

## O DENTRO É O FORA: ARTE, LOUCURA E GESTALT NO RIO DE JANEIRO

Kaira M. Cabañas  
School Of Art and Art History  
University of Florida, Gainesville

"*Denn was innen, das ist außen*". A frase - o que está dentro, está fora - de Johann Wolfgang von Goethe, é uma linha de seu poema *Epirrhema* (1819), uma reflexão romântica sobre a natureza, que postula uma relação dinâmica entre o mundo interior e exterior, as leis da natureza e da mente. Esta mesma frase é retomada no final dos anos 1920 pelo psicólogo da Gestalt, Wolfgang Koehler, em seu estudo *Gestalt Psychology*, publicado originalmente em Inglês, presumivelmente para despertar a atenção de um público norte-americano.<sup>222</sup> Mas, ao invés de servir para uma reflexão poética a respeito da natureza, a frase "*Denn was innen, das ist außen*" é mobilizada para descrever a organização sensorial, e a maneira como o sistema nervoso (ou seja, o interior) ordena o campo perceptivo (o exterior).

Para os meus propósitos, considero importante destacar que o crítico Mário Pedrosa também invoca a frase "*Denn was innen, das ist außen*" em seus dois primeiros estudos a respeito da Gestalt.<sup>223</sup> Como um jovem marxista, Pedrosa havia estudado filosofia na Universidade de Berlim, no final dos anos 1920, quando Koehler foi diretor do Instituto de Psicologia da universidade.<sup>224</sup> Na década de 1950, Pedrosa escrevia sobre a autonomia da forma e sobre uma ideia de percepção global, que para ele era de alcance universal (global deve ser entendido neste contexto como compreensivo e não como o mundo

---

\* Agradeço à Fernanda Pitta por sua generosa assistência na tradução desta palestra. Para a versão completa deste texto e as referências bibliográficas completas, consulte a versão original em inglês, que foi publicado como: CABAÑAS, Kaira. "Learning from Madness: Mário Pedrosa and the Physiognomic Gestalt", *October*, n. 153, verão, pp. 42-64. Esta pesquisa e a minha estadia na PUC-Rio, no Departamento de Letras, foi apoiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ). Sou grata à Professora Ana Kiffer por seu apoio ao meu projeto de pesquisa.

<sup>222</sup> KOEHLER, Wolfgang. *Gestalt Psychology: An Introduction to New Concepts in Modern Psychology* (1929). New York e Toronto: The New American Library, 1947.

<sup>223</sup> Estes dois estudos "Da natureza afetiva da Forma na obra de arte" e "Forma e personalidade" foram publicados no PEDROSA, Mário. *Arte, forma e personalidade: 3 estudos*. São Paulo: Kairós Livraria e Editora, 1979. Todas as posteriores citações destas duas obras são a partir desta edição.

<sup>224</sup> Veja os quatro volumes de PEDROSA, Mário. *Textos Escolhidos*, org. Otilia Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995-1998. Para uma biografia crítica, veja ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: Itinerário crítico*. São Paulo: Editora Página Aberta Ltda., 1991.

"global", isto é, completamente interligado, que muitas vezes enquadra as discussões de arte contemporânea hoje).

Em seu primeiro estudo sobre Gestalt, desenvolvido na tese "Da natureza afetiva da forma na obra de arte" de 1949, Pedrosa refere-se à citação de Goethe a fim de descrever uma organização sensorial do campo perceptivo externo, tomando como referência o estudo de Koehler.<sup>225</sup> Dois anos depois, ele novamente invoca "o dentro é o fora" em seu texto "Forma e personalidade", de 1951. No entanto, o contexto discursivo da declaração havia mudado; a frase agora servia para descrever uma reversibilidade perceptiva específica para doentes mentais. Pedrosa escreve: "Eles [os doentes mentais] não precisam ser induzidos a uma atitude emocional prévia para perceber a 'cara' das coisas. Veem tudo simultaneamente por dentro e por fora".<sup>226</sup> Gostaria de argumentar que o universalismo de Pedrosa nesses anos foi duplamente estratégico: inscreveu a percepção gestáltica e a abstração modernista dentro de uma história da arte universal, ao mesmo tempo em que incorporou a criatividade dos pacientes psiquiátricos dentro de sua narrativa da resposta estética.

Se no contexto dos primeiros escritos de Pedrosa o dentro é reivindicado como o fora, também é necessário invocar uma contrapartida racionalista da percepção Gestalt: a figura matemática e topológica da fita de Möbius, que ocupa um lugar privilegiado na historiografia da arte moderna brasileira. A obra de Max Bill *Unidade Tripartida* (1941) ganhou o prêmio de escultura internacional na Bienal de São Paulo, em 1951. *Unidade Tripartida* inclui uma fita möbius, que por meio de curvas sinuosas confunde noções euclidianas do que se percebe na frente e atrás, mas também dentro e fora. Neste trabalho o conceito matemático no interior (ou seja, na mente) é projetado sobre um material exterior, que aqui toma forma escultural de aço. O que Max Bill, seguindo Theo van Doesburg, chamava de arte concreta era a "pura expressão de medida e lei harmoniosa".<sup>227</sup> A recepção de Bill, bem como a "influência" da Bauhaus, através da *Hochschule für Gestaltung Ulm* (na qual Bill atuou como diretor), sobre as artes visuais do Brasil já foi reiterada várias

---

<sup>225</sup> PEDROSA, "Da natureza afetiva da forma na obra de arte", p. 64-65.

<sup>226</sup> PEDROSA, "Forma e personalidade", p. 97.

<sup>227</sup> BILL, Max. "Concrete Art" (1936-49), reproduzido IN: *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, orgs. Kristine Stiles e Peter Selz. Berkeley e Los Angeles: The University of California Press, 1996, p. 74.

vezes, e por isso não vou repeti-la aqui. Basta dizer que dentro desta narrativa, ainda dominante, Bill é creditado por ter sido um dos artistas mais importantes a introduzir a abstração geométrica no Brasil. Que o estatuto de Bill continue a ser essencial para esta história é algo que se confirma na Bienal de Veneza de 2013: no pavilhão brasileiro, o trabalho do artista suíço foi mostrado como origem de toda produção abstrata presente na exposição.<sup>228</sup>

No contexto desta palestra, gostaria de colocar como questão: O que significa para a história da arte moderna no Brasil olhar para a arte produzida por pacientes psiquiátricos (neste caso, principalmente o trabalho de esquizofrênicos)? O que trazem para a nossa compreensão do modernismo de meados do século, uma época geralmente alinhada com uma perspectiva altamente racional e com uma modernização acelerada, ambas associadas com o desenvolvimento de uma estética geométrica ou concreta?

O que aconteceria se, no interesse de polemizar essa interpretação, eu identificasse a primeira abstração geométrica moderna no Brasil nas pequenas pinturas produzidas por Arthur Amora, por volta de 1940, quase dez anos antes do aparecimento de Bill, no cenário da arte brasileira? Como muda a nossa compreensão se levarmos em conta o fato de que Amora produziu seu trabalho quando foi um paciente no Centro Psiquiátrico Nacional no Rio? Eu apresento o trabalho de Amora não para afirmar que a chamada "arte dos loucos" [*art of the insane*] serviu como uma referência formal para artistas do Rio (como muitas vezes foi o caso no trabalho de alguns artistas europeus), mas sim para explorar como a recepção da arte dos doentes mentais flexionou a prática e a teoria da arte no Brasil, informando uma virada conceitual no projeto crítico de Pedrosa. Ou seja, por conta de sua recepção da arte dos pacientes psiquiátricos, Pedrosa começa a articular os contornos de um campo discursivo no qual a geometria seria entendida como *expressiva*, em vez de racional ou puramente visual.

Essa diferença, e o que ela diz respeito à abstração geométrica na prática artística, não foi em nenhum lugar melhor resumida do que na rejeição do Grupo Frente do Rio, por parte do Grupo Ruptura de São Paulo. Como se sabe, o argumento dos paulistas era de que o grupo carioca promovia a

---

<sup>228</sup> Com curadoria de Luis Pérez Oramas, o Pavilhão Brasileiro da Bienal de Veneza 2013 incluiu os seguintes artistas: Hélio Ferverza, Odires Mlászho, Lygia Clark, Max Bill, Bruno Munari.

"expressão" e "experiência" em vez de "teoria" e "objetividade".<sup>229</sup> A fim de melhor compreender a especificidade histórica do entendimento de Pedrosa da noção de geometria expressiva, devemos nos voltar para uma personagem que lhe foi muito próxima: a psiquiatra carioca Dra. Nise da Silveira. Seu trabalho e o de seus pacientes estão no centro desta narrativa alternativa do modernismo no Brasil.<sup>230</sup>

A Dra. Silveira começou a trabalhar como psiquiatra no Centro Psiquiátrico Nacional, no bairro carioca do Engenho de Dentro, em 1944. No curso de sua carreira, ela foi referida como uma "psiquiatra rebelde", que criticou a instituição psiquiátrica e suas práticas agressivas tais como a lobotomia e o eletrochoque.<sup>231</sup> Silveira desenvolveu modelos terapêuticos mais alternativos para seus pacientes e continuamente lutou por melhores condições nos hospitais.

Em 1946, em colaboração com o pintor Almir Mavignier, abriu um ateliê de pintura para seus pacientes no hospital, um espaço que continua suas atividades até hoje.<sup>232</sup> Na sua capacidade de monitor do ateliê entre 1946-51, Mavignier ajudou a organizar exposições de trabalhos dos pacientes e encorajou figuras do mundo da arte a visitar o ateliê, tais como os críticos Léon Degand e o próprio Pedrosa, bem como artistas como Ivan Serpa e Abraham Palatnik. Cada uma destas figuras foi profundamente afetada pelos trabalhos

---

<sup>229</sup> Estes grupos de vanguarda foram formados em São Paulo e no Rio de Janeiro em 1952 e 1954, respectivamente. As diferenças entre os dois grupos seriam levantadas por conta da primeira Exposição Nacional de Arte Concreta, em São Paulo, em 1956, e no Rio de Janeiro, em 1957. Veja, por exemplo, as diferenças entre CORDEIRO, Waldemar. "O objeto"; e GULLAR, Ferreira. "Teoria do não-objeto", ambos In: *Abstracionismo geométrico e informal*, orgs. Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger. Rio de Janeiro: Funarte, 1987, pp. 223 e 237-240.

<sup>230</sup> A socióloga da arte Gláucia Villas Bôas oferece um relato detalhado do atelier e os debates críticos sobre o trabalho dos pacientes em seu excelente artigo "A estética da conversão: O ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951)", *Tempo Social, revista de sociologia da USP* v. 20, n. 2, novembro 2008, pp. 197-219.

<sup>231</sup> Veja: GULLAR, Ferreira. *Nise da Silveira: uma psiquiatra rebelde*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/Relume Dumara, 1996; e também *Nise da Silveira: Caminhos de uma psiquiatra rebelde*, exh. cat. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2009.

<sup>232</sup> Em maio de 1952, Dra. Silveira fundou o Museu de Imagens do Inconsciente, que, sob a direção de Luiz Carlos Mello, continua a ser dedicado à preservação de trabalhos dos pacientes. Estudos sobre o ateliê de pintura no Engenho de Dentro, publicados dentro do campo da psicologia ou terapia ocupacional, incluem, DIONISIO, Gustavo Henrique. *O Antídoto do Mal: Crítica de arte e loucura na modernidade brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2012; *Marcas e memórias: Almir Mavignier e o ateliê de pintura de Engenho de Dentro [Marks and memories: Almir Mavignier and the Painting Studio at Engenho de Dentro]*, orgs. Lucia Riley e José Otávio Pompeu e Silva. Campinas: Komedi, 2012; POMPEU E SILVA, José Otávio, "A psiquiatra e o artista: Nise da Silveira e Almir Mavignier encontram as imagens do inconsciente", dissertação, UNICAMP, 2006; MELO, Walter. *Nise da Silveira*, Collection: Pioneiros da Psicologia Brasileira, vol. 4, orgs. Ana Maria Jacó-Vilela e Marcos Ribeiro Ferreira. Rio de Janeiro: Imago Editora; Brasília: Conselho Federal de Psicologia, 2001.

dos pacientes. Pedrosa, por exemplo, desenvolveu um compromisso profundo e duradouro com Emygdio de Barros. Serpa, um importante professor de arte, estendeu suas atividades de ensino para incluir alguns dos pacientes. Em parte por conta de seu apoio à criatividade dos pacientes, a própria prática pedagógica de Serpa foi impulsionada pela experimentação, no lugar de ensinamentos baseados em ordens normativas. Finalmente, Palatnik, por conta da qualidade dos trabalhos dos pacientes, desistiu de pintura tradicional a fim de começar sua experimentação estética com o cromo-cinetismo.

Uma fotografia do final dos anos 1940 apresenta Mavignier, junto com Madame (Léon) Degand, Emygdio de Barros, Dra. Silveira, e um outro médico ou estagiário de medicina. Talvez tomada por Léon Degand, a fotografia ateste o contato precoce entre a arte moderna e os profissionais de psiquiatria, entre a instituição da arte moderna e a clínica psiquiátrica, neste momento histórico no Rio. Além disso, àquela altura, o crítico belga atuava como o primeiro diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), inaugurado em 1948, com a exposição *Do figurativismo ao abstracionismo*. Foi graças à visita feita aos pacientes do hospital, a convite de Mavignier, e aos esforços desse artista em divulgar o trabalho lá realizado, que Degand inicia a organização da exposição dos pacientes em São Paulo.

Nove Artistas do Engenho de Dentro, mostrou o trabalho de nove pacientes do hospital no ano seguinte à exposição inaugural organizada por Degand, com o museu já sob direção de Lourival Gomes Machado. A mostra pretendia despertar a atenção de um público mais amplo para o trabalho dos pacientes do Engenho de Dentro. Mas, também é preciso pensar essa exposição no contexto do debate entre figuração e abstração, e como o trabalho dos pacientes foi mobilizado, nesse debate, para legitimar a abstração.

\*

A tese de Pedrosa "Da natureza afetiva da forma na obra de arte" (1949) começa da seguinte maneira: "O problema da apreensão do objeto pelos sentidos é o problema número um do conhecimento humano".<sup>233</sup> Para Pedrosa, abordar este problema era abordar a obra de arte. Como uma obra de arte é percebida e quais são as suas propriedades específicas? Como se pode explicar a dinâmica entre forma e expressão, objetividade e subjetividade? Para resolver estas questões, ele se volta, como evocado no começo desta

---

<sup>233</sup> PEDROSA, "Da natureza afetiva da forma na obra de arte", p. 12

fala, para a psicologia da Gestalt e sua análise da organização sensorial.<sup>234</sup> Em sua tese, Pedrosa descreve vários princípios da Gestalt, incluindo a articulação de figura-fundo, o princípio de fechamento, a subordinação das partes ao todo, bem como a conceito de "Boa forma" de Max Wertheimer, em que as formas privilegiadas do campo perceptivo são identificadas como regulares, simples e simétricas.

Crucial para a psicologia da Gestalt é o entendimento de que o processo de organização perceptual é espontâneo e ocorre *antes* da formação do conhecimento e dos significados pragmáticos. Para Pedrosa, a teoria da Gestalt também garante o aspecto *relacional* da percepção. Seguindo o trabalho inaugural de Kurt Koffka, na psicologia da arte, Pedrosa afirma: "a reação emocional não é uma reação qualquer, contingente, ou automática; ela é um resultado inteligente das propriedades do objeto".<sup>235</sup> Em outras palavras, para Pedrosa, a nossa resposta estética é determinada pelas propriedades formais da obra de arte.

Entre os anos de 1949 e 1952, quando escrevia sobre Gestalt, Pedrosa também estava envolvido intensamente com a arte dos pacientes psiquiátricos, o que ele chamou de *arte virgem*.<sup>236</sup> O trabalho dos pacientes cada vez mais flexionou sua escrita sobre a recepção estética, bem como sua compreensão da Gestalt. Na época de seu ensaio "Forma e personalidade", publicado em 1951, as referências primárias de Pedrosa tinham mudado. Ele se afastou dos principais psicólogos da Gestalt e voltou-se para o trabalho do psicólogo do desenvolvimento Heinz Werner, bem como para o historiador de arte e psiquiatra Hans Prinzhorn. Como resultado, os princípios da Gestalt parcialmente desapareceram, trazendo para o primeiro plano de suas considerações o seu compromisso com o que Werner designou como a *percepção fisionômica*.

Werner estava interessado na organização da percepção. O psicólogo formulou o conceito de percepção fisionômica em 1925, preocupado em se

---

<sup>234</sup> Como dito acima, Pedrosa foi introduzido pela primeira vez as teorias Gestalt enquanto estudava filosofia em Berlim no final dos anos 20s. Vinte anos mais tarde, ele voltaria ao assunto por conta de ler uma entrevista com o jovem pintor não-figurativa Atlan, em que o artista descreve o caráter afetivo-physiognômico de suas pinturas. Veja a introdução de ARANTE, Otilia B. F. IN: *Arte, forma e personalidade: 3 estudos*, p. 2.

<sup>235</sup> PEDROSA, "Da natureza afetiva da forma na obra de arte", p. 61.

<sup>236</sup> Veja, por exemplo, PEDROSA, Mário. "Pintores de Arte Virgem", *Correio da manhã*, 19 março 1950. Recorte de jornal no Fundo Mário Pedrosa, Centro de Documentação e Memória da UNESP, São Paulo, Brasil.

aproximar de uma percepção em sintonia com a expressão e, portanto, das qualidades expressivas no mundo.<sup>237</sup> É importante ressaltar que, como os psicólogos da Gestalt, o seu estudo *Psicologia Comparativa de Desenvolvimento Mental* (1926) não é direcionado para uma análise do comportamento ou para as projeções empáticas, como foi o caso nos estudos psicológicos de décadas anteriores. No entanto, ao contrário dos psicólogos da Gestalt que assumiram um sujeito neutro de percepção, Werner volta sua atenção para as diferenças de percepção por meio de experimentos com as crianças, os "primitivos" e os doentes mentais. Nesse contexto, ele afirma a respeito da percepção fisionômica:

Todos nós, em algum momento ou outro, tivemos esta experiência. Uma paisagem, por exemplo, pode ser vista de repente no imediato como expressando um certo humor, ela pode ser alegre ou melancólica ou pensativa. Este modo de percepção difere radicalmente da percepção cotidiana, em que as coisas são conhecidas de acordo com suas qualidades 'geométricas-técnicas'.<sup>238</sup>

Quanto ao porquê de designar este tipo de percepção como fisionômica, Werner continua:

Em nossa própria esfera há um campo onde os objetos são comumente percebidos como se expressassem diretamente uma vida interior. Isto é, em nossa percepção das caras e movimentos corporais de seres humanos .... a fisionomia humana pode ser adequadamente percebida somente em termos de sua expressão imediata, por isso eu propus a percepção fisionômica para este modo de cognição.<sup>239</sup>

Fisionomia, ou o discernimento das qualidades internas do caráter de uma pessoa com base em sua aparência externa, tem uma longa história que se estende desde a filosofia grega antiga, retornando de forma intermitente ao longo dos séculos. No campo das artes, encontramos um excelente exemplo de estudos fisionômicos no grupo de sessenta e nove cabeças esculturais produzidas pelo escultor alemão Franz Xaver Messerschmidt (1770-1783), do século 18. *O Homem Vexado* é emblemático da obsessão de Messerschmidt com a expressão, o rosto, e a comunicação de vários estados psíquicos.

---

<sup>237</sup> Veja MUELLER, Ulrich. "The Context of the Formation of Heinz Werner's Ideas", capítulo 1 IN: *Heinz Werner and Developmental Science*, org. Jaan Valsiner. New York: Kluwer Academic/Plenum Publishers, 2005, pp. 25-53, 45-50.

<sup>238</sup> WERNER, Heinz. *Comparative Psychology of Mental Development* (1926). New York: International Universities Press, Inc., 1980, p. 69.

<sup>239</sup> Ibidem, ênfase no original.

Posteriormente, no século 19, dentro do regime da ciência médica surgia o uso da fotografia para criar retratos fisionômicos dos doentes mentais. Tais fotografias problemáticamente sugeriam que a loucura poderia ser vista e classificada com base nos rostos e gestos corporais.

Nos anos 20 e 30, quando Werner estava desenvolvendo sua concepção de percepção fisionômica, o seu objetivo era menos a interpretação pseudocientífica de rostos do que representar um tipo de percepção centrada na expressividade das formas no mundo. Em um movimento discursivo semelhante a artistas modernistas da Europa, Werner alinha a percepção-fisionômica à criança, ao chamado "primitivo", aos esquizofrênicos e os artistas. Mas, por outro lado, associa o que ele chama de percepção "geométrica-técnica" ao adulto, à civilização moderna, e ao engenheiro. Seu estudo também apresenta várias ilustrações, incluindo desenhos feitos por crianças e por esquizofrênicos, bem como imagens gráficas da ciência. Por exemplo, a respeito de um desenho de um menino de sete anos, Werner analisa como a linha gráfica mostra a atividade de caminhar. Mas, além disso, Werner comenta como a criança usa dois tipos de linhas para representar dois tipos de pernas: "pernas andando" e "pernas correndo".<sup>240</sup> Por conseguinte, a atividade de caminhar não é representada através de precisão geométrica ou a posição exata das pernas.

No decurso do estudo, Werner se refere a diversas situações experimentais, em que, por exemplo, uma forma é percebida como cruel, uma linha é percebida como feliz ou triste.<sup>241</sup> Tais propriedades "terciárias" da percepção - ou seja, que um objeto de percepção pode ser percebido no seu dinamismo como alegre, melancólico, ou pensativo, e não através de propriedades primárias e secundárias, como a forma e a cor - são centrais para a análise da percepção fisionômica. Para Werner a percepção fisionômica precede uma compreensão lógica-intelectual do mundo. Segue-se que, para Werner, crianças, primitivos e esquizofrênicos existem em maior relação dinâmica com os seus mundos. Werner claramente entendeu que qualquer estudo de percepção fisionômica apresentava um dilema metodológico dentro do esquema gestáltico-normativo. A título de exemplo, Werner fala novamente do rosto humano. Ele explica que, se os olhos são vistos isolados do resto do

---

<sup>240</sup> WERNER, *Comparative Psychology of Mental Development*, p. 77.

<sup>241</sup> *Ibidem*, pp. 71-73.



rosto, perdem seu caráter expressivo, o que tem com resultado convertê-los em uma mera parte física do corpo.<sup>242</sup>

Em última instância, os princípios da Gestalt, tais como a dissociação de figura e fundo, são insuficientes para capturar a dinâmica da expressão fisionômica, assim como a gama de qualidades afetivas terciárias (por exemplo, uma forma pode ser percebida como cruel, talvez doce, uma linha pode ser feliz ou triste, agitada ou calma) excede as regras normativas da boa forma. Mais importante, no contexto desta palestra, é o fato que foi só orientando-se para o estudo do Werner que Pedrosa encontrou uma maneira de incorporar a produção visual dos pacientes dentro de sua compreensão da psicologia da forma. Ao fazê-lo, Pedrosa desenvolveu suas ideias sobre o poder fisionômico da arte, negociando assim a diferença entre a gestalt formal (ou estrutural) e a gestalt fisionômica. Portanto, ele engajou uma ruptura metodológica entre o que significa concentrar-se, de um lado, na coerência interna de padrões de percepção, e por outro lado, nas formas expressivas.

Mas, o que sempre foi chave para Pedrosa era que a expressão fisionômica se localizava nas propriedades formais da obra de arte e, assim, determinava a sua compreensão da resposta estética. Ou seja, Pedrosa incorpora nos seus estudos estéticos o trabalho criativo de sujeitos não-normativos - os pacientes psiquiátricos - mas com sua discussão da resposta estética ele sempre pressupõe um sujeito normativo da percepção.

No contexto do modernismo no Brasil, talvez não seja surpreendente que as teorias da Gestalt tenham sido alinhadas principalmente à suposta racionalidade da arte concreta e que suas obras tenham exibido uma estética construtivista e, por vezes, uma lógica matemática. Para o historiador e crítico de arte Ronaldo Brito, arte concreta apresenta um "agenciamento estético das possibilidades ópticas e sensoriais prescritas pela teoria da *Gestalt*".<sup>243</sup> Tomemos, por exemplo, a pintura de Waldemar Cordeiro *Idéia Visível* (1956), que é pintada com acrílico sobre masonite. Na obra, Cordeiro mostra dois arranjos de linhas em espiral, uma em branco e outra em preto sobre um fundo vermelho. Os dois conjuntos são idênticos, exceto que o conjunto preto é girado 180 graus. O trabalho sugere uma simetria dinâmica baseado em uma

---

<sup>242</sup> WERNER, como citado em MUELLER, "The Context of the Formation of Heinz Werner's Ideas", p. 47.

<sup>243</sup> BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (1985). São Paulo: Cosac Naify, 1999, p. 41.

espiral logarítmica e aponta para o interesse do artista na visualidade pura de ideias matemáticas. Cordeiro era um membro do Grupo Ruptura em São Paulo, que em 1952 fez o seu compromisso público com uma abstração racionalista através do Manifesto Ruptura, no qual, em sua polêmica contra o naturalismo, também criticou o "o naturalismo 'errado' das crianças, dos loucos, dos 'primitivos' dos expressionistas, dos surrealistas, etc".<sup>244</sup>

O engajamento de Pedrosa com a "arte dos loucos" e o que eu chamo a *virada fisionômica* na sua compreensão da Gestalt começa a articular os contornos de um campo discursivo no qual a geometria abstrata poderia ser percebida e entendida como *expressiva*, mais do que racional. Isso não quer dizer que Pedrosa tinha prescrito como a abstração geométrica deveria ser produzida, mas que as suas ideias faziam parte de uma conversa mais ampla com artistas e críticos na década de 1950, especialmente no Rio de Janeiro. De fato, a compreensão de Pedrosa da percepção fisionômica forneceu um terreno fértil para a recepção posterior da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, cujo trabalho também foi informado pelos estudos de Heinz Werner.<sup>245</sup> Essa conjunção de interesses entre o fisionômico e o fenomenológico sugere menos uma ruptura entre arte concreta e o movimento neoconcreto no Rio, do que uma elaboração crítica e intensificação da expressividade intangível da gestalt fisionômica levada para a participação corporal do espectador.<sup>246</sup> Em última análise, a diferença na teoria responde às diferenças que podem ser rastreadas na prática, o que depende, em parte, da divergência entre a Gestalt formal e a Gestalt fisionômica.

\*

O deslocamento da Gestalt formal a favor da Gestalt fisionômica que o trabalho de Pedrosa desenvolveu por conta dos pacientes da Dra. Silveira não

---

<sup>244</sup> Reproduzido IN: *Abstracionismo geométrico e informal*, p. 219.

<sup>245</sup> Ulrich Mueller explica, "Com o conceito de percepção fisionômica, Werner chega a [descrever] uma maneira primordial de estar no mundo. A ideia de Werner que a apreensão inicial e fundamental do mundo não é lógico-racional, mas expressivo foi importante para a filosofia das formas simbólicas de Cassirer, bem como a fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty. Como Werner aponta, uma lacuna grave da psicologia é que tem estudado principalmente o pensamento e formas de cognição em que os objetos são inequívocos, precisamente determinadas pelo lógico-analítico". MUELLER, "The Context of the Formation of Heinz Werner's Ideas", p. 49.

<sup>246</sup> Como Sérgio B. Martins argumenta, a rejeição da Gestalt por parte do teórico e poeta neoconcreto Ferreira Gullar não foi completa. Veja MARTINS, Sérgio B. *Constructing an Avant-Garde*, p. 35.

é apenas uma diferença de ênfase, eu afirmo que é uma diferença de caráter. Quando o Gestalt formal se concentra em padrões da percepção, a percepção fisionômica depende de um entendimento da percepção em sintonia com a expressão, isto é, como uma forma ou uma composição, pode ser percebido como cruel, ou feliz.

Como Werner escreve: "Os objetos mais primordiais da consciência (...) não têm aspecto de coisa, mas têm aspecto de rosto".<sup>247</sup> Pedrosa também ecoa essa avaliação: "[O objeto de arte] é dotado precisamente desse poder fisionômico que tão bem compreendemos (...) que a criança compreende, num rosto".<sup>248</sup> E, de novo, ele afirma: "O fenômeno artístico consiste, no fundo, em ver tudo fisionomicamente, como se se tratasse de um conjunto de planos e linhas animados de expressão, isto é, uma cara, um todo".<sup>249</sup>

A minha narrativa da percepção fisionômica não pretende ignorar a maneira em que Pedrosa, quando lida com a arte dos pacientes, sustenta continuamente uma "pura unidade formal" do trabalho, afastando assim o contexto de produção—ou seja, o hospital psiquiátrico—bem como a subjetividade dos pacientes.<sup>250</sup> Afinal, quando ele fala sobre o trabalho dos pacientes, ele afirma, seguindo Hans Prinzhorn, "Difícilmente. . . se pode distinguir sãos e não sãos de espírito só ao se contemplarem as obras".<sup>251</sup> No entanto, devemos notar também que neste momento histórico o que estava em jogo para Pedrosa também era a diferença entre os campos emergentes da psicologia da arte e psicopatologia da arte, ou seja, a diferença entre a especificidade da resposta estética versus a classificação clínica.<sup>252</sup> Mas Pedrosa vai mais longe do que simplesmente manter essa diferença discursiva.

O texto "Forma e personalidade", de Pedrosa, traz também uma análise da loucura, feita três anos antes do famoso escrito de Foucault sobre o tema. Nele, o crítico carioca narra às maneiras pelas quais as diferentes culturas têm tratado a doença mental e escreve, "O homem primitivo e, parcialmente, o homem antigo e o medieval não distinguiam entre o normal e o anormal, entre comportamentos padronizados e não padronizado conforme nossos hábitos de

---

<sup>247</sup> WERNER, citado IN: William H. Rosar, "Film Music and Heinz Werner's Theory of Physiognomic Perception," *Psychomusicology*, primavera - outono 1994, p. 157.

<sup>248</sup> PEDROSA, "Forma e personalidade", p. 64.

<sup>249</sup> Ibidem, p. 96.

<sup>250</sup> Ibidem, p. 107.

<sup>251</sup> Ibidem, 106. Minha ênfase.

<sup>252</sup> Veja VOLMAT, Robert. *L'art psychopathologique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1956.

hoje".<sup>253</sup> Além disso, ao focar estrategicamente as pinturas expostas em 9 Artistas de Engenho de Dentro no MAM-SP, Pedrosa faz um apelo para repensar as formas de visibilidade a fim de questionar a auto evidência de que a sociedade moderna aceita as definições estabelecidas do que é são e insano. Pedrosa continua e desafia: "Que reação tem o público em face das mesmas manifestações consideradas no passado como altamente inspiradas ou dignas de consideração?"<sup>254</sup>

Sua resposta:

A mais reles possível, a mais acanhada, preconceituosa e maléfica. E por isso é-se tão propenso a escarnecer de seus manifestantes, e tão brutalmente solícito em isolá-los, esmagá-los pela camisa-de-força e o confinamento, a destruição moral, espiritual e física; é o reino do utilitarismo racionalista burguês, em uma de suas expressões mais baixas e vulgares.<sup>255</sup>

No ensaio "Forma e Personalidade" e na orientação em grande parte Gestaltica desse escrito, a digressão de Pedrosa sobre a história da loucura constitui uma interrupção metodológica, na qual ele desafia as condições nas quais são concedidas à loucura o estatuto de doença mental e a violência de seu "tratamento". Ao falar sobre a historicidade da loucura, ele também vai além da lógica evolutiva que subtende o estudo comparativo de Werner e a sua narrativa de desenvolvimento da criança, o primitivo e esquizofrênico. Daí a tensão produtiva no centro do projeto crítico de Pedrosa: ele insistiu na autonomia da forma e o poder fisionômica da arte e, ao mesmo tempo, criticou a racionalidade burguesa por sua exclusão dos "doentes mentais". Conseqüentemente, ao invés de enquadrar o "louco", como o fora de uma percepção global moderna, ou dentro de um modelo de transgressão (como vemos no caso do artista francês Jean Dubuffet), Pedrosa inclui o trabalho dos pacientes como parte da recepção estética que ele defende.

Dentro desses termos, o projeto de Pedrosa para promover uma percepção global é ao mesmo tempo uma posição estética e ética.<sup>256</sup> Seu desafio não era só para as convenções da arte, mas também para as normas

---

<sup>253</sup> PEDROSA, "Forma e personalidade", p. 104. Gustavo Henrique Dionisio também comenta sobre a importância desta seção proto-foucaultiano do texto, no seu livro *O Antídoto do Mal: Crítica de arte e loucura na modernidade brasileira*, p. 99.

<sup>254</sup> Ibidem, p. 106.

<sup>255</sup> Ibidem, p. 106.

<sup>256</sup> Psicanalista Tânia Rivera oferece uma leitura diferente da ética de Pedrosa através da estrutura interpretativa de Jacques Lacan no seu artigo, "Ethics, Psychoanalysis and Post-Modern Art in Brazil: Mário Pedrosa, Hélio Oiticica and Lygia Clark", *Third Text*, n. 114, janeiro 2012, pp. 53-63.

que definem quem é e quem não é um sujeito, quem é considerado são ou insano. Na verdade, a posição de Pedrosa e a constelação particular que implica - ou seja, a arte e a psicologia; uma estética, mas também ética da recepção-apresenta um conjunto de preocupações que reverberou nas práticas artísticas no Rio nas décadas seguintes.

Como conclusão, vamos relembrar a afirmação de Pedrosa e o que ele diz respeito à percepção fisionômica dos pacientes: "Veem tudo simultaneamente por dentro e por fora". A frase evoca também a topografia espacial da fita de Möbius. Se o último foi comemorado como uma estrutura racional no trabalho de Max Bill, a afirmação de Pedrosa evoca o entrelaçamento expressivo de dentro e de fora que leva posteriormente à forma estética na obra de Lygia Clark. A obra *O Dentro é o fora* (1963), é um de seus Bichos.

Cortada de uma única faixa de estanho, a forma curvilínea enfatiza uma topologia dinâmica: na manipulação do trabalho o participante experimenta a reversibilidade entre dentro e fora. Clark escreve com relação à experiência do trabalho: "Ele me muda (...) 'Dentro e fora': um ser vivo aberto a todas as transformações possíveis. Seu espaço interno é um espaço afetivo".<sup>257</sup> Como é hoje bem conhecido, Clark cada vez mais investigou o poder emancipatório da experiência sensorial fora da linguagem, em seus *Objetos sensoriais* (1966–1968) e *Máscaras sensoriais* (1967). Ela desenvolveu a sua prática artística, movendo-se do ato ao corpo, do corpo para a relação entre os corpos, e, finalmente, por se envolver com a própria subjetividade na *Estruturação do self*, e com o uso do que ela chamava de *Objetos Relacionais*, que ela colocava no corpo de seus clientes.

Dada à história do entrelaçamento do modernismo brasileiro com a arte-terapia dos pacientes psiquiátricos, o trabalho de Clark não apresenta um abandono da arte, como o título da recente retrospectiva do MoMA implica. Ao invés disso, a obra de Clark é um retorno a um momento em que a ligação entre arte e psiquiatria, arte e terapia, fazia parte da produção artística oficial, bem como dos debates críticos. O trabalho de Clark é, assim, um retorno, mas também apresenta uma inversão dialética. Se Pedrosa incluiu o trabalho dos pacientes psiquiátricos no seu modelo de recepção estética, na década de

---

<sup>257</sup> Lygia Clark, "1965: About the Act", *October*, no. 69, verão 1994, p. 104. Minha ênfase.

1970, no momento de efervescência dos movimentos anti-psiquiatria, Clark reviveu a relação entre arte e psiquiatria, transformando a prática terapêutica em material de sua arte.

\*\*\*

## LE DEDANS EST LE DEHORS: ART, FOLIE ET GESTALT A RIO DE JANEIRO<sup>258</sup>

Kaira M. Cabañas  
School Of Art and Art History  
University of Florida, Gainesville

"*Denn was innen, das ist außen*". L'expression - ce qui est dedans est aussi dehors – de Johann Wolfgang von Goethe, est une ligne de son poème *Epirrhema* (1819), une réflexion romantique sur la nature, qui postule une relation dynamique entre le monde intérieur et extérieur, les lois de la nature et de l'esprit. Cette même phrase est répétée dans les années 1920 par le psychologue de la Gestalt, Wolfgang Koehler, dans son étude de la *Gestalt Psychology*, publié à l'origine en anglais, sans doute pour attirer l'attention d'un public américain<sup>259</sup>. Mais au lieu de servir à une réflexion poétique sur la nature, l'expression "Denn was innen, das ist außen" est mobilisée pour décrire l'organisation sensorielle, et la façon dont le système nerveux (par exemple, l'intérieur) règle le champ perceptif (l'extérieur).

En ce qui me concerne, je considère important de souligner que le critique Mário Pedrosa évoque également l'expression "Denn was innen, das ist außen" dans ses deux premières études de la Gestalt<sup>260</sup>. Comme un jeune marxiste, Pedrosa avait étudié la philosophie à l'Université de Berlin à la fin des années 1920, lorsque Koehler a été directeur de l'Institut de Psychologie de l'université<sup>261</sup>. Dans les années 1950, Pedrosa écrivait sur l'autonomie de la forme et sur une idée de conscience globale, qui était pour lui universelle (globale doit être comprise dans ce contexte en tant que compréhension et non

---

<sup>258</sup> Je remercie Fernanda Pitta pour leur aide généreuse avec la traduction [vers le portugais] de cette conférence. Pour la version complète de ce texte et les références complètes voir la version originale anglaise, qui a été publiée en tant que: CABAÑAS, Kaira. "Learning from Madness: Mário Pedrosa and the Physiognomic Gestalt", *October*, n. 153, verão, pp. 42-64. Cette recherche et mon séjour à la PUC-Rio, dans le Département de Lettres, a été soutenu par Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ). Je suis reconnaissante à la professeure Ana Kiffer pour leur soutien à mon projet de recherche.

<sup>259</sup> KOEHLER, Wolfgang. *Gestalt Psychology: An Introduction to New Concepts in Modern Psychology* (1929). New York e Toronto: The New American Library, 1947.

<sup>260</sup> Ces deux études "Da natureza afetiva da Forma na obra de arte" et "Forma e personalidade" ont été publiés dans PEDROSA, Mário. *Arte, forma e personalidade: 3 estudos*. São Paulo: Kairós Livraria e Editora, 1979. Toutes les citations ultérieures de ces deux œuvres sont de cette édition.

<sup>261</sup> Voir les quatre volumes de PEDROSA, Mário. *Textos Escolhidos*, org. Otilia Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995-1998. Pour une biographie critique, voir ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: Itinerário crítico*. São Paulo: Editora Página Aberta Ltda., 1991.

pas comme le monde "global", c'est-à-dire, totalement interconnecté, qui encadre souvent les discussions actuelles d'art contemporain).

Dans sa première étude sur la Gestalt, développé dans la thèse "Da natureza afetiva da Forma na obra de arte" [De la nature affective de la forme dans l'œuvre d'art] de 1949, Pedrosa se réfère à la citation de Goethe pour décrire une organisation sensorielle du champ perceptif externe, en référence à l'étude de Koehler<sup>262</sup>. Deux ans plus tard, il évoque à nouveau "le dedans est le dehors" dans son texte "Forma e personalidade" [Forme et Personnalité], de 1951. Toutefois, le contexte discursif de la déclaration avait changé; désormais la phrase servait à décrire une réversibilité perceptive spécifique pour les malades mentaux. Pedrosa écrit: "Ils [les malades mentaux] n'ont pas besoin d'être amenés à une attitude émotionnelle préliminaire avant de remarquer le "visage" des choses. Ils voient tout dedans et dehors au même temps "<sup>263</sup>. Je tiens à dire que l'universalisme de Pedrosa en ces années était doublement stratégique: il a inscrit la perception gestaltique et l'abstraction moderniste dans une histoire de l'art universelle, tout en intégrant la créativité des patients psychiatriques dans son récit de réponse esthétique.

Si dans le contexte des premiers écrits de Pedrosa le dedans est revendiqué comme le dehors, il est également nécessaire d'invoquer une contrepartie rationaliste de la perception Gestalt: la figure mathématique et topologique du ruban de Möbius, qui occupe une place privilégiée dans l'historiographie de l'art moderne brésilienne. Le travail de Max Bill "Unidade Tripartida" [Unité Tripartite] (1941) a remporté le Prix de Sculpture International à la Biennale de São Paulo en 1951. "Unidade Tripartida" [Unité Tripartite] comprend une bande möbiale qui, au travers de virages, confond les notions euclidiennes de ce qui est perçu devant et derrière, mais aussi dedans et dehors. Dans ce travail, le concept mathématique à l'intérieur (c'est-à-dire, dans l'esprit) est projeté sur un matériau externe, qui prend la forme sculpturale d'acier. Ce que Max Bill, d'après Theo van Doesburg, appelait l'art concret était "la pure expression de mesure et de loi harmonieuse "<sup>264</sup>.

---

<sup>262</sup> PEDROSA, "Da natureza afetiva da forma na obra de arte", p. 64-65.

<sup>263</sup> PEDROSA, "Forma e personalidade", p. 97.

<sup>264</sup> BILL, Max. "Concrete Art" (1936-49), reproduzido IN: *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, orgs. Kristine Stiles e Peter Selz. Berkeley e Los Angeles: The University of California Press, 1996, p. 74.



La réception de Bill, ainsi que l'"influence" du Bauhaus par la *Hochschule für Gestaltung Ulm* (dans laquelle Bill a occupé le poste de directeur), sur les arts visuels au Brésil a été réitéré à plusieurs reprises, et je ne vais pas la répéter ici. Qu'il suffit de dire que, dans cette narrative, encore dominante, Bill est crédité pour avoir été l'un des artistes les plus importants à introduire l'abstraction géométrique au Brésil. Que le statut de Bill continue à être essentiel à cette histoire est un fait confirmé à la Biennale de Venise de 2013: dans le Pavillon du Brésil, le travail de l'artiste suisse a été présenté comme l'origine de toute la production abstraite présente à l'exposition<sup>265</sup>.

Dans le cadre de cette conférence, je tiens à poser comme question: Que signifie, pour l'histoire de l'art moderne au Brésil, de regarder l'art produit par les patients psychiatriques (dans ce cas, surtout le travail de schizophrènes)? Qu'est-ce qu'ils apportent à notre compréhension du modernisme du milieu du siècle, une époque généralement alignée avec un point de vue très rationnel et avec une modernisation accélérée, tous deux associés à l'élaboration d'une esthétique géométrique ou concrète?

Qu'arriverait-il si dans l'objectif de remettre en question cette interprétation, j'identifiais cette première vision de la géométrie moderne du Brésil dans les premières petites peintures des années 40 d'Arthur Amora, presque dix ans avant l'apparition de Bill dans la scène artistique brésilienne? Comment change-t-il notre compréhension si l'on considère le fait que Amora produit son travail lorsqu'il était un patient au Centre Psychiatrique National à Rio de Janeiro? Je présente le travail d'Amora non pas avec le but d'affirmer que ce que l'on appelle l'"art des fous" [*art of the insane*] a servi de référence formelle aux artistes de Rio (comme ce fut souvent le cas dans le travail de certains artistes européens), mais plutôt à explorer comment la réception de l'art de la pratique des malades mentaux a assoupli la pratique et la théorie de l'art au Brésil, en informant un changement conceptuel dans le projet critique de Pedrosa. C'est-à-dire, en raison de sa réception de l'art de patients psychiatriques, Pedrosa commence à articuler les contours d'un champ discursif dans lequel la géométrie serait entendue comme expressive, plutôt que rationnelle ou purement visuelle.

---

<sup>265</sup> Organisée par Luis Perez Oramas, le Pavillon du Brésil à la Biennale de Venise en 2013 comprenait les artistes suivants: Hélio Ferverza, Odires Mlászho, Lygia Clark, Max Bill, Bruno Munari.

Cette différence, et tout ce qu'elle rapporte à l'abstraction géométrique dans la pratique de l'art, n'a été nulle part mieux résumée que dans le rejet du Grupo Frente [Groupe Front] de Rio par le Grupo Ruptura [Groupe Rupture] de São Paulo. Comme on le sait, l'argument des *paulistas* était que le groupe *carioca* promouvait "l'expression" et "l'expérience" plutôt que "théorie" et "objectivité"<sup>266</sup>. Afin de mieux comprendre la spécificité historique de la compréhension de Pedrosa sur la notion de géométrie expressive, on doit se tourner vers un personnage qui était très proche de lui, la psychiatre carioca Doctoresse Nise da Silveira. Son travail et celui de ses patients sont au centre de cette narrative alternative de la modernité au Brésil<sup>267</sup>.

\*

Doctoresse Silveira a commencé à travailler en tant que psychiatre au Centre Psychiatrique National dans le quartier Engenho de Dentro, au Rio de Janeiro, en 1944. Au cours de sa carrière, elle a été considérée comme une "psychiatre rebelle" qui critiquait l'institution psychiatrique et ses pratiques agressives telles que la lobotomie et les électrochocs<sup>268</sup>. Silveira a développé des modèles thérapeutiques plus alternatifs pour ses patients et lutté constamment pour de meilleures conditions dans les hôpitaux.

En 1946, en collaboration avec le peintre Almir Mavignier, elle a ouvert un atelier de peinture pour ses patients à l'hôpital, une zone qui poursuit ses activités à ce jour<sup>269</sup>. Dans son poste de moniteur du studio entre 1946 à 1951,

---

<sup>266</sup> Ces groupes d'avant-garde ont été formés à São Paulo et Rio de Janeiro en 1952 et 1954, respectivement. Les différences entre les deux groupes ont été mises à cause de la première Exposition Nationale de l'Art Concret [Exposição Nacional de Arte Concreta] à São Paulo en 1956 et à Rio de Janeiro en 1957. Voir, par exemple, les différences entre CORDEIRO, Waldemar. "O objeto"; et GULLAR, Ferreira. "Teoria do não-objeto", In: *Abstracionismo geométrico e informal*, orgs. Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger. Rio de Janeiro: Funarte, 1987, pp. 223 e 237-240.

<sup>267</sup> La sociologue de l'art Gláucia Villas Bôas propose un récit détaillé de l'atelier et les débats critiques sur le travail des patients dans son excellent article "A estética da conversão: O ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951)", *Tempo Social, revista de sociologia da USP* v. 20, n. 2, novembro 2008, pp. 197-219.

<sup>268</sup> Voir: GULLAR, Ferreira. *Nise da Silveira: uma psiquiatra rebelde*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/Relume Dumara, 1996; et aussi *Nise da Silveira: Caminhos de uma psiquiatra rebelde*, exh. cat. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2009.

<sup>269</sup> En mai 1952, Da. Silveira a fondé le Musée des Images de l'Inconscient, qui, sous la direction de Luiz Carlos Mello, reste dédié à la préservation des œuvres de patients. Les études sur l'atelier de peinture dans le Engenho de Dentro, publiés dans le domaine de la psychologie ou de l'ergothérapie, comprennent: DIONISIO, Gustavo Henrique. *O Antídoto do Mal: Crítica de arte e loucura na modernidade brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2012; *Marcas e memórias: Almir Mavignier e o ateliê de pintura de Engenho de Dentro [Marks and memories: Almir Mavignier and the Painting Studio at Engenho de Dentro]*, orgs. Lucia Riley e José Otávio Pompeu e Silva. Campinas: Komedi, 2012; POMPEU E SILVA, José Otávio, "A psiquiatra e o artista: Nise da Silveira e Almir Mavignier encontram as imagens do inconsciente", dissertação,

Mavignier a aidé à organiser des expositions d'œuvres de patients et encouragé des personnages du monde de l'art à visiter le studio, tels que le critique Léon Degand et Pedrosa lui-même, ainsi que des artistes tels que Ivan Serpa et Abraham Palatnik. Chacune de ces personnes a été profondément affectée par les travaux des patients. Pedrosa, par exemple, a développé un engagement profond et constant avec Emygdio de Barros. Serpa, un important enseignant, a étendu ses activités éducatives pour inclure certains des patients. En partie à cause de son soutien à la créativité des patients, la pratique pédagogique de Serpa a été elle-même favorisée par l'expérimentation, à la place de l'enseignement basé sur les ordres normatifs. Enfin, Palatnik, en raison de la qualité du travail des patients, a abandonné la peinture traditionnelle afin de commencer son expérimentation esthétique avec le chrome-cinétisme.

Sur une photographie de la fin des années 1940 figure Mavignier, avec Madame (Léon) Degand, Emygdio de Barros, Dr. Silveira, et un autre médecin ou médecin interne. Peut-être prise par Léon Degand, la photographie certifie les premiers contacts entre l'art moderne et les professionnels de la psychiatrie, y compris entre l'institution de l'art moderne et la clinique psychiatrique, en ce moment historique, à Rio de Janeiro. En outre, le critique belge a été le premier directeur du Museu de Arte Moderna de São Paulo [Musée d'Art Moderne de São Paulo] (MAM-SP), qui a été inauguré en 1948, avec l'exposition "Do Figurativismo ao Abstracionismo" [Du Figurativisme à l'Abstractionnisme]. Ce fut grâce à une visite aux patients de l'hôpital, à l'invitation de Mavignier, et aux efforts de cet artiste à faire connaître le travail effectué, que Degand commence à organiser l'exposition des patients à Sao Paulo.

"9 Artistes du Engenho de Dentro" a exposé le travail de neuf patients de l'hôpital qui travaillent dans l'année suivante à l'exposition inaugurale organisée par Degand, avec le musée déjà sous la direction de Lourival Gomes Machado. L'exposition visait à attirer l'attention d'un public plus large aux travaux des patients du Engenho de Dentro. Mais il faut aussi penser à cette exposition dans le cadre du débat entre figuration et abstraction, et comment le travail des patients a été mobilisé dans ce débat, pour légitimer l'abstraction.

La thèse de Pedrosa "Da natureza afetiva da forma na obra de arte" [De la nature affective de la forme dans l'œuvre d'art] (1949) commence comme suit: "Le problème de l'appréhension de l'objet par les sens, c'est le problème numéro un de la connaissance humaine"<sup>270</sup>. Pour Pedrosa, traiter ce problème, c'était aborder l'œuvre d'art. Comme une œuvre d'art est perçue et quelles sont ses propriétés spécifiques? Comment peut-on expliquer la dynamique entre la forme et de l'expression, l'objectivité et la subjectivité ? Pour répondre à ces questions, il se tourne, comme mentionné au début de cet article, à la psychologie Gestalt et à son analyse de l'organisation sensorielle<sup>271</sup>. Dans sa thèse, Pedrosa énonce plusieurs principes de Gestalt, y compris la dialectique figure-fond, le principe de la fermeture, la subordination des parties au tout, et le concept de "Bonne Forme" de Max Wertheimer où les formes privilégiées du champ perceptif sont identifiées comme régulières, simples et symétriques.

Décisif pour la Gestalt psychologie est la compréhension que le processus d'organisation perceptuelle est spontané et se produit *avant* la formation de la connaissance et des significations pragmatiques. Pour Pedrosa, la théorie de la Gestalt assure également l'aspect *relationnel* de la perception. D'après le travail inaugural de Kurt Koffka, dans la psychologie de l'art, Pedrosa déclare: "la réaction émotionnelle n'est pas n'importe quelle réaction, contingente ou automatique; elle est un résultat intelligent des propriétés de l'objet"<sup>272</sup>. En d'autres termes, pour Pedrosa, notre réponse esthétique est déterminée par les propriétés formelles de l'œuvre d'art.

Entre 1949 et 1952, lors de l'écriture à propos de la Gestalt, Pedrosa a également été intensément impliqué avec l'art de patients psychiatriques, qu'il appelait *l'art vierge*.<sup>273</sup> Le travail des patients a de plus en plus guidé son écriture sur la réception esthétique ainsi que sa compréhension de la Gestalt. À l'époque de son essai "Forma e personalidade" [Forme et personnalité], publié en 1951, les références primaires de Pedrosa avaient changé. Il s'est éloigné des principaux psychologues de la Gestalt et s'est tourné vers le psychologue

---

<sup>270</sup> PEDROSA, "Da natureza afetiva da forma na obra de arte", p. 12.

<sup>271</sup> Comme indiqué ci-dessus, Pedrosa a été introduit à la théorie de la Gestalt tout en étudiant la philosophie à Berlin à la fin des années 20. Vingt ans plus tard, il reviendrait à l'objet en raison de lire une entrevue avec le jeune peintre non-figuratif Atlan, dans laquelle l'artiste décrit le caractère affectif-physionomique de ses peintures. Voir l'introduction de: ARANTE, Otilia B. F. IN: *Arte, forma e personalidade: 3 estudos*, p. 2.

<sup>272</sup> PEDROSA, "Da natureza afetiva da forma na obra de arte", p. 61.

<sup>273</sup> Voir, par exemple, PEDROSA, Mário. "Pintores de Arte Virgem", *Correio da manhã*, 19 março 1950. Recorte de jornal no Fundo Mário Pedrosa, Centro de Documentação e Memória da UNESP, São Paulo, Brasil.

du développement Heinz Werner, ainsi que vers l'historien de l'art et psychiatre Hans Prinzhorn. En conséquence, les principes de la Gestalt ont disparu partiellement, ce qui a mis au premier-plan de ses considérations son engagement à ce que Werner a nommé *perception physionomique*.

Werner était intéressé par l'organisation de la perception. Ce psychologue a formulé le concept de perception physionomique en 1925, car il cherchait à se rapprocher d'une perception en harmonie avec l'expression et, donc, des qualités expressives dans le monde<sup>274</sup>. Il est important de souligner que, comme les psychologues de la Gestalt, son étude *Psicologia Comparativa de Desenvolvimento mental* [Psychologie Comparative du Développement Mental]<sup>275</sup> (1926) ne vise pas à une analyse du comportement ou des projections d'empathie, comme ce fut le cas dans les études psychologiques des décennies précédentes. Toutefois, contrairement aux psychologues de la Gestalt qui ont pris un sujet neutre de la perception, Werner tourne son attention vers les différences de perception à travers des expériences avec des enfants, des "primitifs" et des malades mentaux. Dans ce contexte, il écrit à propos de la perception physionomique:

Nous avons tous eu, à un moment ou l'autre, cette expérience. Un paysage, par exemple, peut être vu tout d'un coup dans l'immédiat comme exprimant une certaine humeur, il peut être joyeux ou mélancolique ou pensif. Ce mode de perception est radicalement différent de la perception quotidienne, où les choses sont connues selon leurs qualités "géométriques-techniques".<sup>276</sup>

Quant à savoir pourquoi désigner ce type de perception comme la physionomie, Werner poursuit:

Dans notre propre sphère il y a un champ où les objets sont communément perçus comme exprimant directement une vie intérieure. C'est dans notre perception des visages et des mouvements corporels des êtres humains et des animaux supérieurs. Comme la physionomie humaine peut être perçue adéquatement seulement dans les termes de son expression

---

<sup>274</sup> Voir MUELLER, Ulrich. "The Context of the Formation of Heinz Werner's Ideas", capítulo 1 IN: *Heinz Werner and Developmental Science*, org. Jaan Valsiner. New York: Kluwer Academic/Plenum Publishers, 2005, pp. 25-53, 45-50.

<sup>275</sup> De l'original anglais *Comparative Psychology of Mental Development*. (N.T.).

<sup>276</sup> WERNER, Heinz. *Comparative Psychology of Mental Development* (1926). New York: International Universities Press, Inc., 1980, p. 69

immédiate, j'ai proposé le terme de *perception physionomique* pour ce mode de cognition en général.<sup>277</sup>

Physionomie, ou le discernement des qualités intérieures du caractère d'une personne en fonction de leur aspect extérieur, a une longue histoire que se prolonge depuis la philosophie grecque antique, en revenant par intermittence au cours des siècles. Dans les arts plastiques, nous trouvons un excellent exemple d'études de physiognomonie dans l'ensemble de soixante-neuf "têtes de caractère" produites par le sculpteur allemand Franz Xaver Messerschmidt (1770-1783), au XVIIIe siècle. *L'Homme Vexé* est emblématique de l'obsession de Messerschmidt avec l'expression, le visage, et la communication des différents états psychiques. [...] Plus tard, au XIXe siècle, dans le régime de la science médicale apparaît l'utilisation de la photographie pour la création des portraits physionomiques des malades mentaux. Ces photographies ont suggéré, de façon problématique, que la folie peut être vue et classée selon les visages et les gestes du corps.

Dans les années 20 et 30, quand Werner développait sa conception de la perception physionomique, son but était moins l'interprétation pseudoscientifique de visages que la représentation d'un type de perception axée sur l'expressivité des formes dans le monde. Avec un mouvement discursif axé similaire aux artistes modernistes d'Europe, Werner aligne la perception physionomique à l'enfant, dit "primitif", aux schizophréniques et aux artistes. D'autre part, il associe ce qu'il appelle de perception "géométrique-technique" à l'âge adulte, à la civilisation moderne, et à l'ingénieur. Son étude présente également plusieurs illustrations, y compris les dessins réalisés par les enfants et par les schizophréniques, ainsi que des images graphiques de la science. Par exemple, sur un dessin d'un garçon de sept ans, Werner analyse comment la ligne du graphique représente l'activité de la marche. Mais, par ailleurs, Werner remarque que l'enfant utilise deux types de lignes pour représenter deux types de jambes: "jambes en marchant" et "jambes en courant"<sup>278</sup>. Par conséquent, l'activité de marcher n'est pas représenté par la précision géométrique ou par la position exacte des jambes.

Pendant l'étude, Werner se réfère à diverses situations expérimentales où, par exemple, une forme est perçue comme cruelle, une ligne est perçue

---

<sup>277</sup> Ibidem, en évidence dans l'original.

<sup>278</sup> WERNER, *Comparative Psychology of Mental Development*, p. 77.

comme heureuse ou triste<sup>279</sup>. Ces propriétés "tertiaires" de la perception - c'est-à-dire, un objet de perception peut être perçu dans son dynamisme comme joyeux, mélancolique, ou pensif, plutôt que par des propriétés primaires et secondaires tels que la forme et la couleur - sont au cœur de l'analyse de la perception physiologique. Pour Werner, la perception physiologique précède une compréhension logique-intellectuelle du monde. Il en résulte que, pour Werner, les enfants, les primitifs et les schizophréniques sont plus en relation dynamique avec leurs mondes. [...] Werner a clairement entendu que toute étude de la perception physiologique présentait un dilemme méthodologique au sein du schéma gestaltique-normatif. Par exemple, Werner parle encore du visage humain. Il explique que si les yeux sont vus isolés du reste du visage, ils perdent leur caractère expressif, ce qui a pour résultat de les convertir en une simple partie physique du corps<sup>280</sup>.

En fin de compte, les principes de la Gestalt, comme dissociation de la figure et du fond, sont insuffisantes pour saisir la dynamique de l'expression physiologique, ainsi que la gamme des qualités affectives tertiaire (par exemple, une forme peut être perçue comme cruelle, peut-être douce, une ligne peut être heureuse ou triste, agitée ou calme) dépassent les règles normatives de bonne forme. Le fait le plus important encore, dans le contexte de cette intervention, c'est que juste parce que Pedrosa se tournait vers les études de Werner qu'il a donc trouvé un moyen d'intégrer la production visuelle des patients au sein de leur compréhension de la psychologie de la forme. Ce faisant, Pedrosa a développé ses idées sur le pouvoir physiologique de l'art, en mettant en confrontation la différence entre la gestalt formelle (ou structurelle) et la gestalt physiologique. De ce fait, il a engagé une rupture méthodologique entre ce que signifie, d'un côté, de se concentrer sur la cohérence interne des normes de perception, et d'autre part, sur les formes expressives.

Mais ce qui a toujours été la clé pour Pedrosa était le fait que l'expression physiologique était située dans les propriétés formelles de l'œuvre d'art et déterminait ainsi leur compréhension de la réponse esthétique. C'est-à-dire, Pedrosa intègre dans ses études esthétiques le travail créatif de sujets

---

<sup>279</sup> Ibidem, pp. 71-73.

<sup>280</sup> WERNER, cité dans MUELLER, "The Context of the Formation of Heinz Werner's Ideas", p 47.

non-normatifs - les patients psychiatriques - mais avec son analyse de la réponse esthétique, il suppose toujours un sujet normatif de la perception.

Dans le contexte du modernisme au Brésil, il n'est peut-être pas surprenant que les théories de la Gestalt ont été essentiellement alignées à la rationalité supposée de l'art concret et que ses œuvres ont exposé un constructiviste esthétique et parfois une logique mathématique. Pour l'historien et critique d'art Ronaldo Brito, l'art concret présente un "agencement esthétique des possibilités optiques et sensorielles prévues par la théorie de la Gestalt"<sup>281</sup>. On prend, par exemple, la peinture de Waldemar Cordeiro "Idéia Visível" [Idée Visible] (1956), qui est peinte à l'acrylique sur masonite. Dans son œuvre, Cordeiro montre deux arrangements de lignes en spirale, un blanc et un noir sur un fond rouge. Les deux ensembles sont identiques à l'exception de l'assemblage noir qui est tourné de 180 degrés. Le travail suggère une symétrie dynamique basée sur une spirale logarithmique et indique l'intérêt de l'artiste dans la visualité pure des idées mathématiques. Cordeiro était membre du Grupo Ruptura [Groupe Rupture] à São Paulo, qui en 1952 a fait son engagement public à une abstraction rationaliste à travers le Manifesto Ruptura [Manifeste Rupture] dans lequel, dans sa polémique contre le naturalisme, a également critiqué le "naturalisme 'tort' des enfants, des fous, des 'primitifs', des expressionnistes, des surréalistes, etc"<sup>282</sup>.

L'engagement de Pedrosa avec l'"art des fous" et ce que j'appelle "le contournement physiognomique" dans sa compréhension de la Gestalt commencent à articuler les contours d'un champ discursif dans lequel la géométrie abstraite pourrait être perçue et comprise comme expressive, plus que rationnelle. Cela ne signifie pas que Pedrosa avait prescrit que l'abstraction géométrique devrait être produite, mais ses idées faisaient partie d'une conversation plus large avec des artistes et des critiques dans les années 1950, en particulier à Rio de Janeiro. En effet, la compréhension de Pedrosa sur la perception physiognomique a fourni un terrain fertile pour la réception ultérieure de la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty, dont le travail a également été formé par des études Heinz Werner<sup>283</sup>. Cette conjonction d'intérêts, entre le

---

<sup>281</sup> BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (1985). São Paulo: Cosac Naify, 1999, p. 41.

<sup>282</sup> In: *Abstracionismo geométrico e informal*, p. 219.

<sup>283</sup> Ulrich Mueller explique, "Avec le concept de la perception physiognomique, Werner vient à [description] une façon primordiale d'être dans le monde. L'idée de Werner que l'appréhension



physionomique et phénoménologique, suggère un développement critique et l'intensification de l'expressivité immatériel de la Gestalt physionomique pris dans la participation du corps du spectateur<sup>284</sup>; et moins d'une rupture entre l'art concret et le mouvement néo-concret à Rio. En définitive, la différence dans la théorie répond à des différences qui peuvent être tracés dans la pratique, ce qui dépend, en partie, de la divergence entre Gestalt formelle et Gestalt physionomique.

\*

Le déplacement de la Gestalt formelle en faveur de la Gestalt physionomique que le travail Pedrosa a développé à cause des patients de Dr. Silveira n'est seulement une différence d'accent, j'affirme qui l'est une différence de caractère. Lorsque la Gestalt formelle se concentre sur les normes de la perception, la perception physionomique repose sur la compréhension de la perception en accord avec l'expression, à savoir, comme une forme ou une composition, qui peut être perçue comme cruelle ou heureuse.

Comme l'écrit Werner: "Les objets les plus primordiales de la conscience (...) ne comportent aucun aspect de chose, mais l'aspect de visage"<sup>285</sup>. Pedrosa fait également écho à cette évaluation: "[L'objet d'art] est doté précisément de cette puissance physionomique si bien compris (...) que l'enfant comprend, dans un visage"<sup>286</sup>. Il dit encore une fois de plus: "Le phénomène artistique constitue, au fond, à voir tout physionomiquement, comme s'il était un ensemble de plans et de lignes animées d'expression, c'est-à-dire, un visage, un tout"<sup>287</sup>.

Mon récit de la perception physionomique n'a pas l'intention d'ignorer la façon dont Pedrosa soutient en permanence une "pure unité formelle" du travail, lorsqu'il traite de l'art de patients, en éliminant ainsi le contexte de la production - c'est-à-dire, de l'hôpital psychiatrique - tant que la subjectivité des

---

initiale et fondamentale du monde n'est pas logique-rationnelle, mais expressive, c'était important pour la philosophie des formes symboliques de Cassirer, ainsi que la phénoménologie de la perception de Merleau-Ponty. Comme Werner souligne, une lacune grave dans la psychologie est le fait qu'elle a surtout étudié la pensée et les formes de cognition dans laquelle les objets sont claires et précisément déterminé par le logique-analytique". MUELLER, "The Context of the Formation of Heinz Werner's Ideas", p. 49.

<sup>284</sup> Comme Sérgio B. Martins soutient, le rejet de la Gestalt par le poète neoconcrete Gullar n'était pas complète. Voir : MARTINS, Sérgio B. *Constructing an Avant-Garde*, p. 35.

<sup>285</sup> WERNER, cité IN: William H. Rosar, "Film Music and Heinz Werner's Theory of Physiognomic Perception," *Psychomusicology*, primavera - outono 1994, p. 157.

<sup>286</sup> PEDROSA, "Forma e personalidade", p. 64.

<sup>287</sup> Ibidem, p. 96.

patients<sup>288</sup>. Après tout, quand il parle du travail des patients, dit-il, d'après Hans Prinzhorn, "à peine. . . on peut distinguer les sains et ceux qui ne sont pas sains d'esprit seulement en regardant les œuvres"<sup>289</sup>. Cependant, il faut noter aussi que ce moment historique ce qui était en jeu pour Pedrosa était aussi la différence entre les domaines émergents de la psychologie de l'art et la psychopathologie de l'art, à savoir la différence entre la spécificité de la réponse esthétique versus la classification clinique<sup>290</sup>. Mais Pedrosa va plus loin que de simplement garder cette différence discursive.

Le texte "Forma e personalidade" [Forme et la personnalité] de Pedrosa apporte également une analyse de la folie, faite trois ans avant la célèbre écriture de Foucault sur le sujet. Le critique *carioca* en raconte la façon dont les différentes cultures ont traité la maladie mentale et écrit: "L'homme primitif et, en partie, le vieil homme et le médiéval ne faisaient pas distinction entre le normal et l'anormal, entre les comportements normalisés et non normalisés selon nos habitudes actuelles"<sup>291</sup>. En outre, en mettant l'accent stratégique sur les tableaux exposés dans "9 Artistes de Engenho de Dentro au MAM-SP", Pedrosa lance un appel à repenser les formes de visibilité afin de mettre en question l'auto évidence de la société moderne qui accepte les définitions établies de ce qui est sain et fou. Pedrosa continue et définit: "Quelle réaction a le public face à ces mêmes manifestations considérées dans le passé comme hautement inspirées ou dignes de considération"<sup>292</sup>.

Sa réponse:

La plus ordinaire possible, la plus embarrassante, pleine de préjugés et de mauvaises intentions. Et en conséquence, c'est être si enclin à se moquer des manifestants, et si brutalement soucieux à les isoler, les écraser par la camisole de force et le confinement, la destruction morale, spirituelle et physique; c'est le royaume de l'utilitarisme rationaliste bourgeois, dans une de ses expressions les plus basses et vulgaires<sup>293</sup>.

Dans l'essai "Forme et personnalité" et dans l'orientation largement gestaltique de cette écriture, la digression de Pedrosa sur l'histoire de la folie

---

<sup>288</sup> Ibidem, p. 107.

<sup>289</sup> Ibidem, 106. Souligné par l'auteur.

<sup>290</sup> Voir : VOLMAT, Robert. *L'art psychopathologique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1956.

<sup>291</sup> PEDROSA, "Forma e personalidade", p. 104. Gustavo Henrique Dionisio commente également sur l'importance de cette section proto-foucaultienne du texte, dans son livre *O Antídoto do Mal: Crítica de arte e loucura na modernidade brasileira*, p. 99.

<sup>292</sup> Ibid., p. 106.

<sup>293</sup> Id.

est une rupture méthodologique dans laquelle il conteste les conditions dans lesquelles sont accordées à la folie le statut de maladie mentale et la violence de leur "traitement " [...] Quand il parle de l'historicité de la folie, il va également au-delà de la logique de l'évolution qui suppose l'étude comparative de Werner et leur récit de développement de l'enfant, du primitif et du schizophrène. A partir de cela, on trouve la tension productive dans le centre de la conception critique de Pedrosa: il a insisté sur l'autonomie de la forme et le pouvoir physiognomique de l'art et, au même temps, a critiqué la rationalité bourgeoise pour leur exclusion de "malades mentaux". Par conséquent, au lieu d'encadrer le "fou " comme l'extérieur d'une perception globale moderne, ou dans un modèle de transgression (comme nous le voyons dans le cas de l'artiste français Jean Dubuffet), Pedrosa inclut le travail de patients dans le cadre de la réception esthétique qu'il soutient.

Dans ces conditions, le projet Pedrosa pour promouvoir la perception mondiale est à la fois une position esthétique et éthique<sup>294</sup>. Son défi était non seulement aux conventions de l'art, mais aussi pour les normes qui définissent ceux qui sont et ceux qui ne sont pas un sujet, celui qui est considéré comme sain d'esprit ou fou. En fait, la position de Pedrosa et la constellation particulière qu'elle implique - c'est-à-dire, l'art et la psychologie; une esthétique, mais aussi une éthique de la réception -, présente un ensemble de préoccupations qui se répercutaient dans les pratiques artistiques à Rio dans les décennies suivantes.

En conclusion, on rappelle la déclaration de Pedrosa en ce qui concerne la perception physiognomique des patients: "Ils voient tout à la fois dedans et dehors ". L'expression évoque aussi la topographie spatiale de la bande de Möbius. Si ce dernier a été célébré comme une structure rationnelle dans l'œuvre de Max Bill, la déclaration de Pedrosa évoque l'entrelacement expressive de l'intérieur et de l'extérieur qui conduit ensuite à la forme esthétique dans l'œuvre de Lygia Clark. Le travail, "O Dentro é o fora", [Le Dedans est le Dehors] (1963) est l'un de ses animaux.

Coupé à partir d'une seule bande de l'étain, la forme curviligne souligne une topologie dynamique: dans la manipulation du travail, le participant éprouve la réversibilité entre l'intérieur et l'extérieur. Clark écrit au sujet de l'expérience

---

<sup>294</sup> La psychanalyste Tania Rivera propose une lecture différente de l'éthique de Pedrosa à travers le cadre interprétatif de Jacques Lacan dans son article : "*Ethics, Psychoanalysis and Post-Modern Art in Brazil: Mário Pedrosa, Hélio Oiticica and Lygia Clark*", *Third Text*, n. 114, janeiro 2012, pp. 53-63.

de ce travail : "Il me change (...) "Dedans et dehors" : un être vivant ouvert à toutes les transformations possibles. Son espace intérieur est un espace émotionnel "<sup>295</sup>. Comme il est maintenant bien connu, Clark a étudié de plus en plus la puissance émancipatrice de l'expérience sensorielle hors du langage dans ses "Objetos sensoriais" [Objets sensoriels] (1966-1968) et "Máscaras sensoriais" [Masques sensoriels] (1967). Elle a développé sa pratique artistique en se déplaçant de l'acte au corps, du corps à la relation parmi les corps, et enfin en participant avec sa propre subjectivité dans la structuration du *self*; tout cela avec l'utilisation de ce qu'elle appelait d'Objets Relationnels, qu'elle posait dans le corps de ses clients.

Vu l'histoire d'entrelacement du modernisme brésilien avec l'art-thérapie des patients psychiatriques, le travail de Clark ne présente pas un abandon de l'art, comme le titre de la récente rétrospective au MOMA implique. Au lieu de cela, le travail de Clark est un retour à une époque où la connexion entre l'art et de la psychiatrie, l'art et la thérapie, faisait partie de la production artistique officielle, ainsi que des débats critiques. Le travail de Clark est donc un retour, mais présente également une inversion dialectique. Si Pedrosa a inclu le travail des patients psychiatriques dans leur modèle de réception esthétique, dans les années 1970, au moment de l'effervescence du mouvement anti-psychiatrie, Clark a relancé la relation entre l'art et la psychiatrie, elle a transformé la pratique thérapeutique en matière de son art.

*Tradução : Lilian Papini*

## **BIBLIOGRAFIA**

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: Itinerário crítico*. São Paulo: Editora Página Aberta Ltda., 1991.

BILL, Max. "Concrete Art" (1936-49). In: *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, orgs. Kristine Stiles e Peter Selz. Berkeley e Los Angeles: The University of California Press, 1996, p. 74.

BÔAS, GLAUCIA VILLAS. "A estética da conversão: O ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951)", *Tempo Social, revista de sociologia da USP* v. 20, n. 2, novembro 2008, pp. 197-219.

---

<sup>295</sup> Lygia Clark, "1965: About the Act", *October*, no. 69, verão 1994, p. 104. Souligné par l'auteur.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (1985). São Paulo: Cosac Naify, 1999, p. 41.

CABAÑAS, Kaira. "Learning from Madness: Mário Pedrosa and the Physiognomic Gestalt", October, n. 153, verão, pp. 42-64.

COCCHIARALE, Fernando e GEIGER, Anna Bella (orgs.). *Abstracionismo geométrico e informal*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

DIONISIO, Gustavo Henrique. *O Antídoto do Mal: Crítica de arte e loucura na modernidade brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2012.

GULLAR, Ferreira. *Nise da Silveira: uma psiquiatra rebelde*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/Relume Dumara, 1996.

KOEHLER, Wolfgang. *Gestalt Psychology: An Introduction to New Concepts in Modern Psychology* (1929). New York e Toronto: The New American Library, 1947.

MARTINS, Sérgio B. *Constructing an Avant-Garde*. Hardcover, 2013.

MELO, Walter. *Nise da Silveira*, Collection: Pioneiros da Psicologia Brasileira, vol. 4, orgs. Ana Maria Jacó-Vilela e Marcos Ribeiro Ferreira. Rio de Janeiro: Imago Editora; Brasília: Conselho Federal de Psicologia, 2001.

MUELLER, Ulrich. "The Context of the Formation of Heinz Werner's Ideas", capítulo 1 IN: *Heinz Werner and Developmental Science*, org. Jaan Valsiner. New York: Kluwer Academic/Plenum Publishers, 2005, pp. 25-53, 45-50.

PEDROSA, Mário. *Arte, forma e personalidade: 3 estudos*. São Paulo: Kairós Livraria e Editora, 1979.

\_\_\_\_\_. *Textos Escolhidos*, org. Otília Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995-1998.

POMPEU E SILVA, José Otávio. *A psiquiatra e o artista: Nise da Silveira e Almir Mavignier encontram as imagens do inconsciente*. Dissertação. Campinas: UNICAMP, 2006.

RILEY, Lucia e POMPEU E SILVA, José Otávio.(orgs.)*Marcas e memórias: Almir Mavignier e o ateliê de pintura de Engenho de Dentro [Marks and memories: Almir Mavignier and the Painting Studio at Engenho de Dentro]*. Campinas: Komedi, 2012.

RIVERA, Tania. *Ethics, Psychoanalysis and Post-Modern Art in Brazil: Mário Pedrosa, Hélio Oiticica and Lygia Clark*, *Third Text*, n. 114, janeiro 2012, pp. 53-63.

ROSAR, William H. Film Music and Heinz Werner's Theory of Physiognomic Perception. *Psychomusicology*, primavera - outono, 1994, p. 157.

WERNER, Heinz. *Comparative Psychology of Mental Development* (1926).  
New York: International Universities Press, Inc., 1980, p. 69

VOLMAT, Robert. *L'art psychopathologique*. Paris: Presses Universitaires de  
France, 1956.