

Estética da forma: Mário Pedrosa – crítica de arte, psicologia e psicanálise*

João A. Frayze-Pereira**

O relacionamento entre Estética e Psicologia é antigo. Antes da instauração da Psicologia como ciência positiva, foi a Estética que assimilou ao seu próprio campo fenômenos psicológicos, diversificando-se segundo algumas tendências teóricas relativamente complexas (Frayze-Pereira, 2006). Tendo em vista que, atualmente, o vértice estético tem sido bastante considerado pelos psicanalistas¹ e que, no final dos anos 1940, a pergunta sobre a experiência estética, elaborada principalmente no campo da Fenomenologia, foi lançada no campo da Psicologia e no da Psicanálise pelo crítico Mário Pedrosa, creio valer a pena analisar o pensamento desse autor. Pedrosa é seguramente um dos mais importantes críticos da produção artística brasileira moderna. É autor da tese *Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte* que apresentou, em 1949, à Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro. Trata-se de um trabalho digno de nota, pois representa uma articulação pioneira entre Psicologia da Gestalt e Arte, anterior mesmo à obra do alemão Rudolf Arnheim, considerada um dos pilares da Psicologia da Arte e da chamada Psicoestética. Enfatizando que não basta considerar apenas os dois polos da “experiência estética” – o subjetivo e o objetivo –, que o sentido inerente a essa experiência não reside apenas nos estados psíquicos do sujeito, nem deriva dos objetos como direta consequência de suas qualidades físicas, Pedrosa reconhece que a “experiência estética” possui um profundo “caráter valorativo”. E lança no campo da crítica de arte uma pergunta-chave – o que é a “experiência estética”?

No entanto, devo dizer que considero uma temeridade escrever sobre esse autor depois dos escritos da professora Otília Arantes – prefácios e ensaios esclarecedores no campo da filosofia e no da crítica de arte que levam o leitor a concluir ter sido Mário não apenas um grande crítico, mas um instigante pensador da cultura. Haveria algo mais a dizer? Na condição de psicanalista, entretanto, vejo que o trajeto crítico de Mário

* Salvo pequenas alterações, este texto foi elaborado para o Colóquio *Utopias Geométricas e Construtivas – Projeto Arte no Brasil: Textos Críticos do século XX*, sob coordenação de Ana Maria de Moraes Belluzzo, com o apoio da FAPESP, realizado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – USP, 11 e 12 de junho de 2007.

** Membro associado da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo. Professor Livre Docente do Instituto de Psicologia da USP.

¹ Apenas como exemplo, sem mencionar os clássicos, vale lembrar alguns autores atuais que valorizam esse vértice: Meltzer, Bollas, Fedida, Kristeva, Pontalis, Herrmann, entre outros.

Pedrosa interessa sob outra perspectiva, certamente bem mais limitada. Considerando a problemática da percepção estética, pretendo examinar, inicialmente, a relação entre o pensamento de Pedrosa e a noção de Forma, destacando as expectativas desse autor com relação à Psicologia da *Gestalt*, e, posteriormente, com relação à Psicanálise, bem como a frustração dessas expectativas, tendo em vista o projeto de fundamentação rigorosa de uma abordagem crítica da arte.

Forma e percepção estética

Em primeiro lugar, cabe fazer uma pergunta: Por que Mário Pedrosa veio a se interessar pela Psicologia da *Gestalt* ou da Forma? Pode-se dizer de imediato que tal Psicologia chamou a atenção do crítico, tendo em vista um projeto seu de elaboração de uma *estética da forma*. A ideia era possibilitar a crítica de arte a transcender a sua maneira convencional que “envelhecera e pedia substituição” (Arantes, 2004, p. 18). A necessidade de legitimar teoricamente a objetividade da crítica é compreensível se pensarmos que Pedrosa estava empenhado no debate figurativismo × abstração e no embate contra a atitude impressionista que impregnava a crítica naquela época. Ou seja, aquele interesse também poderia se justificar dado o processo de transformação da própria arte do pós-guerra, com a predominância do abstracionismo, que acabou deixando os críticos sem assunto: “o que falar, para além da descrição formal, de uma obra que não dava chance à mera alegação temática, não fornecia qualquer pretexto literário, nenhum ponto de apoio para a impressão ou a livre associação?” (Arantes, 2004, p. 19). 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. E o campo a partir do qual tal *estética da forma* se concebe é primordial e especificamente o campo da visão.

Com efeito, a expectativa dos críticos com relação à contribuição da Psicologia para a crítica das artes é, e sempre foi, a de

uma “Psicologia da Percepção ou da Visão”, o que de fato foi iniciado, nas duas primeiras décadas do século XX, precisamente com a *Gestalttheorie*, aperfeiçoada, pouco depois, por Rudolf Arnheim, um autor que detalha uma série de categorias para a análise objetiva das obras, não só do ponto de vista visual, mas na perspectiva de uma síntese psicomenta (Argan, 1988, p. 156; Argan & Fagiolo, 1977, p. 98). Contudo, como já afirmei, muito anterior à consolidação da “Psicologia da Arte” de Arnheim (1954), Mário Pedrosa já antecipara a articulação entre *Gestalt* e Arte, tematizando as qualidades formais-fisionômicas da Forma, responsáveis pelas respostas cognitivo-afetivas do espectador. Em seu trabalho de 1949, Pedrosa deixa muito claro quais são os seus objetivos: “O problema que nos interessa agora consiste em apreender a existência de propriedades inerentes ao objeto fenomênico, organizadas estruturalmente em todos. A obra de arte é o nosso objeto fenomênico presente. Trata-se de conhecer as qualidades do seu todo, as qualidades formais que o compõem” (1949, p. 53).

Assim, baseando-se nos fundadores da Psicologia da Forma, os alemães Koehler, Koffka e Wertheimer, e no representante francês da Escola, Paul Guillaume, Mário apresenta as “leis da Forma”: distância e proximidade, semelhança e diferença, equilíbrio e simetria, clausura ou prenhiz da forma, articulação figura-fundo, subordinação das partes ao todo. São “leis” ou princípios estruturantes das formas privilegiadas ou *Gestalten* que governam a organização sensorial. E é graças à autonomia da *Gestalt* em relação às variáveis por ela englobadas que, em última análise, um objeto permanece sempre o mesmo, apesar das mudanças às quais estão sujeitas as suas propriedades. Trata-se de um fenômeno cujo entendimento se coloca nos termos de uma *análise da organização estrutural interna* dos dados perceptivos. E como é impossível falar de estruturas perceptuais sem que se levem em conta suas *significações*, pois, por intermédio das leis estruturais, as primeiras estão intimamente amarradas às segundas, essa Psicologia pretende, ao analisar a dimensão estrutural dos fenômenos considerados, revelar a sua significação. Em outras palavras, *a forma perceptiva é sempre expressiva*.

Como Maurice Merleau-Ponty (1945), Mário Pedrosa (1949, p. 12) reconhecia o primado da percepção em todas as realizações humanas. E assim como afirmava ser a percepção “uma forma” (Pedrosa, 1949, p. 12), isto é, “suas partes se interdependem, inseparáveis de um todo”, concluía: “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, 1949, p. 24). Então, aos olhos de Mário, a Psicologia da Forma prometia a fundamentação desejada para a Estética e a Crítica “sem cair no unilateralismo subjetivo” (1949, p. 55). Quer dizer, o que Pedrosa buscava na “nova Psicologia” (Merleau-Ponty, 1966a) era a fundamentação teórica necessária para a síntese consciência-mundo, subjetividade-objetividade, antinomias que ele acreditava terem sido resolvidas poeticamente por Kandinski e que a Psicologia da Forma parecia explicar cientificamente pela via do isomorfismo psicofisiológico (Arantes, 2004, p. 70). E, como observou Merleau-Ponty (1966b, pp. 150-151), se a Psicologia da *Gestalt* for considerada filosoficamente sem preconceito, de fato, “seria preciso dizer que, revelando a ‘estrutura’ ou a ‘forma’ como ingrediente irreduzível do ser, questiona a alternativa clássica da ‘existência como coisa’ e da ‘existência como consciência’, estabelece uma comunicação e uma espécie de mistura do objetivo e do subjetivo, concebe de maneira nova o conhecimento psicológico, que não consiste mais em decompor conjuntos típicos, mas, antes, em esposá-los e compreendê-los, revivendo-os”. Nesse sentido, é compreensível que, na segunda metade dos anos 1940, o crítico tenha se deixado encantar por essa Psicologia recém-criada que oferecia possibilidades estético-epistemológicas inéditas para a elaboração de uma “estética da forma”. E tal encantamento só atesta a exigência e a abertura intelectual de Mário Pedrosa, descontente com o trajeto da crítica tradicional, insuficiente para dar conta da arte.

No entanto, o fato de a especificidade da experiência artística e a dimensão simbólica das obras não terem sido contempladas pela Psicologia da Forma, assim como o compromisso desta com o objetivismo científico que obrigou essa Psicologia a reduzir as formas complexas às simples, a perder de vista literalmente a particularidade das formas e a afirmar a objetividade das leis estruturais, tidas como universais e independentes do espectador, levaram Pedrosa a desencantar-se com a noção². É necessário reconhecer, entretanto, que tal decepção aconteceu

² Passados trinta anos, na ocasião da publicação de *Arte, forma e personalidade*, em 1979, Pedrosa declarou: “não tenho mais nada a ver com a *Gestalt*” (Arantes, 2004, p. 9).

não por demérito da noção, mas pelo fato de o crítico ter-se aliado aos autores clássicos da Psicologia da Forma que a levaram a um impasse. Novamente, é Merleau-Ponty (1966b, pp. 148-149) quem esclarece a questão, em um ensaio denso cuja conclusão é contundente: “A psicologia da forma, em vez de acarretar uma revisão da metodologia e do ideal científico que durante longo tempo haviam mascarado a realidade da ‘forma’, só se desenvolveu enquanto permitiu reanimar essa metodologia desfalecida. A Escola de Berlim propunha, de um lado, descrever as formas privilegiadas da conduta humana e, de outro lado, determinar as condições que comandam as suas aparições. O retorno à descrição, o apelo aos fenômenos como fonte legítima de conhecimentos psicológicos interditavam, em princípio, tratar a forma como uma realidade menor ou derivada e conservar o privilégio que o cientificismo atribuía aos processos lineares e às seqüências isoláveis. No entanto, a Escola de Berlim recuou diante dessas conseqüências: preferiu afirmar – por um puro ato de fé – que a totalidade dos fenômenos pertencia ao universo da física, atribuindo a uma física e a uma fisiologia mais avançadas a tarefa de fazer-nos compreender como as formas mais complexas repousam, em última análise, sobre as mais simples. ... A psicologia da percepção veio revezar a antiga psicofisiologia no papel de centro das investigações psicológicas”. E, a propósito, acrescenta Marilena Chaui (1966, p. 63): “o que há de verdadeiramente decepcionante com relação à *Gestaltheorie* é que tendo avançado e metamorfoseado de maneira radical a investigação psicológica, ela tenha, por inércia ... mantido o preconceito cientificista”.

A filosofia de Merleau-Ponty é pouco citada nos escritos de Pedrosa³, apesar de ter sido o pensador que, desde a sua primeira obra (1942), mais radicalmente fez a crítica da Psicologia da Forma. E, no entanto, não descarta a *Gestalt*. Até em sua última obra, publicada postumamente, refere-se à noção e, em particular, a um autor que soube preservar a sua originalidade – o belga Albert Michotte (Merleau-Ponty, 1964, pp. 230, 255). Trata-se de um contemporâneo de Pedrosa, cuja “teoria da percepção é, segundo Merleau-Ponty (1964, p. 251), uma fenomenologia que desvela o ser bruto”, pré-reflexivo, que opera criticamente com a noção de *Gestalt*, sabendo tirar dela o melhor partido. E, com efeito, a diferença entre essa perspectiva e a dos clássicos berlinenses repousa no próprio modo como a noção de Forma é concebida (Frayze-Pereira, 1984).

³ “Mesmo adotando vários conceitos extraídos da fenomenologia e insistindo cada vez mais no caráter inédito das formas artísticas, Mário Pedrosa não chega entretanto a desenvolver uma crítica completa à *Gestalt* e suas referências a Merleau-Ponty são poucas, mas é por indicação sua que os neoconcretos adotarão, no final dos anos 50, a autoridade da *Fenomenologia da percepção* para se afastarem da *Gestalt*...” (Aran-tes, 2004, p. 78).

Não seria o caso de, neste instante, passar a citar as pesquisas de Albert Michotte, sempre muito engenhosas. Para além desses estudos, o que é importante considerar é que, para o autor, o percebido é uma *Gestalt* cuja definição negativa e exterior – isto é, *um todo que não se reduz à soma das partes* – não se mantém, pois implicaria repor a *Gestalt* no domínio do em si, como se tudo aquilo que pudéssemos dizer acerca das perspectivas de um objeto *não* lhe dissesse respeito. Nos estudos desse psicólogo, quer no campo das configurações cinéticas, quer no nível de um objeto sólido, ou ainda no do próprio corpo, fica muito claro que, não se deixando apanhar como positividade, ao contrário, é como se a Forma estivesse nos aspectos efetivamente dados, ou aquém ou além deles, emergindo *entre* um ponto de vista do observador e um perfil da coisa que se mostra (Michotte, 1962). Mas, se ela não é um indivíduo espaciotemporal, também não é uma ideia intemporal e a-espacial. É um sistema de equivalências do qual os fenômenos parcelares são a manifestação e que não se deixa fixar em um lugar objetivo e em um ponto do tempo objetivo. Como pensava Merleau-Ponty (1964, p. 255), a Forma se instala em um campo “onde é onipresente sem que se possa jamais dizer – está aqui. É transcendência”. E aquele que vem experienciá-la não é um espírito que a apreenderia como ideia, mas um corpo. Não o corpo objetivo – massa de ossos, nervos e músculos –, mas o corpo como *Gestalt*, que, entendido fenomenologicamente, é “abertura para...”, e, nesse sentido, componente da própria *Gestalt*. Com relação a isso, e considerando a possibilidade de elaboração de uma “estética da forma”, vale a pena seguir resumidamente um dos estudos de Michotte, um dos mais simples, apenas como um exemplo extraído do campo das configurações geométricas, visíveis na natureza, como a esfera, o cilindro e o cone – como propunha Cézanne⁴.

Uma outra lição da Gestalt: a forma surge no vínculo entre sujeito e objeto

Ao serem confrontados com o lado convexo de um hemisfério (15 cm de diâmetro), isolado no espaço ambiente e apenas fixado em uma haste, centenas de sujeitos “são unânimes em declarar que veem uma ‘bola’, uma esfera completa, cuja superfície é perfeitamente contínua” (Michotte et al., 1964, p. 20). A esfera é percebida na sua totalidade a partir de um de seus possíveis perfis. A *borda* do hemisfério efetivamente apresentado

⁴ Para mais análises dos estudos de Michotte, cf. Frayze-Pereira (1984).

não limita a superfície daquele objeto. E é justamente porque não é limitada nesse nível, na direção anteroposterior, que essa superfície parece se prolongar naquela direção. No entanto, se o sistema de estimulação for modificado, a *Gestalt* ou “fisionomia específica” do conjunto é substituída por outra. Ou seja, levando-se a borda a assumir a “função de limite”, é o hemisfério que se apresenta no lugar da esfera. Para atingir esse resultado, basta colocar a mão aberta contra a face posterior do hemisfério, isto é, a linha de demarcação entre a mão e o hemisfério aparece, imediatamente, como sendo o limite próprio deste último.

Examinando essa experiência, pode-se dizer banal e quase cotidiana, deve-se notar, inicialmente, que os sujeitos estão *situados em um certo lugar*. Possuem o objeto (quer “hemisfério”, quer “esfera”) conforme uma única perspectiva fixada pela situação. A sua face posterior (e poderiam ser incluídas as faces laterais, inferiores, superiores..., quantas faces fazem parte de um objeto esférico?) não é vista objetivamente. De fato, o hemisfério torna-se visível através de uma modificação do conjunto dos “dados” da percepção: a mão colocada contra a face plana do objeto apresentado *faz* o hemisfério aparecer. E, se ele se torna visível, é porque a mão também é percebida. É preciso compreender a percepção de um na do outro, ou melhor, a percepção de ambos na do conjunto. Para tanto, o conhecido “efeito de anteparo” aqui pode ser aplicado: um objeto (hemisfério) recobre parcialmente um outro (mão), sem que a integridade do último pareça alterada. Ora, se há esta possibilidade, é porque o complemento perceptivo sob forma amodal intervém, intervenção esta que, por sua vez, se torna possível na medida em que a superfície de um objeto *não* tenha limite próprio em uma dada direção (Michotte et al., 1964, p. 22). Mas não seria a percepção do hemisfério o caso de uma “percepção correta” produzida pela presença objetiva de *um estímulo* que especificaria a verdade do objeto apresentado? A linha estabelecida entre a mão e o hemisfério não seria propriamente uma “borda” que, pela óptica objetivista, destacaria a superfície de um objeto diante de outra? Esse ponto de vista é inviável.

Observe-se, em primeiro lugar, que as condições experimentais adotadas por Michotte fogem inteiramente àquelas consideradas essenciais para o aparecimento de uma “borda” como “estímulo”: a configuração mão/hemisfério é apresentada estaticamente, e o observador está situado em um certo lugar, fixado pelas circunstâncias. Não há, portanto, “oclusão cinética”. Não haveria, assim, a produção de uma “borda”. Em vista

disso, poder-se-ia apelar para a noção de “limite” projetado no “arranjo óptico” em virtude de uma descontinuidade da intensidade luminosa entre duas superfícies em contato. No entanto, definindo-se essa noção por uma diferença que é necessariamente bilateral, vemos que ela nada teria a ver com a noção de um limite com função unilateral. Concebido como uma “descontinuidade óptica” das superfícies adjacentes, não se encontraria um motivo para que esse limite pertencesse a uma superfície e não a outra. E mais ainda: se a ausência de limite da superfície de fundo fosse dada opticamente, essa superfície deveria se interromper ao nível da linha que separa as duas áreas. E, como sabemos, não é isso o que ocorre. A mão é percebida prolongando-se atrás do hemisfério que, nesse sentido, *vale* como anteparo, e sua borda, como limite. Entretanto, não se pode dizer que é a borda *do* hemisfério que o torna visível. Se fosse este o caso, não haveria motivo para se perceber a esfera em seu lugar. A borda, portanto, não pode ser considerada um atributo positivo e propriedade do objeto em si. Como há pouco foi salientado, é a linha de demarcação *entre* a mão e o hemisfério que aparece como sendo o limite próprio deste último, de sorte que a “borda do hemisfério”, mas junto com ela o hemisfério total, se manifesta.

Examinando a percepção da esfera, pode-se dizer que o mero prolongamento da superfície do hemisfério não é suficiente para explicar a forma percebida. Assim, deve-se notar que um outro fator determinante de sua específica fisionomia e que intervém aqui é “a pregnância excepcional da esfera”. Com efeito, na medida em que a curvatura circular, encarnada na superfície do objeto apresentado, tende a continuar regularmente, “aparentemente ela deve se encerrar atrás deste, delimitando a metade posterior da esfera, que, aqui, constitui o complemento amodal, o único capaz de tornar compreensível o fato dessa forma ser percebida na sua totalidade” (Michotte et al., 1964, p. 21). Ou seja, o “outro lado” da esfera percebida, aparentemente oculto por uma parte dela mesma, está presente sob forma amodal, isto é, é percebido na ausência de qualquer qualidade visual do objeto, e tão intimamente integrado à parte descoberta que a forma do conjunto aparece como um todo perfeitamente contínuo. E essa percepção não é uma fantasia arbitrária do sujeito, mas se apoia na própria organização do campo visual. Se a face posterior do hemisfério for por ele apenas tateada, cuidando o experimentador para que a mão não ultrapasse as extremidades do objeto, a planura dessa face é atestada, mas isto não interfe-

re na percepção visual, que permanece a da esfera completa. Ela será alterada se a mão se deixar ver parcialmente oculta pelo objeto. Nesse caso, figurando contra a sua face posterior, ela quebra a continuidade aparente da superfície do objeto, fazendo surgir entre ambos um contorno, uma linha, que também escapa ao domínio do em si e do localizável, pois não é visível por si mesma. Não está nem na mão nem no hemisfério, nem aqui nem ali. Está aquém ou além do ponto onde se olha, implicada pelas coisas, mas sem ser propriamente coisa. Gerada *entre* a mão e o hemisfério, só *vale* na medida em que se apaga para deixar falar certa espacialidade das coisas. Sua função é “diacrítica”: de-marcando a diferença entre uma e outra, através dela a significação do conjunto se mostra e se institui. E, particularmente, a visibilidade do hemisfério se torna possível. Ele é percebido como um objeto total através de uma perspectiva, algo que se repete no caso da percepção da esfera. Ela se oferece aos olhos dos sujeitos presente-ausente, visível-invisível.

Não se deve imaginar, entretanto, que o invisível da esfera é apenas o não-visível ou um possível visível, aquilo que não é visto mas que poderá ser visto. Neste caso, ele “seria apenas ausência objetiva, isto é, presença objetiva alhures, num alhures em si” (Merleau-Ponty, 1964, p. 295). Por um lado, se perceber a ausência, no caso da esfera, é perceber a sua face positivamente oculta, teríamos com isso apenas a percepção de mais um perfil do objeto e não a do objeto total, pluralidade de perspectivas, que continuaria a se manter à distância. Por outro, no caso específico relatado, a equação “ausência = presença objetiva em outro lugar” não poderia sequer ser formulada: não há um outro lado objetivo da esfera, pois o que se apresenta aos sujeitos, do ponto de vista do experimentador, é um hemisfério. É preciso compreender, então, que a ausência está na própria presença, que esta comporta aquela, mas que “reside aí sem ser objeto” (Merleau-Ponty, 1964, p. 278). Fazer dela uma positividade é romper a unidade estrutural da esfera percebida e adotar a atitude isolante. A esfera, mais do que qualquer outro sólido, dá-nos a impressão de sempre nos oferecer a mesma face. No entanto, diante dela é a própria esfera que vemos espetacularmente. Pregnante, ela se define “por uma estrutura ou sistema de equivalências”. Vendo-se a parte, vê-se o todo. Transgredindo as fronteiras das outras, cada parte é “parte-total”, emblema do todo (Merleau-Ponty, 1964, pp. 257, 267). É, portanto, *transcendência*.

Assim, nem coisa nem ideia, nem objetiva nem subjetiva, a *Gestalt* não está nem no objeto nem no sujeito da observação, mas *entre ambos*, emergindo no e pelo pacto que se estabelece

entre eles. Com base em Michotte (1962) pode-se dizer que *o todo é um processo, um desenvolvimento gradual de um conjunto diacrítico, opositivo, relativo* – que não está nem aqui nem ali, nem antes nem depois, mas sempre *entre*, realizando-se particularmente com uma significação porque conta com a cumplicidade do olhar. Nessa medida, pode-se concluir com Merleau-Ponty (1942, p. 223): “o que há de profundo na *Gestalt*, ponto do qual partimos, não é a ideia de significação, mas a de estrutura, junção de uma ideia e de uma existência indiscerníveis, arranjo contingente por cujo intermédio os materiais se põem a ter um sentido diante de nós, a inteligibilidade em estado nascente”.

Ora, Mário Pedrosa não chegou a encontrar nos gestaltistas que conheceu essa perspectiva psicodinâmica, fundamentada fenomenologicamente, que inclui na *Gestalt* a coisa visível, a situação do espectador e a invisibilidade essencial de toda e qualquer visão. Nesse sentido, para o crítico, as obras de arte estavam muito além do alcance da Psicologia da Forma. E não foi por acaso que nesse momento de seu percurso crítico Mário tenha desviado sua atenção para a Psicanálise, interesse que, entretanto, também durou pouco.

Um outro desencanto, uma outra visão

Logo após a tese de 1949, com efeito, Pedrosa escreve “Forma e personalidade”, em 1951, e “Freud e a arte”, em 1958, textos nos quais registra a sua visão da perspectiva psicanalítica para a apreciação das obras de arte e, portanto, para o exercício rigoroso da crítica. Entretanto, é curioso notar que, no decorrer da sua reflexão, não há menção a algum psicanalista ou teórico da arte brasileiro que se refira à Psicanálise. A atenção dada por ele ao trabalho clínico de Nise da Silveira e ao Museu de Imagens do Inconsciente que dele resultou, observa que a perspectiva que impregnava esse trabalho era a derivada da psicologia analítica de Jung, uma abordagem conteudista ou temática, diferente da perspectiva que interessava a Pedrosa, nesse momento do seu trajeto crítico, voltado para a elaboração de uma *estética da forma*. Deste modo, destaca-se que o apelo à perspectiva psicanalítica fazia sentido, sobretudo se lembrarmos mais uma vez Merleau-Ponty (1966b, p. 149), que afirmou: “A própria psicanálise, salva de seus dogmas, é o prolongamento normal de uma psicologia da forma consequente”. Portanto, baseando-me neste filósofo da percepção, estudioso

da Psicologia da Forma, posso dizer que a relação entre Psicanálise e *Gestalt* é intrínseca, considerados dois dos principais aspectos definidores da forma – singularidade e transcendência – que surgem no vínculo sujeito-objeto.

No entanto, no ensaio de 1951, aliando-se ao crítico de arte inglês, Roger Fry, “formalista extremo” (p. 88), Pedrosa conclui que “a concepção de Freud de a arte ser a satisfação de um desejo, sublimação da libido, não atende aos fenômenos mais intrínsecos da criação artística” (p. 83). E o fundamento desta conclusão já havia se colocado, anteriormente, no ensaio de 1949, no momento em que Pedrosa já adiantara explicações sobre o motivo de a Psicanálise vir a ser descartada para a crítica de arte: “Até agora, tratando de problema tão complexo como a forma na arte, não fizemos nenhuma referência à *Psicanálise*. ... A omissão se deve a uma questão de método. Nossa atenção se concentra na obra de arte, na vida de suas formas, na qualidade autônoma destas. A Psicanálise aborda o problema por definição, do lado do artista, do sujeito. Não lhe interessa o problema senão pelo seu aspecto subjetivo” (p. 54). E, em 1958, no ensaio sobre as relações entre Freud e a arte, depois de tecer alguma crítica ao conceito de sublimação que “não exprime, e muito menos define, intrínseca ou especificamente, o fenômeno da criação” (p. 222), Pedrosa volta a afirmar que a preocupação da Psicanálise “é ainda com a pessoa do artista. A obra de arte, a influência desta sobre o contemplador, é descurada” (p. 223).

Ora, ao fazer essas considerações, Pedrosa revela seu compromisso com alguns comentadores de Freud, em particular, Charles Boudouin e Ernst Kris, que se incluem na categoria daquele tipo de autor que, no dizer de Paul Ricoeur (1977, p. 147), fazem uma “má psicanálise da arte”, uma psicanálise equivocadamente biográfica, tributária do conhecido estudo de Freud sobre Leonardo da Vinci. E mesmo depois, em 1960, quando Pedrosa (1975) aproxima as ideias dos mestres Ernst Cassirer e Susanne Langer às de Anton Ehrenzweig para pensar a questão da intuição, a Psicanálise proposta por este último autor, se não está preocupada com a pessoa do artista, do ponto de vista psicanalítico é também bastante abstrata. Há que se reconhecer, sobretudo, que, na articulação entre *Gestalt* e Psicanálise, a noção de *campo transferencial*, que inclui o espectador, a sua situação e a invisibilidade de todo ato perceptivo, e é essencial em qualquer abordagem que se diga psicanalítica, mesmo a das obras de arte, não é considerada por Ehrenzweig. Trata-se daquele tipo de psicanálise aplicada, sofisticada, mas inteiramente

baseada nos livros, que não consegue esconder seu parentesco com a perspectiva designada por Freud (1910) “psicanálise silvestre”. E, neste momento, cabe abrir um novo parêntese, desta vez final, para fazer um breve esclarecimento.

Psicanálise no campo da estética da recepção

É bom lembrar que são dois os estudos de Freud relacionados às artes plásticas – *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância* (1910) e *Moisés de Michelangelo* (1914). Muito diferentes entre si, no primeiro a arte é evocada apenas como fonte de interrogações que aprimoram não o conhecimento que se poderia ter das obras de arte, mas a própria teoria psicanalítica. E, com efeito, o que torna suspeita a psicanálise de Leonardo é que ela parece ir muito além das analogias estruturais que uma análise da composição permitiria, chegando a trabalhar a temática pulsional que as obras encobrem. Mas, como se sabe, não é nesse ensaio que se verificam as possibilidades da psicanálise para a crítica da arte, mas no estudo sobre o *Moisés*. Neste, é importante lembrar que Freud está interessado em descobrir o enigma da escultura de Michelangelo, o motivo das intensas emoções suscitadas nele enquanto espectador. E, nesse sentido, examina minuciosamente a peça e a percepção da obra como um momento de uma história oculta que busca reconstruir. A ideia de Freud é que a peça possui uma dimensão invisível cuja construção é suscitada pelo visível, uma história imaginária intrínseca, a remeter aos gestos de Moisés que precederam a cena esculpida. Portanto, a leitura feita é atenta aos sentimentos despertados no espectador, mas também aos detalhes da obra e às lacunas dos comentários feitos e publicados acerca dela. Em suma, uma percepção da escultura ao mesmo tempo descentrada e sonhadora, mas cuidadosa quanto à singularidade dos aspectos formais da composição. Considerar todo esse processo é constatar que Freud, ousando livrar-se de todo um jogo de projeções e de elaborações teórico-conceituais, situa uma hermenêutica no campo que se forma entre seu olhar e o objeto artístico, rompendo com a ideologia da verdade estática, fixada anacronicamente. E, procedendo dessa maneira, distancia-se da ideia de uma simples “psicanálise aplicada” e possibilita a implicação da Psicanálise no campo da estética da recepção (Frayze-Pereira, 2004, 2006).

Ora, se no ensaio sobre Leonardo Freud já tentava operar a partir do cruzamento entre dois pontos de vista, o “endopoiético” e o “exopoiético” – isto é, o ponto de vista que considera os constituintes internos à obra e o que considera os fatores provenientes do contexto que a sustenta (Green, 1994, p. 97), no estudo sobre Michelangelo essa maneira de trabalhar fica mais clara, abrindo o campo compreendido pelas estruturas subjetivas do artista que não se confundem com o que diz respeito à biografia do criador. As estruturas subjetivas não são da ordem dos acontecimentos, mas resultam da transformação das relações entre o exterior e o interior. Nesse sentido, “o investigador que se propõe como finalidade o estudo das estruturas subjetivas não pode excluir de sua pesquisa suas próprias estruturas subjetivas” (Green, 1994, p. 100). Assim, dada a imbricação do investigador no objeto de sua investigação, a interpretação será sempre arriscada, pois o intérprete está livre de um lado exatamente porque ligado ao outro, podendo acontecer de as descobertas resultantes afetarem sua relação com seu próprio inconsciente. E talvez seja este o tributo obrigatório a ser pago por esta transgressão feita por intermédio de um outro – o universo oculto do artista cuja obra é estudada. Ora, quando se trabalha com obras de arte é preciso reconhecer este risco e aceitá-lo. No entanto, não é fácil manter-se aberto à alteridade que nos interroga, uma vez que as obras estão sempre a exigir de nós um trabalho criativo para delas termos experiência, como pensava Merleau-Ponty (1964, p. 248). Trata-se de uma experiência propriamente estética que vemos realizada por Freud na sua relação com Moisés, introduzindo-se desta maneira na fortuna crítica da obra. Diferente foi seu propósito na relação com Leonardo. Curiosamente, neste estudo, embora a problemática da criação esteja pressuposta, o pintor não é tratado como “divino”, mas como um homem comum. E, com efeito, neste ensaio, não é a estética a questão com a qual Freud está às voltas, mas a problemática da vida, da troca contínua entre passado e futuro, a questão de que cada vida sonha enigmas cujo sentido não se encontra fixado em lugar algum e, portanto, exige liberdade para ser e se desenvolver (Kofman, 1995, p. 196). É, portanto, um equívoco tomar o estudo sobre Leonardo como modelo da relação entre Psicanálise e Arte. Ao contrário, é a leitura de Freud do *Moisés* que legitima a aproximação psicanalítica das artes do visível, legitimidade que permite ao intérprete recorrer a certas noções constituídas no campo da análise para repensá-las. Mas não

só. Esses trabalhos justamente contestam o chamado conservadorismo de Freud em matéria de arte. Ao tratar dois gênios clássicos como homens comuns, o autor reafirma mais uma vez a vocação da Psicanálise para a subversão de certas representações culturais. E mais: com o ensaio sobre a escultura, quase meio século antes de a crítica moderna ser sacudida com a tese de Duchamp – *são os espectadores que realizam as obras* –, Freud abre a Psicanálise para a estética da recepção e, talvez à sua revelia – logo ele que afirmava ser distante da arte –, para o campo da crítica contemporânea da arte.

É possível que fosse essa a abertura que Pedrosa esperava encontrar na Psicanálise, assim como, anteriormente, na Psicologia da *Gestalt*. Porém, se chegou a descartá-las como perspectivas para a análise da obra de arte, no meu entendimento isto aconteceu por um mesmo motivo: as fontes equivocadas que nutriram seu pensamento e não foram suficientes ou não permitiram à noção de Forma, seja na Psicologia, seja na Psicanálise, expressar toda a sua potência. Assim, os limites encontrados por Mário decorreram menos da noção que privilegia e, mais precisamente, da maneira como ela é utilizada pelos autores nos quais se baseou, autores comprometidos com o psicologismo, em suas faces objetivista e subjetivista, subjacente à Psicologia e à Psicanálise tal como encontradas por ele. De qualquer maneira, não foi o crítico quem saiu perdendo da aventura pelos domínios das teorias psicológicas, mas as perspectivas psicológica e psicanalítica para arte. Foram elas que, lamentavelmente, foram privadas de ser honradas e aprofundadas com o exercício do pensamento crítico de Mário Pedrosa. Com a mediação desse pensamento, tais perspectivas, quando voltadas para a arte, ainda hoje, seriam poupadas de alguns equívocos.



Arantes, O. B. F. (2004). *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. (2a ed.). São Paulo: Cosac Naify.

Argan, G. C. (1988). *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Estampa.

Argan, G. C. & Fagiolo, M. (1977). *Guia de História da Arte*. Lisboa: Estampa.

Arnheim, R. (1954). *Art and visual perception*. California: The Regents of the University of California.

Bazin, G. (1986). *História da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes.

Chauí, M. (1966). *Maurice Merleau-Ponty e a crítica ao Humanismo*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Frayze-Pereira, J. A. (1984). *A tentação do ambíguo. Sobre a coisa sensível e o objetivismo científico*. São Paulo: Ática.

Frayze-Pereira, J. A. (2004). Estética, psicanálise implicada e crítica de arte. *Revista Brasileira de Psicanálise*, 38(2), 443-452.

Frayze-Pereira, J. A. (2006). *Arte, Dor. Inquietudes entre estética e psicanálise*. São Paulo: Ateliê.

Freud, S. (1970). Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância. In S. Freud, *Obras completas* (Vol. XI, pp. 55-124). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1910).

Freud, S. (1970). Psicanálise silvestre. In S. Freud, *Obras completas* (Vol. XI, pp. 207-213). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1910).

Freud, S. (1970). O Moisés de Michelangelo. In S. Freud, *Obras completas* (Vol. XIII, pp. 249-280). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1914).

Green, A. (1994). *Revelações do inacabado*. Rio de Janeiro: Imago.

Kofman, S. (1995). *A infância da arte*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

Merleau-Ponty, M. (1942). *La structure du comportement*. Paris: PUF.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.

Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard.

Merleau-Ponty, M. (1966a). Le cinéma et la nouvelle psychologie. In M. Merleau-Ponty, *Sens et non sens* (pp. 85-106). Paris: Nagel. (Trabalho original publicado em 1945).

Merleau-Ponty, M. (1966b). Le métaphysique dans l'homme. In M. Merleau-Ponty, *Sens et non sens* (pp. 145-172). Paris: Nagel.

Michotte, A. (1962). *Causalité, permanence et réalité phénoménales*. Louvain: Publications Universitaires.

Michotte, A. et al. (1964). *Les compléments amodaux des structures perceptives*. Louvain: Publications Universitaires.

Nunes, B. (1989). *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo: Ática.

Pedrosa, M. (1979). Da natureza afetiva da forma na obra de arte. In M. Pedrosa, *Arte, forma e personalidade* (pp. 12-82). São Paulo: Kairós. (Trabalho original publicado em 1949).

Pedrosa, M. (1979). Forma e personalidade. In M. Pedrosa,

Arte, forma e personalidade (pp. 83-118). São Paulo: Kairós. (Trabalho original publicado em 1951).

Pedrosa, M. (1995). Arte e Freud. In O. B. F. Arantes (Org.), *Mário Pedrosa. Forma e percepção estética. Textos escolhidos II* (pp. 221-230). São Paulo: Edusp. (Trabalho original publicado em 1958).

Pedrosa, M. (1975). Das formas significantes à lógica da expressão. In M. Pedrosa, *Mundo, homem, arte em crise* (pp. 61-71). São Paulo: Perspectiva. (Trabalho original publicado em 1960).

Ricoeur, P. (1977). *Da interpretação. Um ensaio sobre Freud*. Rio de Janeiro: Imago.

O artigo analisa a posição crítica de Mário Pedrosa que se opõe à crítica conteudista/impressionista e apela à noção de Forma (*Gestalt*) para fundamentar conceitualmente uma *estética da forma*. Como contraponto, considera a crítica à *Gestaltheorie*, segundo Merleau-Ponty, apresentando a concepção de *Gestalt* ou estrutura elaborada por este filósofo. Mostra ainda que Pedrosa entra em contato com essa filosofia e reconhece os limites da Teoria da Forma, apelando à psicanálise freudiana, porém, na chave interpretativa da psicanálise da arte de Ernst Kris e na de Anton Ehrenzweig. Finalmente, mostra como Pedrosa, dadas essas escolhas teóricas equivocadas, perde de vista a fecundidade da noção de Forma e preconcebe a psicanálise, na relação com a arte, como psicanálise do artista, ignorando as possibilidades da psicanálise no campo da estética da recepção, possibilidades fecundas para a apreciação crítica da arte, da cultura e do mundo sensível. | *The article analyses the critical position of Mario Pedrosa. This position opposes itself to the content/ impressionist critics and appeals to the notion of Gestalt, considering the possibility of conceptually substantiating an aesthetics of the form. As a counterpoint, it considers the phenomenological critics to the Gestaltheorie, according to Merleau-Ponty, presenting the Gestalt or the concept of structure proposed by this philosopher. It also underlines that Pedrosa gets in touch with Merleau-Ponty's thought, recognizing the limits of the Form Theory and appealing to the Freudian psychoanalysis, in the interpretative key of the art psychoanalysis elaborated by Ernst Kris and Anton Ehrenzweig. Finally, given these theoretical choices, it shows how Pedrosa loses sight of the richness of the notion of structure or Gestalt and preconceives the art psychoanalysis as an artist psychoanalysis, ignoring its fertile possibilities in the*

RESUMO | SUMMARY

field of reception aesthetics, for the art criticism as well as for the cultural and sensitive world appreciation.

PALAVRAS-CHAVE | KEYWORDS

Estética, Forma, Arte, Percepção estética. Psicanálise. | *Aesthetics, Form, Art, Aesthetical perception, Psychoanalysis.*

RECEBIDO 30.03.2009
ACEITO 10.04.2009

JOÃO A. FRAYZE-PEREIRA

Rua Joaquim Antunes, 727/72 – Pinheiros

05415-012 - São Paulo - SP

Tel.: 11 4702.4781

joaofrayze@yahoo.com.br