve o processo criativo.

A intuição move a intenção de dar forma, segundo leis de necessidade interior. E como nos afirma Pedrosa, tal motivação sempre será de “origem afetiva”. A afetividade e a forma se relacionam como duas faces de uma mesma moeda. Em outro extremo, o espectador que contempla a forma criada o fará guiado, forçosamente, por uma intuição contemplativa, na medida em que será cativado à observação por algo que lhe comoveu, algo que afetivamente lhe despertou a atenção.

As formas artísticas têm vidas autônomas e estão disponíveis à percepção de quem as souber observar. Conforme nos afirma Salvini:

Les formes constituent ainsi comme un ordre autonome ou, si nous préférons, un monde : le monde des formes précisément. Dans ce monde se déroule une vie interne, un continuel processus de métamorphoses qui est un perpétuel renouvellement des formes. (SALVINI, 1988, pp.43-44)

As formas estão criadas no mundo. Elas podem assumir o caráter artístico à medida que alguém se sensibilize por elas e, a elas, dedique sua atenção e observação. Algumas pessoas, como nos assinalou Pedrosa, estão mais inclinadas a esta intuição contemplativa, seja por um instinto cultural, seja por um interesse estético, seja porque a intuição e a afetividade lhes sejam inerentes.

3.2 A afetividade da forma em diversas formas de expressão: A arte infantil

Na visão da arte moderna, os padrões de experimentações artísticas incluíam o afastamento da tradição clássica e o interesse por formas de expressão não europeizadas, que revelavam mecanismos estéticos diferentes da figuração

mimética praticada, à exaustão, nas escolas artísticas europeias. Este interesse programático nos esquemas artísticos de grupos orientais, grupos negros e indígenas de diversas partes do mundo não só revelou, ao ambiente europeu, outras possibilidades de criação e de configuração artística, como também acrescentou novos paradigmas filosóficos ao modo de compreensão sobre a relação humana com a arte e suas atribuições sociais.

Esta perspectiva de valorização cultural do outro, mesclava-se à admiração por certo exotismo, que considerava diferente e estranha toda forma estética que não se identificasse com o parâmetro europeu. Essa perspectiva deita suas raízes na tradição romântica alemã e, sobretudo quando tratamos de Mário Pedrosa, mais especificamente, identificamos ecos do pensamento de Goethe e Schiller. Não somente porque teve formação em ambiente germânico, mas há diversos conceitos do pensamento estético alemão do século XIX que são caros a Pedrosa. Este interesse liga-se mais diretamente ao fato de que estes pensadores enfatizaram e sistematizaram a questão da formação do homem e ao papel fundamental da arte, no processo educativo e estético dessa formação.⁴⁹ Em seus “Escritos sobre Arte”, Goethe assinala seu interesse por uma arte que promova o desenvolvimento do espírito humano. Ele afirma, em 1808: “A arte é bela por meio de uma certa medida. A beleza natural está submetida às leis da necessidade, a beleza artística às leis do espírito humano sumamente desenvolvido, aquela nos aparece, por assim dizer, presa, esta por assim dizer, livre.” (GOETHE, 2005, p.196).

Nesta citação das reflexões do jovem poeta romântico, imbricam-se uma série de conceitos. Ao falar sobre o belo, na arte, devemos pontuar o contexto histórico de onde ele enuncia suas colocações. O belo, na arte, neste caso, tem a função epifânica de captar os sentidos e as sensibilidades humanas. No entendimento deste momento, o belo, na arte, viria da contemplação do belo na natureza. Esta contemplação, no entanto, somente é possível aos indivíduos desenvolvidos, ou seja, aptos para uma experiência sensível que somente a arte pode proporcionar. Neste sentido, a arte tem uma função “pedagógica” nesta sociedade que se quer mais fraterna: ela (a arte) tem a competência de resgatar as sensibilidades para uma vivência mais humana e mais livre.

⁴⁹ Esta contextualização pretende pontuar a filiação do pensamento de Mário Pedrosa aos autores alemães. Esta discussão tem o objetivo de traçar o interesse de Pedrosa pela arte dos alienados e das crianças dentro do paradigma moderno. Pedrosa não foi um crítico que somente seguiu tendências, mas buscou as raízes filosóficas e teóricas dessas formas de pensamento.

Além deste parâmetro pedagógico, o pensamento filosófico romântico do século XIX cristalizava sua crítica ao modelo social europeu desarticulado e decadente a partir da valorização de outras culturas fora deste circuito. Nesta busca, os artistas vão, pouco a pouco, se envolvendo e se interessando por outras culturas e por outros parâmetros de expressão. Esta herança legou, a pensadores como Baudelaire, a imagem de que o artista moderno deveria observar o mundo de modo ingênuo como a criança. No limiar da Modernidade, em 1859 o poeta francês escreveu: “A criança vê tudo como novidade; ela sempre está inebriada. Nada se parece tanto com o que chamamos inspiração quanto a alegria com que a criança absorve a forma e a cor.” (BAUDELAIRE, 1997, p.19). A tradição moderna herda e incorpora ao seu escopo, a concepção da criança como um ser “puro” e aberto às impressões contemplativas. Embora esta criança nascesse em contexto europeu, ela não estaria ainda “alfabetizada” pela gramática da formulação artística e poderia oferecer sua visão autóctone de quem se relaciona com formas e cores como descoberta, como novidade.

Além de um caráter pedagógico, esta inclinação da expressão artística na criança, traz também uma perspectiva psicológica. Em seu estudo sobre a *Forma e Personalidade*, Pedrosa cita estudos de Johnston com crianças e aposta nesta capacidade infantil:

A garatuja básica graças à qual o senso artístico da criança pode ser estimulado (...) é uma coisa puramente física e emocional (...) Qualquer criança que ainda não tenha ido à escola, pode desenhar, ou rabiscar. (...), e é destes rabiscos que vem a arte verdadeiramente criadora. (ARANTES, 1996, p. 189).

A criança, segundo Pedrosa, tem a disposição para a livre expressão. Não estaria ainda limitada pelos padrões de composição, ditados por escolas artísticas. Estas crianças teriam, na arte, um livre canal para a expressão de suas emoções, de suas formas criativas de interpretar o mundo segundo o olhar fisionômico, ou seja, segundo as linhas essenciais da natureza. Esta possibilidade de uma arte descompromissada com as exigências sociais cria, no indivíduo, um mecanismo sensível de se relacionar com o seu entorno. A criança experimenta a dimensão afetiva da arte e, neste exercício, tem condições de reproduzir esta afetividade em seus relacionamentos e intenções. Tal postura se coloca como se fosse um ensaio de comportamento que o sujeito leva para sua vida.

No modelo norteador dos parâmetros modernos, a arte das crianças era mais um recurso não “contaminado” pela cultura ocidental, que poderia conectar artistas com formas puras de expressão ou com a pura expressão através de formas. Sobre uma exposição de crianças na Petite Galerie, no Rio de Janeiro, Pedrosa escreve:

As mostras infantis são em si mesmas mostras coletivas: elas representam um estado da cultura em seu aspecto mais vivo e original e o grau de desenvolvimento educacional atingido. Todas as crianças não estragadas pela educação, pelas instituições vigentes (...), pelos pais horríveis deformadores ou opressores da alma ou da personalidade infantil, são geniais, enquanto que adultos só, de raro em raro, apenas excepcionalmente o são. (PEDROSA, 1981)⁵⁰

Neste breve artigo, Pedrosa revela dimensões fundamentais em sua animosidade sobre o desenvolvimento de oficinas de arte, como a que Ivan Serpa organizou no Rio de Janeiro nos anos 1940. Primeiramente, o crítico se refere à expressão infantil como “domínio supremamente delicado” e define a infância como “terreno virgem e insondável”. Tais figuras descritivas são reveladoras de conceitos românticos que cercam o interesse do crítico por este segmento. Para além das filiações filosóficas, o que interessa, de fato, ao crítico, é a capacidade expressiva que as crianças articularam entre formas e cores. Na reflexão sobre algumas obras de arte produzidas por crianças, Pedrosa usa termos da gramática gestáltica como mecanismos de apreciação. Termos como equilíbrio estrutural, força plástica, tensões de cores, harmonia tonal são sintomáticas da análise estrutural que Pedrosa enxergou, naquelas pinturas. O crítico chamou atenção para o fato que estas produções eram também obras de arte com A maiúsculo, e deveriam ser reconhecidas por seu potencial estético. Eram obras de crianças que desenhavam sem preocupações de serem originais ou geniais, e neste processo desinteressado, elas davam vazão à criatividade, às afetividades e a livre expressão.

Ao valorizar e incentivar a arte para crianças e das crianças, Pedrosa esteve novamente, envolvido com o poder de afetação da arte. Após sondar as teorias perceptivas, o crítico valeu-se destes conceitos em sua análise. Ele infere que estas crianças traziam, intuitivamente, formas de expressão e de elaboração que eram sintomáticas de suas personalidades, ou do modo como tais formas e cores lhe afetaram, a ponto de serem expressas e sintetizadas em uma imagem.

⁵⁰ Neste artigo, intitulado *Crianças na Petite Galerie*, sobre a exposição das crianças, Pedrosa revela não somente sua compreensão sobre a função da educação estética no homem, desde a sua infância, como também deixa claro que a criança está em um estágio pré-civilizacional, que ainda guarda algo da expressão livre e viva.

Figura 5: Ateliê de arte com crianças – Diogo, 7 anos.

Fonte: ARANTES, Otilia (Org.). Mário Pedrosa: Forma e Percepção Estética, 1996.

A outra dimensão desta empreitada com as crianças, que interessou a Pedrosa, situava-se no poder educativo que a sensibilidade estética imprimia, no indivíduo, como um aprimoramento das habilidades emotivas e morais. O crítico deixa claro que a função daquelas oficinas não era formar artistas. Porventura algumas daquelas crianças, poderiam até seguir, na carreira, mas a intenção primordial das oficinas era a educação estética e sensível do indivíduo. Afirmou Pedrosa no texto *Frade cético, crianças geniais*:

Esses meninos todos aqui não vão continuar gênios ou grandes artistas amanhã, quando começarem a vida adulta. Não é para isso que estão trabalhando. Mas a experiência de agora servirá onde quer que estejam amanhã, como artistas, artesãos, industriais, técnicos, doutores, não importa. Ela lhes dará um estalão precioso para julgar e apreciar, sem desajustes e prejuízos, tornando-os aptos ao fazer e ao agir, ao pensar e ao sentir, com menos incoerência ou melhor sincronizados. (PEDROSA, 1981, p.77)

Ao inserir este argumento no catálogo que preparou para a exposição infantil no MAM/RJ, em 1952, Pedrosa assinalava não somente o interesse pela criatividade intrínseca da criança, mas também a convicção de que a arte tinha um potencial educativo e pedagógico. Ao acionar os veios da criação e da subjetividade, o sujeito se colocava em diálogo com a afetividade de si mesmo e se tornava mais sensível à afetividade alheia. Ao acompanhar o trabalho com as crianças, o crítico também observou, como um cientista-pesquisador, como se constituía o desenvolvimento da sensibilidade estética do homem; e, de pronto, identificou que um dos primeiros papéis do processo civilizatório era limitar essas habilidades inatas de expressão e

comunicação estética, a fim de que o indivíduo vivesse formatado por padrões sociais.

Mais do que observar o desenvolvimento da originalidade estética nas crianças, o interesse do crítico, neste segmento, residiu na preocupação humanística da formação estética. Não uma formação pragmática a serviço de uma ideia, como aquela praticada pelo realismo soviético, mas uma formação estética que colaborasse para o enriquecimento sensível do sujeito e para o desenvolvimento de um senso crítico coerente e ético. O poder afetivo da arte era capaz de despertar, nas crianças, já desde pequenas, a habilidade e a independência para conhecerem seu mundo por suas próprias investigações, com suas conquistas e fracassos. As atividades artísticas lhes traziam o potencial libertário da autoexpressão e a possibilidade de se relacionarem com esta liberdade, a partir de suas próprias experiências. Tendo passado pela experiência estética, a criança teria vivenciado a arte como um “exercício experimental da liberdade”, como uma prévia comportamental de uma postura que deveria reverberar na vida dos infantes, quando adultos. Pedrosa trazia, em mente, não somente a valorização da pura visibilidade, mas a preocupação com o desenvolvimento de relações humanas mais humanas e justas.

3.3 A expressão artística dos alienados: A afetividade terapêutica

Outra dimensão que assumiu um papel importante no bojo da discussão da Arte Moderna é a arte dos alienados. Também inserida no lastro filosófico legado pelo romantismo do século XIX, a promoção de experiências artísticas com pessoas portadoras de sofrimento psíquico ganhou espaço, devido à ampliação de pesquisas nas ciências ligadas à psicologia e psicopatologias – e, sobretudo, por conta do desenvolvimento da psicanálise, tanto de vertente junguiana, como freudiana.

A ciência estética também se interessava pela produção artística dos alienados, como mecanismo de aproximação das instâncias da criação humana, interessando-se pelos modos de construção da estrutura pictórica e plástica destas obras. Ao interessar-se pela arte produzida pelos pacientes psiquiátricos, muitos dos pensadores e teóricos da Arte Moderna pautavam-se, ainda, nas concepções do século XIX que viam nos alienados, as mesmas condições psíquicas da criança,

como indivíduos alheios aos circuitos de formação da cultura e que poderiam trazer outras formas criativas para além das fórmulas decadentes do academicismo europeu.

Ao proferir a conferência de encerramento sobre a exposição de obras de pacientes psiquiátricos, organizada pelo Centro Psiquiátrico Nacional, em 1947, Mário Pedrosa faz uma densa reflexão sobre o interesse ocidental na arte dos alienados e, delineando suas convicções sobre a originalidade artística daquelas produções, o crítico conceituou o que entendia por criação artística:

Nesse sentido até as garatujas dessas crianças e menores mentais são da mesma natureza fundamental das obras dos grandes artistas universais, obedecendo a idêntico processo psíquico de elaboração criadora tanto nos adultos artistas conscientes, quanto nos doentes e crianças. Em todas essas múltiplas e diversas manifestações em maior ou menor grau de intensidade, o de que se trata, em essência, não é senão de emprestar forma simbólica, mas forma aos sentimentos e imagens do *eu profundo*. (PEDROSA, 1949, p. 161)

Pedrosa preocupou-se em descrever um parâmetro de arte para, a partir de então, esclarecer que as obras ali expostas tinham os mesmos pressupostos artísticos que os grandes mestres da história da arte. “Era difícil dizer que aquelas produções eram de doentes mentais”, afirmou Pedrosa, sobre a exposição. Uma vez que a arte se apresentava como estruturação formal da sensibilidade interior por meio das emoções e não da razão, qualquer indivíduo, doente ou sadio, teria o potencial para desenvolver arte. Ao rejeitar a razão, a arte, naquele ambiente, assumia uma função terapêutica, a de “fazer uso da arte como meio de se chegar à harmonia dos complexos do subconsciente e a uma melhor organização das emoções humanas”. (PEDROSA, 1949, p. 160) A diferença fundamental nas esferas da arte não estaria em sua essência conceitual, mas nos usos que fizeram dela. Na arte clássica, renascentista e neoclássica, a arte era um mecanismo de segregação social, como forma de manter “o código secreto de uma elite”. Porém, Pedrosa nos chamou a atenção para outras dimensões da arte mais potenciais e pulsantes. Ao tratarmos da arte das crianças, assinalamos os mecanismos pedagógicos e educativos na atividade artística com crianças, na medida em que o que mais importava não era a profissionalização técnica de pintores, mas o desenvolvimento de um olhar estético que, posteriormente, se versaria num olhar ético, do humano em suas relações. Já no emprego da arte com doentes mentais, Pedrosa identificava uma profunda contribuição da afetividade estética para a reorganização

mental dos pacientes. Uma vez que a arte é uma linguagem que dialoga com os níveis inconscientes e intuitivos, provenientes de uma experiência primeira com o mundo sensível, a ausência da consciência civilizadora ou da racionalidade estrutural não comprometeria a produção artística.

Na condição de portador de sofrimento psíquico, o indivíduo, quando estimulado ao trato com pinturas e esculturas, poderia encontrar, na arte, um veio afetivo que colaborasse para a reorganização de suas forças inconscientes e, pouco a pouco, apresentar melhoras em seu quadro clínico.

*Figura 6: Ateliê terapêutico – Raphael, 1949.
Óleo sobre cartolina.*

Fonte: ARANTES, Otilia (Org.). Mário Pedrosa: Forma e Percepção Estética, 1996.

A produção artística terapêutica não tinha a função de produzir artistas, mas de oferecer um espaço de sensibilização e de trocas afetivas para que os doentes trouxessem à consciência, seus dilemas internos. Ao constituir uma obra de arte, o paciente dava expressão plástica, dava forma pictórica a uma emoção – que, trazida ao plano consciente, poderia ser eficazmente trabalhada e tratada. O processo de criação artística poderia auxiliar o paciente na medida em que, se a consciência apresentava-se enfraquecida, o sujeito teria menos dificuldades para entrever as representações e imagens que povoavam sua mente, e ofereceria menos resistência

formal. Nestas condições, “predominam os aspectos da confiança subjetiva e a explosão do eu afetado”.

Na apreciação sobre a arte dos pacientes psiquiátricos, Pedrosa percorre vários conceitos que lhe são de interesse à análise do fenômeno artístico. Ao acompanhar o processo de desenvolvimento dos ateliês com os alienados, o crítico buscava observar os mecanismos de criação artística e o papel da afetividade nesta produção. Sobre a questão afetiva, Pedrosa cita uma referência a André Lhote, que pontua a perspectiva afetiva como aquela que “não pode ser reduzida a nenhuma fórmula exterior”. (PEDROSA, 1949, p. 150) Depreende-se então, que a afetividade é um canal de diálogo interno de percepções sobre o mundo externo. Esta percepção, porém, tampouco é consciente e, quanto menos consciente for, mais se constitui espaço para a criação artística. Ao descrever a qualidade estética das obras de arte de pacientes, Pedrosa declarou:

Essas conclusões não foram até hoje postas em xeque. Ao contrário, as pesquisas psicoplásticas no domínio da psicologia e da estética as vêm confirmando de dia para dia. Nós mesmos tivemos, recentemente, na exposição dos artistas do Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro, uma confirmação das mais decisivas daquelas conclusões. A questão ultrapassa o domínio das discussões acadêmicas e puramente psiquiátricas (...). A solução do mistério só pode ser encontrada no exame crítico das obras produzidas. E diante delas a reação dos homens sensíveis à forma artística em nada se diferencia da emoção que sentem diante de uma tela de Delacroix, Goya, ou Picasso (...). (PEDROSA, 1949, p. 208)

Ao analisar criticamente as obras de arte produzidas pelos pacientes, o crítico localizava qualidades estéticas e formais intrínsecas à livre criatividade. Por serem personagens sem o filtro das regras de composição ou de estruturação predeterminadas, os pacientes, ou artistas, tinham a liberdade de comporem o que lhe afetasse em seu mundo interior, sem os receios da reprovação. Estavam conectados com suas memórias eidéticas para constituir as formas artísticas, de acordo com suas necessidades afetivas interiores. Esta experiência artística ensaiava a organização do cogito interior, a partir da dimensão afetiva da arte, cedida como livre expressão.

Nesta problemática, ainda, Pedrosa citou os estudos da psicologia do comportamento como substrato para suas observações. Tal filiação revela o quanto o crítico brasileiro se dedicou ao estudo da afetividade e de seus desdobramentos na relação com a arte infantil e dos alienados – grupos que trazem amostras

embrionárias de arte e que revelam o quanto a prática artística é vital para o exercício das emoções.

Ao desenvolverem o contato com a arte, os pacientes psiquiátricos revelaram a importância da afetividade na constituição do sujeito, enquanto indivíduo e enquanto ser social. Ao perceberem-se indivíduos capazes de produzir arte, não por acaso, diversos pacientes que foram acompanhados com o processo terapêutico de arte alcançaram a cura, ou mesmo a estabilização de quadros clínicos. Vários deles puderam retornar ao convívio familiar ou mesmo assumir uma função na sociedade. E, ainda que diversos outros mantivessem os sintomas da esquizofrenia, a prática artística lhes possibilitaria uma vivência mais sensível e humana.

3.4 A natureza afetiva da arte: Necessidade vital

O percurso pelas diversas teorias da percepção e o acompanhamento das experimentações artísticas sobre a função da arte reforçam a nossa hipótese de que a dimensão afetiva da arte pode despertar os aspectos sensíveis e criativos de um indivíduo. Esta dimensão afetiva reporta-se às experiências vividas pelo sujeito, como maneira de reelaborá-las e transcendê-las. As vivências significativas geram uma visão eidética dentro da pessoa, uma imagem da memória sobre um objeto ou um fato, daquilo que a percepção “percebeu” e registrou. Nesta medida, esta visão de uma experiência ou objeto gera uma dimensão afetiva que, posteriormente, pode tornar-se representação simbólica.

Segundo Pedrosa, à medida que obteve mais conhecimentos sobre as fontes da criação artística, mais se descortinaram as falácias da arte elitista, da arte como sinônimo de nobreza para pessoas esclarecidas. A arte deixava de ser “código secreto de uma elite”. Os domínios da psicologia e da psicanálise descobriram o inconsciente e valorizaram os impulsos que não partiam da razão consciente. Deu-se espaço à intuição e descobriu-se a relevância psíquica das emoções e das sensações. Todo este universo científico abriu precedentes para a afirmação da ciência estética como uma ciência diferenciada, que conjuga a emoção e a razão. A ciência estética viu-se, então, com um novo problema:

O problema da criação, em todos os domínios mentais, portanto consistiria em libertar os criadores, que se esqueceriam de

associações mentais já feitas, já acorrentadas, automaticamente, a certas fórmulas. Não se explica por aí, também, a razão pela qual a criança é mais liberta dessas associações tirânicas que o adulto, e o homem mentalmente anormal mais do que o mediano (...) “só quando os criadores se libertam de uma individualidade refratária a qualquer combinação nova (...) é que se tornam capazes de contribuir a uma intuição nova”. (PEDROSA, 1949, pp.153-154)

A própria ciência estética espantou-se com as descobertas de habilidosos artistas entre os doentes mentais. Esta circunstância abriu um universo de novos paradigmas para a arte, que conjugavam não mais as normas do belo ou da composição estrutural, mas compunham novos pressupostos para a criação artística – que aglutinavam a intuição, a liberdade, a afetividade, a emoção e a criatividade. Nesta nova fórmula, encontravam-se todos os componentes para uma expressão artística conectada com a genuína visão de universos interiores que poderiam ser exteriorizados sem represálias ou desprezo.

A impressão intuída e expressada e que se tornou matéria pela via da criatividade, estaria dimensionada no artista por algo de sua própria experiência interior, que lhe afetou anteriormente. Esta “dimensão afetiva” orienta o modo como o artista percebe e “codifica” seu mundo. Neste sentido, Pedrosa aponta que a equação “afeto-percepção-criação” somente se constrói na situação de uma visão eidética primitiva; de uma situação de descoberta e de novidade, de si mesmo para si mesmo – como um diálogo interior que sentia a necessidade de ser exteriorizado, tornado forma física. Essa é uma necessidade vital: expressar-se livremente por meio da arte, sem nenhuma função utilitária, mas para organizar-se internamente com seus afetos e suas emoções.

Neste sentido, Pedrosa insere, na teoria das artes, o conceito de afetividade; ou seja, de um processo perceptivo que conduz o artista a trabalhar e reelaborar seu próprio material afetivo, trazido de vivências anteriores. O artista, seja ele criança, alienado ou profissional da arte, representa, em imagens gráficas, aquilo que foi gerado a partir de uma vivência ou uma experiência que lhe foi marcante e que lhe afetou. O indivíduo sensível transforma seu conteúdo afetivo em obra de arte.

Como exemplo destas imagens eidéticas que foram transformadas em símbolos, temos as bandeirinhas de Volpi, a vivência interiorana de Portinari, as torres das igrejinhas de Guignard, as personagens rurais e urbanas de Tarsila, os touros de Picasso, as montanhas de Cézanne ou os conceitos geométricos de Mondrian. Esta afetividade está atrelada a algo que marca a sensibilidade de uma

pessoa, que dialoga com sua história e que, em sua memória, tem relação com um modo de perceber seu entorno. Neste sentido, afetividade e percepção estão intimamente relacionadas, na medida em que o sujeito percebe aquilo que lhe afeta. Os mecanismos perceptivos de uma pessoa só “percebem” e registram o que lhe despertam a atenção emotiva. Em outras palavras, a percepção é movida pela afetividade.

Os escritos críticos de Pedrosa foram importantes para a divulgação do papel transformador da arte. O crítico sistematizou conceitos multidisciplinares a fim de constituir um conhecimento estético com bases empíricas e afetivas. O talento crítico de Pedrosa fomentava um interesse pelos artistas, sobre quem ele dissertava. Seu envolvimento nas investigações sobre a arte dos alienados legou à tradição crítica, um conjunto de análises densas e contundentes. Sobre esta herança intelectual Otília afirmou:

(...) foi uma conferência de 1947, a propósito da exposição organizada pelo Centro Psiquiátrico Nacional. Trata-se de um dos escritos mais sugestivos e originais de toda a produção crítica de Mário Pedrosa. Sem exagero, é possível dizer que na época representou um marco no debate estético, sobretudo por chamar a atenção, de modo muito refletido e documentado, para o papel educativo e terapêutico da arte. (ARANTES, 1996, p.11)

Pedrosa descortinava e entrevia os mecanismos perceptivos da criação artística abertos a qualquer indivíduo, em qualquer “estado mental”. Com estas afirmações, o crítico abria precedentes para uma relação intuitiva e afetiva com a arte. Ao resgatar as possibilidades criativas, o indivíduo com sofrimento psíquico reencontrava-se com seu eu interior, recobrando sua liberdade criadora e reclamando, para si, a autoria e o protagonismo de uma história. Protagonismo este que lhe fora recusado por um sistema hospitalar manicomial e repressivo. Contra este sistema, Pedrosa assinalava o poder terapêutico da arte. Disse o crítico: “(...) fazer uso da arte como meio de se chegar à harmonia dos complexos de subconsciente e a uma melhor organização das emoções humanas” (PEDROSA, 1949, p. 160), e, nesta fala, nosso autor revela o segredo deste papel curativo.

No entanto, ele aponta ainda que a arte é uma válvula de respiro e re-humanização inclusive para os ditos “normais”, dentro de uma sociedade que não deixa espaço para o sentimento e a comoção. Em um modelo social que estimula a competição e que não nos ensina a viver e conviver com nossos pares. Sobre esta lacuna, provoca o crítico:

As artes não são, por certo, uma exceção inatingível. O que não há é a educação das emoções, como existe a educação intelectual, uma educação social, e para outras técnicas de viver. As suas primeiras manifestações brotam com a mais tenra idade, e tão pouco respeitam elas limites, obstáculos, preconceitos, regulamentos ou sequer “estados de consciência”. (PEDROSA, 1949, p. 166)

A sociedade dita “esclarecida” foi responsável por nosso embotamento emocional, em nome de um conhecimento objetivo, racional e controlador. Nesta instância, não sabemos expressar nossos sentimentos, escondemos nossas emoções e desconfiamos de nossas intuições. Nesta linha, perdemos, gradativamente, nossas habilidades afetivas para perceber e para expressar. Perdemos o veio capaz de organizar nossos impulsos inconscientes e coordenar nossas emoções.

A arte apresenta-se como necessidade vital, oferecendo mecanismos para resgatar esta “terapia emocional” para alienados e para “normais”- ou ditos sujeitos psiquicamente saudáveis- cada vez mais patológicos em suas ações e reações. A natureza afetiva da arte é capaz de nos reconectar com nós mesmos – e com o nosso entorno. A arte educa e treina as emoções, assim como a matemática treina a lógica. Assim “como cada indivíduo é um sistema psíquico à parte”, cada sistema destes é um universo a ser considerado e valorizado. Que a afetividade e a intuição possam completar a racionalidade e a objetividade da ciência. Que as duas dimensões do conhecimento sejam reconhecidas como inerentes ao ser humano – que necessita, desesperadamente, ser cada vez mais humano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese apresentou, como tema, o interesse de Mário Pedrosa pela questão da afetividade da forma na obra de arte e os desdobramentos de suas pesquisas nas abordagens críticas de sua produção. Ao traçar a dimensão afetiva da arte como fio condutor, partimos do envolvimento de Pedrosa com as teses gestálticas e seus conceitos. Discutimos suas limitações e percorremos um panorama de estudos que o crítico empreendeu, com o objetivo de alargar sua própria compreensão sobre o fenômeno artístico. Ao lado das teorias estéticas, compusemos uma articulação com textos críticos, de modo a verificar como tais ideias eram tratadas em sua análise crítica.

Como base teórica, partimos dos conceitos apresentados em sua tese pioneira de 1949: *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*. Em seguida, traçamos possíveis aproximações com os conceitos de intuição, de Henri Bergson. Ao caminhar nesta senda, pontuamos ainda as influências da fenomenologia dos símbolos, de Ernst Cassirer, e as relações entre sentimento e forma, de Susanne Langer. Em uma perspectiva mais psicológica, analisamos o conceito de percepção inconsciente, de Anton Ehrenzweig, e as relações com a crítica de arte. Todas estas concepções alinhavaram uma teoria crítica consistente sobre os mecanismos da percepção, e capacitaram nosso crítico para uma análise da arte de forma mais profunda. Como um intelectual atuante e militante, Mário Pedrosa conjugou convicções políticas, teoria científica e estética em seus textos. Contudo, dispunha de uma enorme sensibilidade perceptiva para colocar o espectador em contato não só com as características formais da arte, mas também com o conteúdo pulsante da obra artística. Entendia esta transposição de experiências como um duto de uma vivência nova, que podia ser acionada pelas palavras do texto crítico.

A questão da afetividade da forma – e da arte – foi a investigação que norteou nossos argumentos. Nesta medida, inicialmente, traçamos um percurso teórico para evidenciar as bases teóricas de Mário Pedrosa, a fim de identificar, em seus textos críticos, a sua noção de afetividade. Ao desdobrar este debate, localizamos dois momentos, na trajetória do crítico, em que ele desenvolveu o tema da afetividade, relacionado à arte. A saber: nos estudos sobre as produções dos alienados (decorrentes do contato com a proposta terapêutica das Oficinas de Arte do Centro

Psiquiátrico de Engenho de Dentro) e os estudos das artes para crianças (na ocasião da realização das escolas de arte dirigidas por Ivan Serpa).

A análise das críticas de Mário Pedrosa sobre estas duas experimentações nos evidenciaram a força educativa e terapêutica da arte. Ao delinear os processos perceptivos, Pedrosa descreveu que a percepção primeira das coisas é motivada pela intuição contemplativa. Esta intuição, movida pela afetividade, registra e processa o estímulo sensitivo, de acordo com a memória afetiva agregada naquele momento. Da mesma maneira acontece com o ato criativo. O indivíduo é motivado por alguma ação afetiva, inconsciente, a inquietar-se sobre algum fenômeno específico. Esta afetação cria, no sujeito, uma necessidade interior de dar forma a esta inquietação. Na dinâmica entre afetação e criatividade, o sujeito cria. Nesta sumária descrição, apresentamos as dinâmicas internas de recepção e criação, onde a afetividade age diretamente nas duas vias.

Ao acompanhar as oficinas terapêuticas com os alienados e com as crianças, Pedrosa pôde comprovar a força da dimensão afetiva da arte. Entre os alienados, destacamos como a intuição e a afetividade podem motivá-los a exteriorizar seus sentimentos e impulsos inconscientes. Este processo de educação das emoções leva o sujeito, gradativamente, a uma reorganização mental, que pode alcançar um processo de cura ou de estabilização de seu transtorno.

Entre as crianças, a arte motiva a afetividade natural que os estimula à livre expressão. Tal prática leva a criança a desenvolver suas habilidades emocionais e a praticar sua imaginação. A criança que passa por este processo artístico, sem as regras e orientações repressivas da cultura “civilizatória”, teve a possibilidade de desenvolver sua sensibilidade e alteridade.

Em ambos os casos, a dimensão afetiva da arte revelou sua potência transformadora no indivíduo, seja com caráter terapêutico, seja educativo ou seja simplesmente criativo. O conceito da afetividade apresenta-se como uma síntese da especificidade da dimensão artística. Para o crítico, o fenômeno artístico deveria, primeiro, comunicar-se com as sensações, antes de ser perpassado por interpretações. É o poder de afetação de um objeto que lhe imprime, potencialmente, sua definição artística. É a afetividade que agrega conteúdo pulsante à obra de arte e é ela que alimenta a energia vital da sensibilidade humana.

REFERÊNCIAS

ABRAÇOS, Gabriela B. **Aproximações entre Mário Pedrosa e Gestalt: Crítica e Estética da Forma**. São Paulo, 2012, 201 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Disponível em:
<<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-21122012-112413/pt-br.php>>.

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana L. **As Bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951- 2001)**. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALAMBERT, Francisco. Milliet-Pedrosa: Aproximações rumo à ação socializadora da arte. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Sérgio Milliet, 100 Anos: Trajetória, Crítica de Arte e Ação Cultural**. São Paulo: ABCA/Imprensa Oficial, 2005.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao Museu**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AMARAL, Aracy. **Arte para quê? A Preocupação social na arte brasileira - 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 1984.

_____. (Coord.). **Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977.

ARANTES, Otília. Mário Pedrosa: Trajetória Crítica. **Módulo**, Rio de Janeiro: Avenir, nº 69, pp.44-45, 1982.

_____. **Mário Pedrosa: Itinerário Crítico**. São Paulo: Scritta, 1991.

_____. (Org.). **Mário Pedrosa: Política das Artes (vol. 1)**. São Paulo: Edusp, 1995a.

_____. (Org.). **Mário Pedrosa: Forma e Percepção Estética (vol. 2)**. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. (Org.). **Mário Pedrosa: Acadêmicos e Modernos (vol. 3)**. São Paulo: Edusp, 1995b.

_____. (Org.). **Mário Pedrosa: Modernidade Cá e Lá (vol. 4)**. São Paulo: Edusp, 1995c.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Estampa, 1995.

_____. ; FAGIOLO, Maurizio. **Guia de História da Arte**. Lisboa: Estampa, 1994.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Edusp, 1980.

_____. **Intuição e Intelecto na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

BENTO, Antônio. A “gestalt” e os examinadores. **Diário Carioca - Artes**, 19/01/1951. Documento pertencente ao Acervo Mário Pedrosa na Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

BERGSON, Henri. **Matière et mémoire**: essai sur la relation du corps à l'esprit. 9.ed. Paris: Quadrige/PUF, 2017.

_____. **O Pensamento e o Movente**. Trad.: Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERTOLI, M.; STIGGER, V. (Orgs.). **Arte, Crítica e Mundialização**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial, 2008.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a Arte**. São Paulo: Ática, 1986.

BRITO, Ronaldo. As lições avançadas do mestre Pedrosa. **Opinião**, n.152. Rio de Janeiro, 1975.

CANCLINI, Néstor. G. **A Produção simbólica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o Homem**: introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Teorias da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CENTRO CULTURAL Banco do Brasil. **Mário Pedrosa**: arte, revolução, reflexão: catálogo. Rio de Janeiro, 1992. Franklin Pedrosa (Curadoria).

CHIEPP, H. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

COSTA, Cacilda T. **Arte no Brasil 1950-2000**: Movimentos e Meios. São Paulo: Alameda, 2004.

COSTA, Carlos. Sobre Nise da Silveira e o ateliê de Engenho de Dentro. **Itaú Cultural**, São Paulo, 2016. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/sobre-nise-da-silveira-e-o-atelie-de-engenho-de-dentro>>.

D'ANGELO, Martha. **Educação estética e crítica de arte na obra de Mário Pedrosa**. Rio de Janeiro: Nau, 2011.

DANTO, A. C. **Após o fim da arte**: A Arte Contemporânea e os limites da História. Trad.: Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DÉGAND, Leon. *Abstraction-Figuration*. Paris: Diagonale, 1988. Catálogo (Apres. Daniel Abadie).

DELEUZE, Gilles (Org.). **Henri Bergson**: Memória e vida (textos escolhidos por Gilles Deleuze). Trad.: Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIAMANTINO MARTINS, S. J. **Bergson**: a intuição como método na metafísica. 6 v. Porto: Livraria Tavares Martins, 1946.

DIONÍSIO, Gustavo H. **O Antídoto do mal**: Sobre arte e loucura, Mário Pedrosa e Nise da Silveira. 2004. 164 fs. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social da Arte) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

EAGLETON, Terry. **A função da Crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

EHRENZWEIG, Anton. **A ordem oculta da arte**: um estudo sobre a psicologia da imaginação artística. Trad.: Luís Corção. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

_____. **Psicanálise da Percepção artística**: Uma introdução à teoria da percepção inconsciente. Trad.: Irley Franco. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

FABRIS, Annateresa (Org.). **Crítica e Modernidade**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial, 2006.

_____; GONÇALVES, Lisbeth R. (Orgs.). **Os Lugares da Crítica de Arte**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial, 2005.

FAZZOLARI, C.; MARCONDES, N. (Orgs.). **Crítica de arte e História da Arte**. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, USP, 2016.

FELÍCIO, Vera Lúcia. Suzanne K. Lander - Filosofia em nova chave. **Discurso**, 3(3), 253-258. 1973. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.1972.37748>>

FERREIRA, Glória (Org.). **Crítica de Arte no Brasil**: Temáticas Contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**: uma interpretação marxista. Trad.: Leandro Konder. Rio de Janeiro: Zahar, 1966.

FLORIDO, J.; CUNHA, E. S. (Orgs.). **Grandes filósofos**: biografias e obras. São Paulo: Nova Cultural, 2005.

FRACCAROLI, Caetano. **A percepção da forma e sua relação com o fenômeno artístico**: O problema visto através da Gestalt (Psicologia da Forma). São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1952.

FRANCASTEL, P. **Arte y Técnica**. Valencia: Fomento de Cultura, 1961.

FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. Estética, psicanálise implicada e crítica de arte. **Revista Brasileira de Psicanálise**, São Paulo: Associação Brasileira de Psicanálise, v. 38 , nº 02, 443-452, 2004.

_____. Mário Pedrosa, Psicologia da Arte e Psicanálise: encantos e desencantos. In: Colóquio Utopias Geométricas e Construtivas - Projeto Arte no Brasil: Textos críticos do século XX. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo: São Paulo, 2007.

_____. Estética da forma: Mário Pedrosa - crítica de arte, psicologia e psicanálise. **Ide**, n.48, pp.130-146. São Paulo: Sociedade Brasileira de Psicanálise, 2009.

FUNDAÇÃO MEMORIAL da América Latina. **Mário Pedrosa**: 100 anos. Catálogo. São Paulo, 2000.

GALANTERNICK, Nina (Direção/Produção). **Formas do Afeto**: um filme sobre Mário Pedrosa. 2010. DVD (33 min.), NTSC - Colorido. Formato de tela: Letterbox (4x3). Legendas: Inglês e Alemão.

GALEFFI, Romano. **Fundamentos da crítica de arte**. Salvador: Centro Brasileiro de Estudos Estéticos, 1985.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Escritos sobre arte**. Trad.: Marco Aurélio Werle. São Paulo: Humanitas; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

GOMBRICH, E. **Arte e Ilusão**: Um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do Objeto**: sistema de leitura visual da forma. São Paulo: Escrituras, 2009.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **A Arte brasileira no século XX**. São Paulo: ABCA: MAC-USP: Imprensa Oficial, 2007.

_____. (Org.). **Sérgio Milliet 100 anos**: trajetória, crítica de arte e ação cultural. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2004.

GREENBERG, Clement. **Arte e Cultura**: Ensaio Críticos. São Paulo: Ática, 1996.

GUILLAUME, Paul. **La psychologie de la forme**. Paris: Flammarion, 1937.

HENLE, Mary (Org.). **Documents of Gestalt Psychology**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1961.

HERKENHOFF, Paulo. Neoconcretismo: o corpus teórico. In: Pinacoteca do Estado de São Paulo / Fundação Iberê Camargo. **Desenhar no Espaço**: Artistas Abstratos

do Brasil e da Venezuela na Coleção Patrícia Phelps de Cisneros. Catálogo da exposição. São Paulo, 2011.

JAUSS, H. R. **Pour une esthétique de la reception**. Paris: Gallimard, 1991.

JOHANSON, Izilda. **Arte e intuição**: a questão estética em Bergson. São Paulo: Humanitas / FFLCH/USP, FAPESP, 2005.

JUNG, Carl G. (Org.). **O Homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma**: uma teoria da arte desenvolvida a partir da filosofia em nova chave. Trad.: Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LOPES, Almerinda da Silva. **Arte Abstrata no Brasil**. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na Arte e na Pintura em particular**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Ponto e Linha sobre o plano**: Contribuição à análise dos elementos da pintura. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MARCOLLI, Attilio. Evoluzione e compiti della psicologia della forma. In: **Rivista Ottagono**, nº. 40, 1976. pp.116-121. Rivista trimestrale di architettura, arredamento, industrial design. Diretta da Sergio Mazza.

MARI, Marcelo. **Estética e Política em Mário Pedrosa (1930-1950)**. 2006. 283 fs. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

_____. **Mário Pedrosa e Ferreira Gullar**: sobre o ideário da crítica de arte nos anos 50 e 60. 2001. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

MARQUES NETO, José Castilho. **Solidão Revolucionária**: Mário Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1993.

_____. (Org.). **Mário Pedrosa e o Brasil**. São Paulo: Fund. Perseu Abramo, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **L'oeil et l'Esprit**. Espagne: Gallimard, 2006.

MIQUEL, Paul-Antoine. **Bergson**: dans le miroir des sciences. Paris: Editions Kimé, 2014.

MOURA, Marinaide Ramos. O simbólico em Cassirer. **Revista Ideação**, Feira de Santana, n. 5, pp.75-85, jan./jun. 2000.

Disponível em:

[<gepai.yolasite.com/resources/O%20SIMBÓLICO%20EM%20CASSIRER.pdf>](http://gepai.yolasite.com/resources/O%20SIMBÓLICO%20EM%20CASSIRER.pdf) .

Acesso em 02/07/2019

MUSEO NACIONAL Centro de Arte Reina Sofia. **Mário Pedrosa: De la naturaleza afectiva de la forma: catálogo.** Madri (Espanha), 2017. 355 p. Catálogo da exposição, 28 de abril a 16 de outubro de 2017.

MUSEU DE ARTE MODERNA de São Paulo. **Do Figurativismo ao Abstracionismo:** catálogo. São Paulo, 1949. Leon Dégand (Org.). Catálogo da exposição.

NEVES, Márcia de Lima C. **Afetividade e expressão artística na escola:** como os arte-educadores encaram o papel da arte. 2009. Dissertação (Mestrado em Educação) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009. Disponível em: <<http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/3580>>._Acesso em: 20/08/2017

PALLAMIN, Vera. **Princípios da Gestalt na organização da forma:** abordagem bidimensional. 1985. 166 fs. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1985.

PANOFSKI, E. **O Significado nas Artes Visuais.** São Paulo: Perspectiva, 1970.

PEDROSA, Mário. **Arte Necessidade Vital.** Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1949.

_____. **Mundo, Homem, Arte em Crise.** Org.: Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília.** Org.: Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981.

RESTANY, Pierre. Carta endereçada a Niomar Moniz Sodré Bittencourt (datilografada). Rennes (França): Arquivos de Crítica de Arte de Rennes, Fundo: Pierre Restany. Localização: [PREST TOP AML 018 2/3]. 1 de setembro de 1970.

READ, Herbert. **As Origens da Forma na Obra de Arte.** São Paulo: Zahar Editora, 1981.

RIBEIRO, Fabiana W. P. **Botânica no Asfalto:** as lições do Militante Mário Pedrosa. 2001. 110 fs. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) - Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2001.

RICKEY, George. **Construtivismo:** Origens e evolução. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ROCHAMONTE, Catarina. Henri Bergson: entre intuição filosófica e experiência mística. Jornal **O Estado de São Paulo**. 23 de out. de 2018. Disponível em: <<https://estadodaarte.estadao.com.br/henri-bergson-entre-intuicao-filosofica-e-experiencia-mistica>>. Último acesso em: 10 de julho de 2019.

SALVINI, Roberto. **Pure visibilité et Formalisme**: Dans la critique d'art au début du XX^e siècle. Paris: Editions Klincksieck, 1988.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Edusp, 2006.

_____. **Por uma geografia nova**: da crítica da geografia a uma geografia crítica. São Paulo: Edusp, 2012.

SCHILLER, Friedrich. **Educação estética do homem**: numa série de cartas. Trad.: Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2017.

SOARES, Sônia. **Medicina Filosófica**: As relações entre medicina e filosofia na Grécia antiga e em Kant. 2008, 133 fs. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2008. Disponível em: <<http://repositorio.ufrn.br:8080/jspui/handle/123456789/16456>>. Acesso em 20/07/2019.

SOURIAU, Étienne. Analyses sur Pedrosa, (Mário): Da Natureza afetiva da Forma na obra de Arte (Rio de Janeiro, 1949, 28/21 cm). In: **Revue D'Esthétique**, tome trois- fascicules 3 et 4, juillet - décembre 1950. Paris: Presses Universitaires de France.

VANDENBERGHE, Frédéric. Do estruturalismo ao culturalismo: a filosofia das formas simbólicas de Ernest Cassirer. Revista **Sociedade e Estado**. vol.33 n^o.3: Brasília Set/Dez. 2018. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922018000300653>. Último acesso em 20/07/2019.

VERÍSSIMO, Danilo Saretta; FURLAN, Reinaldo;. As críticas de Henri Bergson e de Maurice Merleau-Ponty aos enfoques materialistas do problema corpo-mente. **Psicol. USP**, São Paulo, v. 20, n. 2, pp.193-208, jun. 2009. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-51772009000200004>. Acesso em: 02/07/2019.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da História da arte**: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. Trad.: João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ZAMBONI, Sílvio. **A Pesquisa em arte**: Um paralelo entre arte e ciência. Campinas, SP: Autores Associados, 1998. (Coleção Polêmicas de nosso tempo, n. 59)

ZANINI, Walter (Org.). **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983 (vol. 2).

ZUNINO, Pablo Enrique Abraham. **Bergson**: a metafísica da ação. São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2012.

ANEXO B:

ARTES ★ Antonio Bento

A "Gestalt" e os Examinadores

Na seção que trata do Ensino, o "Correio da Manhã" publicou ontem uma nota oportuna sobre o concurso para o preenchimento da cadeira de História da Arte e Estética, da Faculdade Nacional de Arquitetura. Conforme já assinaei desta coluna, Mario Pedrosa apresentou uma tese original, "Da Natureza Afetiva da Forma nas Artes Plásticas", versando sobre a aplicação da "Gestalt".

O mais curioso é que alguns dos examinadores declararam não conhecer as doutrinas a que se reportou o candidato. Comentando esse fato, o "Correio da Manhã" estranhou que esses professores tivessem afirmado ignorar o assunto e a respectiva bibliografia. E nem se preocuparam em estudar a matéria. Mas, apesar dessa confusão, nem por isso desistiram de examinar os candidatos inscritos, principalmente o autor da tese. Por isso, o jornal fez este comentário final:

"Muitas vezes já se tem lamentado a pouca divulgação da língua portuguesa no mundo. Hoje, estamos satisfeitos com isso. Pois imaginem, se um estrangeiro, entendendo o português, tivesse assistido àquelas declarações, que pensaria do nosso ensino universitário? Exatamente o que estamos obrigados a pensar, com muito pesar, dos seus representantes".

De fato, quem assistiu a defesa da tese, feita por Mario Pedrosa, deve ter saído impressionado com a espantosa confissão de ignorância de alguns dos examinadores. Para eles a "Gestalt" e suas teorias são coisas fantásticas, que só existem em Sirius.

Disso se conclui que os nossos professores universitários ignoram tudo quanto se refere ao assunto, o qual não entra no programa das nossas escolas superiores.

Aliás, o concurso trouxe outras surpresas, algumas das quais referentes às concepções da crítica de arte contemporânea, ponto sorteado para a preleção final dos candidatos. Um deles chegou ao cúmulo de citar o dr. Goebbels como expoente da crítica de arte, descoberta que constitui um dos disparates mais notáveis dos últimos tempos.

De tudo se conclui que os programas da cadeira de História de Arte e Estética das nossas universidades devem ser revistos com urgência, a fim de que os próprios professores tomem conhecimento da "Gestalt" e das teorias estéticas modernas. Se tivesse, por exemplo, estudado a matéria, o magnífico Reitor teria deixado de fazer uma censura descabida a Mario Pedrosa, por ter este candidato recorrido a exemplos que se encontram nos livros clássicos sobre a doutrina, em vez de "criar" exemplos próprios, como acontecia com a sua velha cozinheira baiana, que atirava diariamente água na parede, a fim de saber, pela imagem porventura surgida, qual o melhor palpite para o jogo do bicho!

Este exemplo gosadíssimo do Professor Pedro Calmon é, por enquanto, a maior contribuição universitária do Brasil aos estudos sobre a "Gestalt".

Figura 8: Artigo do Jornal Diário Carioca, de 19 de janeiro de 1952

Fonte: Fundação Biblioteca Nacional / Hemeroteca

Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_04&PagFis=12354&Pesq=gestalt>.

Último acesso em: 10/07/2019

APÊNDICE A

Transcrição da entrevista com Michelle Sommer, curadora da exposição *Mário Pedrosa: De la naturaleza afectiva de la forma*, no Museu Reina Sofia, em 2017.

(Entrevista realizada em julho de 2019)

Gabriela: Acho que... bom, vou seguir um pouquinho a ordem aqui: eu montei as perguntas em cima do seu texto do catálogo e, assim, você discute a questão da influência dele para a construção de Brasília. Então, eu fui indo um pouquinho nessa linha do texto, assim, e aí você chega no que mais me chamou a atenção [que] é a questão da afetividade, que é de fato o tema do nosso trabalho, e desde que nós começamos a sondar esse tema, a gente não encontrou referências; no próprio Pedrosa é difícil conseguir identificar o que ele entendia por afetividade e, quando eu conversei com alguns professores, aqui da USP de São Paulo, mesmo, eu ainda perguntava se havia um autor-base em que ele se baseava, um autor... talvez o Henri Wallon?

O professor João Frayze do Instituto de Psicologia, ele ainda disse, “não, Pedrosa sai da própria Gestalt”. E, então, a nossa dificuldade está sendo, assim, em construir um conceito, ou se seria necessário esse conceito. Nos textos, uma grande dificuldade de Pedrosa é que ele dificilmente cita a fonte; ele faz uma tessitura muito densa e a gente vai tentando descamar com quem que ele está dialogando, que autor que ele está chamando; então o nosso dilema foi conseguir chegar nesse ponto. E quando você comentou a questão da afetividade, o quanto isso era importante, até o próprio tema da exposição, que foi o título da tese de 1949, a nossa pergunta um pouco foi nesse sentido: **Por que esse tema específico, pra essa época?** Inclusive, na fortuna crítica do Pedrosa, há uma grande crítica à referência que ele faz à gestalt.

E eu lembro que, quando eu fiz o meu mestrado sobre a relação do Pedrosa com a gestalt, tinha uma grande crítica a isso: “não tem por que trabalhar com a gestalt; é um tema que o próprio Pedrosa renegou por volta dos anos 70”, quando a professora Otília Arantes republicou os textos, ela destacou essa fala de Mário Pedrosa. Mas uma intuição nos dizia que não foi uma aproximação gratuita. Então, no doutorado, resgatamos esse ponto e, ao investigar e entender que ele continua

com esse tema, mesmo saindo da *gestalt*, é sinal que é algo que percorria o projeto dele pra arte. E não sei se eu fiz uma leitura adequada, mas foi um pouco disso que eu entendi dos textos aqui do catálogo. Que essa noção de afetividade, que essa aproximação com a *gestalt*, não foi um interesse fugaz, mas foi algo que ele carregou como um projeto de vida, pra um projeto de trajetória, inclusive como relação com a Revolução Permanente. Gostaria de ouvir seu depoimento sobre isto, porque o tema da exposição relacionada está relacionado a esta tese.

Michele: Bom, vou te dar um contexto, então, que essa exposição acontece em 2017. Ela acontece a partir de um convite do Reina Sofia para o Gabriel Perez-Barreiro e, enfim, tem uma longa trajetória em estudos latinoamericanos, mesmo sendo um espanhol, foi alguém que transpôs muito pelo contexto daqui. Como diretor e, também, como curador de uma exposição que aconteceu em 2013 no Reina Sofia, que se chamou *La Invención Concreta*, que foi uma exposição sobre o concretismo latinoamericano na coleção Cisneiros. Esse convite acabou se desdobrando pra algo que, naquele momento, o museu já estava a realizar: exposições a partir do pensamento crítico de pensadores modernos latinoamericanos. Então esse seria um ciclo de exposições que se abriria sobre o pensamento crítico latinoamericano como forma também de romper uma suposta linearidade homogênea sobre o moderno e o modernismo. Então, a proposta do Reina Sofia era pensar sobre como o pensamento crítico poderia funcionar, como possibilidade de uma revisão sobre esse moderno, no contexto latinoamericano. Então, o Mário Pedrosa foi apontado por eles, por todo trânsito e também influência, tanto no contexto nacional como internacional e, sobretudo, latinoamericano, como o pensador pra abrir essa série de projetos – que, provavelmente, seguem agora em andamento, em gestação.

Então, o Gabriel e eu viemos de uma longa relação profissional e de amizade, também, de anos trabalhando juntos. E, esse convite, ele ocorre num momento em que eu estava realizando o meu doutorado, também, em estudos expositivos. Então, o projeto do Mário Pedrosa se apresenta, pra mim, como uma possibilidade de pensar como a crítica de arte pode ser materializada a partir de uma certa perspectiva, em uma exposição. Então, essa pesquisa, ela durou, com essa finalidade específica da exposição, em torno de 4 anos, e foi um mergulho imenso, tanto na produção crítica do Mário Pedrosa a partir já de seus primeiros leitores,

entre eles, sobretudo, a Otília e a Aracy, as primeiras compilações e, depois, nesse contexto, também já de 2015, quando a Cosac Naify lança essa outra compilação extensa a partir do pensamento, de arquitetura e de crítica de arte.

Eu sou arquiteta de formação, então esse pensamento sobre o espaço é algo que me interessa muito e, por isso, também, que acaba o meu texto se desdobrando muito sobre esse interesse a partir de Brasília, que parece que, pra mim, é um ponto importante da conexão do pensamento da crítica de arte – e de arquitetura também. Lembrando que o Pedrosa foi um dos poucos pensadores e entusiastas dessa mudança da capital federal.

Então, esse foi o contexto, onde se delineou a exposição. Acho importante também pensar que, essa exposição, ela tinha um endereçamento muito específico, que era um endereçamento de um contexto europeu. Acho que todas essas leituras sobre o pensamento do Mário Pedrosa também estão relacionadas para esse “para onde” isso se relaciona e que, nessa direção, existia um grande desejo nosso de poder fazer uma antologia, ainda que pequena, da primeira tradução para o espanhol dos textos críticos do Pedrosa. O que acaba se delineando no Catálogo. Inicialmente, ele tem uma proposta de se configurar em dois volumes: a parte dos Ensaios Críticos e a outra parte de uma seleção de textos. [Mas] acaba sendo unificado, por uma questão orçamentária, em um título único.

Bom, nesse esforço compartilhado pelo Gabriel e por mim, a gente fez esse mergulho, então, na produção desses textos críticos já publicados, e também numa investigação mais profunda em relação ao acervo do Mário Pedrosa, esse acervo textual que está na Fundação Biblioteca Nacional e alguns outros registros que estão ainda em família; e, principalmente, também, uma tentativa de construção de imagética a partir da própria biografia do Mário Pedrosa, a partir dessa pesquisa em arquivos fotográficos também. Então, nessa direção, pra toda essa coletânea de arquivos dispersos e complementares que se encontram entre a Fundação Biblioteca Nacional, Engenho de Dentro, um levantamento fantástico de materiais super organizado no hospital psiquiátrico, Museu da Solidariedade, enfim, essa tentativa nossa de recortar um pouco esse pensamento, pra pensar como isso poderia ser reverberado num contexto material expositivo.

Então a gente opta por trabalhar a partir de artistas e obras, sobre os quais Mário Pedrosa se debruçou entre 1930... ou especificamente em 1933, quando ele

escreve essa que é aparentemente a primeira crítica que ele tece sobre a gravurista alemã Kaethe Kollwitz; nesse pensamento, muito conectado já com a função social da arte, que é algo que particularmente me interessa. E, com isso, vai se desdobrando ao longo do pensamento dele, mais de cinquenta anos até o falecimento em 1981.

Então, sobretudo nessa exposição, para o Gabriel e para mim, nessas leituras e na tentativa de organizar um pouco a exposição a partir do espaço físico disponível, para fazer a exposição também, e pensando esse endereçamento do Pedrosa dentro de um contexto europeu onde ele é pouco conhecido, o nosso projeto foi na tentativa de organizar a exposição a partir de conceitos-chave. Conceitos-chave e, não, necessariamente, cronológicos, aonde o pensamento do Mário Pedrosa transitou (nessas associações que, sobretudo, foram criadas por nós, a partir de uma interpretação inevitavelmente prática). Então, olhando para esse conjunto, para essa constelação que a gente organiza, que, se eu não me engano, só em torno de oito núcleos de pensamento, é... nos parecia que existia algo que conectava absolutamente toda a prática crítica de Mário Pedrosa. Seja quando ele estava fazendo produções mais voltadas àquele debate em si, ou ao seu pensamento político, mais efetivamente, e nos pareceu que, sobretudo, essa unificação, ela se dá a partir dos depoimentos que a gente foi estudando também, de pessoas que trabalharam com o Mário. **A partir da leitura de cartas, é a perspectiva do afeto.** As tuas perguntas me levam a pensar em algo que se assemelha muito, para mim, ao momento que o Mário Pedrosa enuncia “o exercício experimental da liberdade”. E como isso é lido no contemporâneo, como um conceito que não foi desenvolvido. Eu acho que a ideia do exercício experimental da liberdade, assim como o afeto, em Mário Pedrosa, ele é **muito mais [que] uma incitação de prática**, do que discussão teórica propriamente dita, que ampara numa genealogia específica de autores que o circundam.

Tendo a ver dessa maneira, tanto que, nesse momento em específico de nomear a exposição, que é sempre um desafio de escolher uma palavra, ou uma frase que dê conta de uma multiplicidade de coisas que estavam ali, a gente recorreu, sim, à tese do Mário *Da Natureza afetiva da forma na obra de arte* e resolvemos suprimir, no título da exposição, “o da obra de arte”.

Gabriela: E ficaram com a forma?

Michele: Justamente, “da forma”, por acreditar que essa perspectiva afetiva, ela não tinha uma aplicabilidade direta na obra de arte, mas, sobretudo pós-49, naquele contexto do pensamento do Mário. Mesmo que ele tenha escrito a tese muito imbuído dessa perspectiva da *gestalt*, foi algo que borra todas as fronteiras relacionadas a toda e qualquer construção teórica propriamente dita. Eu acho que tem algumas chaves, nesse momento em específico no final dos anos 40, que são fundamentais, nessa perspectiva. **Eu acho que a gente pode apontar no mínimo duas aí.** Uma delas é o início **dessa relação com Nise da Silveira**, que vai se desenvolver ao longo de toda vida dos dois, pensando que nos anos 80, eles publicam esse livrinho pra FUNARTE (*Arte, Necessidade Vital*), que de uma certa forma, rememora a construção dos anos 40. Essa relação que o Mário começa a construir com a Nise, nos anos 40, que eu acho que é fundamental para a construção de todo pensamento dele a posteriori, nessas tentativas de **romper as dicotomias dos modernos**, sobretudo dessa arte dita erudita e a arte dita popular.

O Mário, quando ele tem esse encontro com a Nise, começa a frequentar Engenho de Dentro e tudo mais aquilo que vem a partir disso, nessa conexão da arte também, se a gente for olhar pra crítica de arte desse momento, nos embates que o Mário tem com o Quirino Campofiorito, especificamente nesse contexto, que não defendia a arte “psiquiátrica” como parte integrante da construção do moderno no Brasil, o Mário escreve um texto que se chama “*Arte, necessidade vital*”, pra falar sobre essa necessidade e pressão inerente a todos os sujeitos, ou seja, é um pensamento bastante radical naquele momento, e me parece que revolucionário, no sentido de entender essa produção também como parte integrante da construção do moderno.

Gabriela: Sim.

Michele: Tanto que ele volta a isso já no final de sua vida, lá em 1978, logo após o incêndio do MAM, quando ele faz a proposta, ainda que incipiente, da configuração do Museu das Origens, colocando essa arte “psiquiátrica” como parte integrante da construção do moderno, no Brasil. Acho que esse ponto é um ponto fundamental no pensamento do Mário nos anos 1940, então, justamente nesse momento, também, da construção da tese, **o encontro com Nise que me parece** também, com a **importância do encontro do Mário Pedrosa com o Alexander Calder**, com quem ele também desenvolve uma relação ao longo de uma vida, que é alguém também

que vem pro Brasil, frequenta os mesmos ciclos do Mário naquele momento, faz uma exposição no MAM e vem trazendo uma perspectiva ainda oculta naquele momento, no contexto brasileiro, que é essa prática de arte além de uma perspectiva bidimensional; trazer essa ideia de movimento, tanto que o Mário vai chamar o Calder de “construtor de cata-ventos”, pra pensar em toda essa perspectiva de mobilidade, que vem a partir de uma outra perspectiva de prática artística.

Então, acho que, olhando para esse momento, final dos anos 40, têm esses pontos-chave, que somam à redação da tese. Ainda nessa tentativa de teorizar sobre a **perspectiva do afeto**, o encontro com Nise, o encontro com o Calder, logo depois disso, me parece que há uma **explosão desse pensamento sobre o afeto**, que deixa de ser uma tentativa teórica e, sobretudo, é algo que **contamina o Mário em toda sua prática artística**, é a crítica até o final de sua vida. É, então, enfim, tendo a ver essa... esse **vocabulo “afeto”**, no Mário, muito mais como uma **prática**, genuína, mesmo, de composição, que ele faz, do que uma tentativa teórica de dar conta do que significava isso, naquele momento, a partir de uma determinada linha ou de outra.

Gabriela: Ok. Perfeito. Então, na sua perspectiva, são fundamentais, para ele, os encontros com Nise e o encontro com o Calder, lendo-se aí a questão da relação com, que ele vai chamar de arte virgem. Numa tese de doutorado a gente tem que teorizar os termos. Então, nessa perspectiva da “não razão”, daqueles que não foram contaminados pela civilização ocidental. Dos sujeitos que estão além dessa perspectiva clássica da construção do espaço, gráfico, da perspectiva na dimensão da construção do quadro e do Calder, na dimensão abstrata, que é essa arte, que inclusive o Pedrosa foi um grande defensor, de certa maneira, ele inaugura um discurso num cenário que ainda havia como grandes ícones o Portinari e a arte social da década de 30. No cenário brasileiro, grandes discussões e, até mesmo a questão de como é que o Pedrosa é visto, a desconfiança de alguns críticos, que vão dizer que o Pedrosa era um “novidadeiro”. Neste sentido, **a questão do afeto** nasceria dessa dinâmica dos anos 40, dessa perspectiva de entender como que essas pessoas com transtornos psíquicos, de alguma maneira aquém da perspectiva clássica ocidental, ainda assim, têm condições de produzir arte. A arte nasce dessa perspectiva genuína. Seria algo nesse sentido?

Michele: Perfeito! Muito bem. É... eu acredito que sim. Se a gente for olhar para esse recorte, em especial nos anos 40, eu acho que a gente tem essas três confluências aí, e acho que, junto a elas, gradativamente, com a passagem do tempo, outras vão se adensando.

Gabriela: Claro. Perfeito. Nas leituras, a própria professora Otilia faz um prefácio incrível do texto “Forma e percepção estética”, ela comenta muito a relação da fenomenologia, como que a fenomenologia trouxesse, digamos assim, esse **subsídio teórico ou essa outra perspectiva de ciência para a tese do Pedrosa**. Assim, você consegue enxergar essa tese? Correlacionada a esse tema, sobretudo, ali por volta do final dos anos 60, movimento neoconcreto, esse conceito permanece, ainda que... digamos assim, trocou o cabedal teórico, mas o conceito, ele tem um adensamento com essas perspectivas mais abertas, que permitem o espaço da imaginação, da **intuição**, de algo que faz uma crítica a essa postura muito positivista da ciência. Inclusive essa foi uma crítica que a gente recebeu no projeto, no trabalho do mestrado, que a gestalt era algo muito objetivista e que ela não cabia mais na arte dos anos 60, por isso Pedrosa teria, então, saído dela. E aí ficou uma desconfiança de que não (abandonou a gestalt), conforme dissemos, de que ele não abandonou, é algo que me deixou muito feliz quando você reafirma isso e fala, não, ele leva muito dessas lições adiante e, talvez, ele faça um sincretismo do que ele traz da gestalt, como essa perspectiva de um funcionamento da percepção e continua com a pesquisa da percepção, e o afeto segue nessa linha. O que você acha com relação a isso?

Michele: Bom, acho que a **fenomenologia**, nesse momento, foi um *zeitgeist*, um espírito do tempo, no qual todos os críticos (acho que artistas também estavam envolvidos)... e acho que é inevitável pensar a partir da fenomenologia em associação com a arte, que a gente estava vendo em construção naquele momento, se a gente for olhar, assim, em conjunto. Vou pegar, assim, o conjunto específico que a gente acabou trabalhando na exposição, por pensar essa associação a partir de alguns artistas: se a gente for olhar, por exemplo a produção do Calder, a produção do Palatinik, a produção da Lígia Clark, nesse contexto, a gente vai ver várias *zeitgeist* que podem ser inseridas a partir das chaves da fenomenologia, pra pensar um pouco sobre o tipo de percepção que é ativada a partir de uma necessidade de deslocamento de corpos no espaço. Então, acho que, em termos de

cabedal teórico, a fenomenologia, naquele momento, cabia muito pra possibilitar essas leituras e não me parecem equivocadas; elas me parecem bem possíveis. Acho que, conforme os tempos vão avançando, e todos os estudos também, **a gente vai aderindo outras e novas chaves e, talvez, possamos** não ver essas possibilidades de leituras a partir de uma maneira tão reduzida. Acho **que a gente vai ampliando as formas de ver, e vai agregando outras referências que vão acontecendo com a passagem do tempo, acho que isso se aplica tanto ao pensamento dos anos 40, associada toda aos princípios da gestalt e da fenomenologia, e mais a tangência no final dos anos 60.**

Michele: Acho difícil a gente apontar com o dedo, um ponto único, parece que é muito mais, assim, uma **constelação de conceitos-chave que a gente pode contextualizar** uma produção do que elencar uma lista reduzida de termos, sabe.

Gabriela: Sim. Perfeito. É uma questão que nos ficou; uma questão que estou refletindo um pouco, agora, no fim desse processo; estou terminando o trabalho. Estudei um tempo com o professor Jacques Leenhardt, um leitor, também, de Mário Pedrosa e ele me fez uma colocação que me deixou um pouco intrigada. Ele propôs uma interpretação: de que existe um interesse atual por Mário Pedrosa porque a própria ciência, hoje em dia, **ou ciências sociais, de um modo mais específico, tem se voltado a essa questão da afetividade.** Neste sentido, minhas perguntas ficaram circulando um pouco nessa ideia... se hoje, século XXI, você enxerga uma demanda afetiva no campo das ciências sociais da filosofia, da história, da sociologia, enfim, da própria crítica de arte, que retoma essa perspectiva do afeto... do convívio? Dessa participação, como você usou o termo do “deslocamento dos corpos”? Pedrosa faz muito essa relação do ponto de vista da arte, com uma perspectiva política, também, ou seja, da ação. Toda proposta política começa com o sair do seu lugar e fazer algo. Talvez a arte tenha um pouco essa metáfora, de nos tirar de um lugar de conforto e nos levar a refletir sobre algo. Não sei se exatamente a gente poderia fazer uma relação forçada, mas, tentando conectar um pouco os temas. Nessa perspectiva do século XXI, do Pedrosa pra hoje, você concorda com essa questão do professor Leenhardt, de identificar, nas ciências sociais, hoje, como dispostas a uma sensibilidade maior pra essa perspectiva do afeto?

Michele: Eu acho que, em parte, sim e, em parte, não.

Gabriela: Perfeito.

Michele: Acho que, de uma certa maneira, a parte da concordância, ela se atrela muito a esse estado da arte, se é que a gente pode fazer alguma generalização –e no final da segunda metade do século XX, que é talvez um algo que o Mário Pedrosa já tinha apontado nas suas críticas, que é o “**artista como bicho da seda da produção em massa**”. Se a gente for olhar pra toda confirmação do sistema das artes hoje, essa dependência e atrelamento ao mercado, mercado comercial, em si, a institucionalização do que parece ser uma forma de fazer e, por outro lado, um abandono, daquilo que muito a partir da relação dele com Hélio Oiticica, que é algo fundamental pra mim, que é a perspectiva do experimental, dentro de algo que não se define, que não se deixa prender, que não estipula a priori o que é... Essa perspectiva de um fazer, fazendo, não movido por uma finalidade específica. Tudo isso que residia nessa arte no final dos anos 60 (e pensar isso no contemporâneo, agora), eu acho que a parte do interesse do retorno do pensar essa natureza **afetiva das relações** se volta um pouco para essa tentativa de olhar um pouco para essa arte, que pode ser feita sem ser instrumentalizada, sem ser operacionalizada a partir de uma finalidade específica. Então, concordo, sim, que pode ser um apontamento interessante – e também esse interesse de retorno e o interesse a partir de buscar um pouco essa outra “natureza” da prática artística.

A parte que eu discordo: me parece inevitável os retornos que a gente faz, de tempos em tempos, para **revisitar determinados momentos**, para aprender, já a partir de uma outra construção de linguagem, e ler alguma chave daquilo que foi esse antes do depois. Então, acho difícil, também, é... que a gente atribua, também, um fato único de interesse para esse retorno.

Gabriela: Perfeito.

Michele: Sabe, eu acho que esse retorno vem a partir de muitas frentes. Acho que esse interesse pela perspectiva afetiva é uma delas, mas não acho que seja a única.

Gabriela: Perfeito. É, porque pensando do ponto de vista da História, e eu sou historiadora de formação, a gente sempre busca, no passado, questões que estão ligadas com o nosso presente; toda leitura do passado ela é, na realidade, uma reinterpretação do presente. Então, **se a gente está buscando Pedrosa, é porque tem algo, nele, que nos interessa no hoje** e, então, tentando situar se eu entendi o seu argumento, é de que há um **interesse atual por essa perspectiva afetiva...** há algo na contemporaneidade que nos desperta para esse argumento. Seria algo nessa

direção, se eu entendi a sua colocação? E, aí, nessa medida, a arte, hoje, ela ainda está permeada por essa questão afetiva? A gente poderia dizer isso? Ou alguns artistas sim, e outros não? Ou a afetividade está na perspectiva da criação? Como você disse, a arte, como exercício experimental da liberdade, seria aquela criada despropositada, não por uma encomenda do que é comercializável,, do que o mercado está pedindo, mas segundo a intuição e a criação do próprio artista... **O afeto entra nessa medida.**

Michele: Exatamente.

Gabriela: Seria algo nesse sentido? Voltando um pouquinho, Michele, na questão do **histórico da exposição: esse interesse do Reina Sofia estaria ligado à publicação do MoMA, à publicação dos textos em inglês**, ou não? Assim, foi um interesse porque já vinha em um projeto curatorial do próprio Museu? Porque a nossa visão é que algo aconteceu como gatilho, pois trabalho com o Pedrosa desde 2004. Em 2004, Pedrosa era completamente desconhecido fora dos circuitos acadêmicos e, aí, a gente vê, no final de 2008, 2009, de repente, um **boom**. Para todos os congressos que você vai, para todos os eventos, há comunicações e conferências sobre Pedrosa; e a gente viu que isso estava muito ligado a essa atenção do MoMA na republicação dos textos em inglês. Você sente uma reverberação? Você pode me dizer: “não, Gabriela, não tem nada a ver, são projetos independentes” ou não? Existe um interesse internacional... Por que, de repente, o circuito de artes de Nova York descobre um crítico brasileiro?

Michele: Olha, até onde eu sei... porque também acho que existem uns pontos de visibilidade que a gente consegue designar, e outros que não...

Gabriela: Claro!

Michele: Mas o projeto do Reina Sofia foi um projeto independente do projeto do MoMA.

Gabriela: Certo.

Michele: Acho que eles estão conectados por esse *zeitgeist* que eu te falei, que me parece que vem muito a partir do interesse que nasce da internacionalização da arte brasileira. Eu acho que esse **holofote foi lançado, principalmente, a partir de duas figuras fundamentais que é Hélio Oiticica e Lygia Clark que tornam essa figura [Pedrosa] internacional, como grandes representantes da arte brasileira**

nessa fronteira entre o moderno e o contemporâneo. Acho que tanto o Hélio quanto a Lygia, ganham essa cena internacional, tanto no contexto norte-americano, como no contexto europeu. Acho que, a partir daí [é] que se gera um interesse a partir, também, do pensamento teórico que foi gerado a partir disso. Parece que essas conexões... elas são... elas estão muito próximas. Bom, posso te falar, especificamente, sobre o projeto do Reina Sofia, mais especificamente como do MoMA... que eu acabei sendo uma leitora dos textos. Para gente, também, foi uma **tentativa de romper, a partir de uma leitura que poderia ser feita, do Mário Pedrosa, como a grande chancela da arte do Hélio Oiticica e da Lygia Clark.** Houve um esforço muito grande, na exposição, de colocar essas produções artísticas em relação a várias outras produções do contexto da arte brasileira. Tudo numa tentativa de criar essa leitura, de novo, ligada à área homogênea de que eles eram as grandes estrelas dessa produção. Como se fosse uma explosão espontânea. E na verdade não são. Com todo o talento inerente, tanto Lygia, quanto o Hélio, estavam muito conectados a várias outras práticas que estavam acontecendo aqui ao redor. A gente pode até pensar nessa genealogia. Então, creio que esse interesse, ele vem muito a partir do **interesse pela arte brasileira, pelo processo de internacionalização da arte brasileira** e como isso vai se ligando em camadas. Num primeiro momento, ela atinge a prática artística e, num segundo momento, **ela atinge a crítica de arte que fomentava,** também, em simultâneo, esse discurso. Parece, mesmo assim, um espírito do tempo que conecta isso, tanto numa perspectiva norte-americana como numa perspectiva europeia. Acho que o caso do Brasil, o pensamento sobre o Mário Pedrosa, no Brasil, é um pouco mais nebuloso. A forma como ele acontece aqui, as entradas que ele tem, acho que essa redução também internacional do pensamento do Mário, como alguém que estava preocupado exclusivamente com a legitimação da arte abstrata... O Mário foi muito além disso!

Gabriela: Perfeito.

Michele: São alguns pontos dessas associações.

Gabriela: Um contexto do que eu consegui encontrar aqui, sobretudo, nos **meios acadêmicos**, e eu vou situar, sobretudo, na **Universidade de São Paulo.** No **Rio de Janeiro, eu encontrei uma perspectiva mais sociológica de Mário Pedrosa,** nos trabalhos da professora Glaucia Vilas Boas, na UFRJ. Aqui, na USP, existe uma

preocupação com o Mário Pedrosa, muito do ponto de vista político e essa foi uma das críticas que a gente recebeu em nosso trabalho de mestrado: de que a crítica do Pedrosa estava permeada pela preocupação política e que, de fato, não é isso que a gente localiza. **A gente localiza pontos de contato com muitas esferas pelas artes, nos locais onde ele circula.** Então ele passa, como você mesma disse, pela arte social nos anos 30; nos anos 40 tem essa questão da gestalt e abstração; nos anos 50 concretismo; nos anos 60 neoconcretismo; nos anos 70 sua crítica retoma o caráter libertador e político quando vai para o Chile, e 75 ele escreve o discurso aos Tupiniquins e Nambás, e fala que a arte está condenada ao mercado... De certa maneira, ele tem um dissabor do que se virou o grande mercado da arte. Enfim, termina a vida sendo membro número 1 do PT.

Michele: Acho que **a função social da arte é algo que conecta todos esses pontos.** Mas, na minha leitura, seja a **grande perspectiva do vaso comunicante entre a arte e a política.** Acho que essas duas coisas estão sempre imbricadas. Acho difícil olhar para o Mário e colocar o pensamento do Mário Pedrosa numa gaveta, **pensando o que [é] política e o que é arte.** Acho que essas duas coisas assim pertencem, aí, à mesma esfera. Num momento, mais uma tendência para um e, em outro momento, para outro; mas são **coisas que estão andando juntas.** Em alguns momentos, fica muito claro essa união. Mas, sobretudo, olhando para o cenário, acho que pertence à discussão mesma, da arte. Que, no momento ela estava muito conectada com essa possibilidade instrumental panfletária do artista movido por uma finalidade específica; e, depois, isso vai se tornando algo mais fluído, com a prática do que ele enuncia como exercício experimental da liberdade, mas **sem nunca perder a perspectiva do endereçamento.** Acho muito importante quando o Mário pensa, lá no homem em crise, como é o título mesmo, *Tudo em crise...*

Gabriela: Mundo em crise, Homem em crise, Arte em crise.

Michele: Nesse momento que ele vai lançar essas perguntas do “para quem?”. Nessa tentativa de sempre pensar o endereçamento do que está sendo feito.

Gabriela: Perfeito. E, nessa perspectiva, Michele, da função social da arte que o segue durante sua trajetória, pensando um pouco a ligação dele com o marxismo clássico como teoria, eu acabo voltando para a questão da teoria, mas o **afeto**, assume uma posição do que ele vai dizer de **“revolucionar a sensibilidade para a**

construção desse novo homem”? Como ele vai dizer no fundamento da arte abstrata... Onde ele diz que o **objetivo da arte abstrata seria revolucionar essa sensibilidade**, preparando esse homem para outra forma de sociabilidade. O **afeto segue como elemento-chave nesse processo**. Você consegue enxergar isso, ou não?

Michele: Não. Eu não consigo. Na minha leitura. É que sim, essa é a grande evocação que fica, de uma forma mais enunciada ou mais tácita, **da potência de construções dessas relações movidas pelo afeto**. Eu acho que envolve, uma coisa que me chamou muita atenção, assim, foi um ponto de discussão meu e do Gabriel, foram leituras de textos, artigos, cartas, conversas com pessoas que trabalharam com o Mário de uma maneira mais próxima na sua reta final. Essa potência afetiva. A **forma pela qual o Mário se relacionava**, praticamente essa tal ausência de inimigos, mesmo quando existiam embates fortes em relação aos extremos da crítica, a forma respeitosa como isso era colocado. Acho que olhar pra isso, esse entendimento que escapa à linguagem, é fundamental. Isso foi algo que nos chamou muita atenção nas leituras e nas conversas. **Essa natureza afetiva dos relacionamentos**.

Gabriela: Aqui em São Paulo eu tive o privilégio de entrevistar a professora **Daisy Peccinini**, que foi alguém que trabalhou com ele no Ila(Instituto Latino Americano de Arte) no Chile, e ela destaca muito essa **postura de alguém muito risonho, sempre muito brincalhão**, alguém que tinha, pela trajetória dele, talvez, alguns de nossos intelectuais assumiriam, uma postura um pouco mais aristocrática, aquele que tem grande circulação no mercado na crítica de arte. Ela dizia que não, ele era uma pessoa muito simples, sempre estava disposto a sentar e conversar, sorrir, cumprimentar todo mundo. Não sei se é essa a perspectiva que você está dizendo dessa afetividade nos relacionamentos, seria um pouco nessa medida?

Michele: Talvez, seria um pouco nessa medida. Não sei, não o conheci.

Gabriela: É... também não o conheci, não tive esse privilégio.

Michele: Mas é essa **a leitura que eu faço, a partir dos depoimentos** que eu tive acesso.

Gabriela: Ótimo. Perfeito. E eu acho que, para a gente terminar, e não tomar mais do seu tempo Michele, de maneira geral, de todos os temas conseguimos

contemplar um panorama. Passamos pela linha da afetividade, a questão da arte pra crianças, a questão da arte para os pacientes psiquiátricos, e tenho ainda uma ultima questão. Eu queria saber um pouquinho como que vocês, como que você conseguiu elaborar isso... Na medida em que a arte pra crianças, e arte para pacientes psiquiátricos têm essa relação de escapar um pouco dessa doutrinação da arte a partir do belo, a partir desse utilitarismo e tenho por exemplo, essa questão da sociedade em massa, dessa produção em massa. Duas situações: o **caso da criança que ainda não chegou, não passou pelo processo civilizatório e do caso da pessoa com sofrimento psíquico, que está um alheia à civilização**. Seriam dois exemplos de uma **potência latente de criatividade, uma potência latente de afetividade a ser explorada**? Seria um pouco nessa dimensão? O que você acha?... Infelizmente eu **não tive a oportunidade de visitar a exposição em Madri**, fiquei com muita dor no coração. Na ocasião, eu estava lecionando na Universidade e eu não consegui dispensa. Minha orientadora, a professora Lisbeth Rebollo, me trouxe o Catálogo e eu mergulhei nele; ela trouxe várias fotos, tentei montar um pouco do conjunto da exposição, mas **a fotografia nunca é a experiência da visita**; não faz você viver o espaço, ler, ter a relação intuitiva com as obras... Mas, enfim... e me ficou um pouco a curiosidade de como que conseguiram explorar isso, na exposição: de **sair da vertente abstrata, da vertente neoconcreta? E como é que vocês conseguiram abordar essa relação das crianças e dos pacientes psiquiátricos ...** Se foi possível!?

Michele: Se a gente conseguiu, eu não sei. Acho que a gente teve uma **intenção de oferecer uma chave de leitura**, acho que se conecta, sobretudo, pelo vocábulo daquilo que o Mário estava utilizando naquele momento. Cabe aí um distanciamento no contemporâneo, pra gente ver essa forma de nomenclatura, mas acho que cabe **perceber isso pela ótica do “primitivo”**. Como ele estava denominando, esse momento, ou buscando uma palavra que desse conta dessa associação, eu acho que ele consegue acessar, nesse momento, essa palavra “primitivo”. E acho que a grande **chave de leitura para essa associação que me parece, que sim, existe entre arte infantil e a arte psiquiátrica, vem muito a partir do texto Arte: necessidade vital**, muito a partir desse texto. Que é esse desejo e essa necessidade de expressão inerente aos sujeitos, e acho que ele ressalta isso: a todos os sujeitos. Então, acho que esse foi um motivo de crítica, também, do

pensamento do Mário, olhando as outras figuras críticas do momento; é essa a discussão sobre o que **reside na intencionalidade da prática**. E acho que isso se conecta de novo àquilo que a gente estava conversando, que é a finalidade em si. Me parece que o **Mário não estava muito interessado em discutir a finalidade, mas, sim, essa necessidade vital de expressão**, disponível a todos – e que, de alguma determinada maneira, em uns aflora de uma certa forma e, em outros, aflora de uma outra. Mas, independentemente da forma material que isso toma, que a arte **psiquiátrica, por exemplo... ela não é menos que a arte institucionalizada**. O mecanismo de legitimação é outro e creio que, nessa pesquisa, também, um dos nossos encontros que foi fundamental para as leituras foi encontrar, nos arquivos da família, uma imagem, que é uma imagem que me parece uma imagem bastante emblemática do pensamento de como isso foi construído: é o Mário Pedrosa (acho até que essa imagem está disponível em algum texto do catálogo, se eu não me engano é no texto da Kayra Cabañas), tem uma imagem do Mário Pedrosa sentado com o Geraldo de Barros e vários outros artistas.

Gabriela: Deixa eu ver se acho aqui... É essa imagem aqui?

Michele: Essa imagem. Eu acho essa imagem um pouco simbólica pra pensar um pouco sobre como essas narrativas estavam presentes e ausentes. **Porque o que a gente vê são os artistas, sujeitos produtores de obras, aí, presencialmente sentados, compartilhando com o Mário, no seu espaço doméstico**. Eu entendi que era um grande espaço de discussão, também **essa ideia do doméstico/casa muito com o afeto**, do Mário e a Vera, de crescer nessa atmosfera de portas abertas para todos que chegavam ali. Esse **espaço doméstico, como espaço afetivo da obra, que me parece que fica tão claro nessa imagem**. Dizem que os produtores de obras que fazem parte oficial das narrativas do moderno, sentados ali, e, no fundo, a gente vê uma imagem de uma **obra do Emídio**. Dá pra pensar que essa obra estava ali, mas que o sujeito produtor, não. Me parece, me diz muito sobre essa perspectiva da **dicotomia que se estabelece entre o mundo moderno, e o erudito e o popular**.

Gabriela: Perfeito. Incrível. E tem até os **próprios artistas, sobretudo Ferreira Gullar**, que faleceu há pouco tempo. Ele teve a oportunidade de dar mais depoimento sobre essa influência com o Mário. Ele vai dizer que, aos sábados, era o dia que o Mário os recebia. Aos **sábados pela manhã ele recebia pensadores políticos** pra

discutir a revolução e, à **tarde, ele recebia os neoconcretos pra discutir teoria de arte**. E é curioso que tem um relato do Palatinik naquele documentário chamado *Formas de Afeto*, que ele vai dizer que o Mário ficava discutindo ideias e vendo como é que os artistas reagiam, “o quê que vocês vão produzir agora?”, a partir disso. Sua produção era uma via de mão dupla, mesmo, e é muito interessante essa observação, com relação à arte que tá ali no meio que é um pano de fundo, cenário. **O Emídio não está na imagem. O artista está fora desse circuito, está fora desse ambiente.**

Michele: E... é que, na verdade, ele está num fora dentro, Ele está ali.

Gabriela: Indiretamente ele está ali.

Michele: Como, aqui, essa produção é parte integrante da nossa história, mas ele não.

Gabriela: O artista não. Muito interessante. Eu me lembrei, à medida que você falava, a questão do pragmatismo, da utilidade, de um texto do Pedrosa que ele vai dizer que... era um texto que ele comentava a galeria de arte das crianças e que alguém pergunta pra ele: “ah, **mas por que que as crianças têm que pintar? Essas crianças serão todas artistas, quando crescerem?**”. E ele vai dizer “**não, elas não serão artistas, mas serão seres humanos melhores**”. E acho que essa fala é muito emblemática, diz que você tá colocando, desta **postura de arte como expressão, como necessidade para os sujeitos, não como produto que ele oferece para o mundo**. Acho que eu volto novamente na dimensão, **no conceito do afeto é algo que entra de maneira muito estrutural**. Como que essas produções artísticas associam relações humanas, e a **arte e o afeto entram como uma linha de unificação**. Acho que seria um pouco isso?

Michele: Eu creio que sim.

Gabriela: Michele, muito obrigada. Eu te agradeço.

Michele: Estou muito curiosa pra ler sua tese, Gabriela. Você compartilha depois, ok?!

Gabriela: Com certeza; vou fazer milhões de agradecimentos lá. Eu gostaria de te pedir autorização se eu posso transcrever a nossa conversa e colocá-la como anexo, ou se não? Eu posso só citar as ideias? Eu fico ao seu critério – o que você me autoriza, ou não.

Michele: Por favor, pode transcrever, pode, transcrever, **vai ser ótimo também ver o que se gera a partir de uma conversa espontânea**.

Gabriela: Eu tive, eu confesso que eu tive muita dificuldade nessa trajetória; nesse universo de pesquisas, de **conseguir referências com relação à dinâmica do afeto**, como você disse, é algo que **está mais na prática, e menos na teoria**, mas num trabalho acadêmico a gente tem que elencar uma série de autores e, enfim, venho pela dinâmica, de quais são os **autores que são referências para o Pedrosa**. E sobre como é que ele constrói o pensamento. Não digo “construir”, mas tentar contextualizar... Como é que esse conceito perpassa toda época, que é a **nossa tese: que é de que o conceito do afeto está em todos os parâmetros de Pedrosa**. Ele teria materializado essa ideia a partir da gestalt, e isso vai sendo colocado em outros momentos. E nos **chamou muito a atenção o título da exposição, que vocês captaram a partir da tese de 49**. E que isso foi perpassando a exposição e isso, pra nós, foi algo que nos deixou muito felizes, **porque era um argumento que nós não encontrávamos em outros autores**; ficava sempre uma referência muito vaga. Então foi ótimo o enfoque da exposição, pra nós, ela é valiosíssima! Porque se aloca como depoimento daquilo que você disse mesmo, que é o espírito do tempo. Por que que o Pedrosa, de repente, virou um crítico valorizado conhecido fora? Tem essa dinâmica do mercado de arte, inescapavelmente a essa dinâmica, mas que, neste momento, resultou em um encontro feliz. **Que bom que outros círculos estão podendo conhecer um autor tão instigante como Pedrosa**. Não damos pontos finais, mas abrimos cada vez mais janelas. **Eu acho que muitas outras perguntas devem ser feitas**.

Michele: É! Esse é o **nosso trabalho de formiguinha de pesquisa**.

Gabriela: É! Vai sendo, vai sendo, no pedacinho, do pedacinho, **não dá pra ser panorâmico, Pedrosa não admite essa postura**. Não dá pra ser panorâmico e generalista. Jamais! A gente tenta, pega um link e tenta ver como é que isso se desenvolve. Então, seu argumento foi formidável, agradeço muitíssimo. Muito obrigada por sua disposição, eu sei que a dinâmica do cotidiano não é fácil, mas só tenho a agradecer e, assim que defendermos, lhe mando o texto em PDF.

Michele: Vou adorar receber. Obrigada e boa sorte nessa reta final.

Gabriela: Muito obrigada mesmo. Boa sorte, que a sua bebê nasça com muita saúde e muita arte.

Michele: Obrigada, Gabriela.

Gabriela: Um abraço, então. Tchau, tchau.