



Revista Eletrônica Multidisciplinar Pindorama
do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia – IFBA
Nº 01 – Ano I – Agosto/2010 – www.revistapindorama.ifba.edu.br

O êxtase da Santa Teresa: entre o sagrado e o profano

Prof. MSc. José Almir Valente Costa Filho
Instituto Federal de Educação, Ciências e Tecnologia – IFMA
almirvcosta@ifma.edu.br

Francisco Gleydson Lima da Silva
Instituto de Estudos Superiores do Maranhão – IESMA
gleydsonnepomuceno@hotmail.com

Lucas Viana Silva
Instituto de Estudos Superiores do Maranhão – IESMA
lucas_viana_silva@hotmail.com

RESUMO

O trabalho propõe descrição iconográfica e análise iconológica de *O Êxtase de Santa Teresa*, de Gian Lorenzo Bernini (1589-1680), com base nos pressupostos teóricos de Erwin Panofsky, explicitando como Bernini, n' *O Êxtase*, representa imagetivamente a relação entre Sagrado e Profano, destacando elementos simbólicos de representação do Divino e do Humano, bem como a comunicação desses elementos entre si, formando um todo simbólico e significativo.

Palavras-chave: Barroco. Bernini. Iconografia. Iconologia. Panofsky.

As manifestações religiosas constituem uma realidade que se pode identificar nas mais remotas civilizações, de tal forma que a Fenomenologia da Religião apregoa que o homem é *naturaliter religious*. “A religião aparece como característica constante dos seres humanos, em todas as épocas” (STEFANO, 1995, p. 137). O modo como cada povo se relaciona ou se relacionava com a divindade, no entanto, varia muito. Na história ocidental, houve maneiras diferenciadas, desde as influências mitológicas gregas ao Cristianismo. Este, por sua vez, sofreu transformações no decorrer da História. Sua figura mais importante, Jesus Cristo, foi causa de inúmeras interpretações.

Deste modo, a relação homem *versus* divindade, sagrado *versus* profano foi uma variante constante na história ocidental. A produção artística, por certo, esteve intimamente ligada com esta história. Por isso, vê-se na Idade Média, por exemplo, de que modo a arte estava a serviço do culto ou como os grandes ícones ortodoxos, muito além de ornamentar, ensinavam a doutrina a um povo que não possuía o domínio da palavra escrita, com uma função catequética, mistagógica, litúrgica e hagiográfica.

Destarte, de que forma a produção artística, através de sua produção simbólica, representa imagetivamente o tênue limite expresso na vivência humana: entre o humano e o divino, entre o sagrado e o profano?

O presente trabalho destina-se, pois, a efetuar uma análise da obra de Gian Lorenzo Bernini (1589-1680), *O Êxtase de Santa Teresa* (1645-1652), conforme os pressupostos teóricos e metodológicos do historiador da Arte Erwin Panofsky (1892-1968), cujo método se efetiva em três etapas: análise pré-iconográfica, leitura iconográfica e análise iconológica.



BERNINI, Gian Lorenzo. *O Êxtase de Santa Teresa*, 1645-1652. Mármore, 11,6 x 3,6 m. Igreja de Santa Maria Della Vitoria, Roma. **Foto:** Nina Aldin Thune

A obra é uma escultura em mármore, de 11,6 x 3,6 m, envolta de uma arquitetura com traços característicos do barroco. Esta obra marca na Itália a consolidação da produção barroca, após o ocaso do maneirismo, apontando já para a dramaticidade e a teatralidade desta escola, o que se pode verificar no seu conjunto. Como traço peculiar, nesta obra, Bernini apresenta uma cena representada pela linguagem escultórica e arquitetônica, ajudada ainda por efeitos de iluminação direcionada próprios do barroco.

A escultura *O Êxtase de Santa Teresa* encontra-se na Capela Cornaro, à esquerda do altar-mor da Igreja de Santa Maria Della Vitoria, Roma. A Igreja foi o único edifício que Carlo Maderno, considerado o arquiteto-chefe do Vaticano na primeira década do século XVII, assinou totalmente o projeto. Aos cuidados dos Carmelitas Descalços, a princípio fora dedicada a São Paulo, sendo posteriormente devotada à Santa Virgem Maria, após a vitória dos católicos sobre os protestantes em White Mountain, em 1620, que promoveu a Contra-Reforma na Boêmia, daí por diante chamando-se *Santa Maria Della Vitoria*. A escultura fora encomendada para a capela da Família Cornaro, que tivera, por volta da segunda metade do século XV, Caterina Cornaro como rainha de Chipre.

Vários motivos atestam a importância capital que teve a produção de uma escultura que apresenta um momento de revelação extática vivido por Santa Teresa D'Ávila, ou Santa Teresa de Jesus. Primeiramente, ela se encontra numa igreja que, à época da produção da escultura, mantinha-se aos cuidados dos Carmelitas Descalços, ordem reformada por São João da Cruz, com a ajuda de Santa Teresa e inspirada na reforma já promovida por ela nos mosteiros femininos. Teresa D'Ávila fora beatificada pelo papa Paulo V em 1614, mesmo ano em que foram canonizados Santo Inácio de Loyola e São Francisco de Borja, sendo ela canonizada oito anos depois. A obra de Bernini retrata, assim, uma propagação, através das artes, dos Santos da Contra-Reforma, como proposta pela Igreja, fato que o escultor italiano logrou grande êxito, ligado que foi a uma gama muito grande de produções para o Vaticano, dentre as quais é possível destacar: o Baldaquino Dourado (1624-1633), centro da decoração do interior da Basílica de São Pedro; os quatro pilares que sustentam a cúpula da Basílica; a Colonata que rodeia a praça da Basílica e o Trono de São Pedro, ambos realizados entre 1657 e 1666.

Após a morte de Maderno, em 1629, Bernini se tornou o arquiteto de São Pedro e do Palácio Barberini, obedecendo às propostas do Concílio de Trento

(1545-1563) para as artes sacras, qual seja, usufruí-las como meio de ensinar e inspirar os fiéis, bem como servir de propaganda para a doutrina da Igreja Católica Romana.

Reafirmando a importância capital d'O *Êxtase de Santa Teresa*, é válido ressaltar que a própria igreja onde a escultura se encontra deve seu nome à batalha da Contra-Reforma, vencida pelos católicos na Boêmia, o que enfatiza a produção de um momento ímpar de uma santa que tanto lutou pela reforma nos mosteiros católicos.

A escultura possui uma certa variação no modo como se apresentam os detalhes de cada de uma das peças. Assim, distingue-se entre o sobressalente volume da base, o talhe forte e não-linear da figura deitada, bem como a leveza e a sutileza da figura alada que segura um dardo.

A base da escultura é formada por uma imagem que parece imitar uma nuvem, possuindo um caráter esponjoso, sem formas bem delineadas, com curvas e contra-curvas que sugerem movimentação dinâmica, dando um aspecto bastante volumoso, algo que chega a imitar os traços fortes da pincelada em uma pintura. A mesma encontra-se presa à armação arquitetônica de forma a dar a impressão de estar suspensa no ar.

Deitada sobre a base escultórica, encontra-se uma figura feminina, aparentemente desfalecida, em um estado que se encontra entre o prazer e a dor. Com o pé direito como que apoiado na nuvem, enquanto a mão e o pé esquerdos deixam-se caídos, num gesto de enlevo e de entrega, um certo cansaço suavizado pela figuração da nuvem. Bernini dá às feições do rosto um trato deveras particular, de modo que o expectador seja capaz de decifrar as emoções da personagem. No caso, as emoções como que se misturam no rosto desta figura feminina; a boca entreaberta transmite a sensação de um gozo que se alcança pela dor, mas não uma dor masoquista, “uma sublimação da dor em prazer pelo abandono do corpo” (FERREIRA, 2003, p. 03).

A túnica, que mais parece estar lançada sobre o corpo que vestida pela mulher acima descrita, não acompanha suas curvas nem tem o mesmo trato que estas recebiam nas esculturas clássicas, como se vê, por exemplo, em *La Pietá*, de Michelangelo, onde a túnica reforça ainda mais a linearidade dos traços do próprio corpo da escultura. Aqui, esta vestimenta ganha um talhe de forma tal que reforça o volume da nuvem e o alongamento do corpo da personagem que a veste.

De pé, do lado direito, oposto à cabeça desta mulher, aparece uma figura jovial, de faces arredondadas, com um sorriso enigmático e dotado de asas. Tal figura aparece na obra como uma peça clássica no meio de um conjunto barroco. Entremeia-se também, ainda, entre o corpo da mulher desfalecida e uma estrutura metálica, em forma de raios, postos descendo da cúpula do santuário. Pondo-se do lado direito da mulher, carrega na mão direita um dardo, o qual levanta suavemente para atingi-la, enquanto, com a mão esquerda, segura-lhe sutilmente a túnica, aprontando-se para marcá-la com a flecha. A túnica desta personagem diferencia-se daquela descrita acima. Não apresenta a mesma densidade, ao contrário, a linearidade acompanha as curvas do corpo que envolve, recebendo um talhe bem mais suave e delineado. O corpo desta peça do conjunto igualmente não possui o alongamento próprio do barroco, porém manifesta tons mais clássicos, observados na leveza dos gestos, na linearidade dos traços, na sutileza das feições.

Uma estrutura metálica em forma de raios na cor dourada desce da cúpula da capela onde a escultura se encontra. Os raios são iluminados por uma luz cuja origem permanece despercebida, querendo representar certa naturalidade, proporcionando tanto um tom mais divino aos raios que descem sobre as personagens representadas, como provocando os efeitos de iluminação direcionada, recurso este bem presente na obra de arte barroca.

A estrutura arquitetônica preparada por Bernini para compor sua obra atribui-lhe propriamente um caráter de teatralidade, como que convidando o espectador a extasiar-se diante da contemplação da experiência vista no conjunto escultural.

Como a escultura, a arquitetura destaca-se pelo grande rebuscamento com que Bernini a elaborou. As colunas que se põem como base da cúpula do santuário abrem-se para uma cena a ser vista e possuem o mais rebuscado dos capitéis das ordens gregas: a coríntia. As folhas de acanto ganham aqui um esmero excomunal.

A cornija também apresenta um caráter que foge à linearidade e ao plano do clássico. Embora ainda triangular, apresenta-se em formação côncava, em vez de plana, tendo, ainda, os cantos da base sobressaindo-se em relação ao centro, constituída de curvas e contra-curvas. Enfocando, ainda, o caráter tríade da arquitetura, visto nos dois conjuntos de três colunas à entrada do santuário e na triangularidade da cornija, aparecem nesta o rosto de três anjos em baixo revelado.

Nas laterais da capela, encontram-se, em alto-relevo, imagens de pessoas da família Cornaro, que estão como que vislumbrando o mistério que se apresenta diante deles, enfatizando mormente o aspecto de cena teatral.

A construção arquitetônica trabalhada em comunicação com a escultura conduz o olhar do espectador, fazendo com que, num primeiro instante, a obra seja contemplada em seu conjunto, visto como um todo organizado e significativo, reforçado ainda mais pela presença dos alto-relevos das laterais da capela, cujos olhares se direcionam igualmente para a cena. O olhar parte, neste primeiro momento, de fora para dentro, como uma circunferência que se direciona para seu centro. Num segundo momento, o olhar mais focalizado no centro da obra faz com que se perceba três planos: no primeiro, a figura feminina deitada sobre uma base nebulosa; no segundo, a figura alada que segura o dardo e a túnica da mulher e, no terceiro, vê-se a estrutura metálica em forma de raios, que sai do teto em direção às duas personagens descritas.

O sorriso leve, meio sarcástico, juntando-se às asas e à lança que segura, bem como o tom clássico com que foi composto, são atributos para identificar a figura alada que aparece na obra com o deus Eros da tradição mitológica grega, tema este bem recorrente na obra do autor.

A presença da mulher e a constituição do conjunto, no entanto, fazem recorrer a outros temas para se identificar a obra de Bernini. A figura alada, em vez de Eros, é, na verdade, um anjo, que busca cravar o dardo em uma mulher. Esta representa Santa Teresa D'Ávila, canonizada pela Igreja e por ela considerada Doutora¹, pelos seus escritos e exemplos de devoção. Como monja, notabilizou-se por sua vida austera, de intensa espiritualidade, oração e intimidade com Deus. O maior exemplo disso eram os constantes êxtases vividos por ela e anotados em sua autobiografia, intitulada *Livro da Vida*. O sentimento de dor e prazer que se misturam na escultura é próprio do sentimento que a santa descreve, quando de suas experiências extáticas²: “Não é dor corporal senão espiritual, ainda que o corpo não deixe de ter sua parte, e até bem grande” (TERESA DE JESUS, 1983 p. 236).

¹ Doutor da Igreja: Título concedido pelo papa a santos escritores que se destacaram por sua sabedoria e ortodoxia. Até o concílio Vaticano II, todos os declarados doutores eram homens. Paulo VI declarou doutoras também Santa Catarina de Sena e Santa Teresa de Jesus (PEDRO, 1993, p. 85).

² Pedro P. Ferreira descreve o êxtase místico, sobretudo em referência ao de Teresa, como experiência “de total alheamento em relação ao mundo terrestre, de supressão da sensibilidade cotidiana e de ausência de pensamento consciente e de intencionalidade” (FERREIRA, 2003, p. 3).

Os raios metálicos por trás do anjo são um símbolo da presença divina, como seladora do momento vivenciado por Teresa.

Bernini busca traduzir visualmente sua impressão do relato feito pela própria Teresa em sua autobiografia, onde descreve o momento de revelação extática que o Senhor lhe havia proporcionado.

Via um anjo perto de mim [...] sob forma corporal, o que não costumo ver senão muito raramente.[...] nesta visão o Senhor quis que assim o visse: não era grande, senão pequeno, formosíssimo, o rosto tão incendido, que deveria ser dos anjos que servem muito próximos de Deus, que parecem abrasar-se todos. [...] Via-lhe nas mãos um comprido dardo de ouro. Na ponta de ferro julguei haver um pouco de fogo. Parecia algumas vezes metê-lo pelo meu coração a dentro, de modo que chegava às entranhas. Ao tirá-lo tinha eu a impressão de que as levava consigo, deixando-me toda abrasada em grande amor de Deus. Era tão intensa a dor, que me fazia dar os gemidos de que falei. Essa dor imensa produz tão excessiva suavidade que não se deseja o seu fim, nem a alma se contenta com menos do que com Deus. Não é dor corporal senão espiritual, ainda que o corpo não deixe de ter sua parte, e até bem grande. É um trato de amor tão suave entre a alma e Deus, que suplico à sua Bondade o dê a provar a quem pensar que minto (TERESA DE JESUS, 1983, p. 236).

A representação imagética do êxtase de Teresa realizada por Bernini não se liga, no entanto, somente à reprodução da experiência da santa por meio de uma escultura. A obra encontra-se carregada de todo um conteúdo significativo em consonância com o contexto vivido pelo autor, arraigado às transformações ocorridas a partir do Renascimento, sobretudo quanto à concepção de sagrado e profano e a relação entre estas duas esferas a partir de então.

O Renascimento, explicita Nicola Abbagnano, representa em todos os aspectos uma renovação, um resgate, um retorno às origens. Se nas Ciências, na Filosofia e nas Artes esse retorno remonta ao período clássico, sobretudo à Grécia, para a Religião, esse retorno avança um pouco mais.

A partir de Lutero, inicia-se um processo de transformação no interior da Igreja. Contudo,

A idéia de reforma, de reformation – esta palavra é menos frágil que a outra –, é bem anterior a Lutero. Todas as classes da sociedade e todas as elites já tinham pressentido, mas ou menos confusamente, porém já há bastante tempo, que a velha Igreja deveria se recuperar, não somente de uma correção dos abusos, mas também – e sobretudo – por um retorno ao espírito evangélico, à Sagrada Escritura como alimento substancial, bem como por uma renovação espiritual de todos os cristãos (PIERRARD, 1982, p. 161).

A Reforma Protestante iniciada por Lutero acarretaria, destarte, mudanças em questões teológicas e doutrinárias. Já que a Cristandade permeava todo o

contexto teológico, cultural, político e emocional, estas mudanças inevitáveis atingem desde as elites até as camadas populares.

Assim, para os promotores da Reforma Protestante,

Aquele *renascimento* espiritual, aquela *reforma* total do homem, que a pregação de Cristo havia anunciado e promovido, só podia readquirir o seu sentido originário e tornar-se realidade mediante um regresso à palavra divina, tal como vem expressa nos Evangelhos e nos outros livros da Bíblia (ABBAGNANO, [s.d.], p. 130, grifos do autor).

Em oposição a esta investida da Reforma, a Igreja Católica propôs-se também um retorno às origens. Enquanto para os Reformadores este retorno remete aos Evangelhos, para os contra-reformadores isto representou uma retomada dos ideais dos primeiros cristãos, sobretudo à vivência dos ensinamentos dos grandes Padres da Igreja. Este retorno do catolicismo se evidencia naquele que foi um dos temas mais instigantes da Reforma: a autoridade da Tradição enquanto fundamento da fé, juntamente com os textos Sagrados³.

A influência da Antigüidade Clássica se faz ver tanto na Arte, quanto na Filosofia e na Ciência. Nas artes plásticas a retomada dos temas da Mitologia Grega é uma marca que perdurará até o Barroco. Esse *revival* acontece diferentemente da Idade Média, onde, elucida Panofsky, os temas clássicos eram tomados dentro de motivos não-clássicos, como, por exemplo, “o corvo de Júpiter [que] apresenta uma pequena auréola como a águia de São João Evangelista ou de São Gregório” (PANOFSKY, 1979, p. 74). Somente na Renascença propriamente dita haverá novamente o encontro dos temas clássicos com os motivos clássicos.

Na Filosofia, em contraposição à visão cristã do homem enquanto criatura divina presente em toda a Idade Medieval, propor-se-á um novo humanismo que

³ Na Quarta Sessão do concílio tridentino foi aprovado o decreto doutrinário acerca das fontes da Revelação, como se lê: “O sacrossanto Concílio Ecumênico e Geral de Trento, reunido legitimamente no Espírito Santo, e com a presidência dos mesmos três legados da Sé Apostólica, tendo sempre isto diante dos olhos que, rejeitados os erros, seja na Igreja conservada a pureza do Evangelho, prometido antes nas Escrituras Santas pelos profetas, o qual Nosso Senhor Jesus Cristo Filho de Deus, primeiramente com sua própria palavra o promulgou e depois, por meio de seus Apóstolos, mandou pregá-lo a toda criatura (Mt 18, 19 s; Mc 16, 15), como fonte de toda a verdade salutar e disciplina dos costumes. Vendo que esta verdade e disciplina estão contidos nos livros escritos e nas tradições orais, que – recebidas ou pelos Apóstolos dos lábios do próprio Cristo, ou dos próprios Apóstolos sob a inspiração do Espírito Santo – chegaram até nós como que entregues de mão em mão, fiéis aos exemplos dos Padres ortodoxos, com igual sentimento de piedade e reverência aceita e venera todos os livros, tanto os do Antigo, como os do Novo Testamento, visto terem ambos o mesmo Deus por autor, bem como as mesmas tradições que se referem tanto à fé como aos costumes, quer sejam só oralmente recebidas de Cristo, quer sejam ditadas pelo Espírito Santo e conservadas por sucessão contínua na Igreja Católica” (CONCÍLIO ECUMÊNICO DE TRENTO, Sessão IV, 08/04/1546, n. 1501, §1).

retome a dignidade humana não somente em relação ao sagrado, mas a partir de sua concepção natural.

O humanismo renascentista não consiste apenas no amor e no estudo da sabedoria clássica e na demonstração da sua concordância fundamental com a verdade cristã, mas sim e antes de mais na vontade de reconstruir uma tal sabedoria na sua forma autêntica, procurando compreendê-la na sua *realidade histórica* efetiva. É com o humanismo que surge pela primeira vez a exigência do reconhecimento da *dimensão histórica* dos acontecimentos (ABBAGNANO, [s.d.], p. 10, grifos do autor).

É sobretudo a partir de Giambattista Vico (1668-1744) que se iniciará uma reflexão filosófica acerca da História da Humanidade sob uma perspectiva cíclica, como processo de ascensão e decadência dos povos, opondo-se à idéia de história linear caracteristicamente medieval, fundamentada na concepção bíblica de tempo enquanto *καιρος* em contraposição à mentalidade pagã de *κρονος*.

As Ciências, a partir das novas concepções renascentistas, não só retomam suas formulações independentes dos parâmetros religiosos, como também renunciam a algumas idéias clássicas (como a Física Aristotélica, por exemplo, ainda arraigada à concepção medieval), em prol do desenvolvimento de uma ciência mais experimental. Com isso, há um florescimento das ciências naturais, sobretudo a partir da constituição de novos métodos, como, por exemplo, o método experimental defendido por Francis Bacon (1561-1626) e difundido nas práticas científicas de Galileu (1564-1642).

Os temas mitológicos e humanistas retomados pelas Artes, a Reforma Protestante iniciada por Lutero, a descoberta do método experimental pela Ciência, juntado-se a tantas outras modificações no campo cultural conduziram a Igreja Católica à convocação do conturbado Concílio de Trento. Dentre outras propostas, o Concílio buscava avaliar a atuação da Igreja diante das transformações de então, bem como uma contra-proposta para a investida protestante.

A perspectiva humanística não deixou de influenciar as decisões de Trento, conferindo certa atenção à condição natural da humanidade.

Para a vida moral do indivíduo era de muito alcance que, na elucidação da doutrina sobre a justificação, não se declarasse a vontade humana totalmente privada de liberdade, nem se apresentasse a justificação exclusivamente como graça. Nela, porém, a graça recebeu e conservou seu valor e dignidade como graça preveniente e graça santificante, pela qual o homem sai de sua passividade e se põe em condições de praticar boas obras.

Quando na doutrina sobre o pecado original se rejeitou a opinião de que o pecado original consiste na inclinação para o mal, evitou-se assim uma

condenação geral das inclinações e paixões do coração humano, que segundo o calvinismo deviam ser exterminadas. Natureza não é, pura e simplesmente, pecado. Podem aproveitar-se também os afetos para ideais morais na ordem social. Nessa visão está a raiz da grande realização da cultura barroca (TÜCHLE, 1971, p. 156).

Desta forma, o Barroco, além de representar uma oposição ao modo de representação do racionalismo renascentista, estava também imbricado ao contexto vivido, representando também a arte da Contra-Reforma e das monarquias absolutistas dos séculos XVII e XVIII. Destarte, na primeira, o Barroco possuía características triunfalistas (afirmando o triunfo da Igreja contra a heresia e sua expansão no universo) e apologéticas (difusão da doutrina para adesão de fiéis), sobretudo a partir da intensidade das expressões e do emprego abundante de metáforas (exposição de pensamentos sob formas figuradas – alegóricas); já como arte das monarquias, representava o princípio da autoridade que leva ao ideal de magnificência em arte, materializando o poder em formas sensíveis, sobretudo a partir das grandiosas construções, da abundância das obras de arte, da riqueza dos materiais e da opulência e da ostentação retratadas nas obras.

Nesse contexto, a relação humano *versus* divino, sagrado *versus* profano passa por transformações consideráveis. Do mundo mágico e sacralizado da Idade Média, parte-se para um mundo natural e humanístico, da ciência e da técnica. A religião não sai do cenário cultural, apenas não está mais como protagonista e ditadora das normas morais e regras sociais, o que se evidenciará cada vez mais com a ascensão da Modernidade, quando se verificará que a religião “foi expulsa dos centros do saber científico e das câmaras onde se tomam as decisões que concretamente determinam nossas vidas” (ALVES, 2002, p. 10).

Bernini, ligado que foi à produção cultural do período barroco, de modo particular à produção de obras artísticas sob encomenda da Igreja, não podia deixar de ser influenciado por essas novas concepções de homem e mundo. Em *O Êxtase de Santa Teresa*, ele representará, através de elementos simbólicos, uma nova perspectiva sobre a relação entre o sagrado e o profano, que se afastava da concepção medieval e se encaminhava para as novas concepções que surgiram com o Renascimento e ganharam fôlego total na Modernidade.

Como símbolos do Sagrado, é possível citar, sobremaneira, dois elementos: os raios e as tríades presentes na obra.

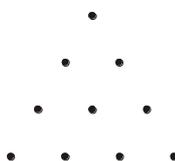
Como já exposto, descendo da cúpula do santuário encontra-se uma estrutura metálica cor de ouro que se direciona para as personagens em mármore. Duplamente identifica-se aí a presença do Sagrado: o sentido descendente e a cor (amarelo/dourado).

Os raios formados pela estrutura metálica estão em sentido descendente. Vindo de cima, simbolizam sua descida dos céus, o influxo divino. Mircea Eliade evidencia que a simbologia do céu, da abóbada celeste, como morada divina, é uma marca presente não só no Cristianismo, mas existente desde as religiões mais remotas. “As regiões superiores inacessíveis ao homem, as zonas siderais, adquirem o prestígio do transcendente, da realidade absoluta, da eternidade. Lá é a morada dos deuses [...]” (ELIADE, 2001, p. 100). Esse sentido descendente, indicando que sua origem encontra-se em local superior, simboliza a presença divina através dos raios. Esse efeito é intensificado pela iluminação natural proveniente de uma abertura na porção superior da cúpula.

A cor também simboliza imagetivamente o divino na obra. O amarelo é “[...] a cor mais intensa, que queima, fere, deixa cego, corresponde aos raios do sol e ao ouro; cor da eternidade, enquanto o ouro é o metal da eternidade [...]” (HEINZ-MOHR, 1994, p. 339). Sendo símbolo da eternidade, é símbolo da divindade.

A presença divina é marcada, ainda, pelas tríades observadas na obra de Bernini. O três (3) “é o número da perfeição e acabamento, a chave para a totalidade cósmica, e, por isso, o símbolo mais adequado de Deus” (HEINZ-MOHR, 1994, p. 342). Na obra, o elemento três aparece em vários momentos: 1) três colunas de cada lado compõem a entrada do santuário; 2) a cornija, que em si já possui uma estrutura triangular, é aqui dividida em três partes, tendo seus cantos inferiores sobressaindo-se em relação ao centro; 3) ainda na cornija, são encontradas em baixo relevo as faces de três anjos; 4) três são ainda as peças que compõem o centro da obra (os raios, o anjo, a santa).

Já na Antigüidade Grega, Pitágoras ressaltava a relevância dos números para a compreensão da harmonia do cosmos. Para ele, o três era sinônimo de perfeição, totalidade e eternidade, representado pela figura geométrica do triângulo, ou *Tetraktys*:



O *Tetraktys* era usado como símbolo secreto da Irmandade Pitagórica, símbolo pelo qual os membros da fraternidade juravam guardar sigilo sobre seus segredos matemáticos, como nos explicita Matila Ghyka:

O juramento pitagórico ao qual os membros da Fraternidade se atavam para não trair seus segredos matemáticos e outros era tomado pelo nome de *Tetraktys*; [...] representando ao mesmo tempo a soma dos quatro primeiros inteiros ($1 + 2 + 3 + 4 = 10$, que é a Década) e o quarto número “triangular” (na série com expansão “gnomônica” 1, 3, 6, 10, 15, ..., $\frac{n(n+1)}{2}$, onde os gnomons sucessivos ou diferenças são os inteiros da série natural 1, 2, 3, 4, ..., n).

O *Tetraktys* e a Década representam o mesmo número arquetípico, mas além disso o *Tetraktys*, devido à sua constituição “figurativa”, era uma expressão dos intervalos principais da lira de tetracorde (2/1 ou 4/2 a oitava; 3/2 a quinta; 4/3 a quarta) (GHYKA, 1997, p. 115-7, grifos do autor, tradução nossa).

O Dez, ou Década, e mais especificamente sua representação geométrica, o Decágono, possuía o mesmo tema de simetria do pentágono, representação gráfica do Cinco ou Pêntada. Essa relação simétrica representava para os pitagóricos a relação entre o Macrocosmos ou Universo (representado pelo Dez) e o Microcosmos ou o Homem (representado pelo Cinco).

A concepção esotérica de correspondência ou analogia entre o Macrocosmos (Dez) e o Microcosmos (Cinco), foi condensada pelos Herméticos, Cabalistas, Mágicos, Rosa-cruzes, na sentença:

ID QUOD INFERIUS
SICUD QUOD SUPERIUS

emprestada da hermética *Tábua de Esmeralda* (GHYKA, 1997, p. 115, grifos do autor, tradução nossa).

E para tratar do simbólico humano, na obra aqui analisada, pode-se partir primordialmente da personagem que dá nome à obra: Teresa de Jesus. O trabalho de Bernini aqui apresentado dedica-se a representar uma experiência que é, sobretudo, humana, embora, como relata Teresa, ocorra pela ação de Deus. Em sua descrição do êxtase, Teresa fala de uma separação entre alma e corpo, enfatizando que a dor sentida é, antes de tudo, uma dor espiritual, embora dela participe também o corpo.

As duas realidades participam da experiência extática: corpo e alma; elemento transcendente e elemento imanente, *res cogitans* e *res extensa*, na definição cartesiana. Ora, não podendo Bernini representar materialmente a alma, é o corpo que ganha destaque na representação simbólica. A transformação corporal

é que atestará a experiência espiritual, ou seja, o que há de mais humano no ser humano: o corpo.

Outros elementos do simbólico humano estão nas representações em alto-relevo de membros da família Cornaro, postos nas laterais já fora da abertura da cúpula. Aí já não se evidencia mais nenhuma participação da experiência do sagrado, a não ser pelo estado de contemplação do êxtase, cuja experiência algumas das personagens aí representadas parecem contemplar.

Entre os símbolos primordiais do divino (raios) e do humano (Teresa), entremeia-se esta figura enigmática representada, seja iconograficamente, como o deus Eros (deus do amor, do *pathos*), seja contextualmente, como um anjo, portador do “dardo do amor divino” que penetra impetuosamente corpo e alma de Teresa. Elevando-se delicadamente acima da figura humana e pouco abaixo da estrutura metálica, o anjo prenuncia a condição de ponto de intersecção, aquele que se encontra acima do homem e abaixo de Deus.

Cabe, ainda, ressaltar a relevância da colocação do anjo ao lado direito de Teresa, já que durante toda a tradição cristã, estar em tal posição representa a eleição daqueles que comungam da mesma dignidade. Como se pode verificar, tanto no Antigo Testamento: “Entre as tuas amadas estão as filhas do rei; à tua *direita* uma dama, ornada com ouro de Ofir” (Sl 45, 10, grifo nosso); “Oráculo de lahweh ao meu senhor: ‘senta-te à minha *direita*, até que eu ponha os inimigos teus como escabelo de teus pés” (Sl 110, 1, grifo nosso); no Novo Testamento: “e porá as ovelhas à sua *direita* e os bodes à sua esquerda. Então dirá o rei aos que estiverem à sua *direita*: ‘Vinde, benditos de meu Pai, recebi por herança o Reino preparado para vós desde a fundação do mundo” (Mt 25; 33-34, grifo nosso); “Ora, o Senhor Jesus, depois de lhes ter falado, foi arrebatado ao céu e sentou-se à *direita* de Deus” (Mc 16, 19, grifo nosso), enunciado este incorporado à Tradição expressa no Credo Niceno-Constantinopolitano: “Jesus subiu aos céus, está sentado à *direita* de Deus Pai Todo-Poderoso” (CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA, p. 189, n. 659, grifo nosso). O certo é que o ponto onde se encontra esta peça no conjunto reflete bem sua posição como ponte que liga o humano ao divino ou o tênue limiar entre o sagrado e o profano.

A própria interpretação dessa peça, seja tomada isoladamente ou no conjunto, já se interpõe entre o limiar das duas esferas da vida humana. Seja como

Eros ou como anjo, o que a figura representa é a personificação do amor. No primeiro caso:

Os fragmentos mélicos de Safo e Íbico permitem notar que a concepção da paixão erótica, ou o substantivo comum *Eros*, usualmente traduzido por “amor”, não corresponde à imagem em geral romantizada e positiva desse sentimento. Insisto na tradução “paixão erótica” porque é isso que *Eros* e Afrodite representam: o desejo pelo corpo do outro e pelo prazer da união sexual que pode levar ao desastre, já que arrebatava o bom senso de quem for tomado por tal desejo. Esse desejo é enviado por Afrodite ou pelo deus Eros, como uma força externa divina contra a qual não há luta possível, e que, se traz prazer, traz também – e sobretudo – dor. Daí a síntese de Safo da concepção grega da deusa da paixão: “*Eros de novo – o solta-membros – me agita, / doce-amarga inelutável criatura*” (RAGUSA, 2003, p. 44).

No segundo caso, a escultura representa uma das tarefas dos anjos que se encontra nos relatos bíblicos, qual seja, “servir de mensageiros e portadores da revelação divina” (HEINZ-MOHR, 1994, p. 22). Pelo próprio relato de Teresa, ele traz na mão o “dardo do amor divino” que lhe penetra o peito.

Na própria representação dúbica desta figura alada opõem-se duas concepções de *amor*:

O amor designado por *αγαπη* que une o amante ao amado, e que comporta em geral reciprocidade, é muito diferente do amor designado por *ερωσ*, espécie de gravitação do amante em relação ao amado, que deixa em princípio o amado indiferente, como no caso do Motor Imóvel (BHÉRIER *apud* LALANDE, 1999, p. 138).

A mediação realizada pelo infante da obra de Bernini apresenta, ainda, outro ponto de intersecção, relacionada ao modo como foi esculpida:

- a apresentação geral da constituição formal de todo o conjunto d’*O Êxtase de Santa Teresa* evidencia-a claramente como uma obra barroca – a composição em conjunto, o efeito de iluminação direcionada, a teatralidade, os traços rebuscados da arquitetura, que fogem da linearidade e do plano do clássico, a representação do estado psicológico na configuração corporal da figura da mulher. Após o Concílio de Trento, em oposição ao humanismo fortemente presente nas obras renascentistas, a Igreja toma a nova configuração da arte no barroco como elemento chave na representação artística de seus ideais e para divulgação de sua doutrina;

- a figura alada apresenta uma diferenciação do restante da obra. Ela é composta, ainda, em tons clássicos, presentes na suavidade das feições, na estrutura corporal diferente dos alongamentos do corpo das esculturas barrocas, na

linearidade reforçada pela túnica, propiciando um efeito de panificação contrastante à da representada na figura da mulher, bem como os próprios atributos que o referenciam à Mitologia Grega (jovialidade, asas e seta). Composto desta forma, representa aí o humanismo marcante de Bernini. Embora estivesse a serviço da Igreja, como nas obras já aqui citadas, todo o humanismo aspirado nos ares de sua época não poderia deixar de ser influente na sua produção e concepção artísticas.

Esta figura alada aparece, então, como uma peça clássica, de cunho intimamente humanista, dentro de um conjunto barroco, concepção artística amplamente difundida pela Igreja. Mais uma vez interpõe-se entre o sagrado e o profano.

A figura alada presente então n' *O Êxtase* é o ponto de ligação para propor este limiar, este tênue fio que separa o humano do divino, o sagrado do profano. Tal concepção liga-se a todo o contexto cultural e de transformação que se iniciaram a partir do Renascimento. A relação homem—divindade vai ser marcada completamente por estas novas concepções, pelas novas descobertas no âmbito da Ciência e pelas discussões surgidas no âmbito filosófico.

Esse humanismo surgido com o Renascimento pode ser visto, por exemplo, em *O nascimento de Vênus*, 1482-1486, de Sandro Botticelli (1445-1510). Na obra, vê-se a representação de Vênus constituída de tal forma que parece imitar as esculturas da antiguidade clássica grega, retomando todo o humanismo arraigado nesse contexto, bem como suas relações entre homens e deuses.

Já o homem moderno, embora procure esvair-se de sacralidade, sobretudo a partir da separação dualista entre *res cogitans* e *res extensa*, proposta pelo filósofo francês René Descartes (1596-1650), afirmando que sem a alma, o corpo não passa de uma máquina passível de estudo e conhecimento, o homem em si não perde sua religiosidade, sua dimensão do sagrado, não a abandona completamente. Sagrado e profano se tornarão, a partir de agora, duas modalidades de experiência que distinguirão o modo como o homem se relaciona consigo e com o mundo, o que promoverá a distinção entre espaço sagrado e espaço profano, tempo sagrado e tempo profano, como afirma Eliade.

Descartes desencadeará a crença em Deus não mais como verdade revelada, mas como verdade compreendida evidentemente pelo sujeito pensante, a partir do *Cogito*. Aí já não é mais Deus que se revela à humanidade, mas o próprio sujeito que, por suas capacidades cognitivas, é capaz de chegar à idéia clara e

distinta de Deus, após descobrir-se como *ser pensante*. Um caminho inverso à proposta religiosa: não é Deus que vem aos homens, mas o homem que pensa Deus. Isso é um pouco como a obra de Bernini conduz de forma ascendente o olhar do espectador (descrito anteriormente), que segue da figura humana (Teresa), passando pelo elemento de ligação (anjo), até chegar na representação divina (raios).

Nas sociedades modernas, sagrado e profano não estão, portanto, tão distantes assim um do outro. Quanto ao espaço sagrado, fala Eliade, a porta de um templo em uma cidade moderna, por exemplo, é a fronteira que separa essas duas experiências.

O limiar que separa os dois espaços indica ao mesmo tempo a distância entre os dois modos de ser, profano e religioso. O limiar é ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que distinguem e opõem dois mundos – e o lugar paradoxal onde esse dois mundos se comunicam, onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado (ELIADE, 2001, p. 29).

Assim, a porta representa um limite transponível entre os espaços sagrado e profano. É um ponto paradoxal. A porta, ligando esses espaços, liga também essas duas experiências, dois modos de ver a realidade e de com ela interagir.

Retomando aqui a proposta do trabalho, qual seja, procurar problematizar de que forma a produção artística, através de sua produção simbólica, representa imagetivamente o tênue limite expresso na vivência humana entre o humano e o divino, o sagrado e o profano, encontra-se esse eixo de ligação, o ponto paradoxal através da obra barroca aqui analisada. A partir de elementos simbólicos do humano e do divino, Bernini representa imagetivamente a delgada fronteira que separa essas duas esferas, em consonância com o espírito humanista de sua época.

O simbólico humano como está representado por Bernini ganha uma conotação ainda mais forte com uma leitura mais contemporânea da experiência extática. Tal experiência é definida pelo psicanalista Jacques Lacan (1901-1981) como um gozo feminino, um gozo não-fálico, que ele define como a *jouissance feminine*, alcançado por uma *jaculação mística*. Certamente que, como já foi dito, a expressão corporal esculpida por Bernini na figura feminina aqui retratada confunde-se com uma experiência que se identifica entre dor e prazer. Em Lacan, esse gozo, essa *jouissance feminine* é a expressão do gozo pelo significante.

Tendo como motor da pulsão a falta, experienciada a partir do complexo de castração e resultando num complexo de Édipo invertido, o desejo, sobretudo da mulher, é vivenciado a partir dessa experiência da falta. O Outro se tornará, então, aquilo que a mulher buscará, enquanto meio de satisfação do desejo, o qual, num primeiro momento, está representado pela figura da mãe; contudo, perde esse referencial quando a criança depara-se como não mais sendo o objeto de predileção da mãe e nem esta sendo o objeto daquela. Como isso se estrutura no nível do significante, haverá, na mulher, a possibilidade de um gozo extático pelo significante, e “[...] é justamente pelo fato de que, por ser não-toda, ela tem, em relação ao que designa de gozo a função fálica, um gozo suplementar” (LACAN, 1985, p. 99).

Por isso, esse gozo é definido por Lacan (1985, p. 100) como “um gozo para além do falo”. No caso dos místicos, e especificamente de Teresa, essa experiência do êxtase, manifestado como significante, é expressão de um gozo cujo testemunho principal dos místicos, explicita Lacan, é dizer que o experimentam. Muito embora essa experiência provoque marcas indeléveis na alma, o corpo enquanto consciência não pode traduzir ao pé da letra tal fenômeno essencialmente inefável. “Esse gozo que se experimenta e do qual não se sabe nada, não é ele o que nos coloca na via da ex-sistência? E por que não interpretar uma face do Outro, a face de Deus, como suportada pelo gozo feminino?” (LACAN, 1985, p. 103).

Nesta perspectiva, o que moveu Teresa a um itinerário de contatos íntimos ante a face Deus, enquanto face do Outro, através dos êxtases, foi a experiência da *jouissance*. E se esse gozo se alcança pela *jaculação mística*, o é de forma proeminente em Teresa, que se tornou renomada e agraciada com o título de Doutora da Igreja pelos relatos íntimos e inspiradores de suas experiências místicas, momentos tratados de forma sublime pelo uso da palavra, uma vez que a linguagem é o *leitmotiv* dessas experiências, explicitando, assim, a experiência de Teresa com Sua Majestade, como ela se refere constantemente a Deus.

Muito embora Bernini estivesse longe de conhecer essa transcrição lacaniana da experiência extática, citando mesmo o exemplo da escultura de Santa Teresa, ele soube, de fato, expressar imagetivamente a experiência de prazer-dor vivida por ela, enquanto momento de gozo, pelo trato sutil e delicado com que produziu sua obra.

Ao olhar para o êxtase representado por Bernini, o expectador é conduzido de tal forma pela obra que a contemplação estética é capaz de oferecer,

além de um belo atrativo para os olhos, uma experiência que se interpõe neste limiar entre o sagrado e o profano, uma experiência mística de transcendência e uma experiência imanente de desejo e dor.

O sorriso enigmático do infante de Bernini é o elemento mais apropriado para uma compreensão conclusiva do aqui exposto, esse ponto de ligação entre o humano e o divino ou entre amado e amante num desejo de posse.

Sagrado? Profano? *O Êxtase de Santa Teresa* põe seu expectador diante desse paradoxo como alguém que se põe às portas de um templo em uma cidade moderna, ponto de intersecção... separação... união... entre essas duas experiências.

Que anjo transpassou meu corpo iluminado?
Que luz é esta, que meus olhos se fecharam?
Que seta é esta, meu Deus, que me acontece?
Será o Demônio disfarçado?
Uma seta de vício e de pecado?
Ou um hálito divino o que me aquece?

Que céu é este? E que desejos!...
Sentindo, eu vejo a Dor, eternamente.
E que doçura!... Talvez beijos...
Oh meu Deus, sois Vós o meu presente!
Vossa seta penetra entre meus seios
e a vontade desfalece de contente.

Carlos Carranca

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **História da Filosofia**. 3. ed. Lisboa: Presença, [s. d.]. 5. v. (História da Filosofia).
- ALVES, Rubem. **O que é religião?** 4. ed. São Paulo: Loyola, 2002.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2002.
- CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. São Paulo: Paulus, 2000.
- CONCÍLIO ECUMÊNICO DE TRENTO. Disponível em <<http://www.montfort.org.br/index.php?secao=documentos&subsecao=concilios&artigo=trento&lang=bra>> Acessado em 07/09/2009.
- ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**: a essência das religiões. 5. reimp. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FERREIRA, Pedro Peixoto. **O Êxtase e a transformação da imagem corporal**. Disponível em: <<http://www.geocities.com/ppf75/TXT/Extase.pdf>>. Acesso em: 10 jul 2008.
- GHYKA, Matila. **The Geometry of Art and Life**. New York: Dover, 1977.
- HEINZ-MOHR, Gerd. **Dicionário de símbolos**: imagens e sinais da arte cristã. São Paulo: Paulus, 1994.
- TERESA DE JESUS, Santa. **Livro da Vida**. 6. ed. São Paulo: Paulus, 1983.
- LACAN, Jacques. **O Seminário**: livro 20 – mais, ainda. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- LALANDE, André. **Vocabulário técnico e crítico da Filosofia**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- PEDRO, Aquilino de. **Dicionário de termos religiosos e afins**. Aparecida: Santuário, 1993.
- PIERRARD, Pierre. **História da Igreja**. São Paulo: Paulus: 1982.
- RUSGA, Giuliana. Lírica Afrodite. In: MARTINHO, Marcos; SUANO, Marlene. **História viva**: Afrodite. São Paulo: Duetto, 2003. 3. v. (Coleção deuses da mitologia). p. 38-45.
- STEFANO, Martelli. **A religião na sociedade pós-moderna**: entre secularização e dessecularização. São Paulo: Paulinas, 1995, p. 137.
- TÜCHLE, Germano. **Nova História da Igreja**: Reforma e Contra-Reforma. Petrópolis: Vozes, 1971. 3. v. (Nova História da Igreja).

Publicado, em 22 de agosto de 2010, na www.revistapindorama.ifba.edu.br