

Transfiguração, Êxtase e Transe na Arte Moderna e no Século XIX

Ana Maria Tavares Cavalcanti, Universidade Federal do Rio de Janeiro

O tema da transfiguração e do êxtase na experiência artística é ao mesmo tempo atraente e perturbador. Aqui propomos uma reflexão a partir de narrativas de Stendhal (1811), Antônio Parreiras (1888), Graça Aranha (1922) e Mário Pedrosa (1960-70). Esses autores produziram, no decorrer de um século e meio de história da arte, relatos que identificam a arte com experiências de transfiguração, êxtase ou transe. A partir desses discursos, nossa proposta é refletir sobre o modo como os historiadores e críticos de arte abordaram o fenômeno da alteração emocional provocada pelas obras de arte.

Palavras-chave: Transfiguração. Transe. Recepção da arte.

*

Le thème de la transfiguration et de l'extase liées à l'expérience artistique est à la fois attrayant et dérangeant. Nous proposons ici une réflexion à partir des récits de Stendhal (1811), Antônio Parreiras (1888), Graça Aranha (1922) et Mário Pedrosa (1960-70). Au cours d'un siècle et demi d'histoire, ces auteurs ont écrit des récits qui identifient l'art à des expériences de transfiguration, d'extase ou de transe. À partir de ces discours, nous proposons de réfléchir sur les façons par lesquelles les historiens et les critiques d'art ont traité le phénomène de l'altération émotionnelle provoquée par les œuvres d'art.

Mots-clés: Transfiguration. Transe. Réception de l'art.

Gostaria de começar essas reflexões apresentando algumas imagens (Figuras 1, 2, 3 e 4).



Figura 1: Grupo cultural lorubá – Máscara Guedelé – madeira entalhada – 43 x 37,5 x 40 cm – Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



Figura 2: Anita Malfatti (1889-1964) – *O Homem Amarelo*, 1915-16 – óleo sobre tela, 61 x 51 cm – Instituto de Estudos Brasileiros – USP



Figura 3: Antônio Parreiras (1860-1937) – *Ventania*, 1888 – óleo sobre tela, 150 x 100 cm – Pinacoteca do Estado de São Paulo



Figura 4: Il Volterrano (1611-1689) – *Sibilla* – afresco da Capela Niccolini, 1653-61 – Basílica de Santa Croce, Florença

Observando-as em conjunto, a impressão é de que as obras aí reproduzidas nada tem em comum, a não ser o fato de serem obras de arte e se encontrarem em locais públicos.

Na primeira figura vemos uma máscara africana pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Na segunda, o famoso quadro modernista *O Homem amarelo* de Anita Malfatti, hoje na Coleção Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. A terceira é uma paisagem pintada por Antônio Parreiras no final do século XIX, atualmente no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Por fim, a quarta imagem reproduz um afresco pintado no século XVII na Itália, mais precisamente na cúpula da capela Niccolini na Basílica de Santa Croce em Florença. Assim, essas obras de arte foram realizadas em contextos e momentos muito diversos. Visualmente não apresentam semelhanças. Então, por qual motivo estão reunidas aqui?

O que me fez selecioná-las foi o fato dessas obras terem provocado reflexões similares em autores e tempos diversos. Foi o discurso sobre elas que me fez relacioná-las umas às outras.

Voltemos à primeira imagem. Já sabemos que se trata de uma máscara africana. Ela é um exemplo da arte que interessou o crítico Mário Pedrosa (1900-1981) nas décadas de 1960 e 1970. Sabemos que em sua origem, as máscaras esculpidas pelos povos da África se destinavam a danças e rituais religiosos. Para Pedrosa, a arte dos povos ditos “primitivos” era inspiradora justamente por ser uma manifestação do sagrado que integrava cada um

dos participantes num coletivo. Assim, os artistas das culturas primitivas fascinavam os artistas contemporâneos “pelo comportamento coletivo que impunham à sociedade de onde brotavam”.¹ A arte dos primitivos, dizia Pedrosa, é uma arte “ativa, participante, coletiva, e não substitui nada”. Não representa a realidade, “porque é a própria realidade, ou uma das fontes de recriação dessa realidade”.²



Figura 5 – Carol Beckwith e Angela Fisher – Dançarino mascarado Kuba emergindo da floresta sagrada, D.R. Congo, 2011 – fotografia disponível em <https://carolbeckwith-angelaferisher.com/>

Essa capacidade de ação da arte sobre as pessoas de modo coletivo fazia falta, segundo o crítico, à sociedade de seu próprio tempo. Num artigo escrito em 1968, por exemplo, observou que nossa sociedade, por negar “qualquer manifestação de ordem coletiva, simbólica ou gratuita”, não podia alcançar aquilo que nas sociedades culturais primitivas fora decisivo para seu florescimento: “as manifestações do sagrado entre as quais a Arte sem dúvida era a mais profunda, comunicativa, integradora.”³

Segundo Pedrosa, os artistas do século XX teriam a tarefa de construir uma imagem “forçosamente visionária” da qual sentíamos nostalgia, suprimindo a “necessidade da ordem mais elementar, de funções biopsíquicas do homem”, pois “o mundo não pode viver sem mitos, nem o cérebro pode cessar no seu processo fabulador”.⁴

Assim como o pensamento mítico, a arte seria um modo de conhecimento intuitivo. Para

¹ PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*, p. 222.

² *Ibidem*, p. 240.

³ *Ibidem*, p. 240.

⁴ *Ibidem*, p. 74.

Pedrosa, “o leito de suas manifestações foi sempre o mesmo dos ritos sagrados e mitos que constituem o arcabouço social cultural das comunidades primitivas”.⁵ A arte traria em si a possibilidade de atuar sobre a coletividade, atendendo a nossas necessidades mais profundas.

Aos 80 anos de idade, em entrevista a Roberto Pontual, Pedrosa declarou que “teria aprendido com a 'arte virgem' das crianças, loucos e primitivos, a ver nos movimentos mais avançados do século uma promessa análoga de fusão entre o que o modernismo havia separado, dimensão ética e esfera estética, arte autônoma e fundamento 'vital', experimento artístico e vínculo social renovado”⁶. Mário acreditava que por ter esse lado comum às crianças e aos povos primitivos, a arte moderna podia “romper a resistência geral do público, despertando-o para um mundo novo muito mais surpreendente e fabuloso do que o que [nos] rodeia hoje”⁷.

Seu projeto para um Museu das Origens, idealizado em 1978 após o incêndio do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, foi uma resposta a essas ideias. Do contato com a arte dos povos primitivos surgia uma nova arte. Uma arte que vinha suprir a necessidade do homem que ficara a descoberto na sociedade regida por concepções científicas. Ou seja, a arte moderna podia gerar sentido para a existência humana, ordenando sua relação com o mundo. Sua ação seria a mesma do pensamento mítico nas culturas primitivas. Esta seria a função da arte moderna.

Sem remeter à arte dos povos primitivos, Graça Aranha também identificou na arte moderna o poder transcendente de unir o homem ao cosmos, nos pondo em contato íntimo com o Universo. E aqui voltamos à segunda imagem que apresentamos no início: *O Homem Amarelo*, tela de Anita Malfatti (1889-1964) que fez parte da exposição da Semana de Arte Moderna de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo.

Na conferência de abertura da Semana, Graça Aranha provocava o público dizendo: “Para muitos de vós a curiosa e sugestiva exposição que gloriosamente inauguramos hoje, é uma aglomeração de 'horrores'. Aquele Genio supliciado, aquele homem amarelo, aquele carnaval alucinante, aquela paisagem invertida, se não são jogos da fantasia de artistas zombeteiros, são seguramente desvairadas interpretações da natureza e da vida.”⁸

Contra-pondo-se a essa visão, que segundo ele era resultado de um preconceito que entendia a arte como beleza, Graça Aranha afirmava que a arte é “a realização da nossa integração no cosmos pelas emoções derivadas de nossos sentidos”. Em contato com a obra de arte seríamos levados “à unidade suprema com o Todo Universal”. Mais adiante, dizia ainda: “O que nos interessa é a transfiguração de nós mesmos”⁹. Portanto, ao defender a arte moderna, Graça Aranha lhe atribuía a capacidade de nos transfigurar. A essência da arte era realizar “em sucessivas e infinitas emoções a fusão incessante do ser efêmero e eterno no Todo Universal”¹⁰. Reafirmou sua convicção na conferência que proferiu em 1924

⁵ Ibidem, p. 228.

⁶ ARANTES, Otilia. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*, p. 36.

⁷ Ibidem, p. 37-38.

⁸ ARANHA, Graça. *Espírito moderno*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1932.p. 11.

⁹ Ibidem, p. 12-14.

¹⁰ Ibidem, p. 9.

na Academia Brasileira de Letras no Rio de Janeiro, quando disse que a essência da arte “está nas emoções provocadas pelos sentimentos vagos, que nos vêm dos contatos sensíveis com o Universo e que se exprimem nas cores, nas linhas, nos sons, nas palavras.”

¹¹ É muito curioso perceber sua insistência no poder transfigurador da arte moderna, nessas duas conferências (de 1922 e 1924) que foram publicadas posteriormente no livro *Espírito Moderno* (1925).

Assim, tanto em Graça Aranha quanto em Mário Pedrosa há uma concepção da arte moderna como propiciadora de uma realização similar ao êxtase místico. Para Pedrosa, como vimos, caberia à arte moderna recuperar o significado vital da arte sagrada dos “povos primitivos” que atendia as necessidades mais profundas da coletividade, ordenando nossa relação com o mundo¹². E para Graça Aranha, “cada arte nos deve comover pelos seus meios diretos de expressão e por eles nos arrebatara ao Infinito”¹³.

De acordo com os dois autores, essa capacidade de transcendência não estaria presente na arte dita acadêmica. Pedrosa considerava limitadores “os processos tradicionais de criar espaço como a perspectiva, o escorço, os planos em diagonal, ou inclinados, o claro-escuro” pois “nos davam do espaço uma imagem passiva”.¹⁴ De forma semelhante, dizia Graça Aranha que o “estilo acadêmico” constrange “a livre inspiração, refreia o jovem e árdego talento que deixa de ser independente para se vazara no molde da Academia.”¹⁵

Assim, de acordo com essa visão, a experiência de transfiguração presente na arte dos povos ditos primitivos, teria sido recuperada apenas no século XX, com os artistas modernos. Nada semelhante teria ocorrido na arte do século XIX. Será verdade? Sabe-se que não.

Um relato de Antônio Parreiras é testemunha de que essa ideia de transcendência esteve presente na arte brasileira no final do século XIX. E aqui retornamos à terceira imagem que apresentamos no início desse texto, a paisagem pintada em 1888. Em seu livro “História de um pintor contada por ele mesmo”, Parreiras narra um episódio ocorrido com ele na Itália em 1888. Certa ocasião, estando ao ar livre para pintar uma paisagem, sentiu uma intensa emoção que, segundo relatou, ocorrera porque entre ele e a natureza “havia um outro eu que não era eu”. Num estado frenético, atacou a tela como se em seus pincéis “já estivessem formadas as linhas, compostos os tons”. Sem noção de quanto tempo se passara, ao voltar a si, viu que sua pintura era uma “visão” daquela natureza. A partir daquele dia, Parreiras teria deixado de copiar, para interpretar¹⁶. Notamos que ao descrever seu processo de criação, o pintor deu grande importância a esse momento em que ficou fora de si, pintando de forma inconsciente numa intensa experiência emocional.

Foi também essa passagem relatada pelo pintor que chamou a atenção de Monteiro Lobato ao escrever uma resenha sobre o livro de Parreiras em 1927. Nas palavras de Lobato,

¹¹ Ibidem, p. 45.

¹² PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, p. 73-80.

¹³ ARANHA, p. 13-14.

¹⁴ PEDROSA, p. 78.

¹⁵ ARANHA, p. 24-25.

¹⁶ PARREIRAS, Antônio. *História de um Pintor contada por ele mesmo*. 3 ed. Niterói: Niterói Livros, 1999, p. 96-97.

“Parreiras, como um incubo, sentiu-se aberto para a verdade”, “sentiu a paisagem outoniça como si fizesse parte dela. E operou-se a 'fiat'. Sua mão febril agarrou nervosamente os mais largos pincéis e seus olhos se cerraram. A tela foi agredida com frenesi, a lambadas gordas de tintas, sem que nenhum esboço preliminar lhes dilimitasse [sic] os ímpetos.”¹⁷

Essa emoção transfiguradora, presente no momento da criação artística, também foi definida por Mário Pedrosa com palavras que tomou emprestadas ao artista americano Allen Leepa (1919-2009): “[...] o sentimento de força, a sensação de equilíbrio de formas numa tela produzem sempre no pintor, quando trabalha, intensa experiência emocional, de que depois participa o espectador de modo ativo.”¹⁸

A narrativa de Antônio Parreiras se refere a um episódio ocorrido em 1888 e foi publicada pela primeira vez em 1926. Na verdade, o quadro *Ventania* (Figura 3) não é a obra produzida nessa ocasião, mas a escolhemos pela impetuosa fatura romântica de suas pinceladas que nos remetem à experiência descrita pelo pintor. De acordo com Carlos Roberto Maciel Levy, a pintura a qual Parreiras se refere na passagem relatada seria *Da matine*.¹⁹

Se parássemos nesses três exemplos – a arte dos “primitivos”, a arte moderna e a arte do final do século XIX – talvez pudéssemos entendê-los como prova de que a arte propiciadora de estados de êxtase só foi possível nas experiências primevas ou na arte do século XX que já se anunciava no final dos Oitocentos. O discurso de Graça Aranha, ou o de Mário Pedrosa, poderiam assim se confirmar nesses exemplos.

No entanto, há relatos muito anteriores que contam outros casos de arrebatamento diante de obras de arte. O escritor francês Stendhal (1783-1842), por exemplo, contou uma história que teria acontecido com ele em Florença em 1811. Ao visitar a basílica de *Santa Croce*, ficou algum tempo absorto na contemplação da pintura de Volterrano, no teto da capela Niccolini. Um detalhe dessa pintura está reproduzido na figura 4. Em contato com a “beleza sublime”, escreveu Stendhal, “eu a via de perto, eu a tocava, por assim dizer. Eu chegara a este grau de emoção onde se encontram as *sensações celestes* provocadas pelas belas artes e os sentimentos apaixonados”. Ao sair da igreja, meio tonto, seus batimentos cardíacos estavam acelerados²⁰. Ou seja, Stendhal, no início do século XIX tem uma experiência de transcendência e êxtase contemplando uma pintura do século XVII.

Nos anos 1980, seu relato foi lembrado pela doutora Graziella Magherini que identificou como “síndrome de Stendhal” o estado alterado em que muitos turistas chegavam ao serviço de psiquiatria do hospital de Santa Maria Nuova, em Florença, após passarem por um choque emocional diante de obras de arte da cidade. Em 1989, Magherini publicou um

¹⁷ MONTEIRO LOBATO. Antônio Parreiras. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 12 dez. 1927. APUD PARREIRAS, Antônio. História de um Pintor contada por ele mesmo, Brasil-França (1881-1936). Niterói: Diário Oficial, 1943, p. 227.

¹⁸ PEDROSA, p. 79.

¹⁹ Agradeço a Carlos Roberto Maciel Levy que me informou essa identificação em conversa por e-mail. Uma imagem de *Da Matine* está disponível em <http://www.parreiras.org/ap-00340.asp>

²⁰ STENDHAL. *Rome, Naples et Florence*. Paris: Delaunay, 1826, p. 102. No original: “Absorbé dans la contemplation de la beauté sublime, je la voyais de près, je la touchais pour ainsi dire. J'étais arrivé à ce point d'émotion où se rencontrent les *sensations célestes* données par les beaux arts et les sentiments passionnés. En sortant de *Santa Croce*, j'avais un battement de coeur [...]”.

livro sobre a síndrome²¹, baseando-se em anos de experiência atendendo esses pacientes. Em seu livro, além de relatar casos específicos que tratou em Florença também apontou registros literários do fenômeno. Entre esses podemos citar a reação de Marcel Proust diante da *Vista de Delft* de Vermeer (1632-1675), descrita por seu biógrafo George Painter²². Em 1921, quando se preparava para ver a exposição de arte holandesa que atraía uma multidão ao Jeu de Paume em Paris, Proust sentiu tonteiras pela manhã. Durante a visita, o quadro de Vermeer o emocionou de tal modo que o inspirou a escrever um trecho de *Em busca do tempo perdido*, mais precisamente a cena em que o personagem Bergotte falece diante da pintura após ter vertigens ao ver a beleza de um pequeno pedaço de tela pintada de amarelo por Vermeer²³.

Além de citar exemplos anteriores, o livro de Magherini também inspirou novas criações. No filme *La Sindrome di Stendhal* (1996) do cineasta italiano Dario Argento, a personagem interpretada por sua filha Asia Argento desfalece no museu, diante da *Queda de Ícaro* de Bruegel. São inúmeras as narrativas que contam casos similares, fictícios ou reais²⁴.

Mas fiquemos com os quatro exemplos com os quais iniciamos essas reflexões: a arte dos povos ditos “primitivos” e suas manifestações espirituais coletivas exaltadas por Pedrosa, a arte moderna e sua capacidade de fusão com o cosmos descrita por Aranha, o relato da transfiguração de Antônio Parreiras ao pintar uma paisagem em 1888 e a experiência mística de Stendhal na Basílica de Santa Croce em Florença em 1811.

Esses exemplos cobrem um século e meio de história. Em todos, a arte é reconhecida como uma experiência de transfiguração, êxtase ou transe. Em Graça Aranha e Mário Pedrosa, essa experiência é exaltada e identificada com a arte de um período determinado: para Aranha, a arte moderna; para Pedrosa, a arte dos povos primitivos, paradigma para os artistas de vanguarda das décadas de 1960 e 1970. Em ambos, essa capacidade de transcendência é um selo diferencial que qualifica a boa arte, em contraposição a uma arte de menor potência, ou mesmo falsa.

No entanto, a experiência “mística” com a arte não pode ser datada de um período específico. Como vimos, ela acontece no fazer dos artistas ou na relação dos espectadores com a arte de períodos diversos. Alguns historiadores e críticos, na defesa da arte de determinado movimento ou período, podem identificar inícios ou retornos. Mas o fenômeno aqui tratado transpassa a experiência humana ao longo da história, não pode ser entendido como característica de um ou outro momento.

Nosso entendimento sobre a arte, o que falamos e escrevemos sobre ela, está sempre vinculado a nossas crenças e desejos. O modo como entendemos o mundo está ligado ao modo como entendemos a arte. O tema da transfiguração e do êxtase na experiência

²¹ MAGHERINI, G. *La Sindrome di Stendhal*. Firenze: Ponte Alle Grazie, 1989.

²² PAINTER, George. *Marcel Proust: A Biography*. London: Chatto and Windus, 1959.

²³ PROUST, Marcel. *A prisioneira*. Trad. Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar. São Paulo: Globo, 2002, p. 173.

²⁴ Arnaud Pierre, no artigo *De "la faculté de recevoir par la peinture les plaisirs les plus vifs". L'extase esthétique et son syndrome, de Stendhal à Berenson* cita o caso de Joachim Winckelmann diante do Apolo do Belvedere nos anos de 1760, e de Bernard Berenson diante do portal da catedral de San Pietro em 1890, entre outros.

artística é um tema ao mesmo tempo atraente e perturbador. Nos faz pensar em nossa própria relação com as obras e as manifestações da arte. O que nos atrai nesses objetos e experiências? O que nos perturba? É provável que todos os amadores da arte já tenham vivido alguma grande emoção participando de uma ação artística, ou diante de uma obra de arte. Esse tipo de evento não ocorre todos os dias. Pode nos surpreender uma vez na vida, ou em algumas raras ocasiões. Mas quando acontece, é como uma revelação, uma experiência “quase” religiosa, que nos “transfigura” ou “vira do avesso”.

Referências bibliográficas

ARANHA, Graça. *Espírito moderno*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1925.

AZAMOR, A. Antônio Parreiras. *O Fluminense*, Niterói, n. 1591, 12 ago. 1888. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 28 ago. 2017.

LEVY, Carlos Roberto. *Antônio Parreiras: pintor de paisagem, gênero e história*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1981.

MONTEIRO LOBATO. Antônio Parreiras. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 12 dez. 1927.

PARREIRAS, Antônio. *História de um Pintor contada por ele mesmo*. 3. ed. Niterói: Niterói Livros, 1999.

_____. *História de um Pintor contada por ele mesmo*, Brasil-França (1881-1936). 2. ed. Niterói: Diário Oficial, 1943.

PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

PIERRE, Arnauld. De "la faculté de recevoir par la peinture les plaisirs les plus vifs". L'extase esthétique et son syndrome, de Stendhal à Berenson. In: GALLO, Daniela (Org.) *Stendhal historien de l'art*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2012. p. 103-116. Disponível em <<https://www.academia.edu/22242231/>>. Acesso em: 21 ago. 2017.

SALGUEIRO, Valéria. *Antônio Parreiras: notas e críticas, discursos e contos: coletânea de textos de um pintor paisagista*. Niterói: EdUFF, 2000.

STENDHAL. *Rome, Naples et Florence*. Paris: Delaunay, 1826.

_____. *Journal de Stendhal (Henri Beyle)*, 1801-1814. Paris: G. Charpentier et Cie, 1888.