



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

OS VIRTUOSOS TRAÇOS DA FÉ:
engenho e decoro na iconografia de Santa Teresa d'Ávila entre a Roma
seiscentista e o Recife setecentista

RAFAEL LIMA MEIRELES DE QUEIROZ

BRASÍLIA - DF

2025

RAFAEL LIMA MEIRELES DE QUEIROZ

OS VIRTUOSOS TRAÇOS DA FÉ:
engenho e decoro na iconografia de Santa Teresa d'Ávila entre a Roma
seiscentista e o Recife setecentista

Tese apresentada no âmbito do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília para obtenção do título de Doutor em História.

Linha de Pesquisa: História Social e suas Múltiplas Formas

Orientador: Prof. Dr. André Cabral Honor

BRASÍLIA - DF

2025

RAFAEL LIMA MEIRELES DE QUEIROZ

OS VIRTUOSOS TRAÇOS DA FÉ:
engenho e decoro na iconografia de Santa Teresa d'Ávila entre a Roma
seiscentista e o Recife setecentista

Tese apresentada no âmbito do Programa de
Pós-Graduação em História da Universidade de
Brasília para obtenção do título de Doutor em
História.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. André Cabral Honor
Universidade de Brasília – UnB
(Presidente)

Profª. Drª. Carla Mary da Silva Oliveira
Universidade Federal da Paraíba - UFPB
(Membro Examinador)

Profª. Drª. Clara Habib de Salles Abreu
Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UERJ
(Membro Examinador)

Prof. Dr. André Gustavo de Melo Araújo
Universidade de Brasília – UnB
(Membro Examinador)

Profa. Dra. Cláudia Costa Brochado
Universidade de Brasília – UnB
(Suplente)

Dedico esta tese à minha avó Noemi e à minha prima Clarinha. Duas vidas que tiveram caminhos de amplitudes distintas no tempo, mas que deixaram marcas profundas no meu coração.

AGRADECIMENTOS

Em seu *Vocabulário Portuguez e Latino*, publicado no século XVIII, o padre Raphael Bluteau define agradecimento como a “afetuosa lembrança de benefícios recebidos”. É exatamente com essa mistura de afeto e memória que escrevo estas palavras, carregadas de gratidão sincera a todas as pessoas e instituições que, de alguma forma, fizeram parte do caminho que me trouxe até aqui.

Pelo amor e pelo companheirismo constante, agradeço a Maria Clara Ibrahim Saraiva de Queiroz, minha esposa, cuja presença iluminou os dias mais difíceis e tornou possíveis os dias mais belos. Nos agradecimentos do TCC, ela era namorada; agora, é esposa, e isso diz muito sobre o tempo que passou, mas sobretudo sobre aquilo que construímos juntos.

Pelo carinho infalível e cuidado de uma vida inteira, sou grato a minha mãe, Lúzia de Lima Meireles, presença fundamental e força inspiradora nesse percurso.

Pelas risadas que sempre fazem sumir os problemas, agradeço ao meu pai, Rogério Soares de Queiroz; à minha madrastra, Kátia Leme de Queiroz; e aos meus irmãos, Pedro Paulo, Túlio e Tiago.

Ao professor André Cabral Honor, minha gratidão por sua orientação, que começou no primeiro projeto de Iniciação Científica, em 2017, e foi se tornando cada vez mais decisiva e generosa. Obrigado por confiar em mim desde o início.

Aos amigos Juliana Festa, Felipe Festa, Eduardo Yoshida, Prestes Paulo, Victor Rocha, Felipe Mattiello, Flávia Dangelo, Thiago Nogueira, Yan Oliveira e Guilherme Gonçalves, meu obrigado pelas conversas, pelo apoio, pela leitura de textos preliminares, pelas indicações de leitura e, claro, pela amizade que desconhece o fim e a distância.

Ao Instituto Federal de Goiás, especialmente ao Câmpus Valparaíso, agradeço pelo suporte institucional e humano, que me permitiu conciliar os desafios da pesquisa com o compromisso do trabalho.

À Universidade de Brasília, particularmente ao Programa de Pós-Graduação em História, agradeço por ter acolhido meu projeto com generosidade e rigor. E estendo esse agradecimento ao Departamento de Engenharia Mecânica, onde encontrei colegas de trabalho (e amigos) que me apoiaram de forma decisiva nos momentos iniciais da caminhada.

Finalizo lembrando que cada linha escrita aqui tem, em alguma medida, a marca de quem me ajudou a permanecer.

RESUMO

Entre 1760 e 1761, a Ordem Terceira do Carmo do Recife encomendou ao ateliê de João de Deus e Sepúlveda um vasto conjunto de painéis que retratam episódios da vida de Santa Teresa d'Ávila. Baseadas em gravuras hagiográficas produzidas entre os séculos XVII e XVIII na Europa, essas imagens passaram por um processo de adaptação iconográfica ao contexto colonial. A presente pesquisa analisou comparativamente essas pinturas e suas matrizes gráficas, identificando rupturas, estratégias de ressignificação e permanências significativas que evidenciam a engenhosidade dos artífices do Recife diante das exigências do decoro e das sensibilidades devocionais da América portuguesa. O estudo ainda discute o papel dessas imagens na disseminação do catolicismo e na formação da sociedade colonial, contribuindo para o debate teórico-metodológico sobre a arte sacra e propondo um caminho de análise atento às especificidades do território luso-brasileiro.

Palavras-chave: Arte sacra; Santa Teresa D'Ávila; Decoro; Engenhosidade; América portuguesa.

ABSTRACT

Between 1760 and 1761, the Third Order of Carmelites in Recife commissioned the workshop of João de Deus and Sepúlveda to produce a vast series of panels depicting episodes from the life of Saint Teresa of Ávila. Based on hagiographic engravings produced in Europe between the 17th and 18th centuries, these images underwent a process of iconographic adaptation to the colonial context. This research offers a comparative analysis of the paintings and their graphic sources, identifying ruptures, strategies of reinterpretation, and significant continuities that highlight the ingenuity of Recife's artisans in responding to the demands of decorum and the devotional sensibilities of Portuguese America. The study also discusses the role of these images in the dissemination of Catholicism and the shaping of colonial society, contributing to the theoretical-methodological debate on sacred art and proposing an analytical approach attentive to the specificities of the Luso-Brazilian territory.

Keywords: Sacred art; Saint Teresa of Ávila; Decorum; Ingenuity; Portuguese America.

LISTA DE IMAGENS

Img. 01 – Teresa e Rodrigo estudam as vidas dos santos (Sepúlveda)	27
Img. 02 – Teresa e Rodrigo estudam as vidas dos santos (Westerhout)	27
Img. 03 – Teresa foge com Rodrigo à terra dos mouros (Collaert)	34
Img. 04 – Teresa foge com Rodrigo à terra dos mouros (Passione)	36
Img. 05 – Teresa foge com Rodrigo à terra dos mouros (Brunand)	36
Img. 06 – Teresa foge com Rodrigo à terra dos mouros (Westerhout)	36
Img. 07 – Teresa foge com Rodrigo à terra dos mouros (Sepúlveda)	38
Img. 08 – Teresa distribui esmolas (Westerhout)	42
Img. 09 – Teresa distribui esmolas (Sepúlveda)	44
Img. 10 – Traje feminino do período colonial	45
Img. 11 – Mulheres usando manto em Portugal	45
Img. 12 – Comparação entre as vestes de Teresa de Jesus	47
Img. 13 – A Virgem consola Teresa após a morte de sua mãe (Sepúlveda)	51
Img. 14 – A Virgem consola Teresa após a morte de sua mãe (Westerhout)	51
Img. 15 – A Virgem consola Teresa após a morte de sua mãe (Valet)	52
Img. 16 – A Virgem consola Teresa após a morte de sua mãe (Brunand)	52
Img. 17 – Teresa recorda a imagem da Samaritana (Valet)	55
Img. 18 – Teresa recorda a imagem da Samaritana (Brunand)	55
Img. 19 – Teresa recorda a imagem da Samaritana (Westerhout)	57
Img. 20 – Teresa recorda a imagem da Samaritana (Sepúlveda)	58
Img. 21 – Teresa recebe o hábito da Encarnação (Valet)	64
Img. 22 – Teresa recebe o hábito da Encarnação (Brunand)	64
Img. 23 – Teresa recebe o hábito da Encarnação (Westerhout)	68
Img. 24 – Teresa recebe o hábito da Encarnação (Sepúlveda)	69
Img. 25 – Conversão frente ao Ecce Homo (Collaert e Galle)	71
Img. 26 – Conversão frente ao Ecce Homo (Valet)	73
Img. 27 – Conversão frente ao Ecce Homo (Westerhout)	76
Img. 28 – Conversão frente ao Ecce Homo (Sepúlveda)	77
Img. 29 – Teresa faz o voto de perfeição (Passione)	79
Img. 30 – Teresa faz o voto de perfeição (Brunand)	79
Img. 31 – Teresa faz o voto de perfeição (Westerhout)	79

Img. 32 – Teresa faz o voto de perfeição (Sepúlveda)	81
Img. 33 – Teresa renuncia ao seu sobrenome (Sepúlveda)	83
Img. 34 – Teresa renuncia ao seu sobrenome (Valet)	85
Img. 35 – Teresa renuncia ao seu sobrenome (Brunand)	85
Img. 36 – Teresa renuncia ao seu sobrenome (Westerhout)	85
Img. 37 – Brasão da família Ahumada	87
Img. 38 – Brasão da família Argandoña	87
Img. 39 – Brasão da família Morote	87
Img. 40 – Retrato de Teresa (Collaert e Galle)	89
Img. 41 – Teresa queima suas Meditações sobre os Cânticos (Valet)	96
Img. 42 – Teresa queima suas Meditações sobre os Cânticos (Brunand)	96
Img. 43 – Teresa queima suas Meditações sobre os Cânticos (Westerhout)	96
Img. 44 – Teresa queima suas Meditações sobre os Cânticos (Sepúlveda)	97
Img. 45 – Cristo destaca o papel dos religiosos (Valet)	100
Img. 46 – Cristo destaca o papel dos religiosos (Brunand)	100
Img. 47 – Cristo destaca o papel dos religiosos (Westerhout)	100
Img. 48 – Cristo destaca o papel dos religiosos (Sepúlveda)	101
Img. 49 – De hoje em diante conversarás apenas com anjos (Valet)	103
Img. 50 – De hoje em diante conversarás apenas com anjos (Brunand)	103
Img. 51 – De hoje em diante conversarás apenas com anjos (Westerhout)	103
Img. 52 – De hoje em diante conversarás apenas com anjos (Sepúlveda)	105
Img. 53 – Maria mostra a Teresa o futuro hábito das carmelitas descalças (Westerhout)	109
Img. 54 – Maria mostra a Teresa o futuro hábito das carmelitas descalças (Sepúlveda)	111
Img. 55 – Jesus introduz Teresa nos mistérios da fé (Passione)	116
Img. 56 – Jesus introduz Teresa nos mistérios da fé (Brunand)	116
Img. 57 – Jesus introduz Teresa nos mistérios da fé (Westerhout)	116
Img. 58 – Jesus introduz Teresa nos mistérios da fé (Sepúlveda)	118
Img. 59 – Comparação entre detalhes das obras Jesus introduz Teresa nos mistérios da fé .	120
Img. 60 – Totus Tuus (Collaert e Galle)	122
Img. 61 – Totus Tuus (Passione)	124
Img. 62 – Totus Tuus (Brunand)	124
Img. 63 – Totus Tuus (Westerhout)	124
Img. 64 – Totus Tuus (Sepúlveda)	125
Img. 65 – Aparição de São Pedro de Alcântara (Westerhout)	127

Img. 66 – Aparição de São Pedro de Alcântara (Sepúlveda)	129
Img. 67 – Teresa caminha com Jesus (Passione)	132
Img. 68 – Teresa caminha com Jesus (Brunand)	132
Img. 69 – Teresa caminha com Jesus (Westerhout)	132
Img. 70 – Teresa caminha com Jesus (Sepúlveda)	133
Img. 71 – Curada pela intercessão de São José (Collaert e Galle)	137
Img. 72 – Curada pela intercessão de São José (Valet)	139
Img. 73 – Curada pela intercessão de São José (Brunand)	139
Img. 74 – Curada pela intercessão de São José (Westerhout)	139
Img. 75 – Curada pela intercessão de São José (Sepúlveda)	140
Img. 76 – A entrega do prego (Collaert)	146
Img. 77 – A entrega do prego (Passione)	148
Img. 78 – A entrega do prego (Brunand)	148
Img. 79 – A entrega do prego (Westerhout)	148
Img. 80 – A entrega do prego (Sepúlveda)	150
Img. 81 – Teresa toca as chagas de Cristo (Sepúlveda)	152
Img. 82 – Teresa toca as chagas de Cristo (Passione)	153
Img. 83 – Teresa toca as chagas de Cristo (Brunand)	153
Img. 84 – Teresa toca as chagas de Cristo (Westerhout)	153
Img. 85 – Não se entristeça pelas minhas feridas (Autoria desconhecida)	156
Img. 86 – Não se entristeça pelas minhas feridas (Brunand)	156
Img. 87 – Não se entristeça pelas minhas feridas (Westerhout)	156
Img. 88 – Não se entristeça pelas minhas feridas (Sepúlveda)	157
Img. 89 – Comparação entre detalhes das obras “Não se entristeça pelas minhas feridas” .	159
Img. 90 – Teresa recebe a cruz de Jesus (Passione)	162
Img. 91 – Teresa recebe a cruz de Jesus (Brunand)	162
Img. 92 – Teresa recebe a cruz de Jesus (Westerhout)	162
Img. 93 – Teresa recebe a cruz de Jesus (Sepúlveda)	163
Img. 94 – Se o céu não existisse, eu o criaria só para ti (Passione)	166
Img. 95 – Se o céu não existisse, eu o criaria só para ti (Brunand)	166
Img. 96 – Se o céu não existisse, eu o criaria só para ti (Westerhout)	166
Img. 97 – Se o céu não existisse, eu o criaria só para ti (Sepúlveda)	167
Img. 98 – Detalhe do painel “Se o céu não existisse, eu o criaria só para ti”	168
Img. 99 – As viagens de fundação (Passione)	175

Img. 100 – As viagens de fundação (Brunand)	175
Img. 101 – As viagens de fundação (Westerhout)	175
Img. 102 – Nossa Senhora do Carmo protege os carmelitas sob seu manto	176
Img. 103 – Adoração dos Pastores	178
Img. 104 – Natividade	178
Img. 105 – As viagens de fundação (Sepúlveda)	179
Img. 106 – Teresa tem seu caminho iluminado por anjos (Collaert)	181
Img. 107 – Teresa tem seu caminho iluminado por anjos (Valet)	182
Img. 108 – Teresa tem seu caminho iluminado por anjos (Brunand)	182
Img. 109 – Teresa tem seu caminho iluminado por anjos (Westerhout)	182
Img. 110 – Teresa tem seu caminho iluminado por anjos (Sepúlveda)	184
Img. 111 – Teresa em Duruelo (Collaert e Galle)	186
Img. 112 – Teresa em Duruelo (Westerhout)	187
Img. 113 – Teresa em Duruelo (Sepúlveda)	189
Img. 114 – Visão de São Domingos (Valet)	192
Img. 115 – Visão de São Domingos (Westerhout)	192
Img. 116 – Visão de São Domingos (Sepúlveda)	194
Img. 117 – São Francisco e Santa Clara apoiam a reforma (Valet)	196
Img. 118 – São Francisco e Santa Clara apoiam a reforma (Brunand)	196
Img. 119 – São Francisco e Santa Clara apoiam a reforma (Westerhout)	196
Img. 120 – São Francisco e Santa Clara apoiam a reforma (Sepúlveda)	198
Img. 121 – A entrega do escapulário a Simão Stock (Passione)	203
Img. 122 – A entrega do escapulário a Simão Stock (Brunand)	203
Img. 123 – A entrega do escapulário a Simão Stock (Westerhout)	203
Img. 124 – Nossa Senhora do Carmo resgatando as almas do Purgatório	205
Img. 125 – A entrega do escapulário a Simão Stock (Sepúlveda)	206
Img. 126 – Cristo mostra o que perdem os pecadores (Sepúlveda)	212
Img. 127 – Cristo mostra o que perdem os pecadores (Autoria desconhecida)	214
Img. 128 – Cristo mostra o que perdem os pecadores (Westerhout)	214
Img. 129 – Detalhe do painel “Cristo mostra o que perdem os pecadores”	215
Img. 130 – Cristo pede a Teresa que guie os pecadores (Autoria desconhecida)	218
Img. 131 – Cristo pede a Teresa que guie os pecadores (Brunand)	218
Img. 132 – Cristo pede a Teresa que guie os pecadores (Westerhout)	218

Img. 133 – Detalhe da gravura Cristo pede a Teresa que guie os pecadores (Autoria desconhecida)	221
Img. 134 – Detalhe da gravura Cristo pede a Teresa que guie os pecadores (Brunand)	221
Img. 135 – Detalhe da gravura Cristo pede a Teresa que guie os pecadores (Westerhout) ..	221
Img. 136 – Cristo pede a Teresa que guie os pecadores (Sepúlveda)	222
Img. 137 – Teresa intercede pela alma de um pecador (Valet)	225
Img. 138 – Teresa intercede pela alma de um pecador (Westerhout)	226
Img. 139 – Teresa intercede pela alma de um pecador (Sepúlveda)	228
Img. 140 – Teresa atacada por demônios (Passione)	231
Img. 141 – Teresa atacada por demônios (Brunand)	231
Img. 142 – Teresa atacada por demônios (Westerhout)	231
Img. 143 – Teresa atacada por demônios (Sepúlveda)	234
Img. 144 – Teresa em penitência (Collaert e Galle)	237
Img. 145 – Teresa em penitência (Passione)	238
Img. 146 – Teresa em penitência (Brunand)	238
Img. 147 – Teresa em penitência (Westerhout)	240
Img. 148 – Teresa de Jesus em sua cela	240
Img. 149 – Teresa em penitência (Sepúlveda)	243
Img. 150 – A coroação de Teresa (Collaert)	248
Img. 151 – A coroação de Teresa (Passione)	250
Img. 152 – A coroação de Teresa (Brunand)	250
Img. 153 – A coroação de Teresa (Westerhout)	250
Img. 154 – A coroação de Teresa (Sepúlveda)	252
Img. 155 – A coroação de Maria (Passione)	253
Img. 156 – A coroação de Maria (Brunand)	253
Img. 157 – A coroação de Maria (Westerhout)	253
Img. 158 – Coroação de Nossa Senhora	255
Img. 159 – A coroação de Maria (Sepúlveda)	256
Img. 160 – Teresa perante Davi (Sepúlveda)	258
Img. 161 – Teresa perante Davi (Valet)	261
Img. 162 – Teresa perante Davi (Westerhout)	263
Img. 163 – Detalhe da gravura Teresa perante Davi (Valet)	264
Img. 164 – Detalhe da gravura Teresa perante Davi (Westerhout)	264
Img. 165 – Detalhe da gravura Teresa perante Davi (Sepúlveda)	264

Img. 166 – Teresa participa do coro celestial (Passione)	266
Img. 167 – Teresa participa do coro celestial (Brunand)	266
Img. 168 – Teresa participa do coro celestial (Westerhout)	266
Img. 169 – Detalhe da gravura Teresa participa do coro celestial (Passione)	267
Img. 170 – Detalhe da gravura Teresa participa do coro celestial (Brunand)	267
Img. 171 – Detalhe da gravura Teresa participa do coro celestial (Westerhout)	267
Img. 172 – Teresa participa do coro celestial (Sepúlveda)	270
Img. 173 – Detalhe do painel Santa Cecília e freira foleira	271
Img. 174 – Santa Cecília (Autoria desconhecida)	271
Img. 175 – Santa Cecília (Autoria desconhecida)	271
Img. 176 – Teresa é elevada à compreensão celestial (Passione)	273
Img. 177 – Teresa é elevada à compreensão celestial (Brunand)	273
Img. 178 – Teresa é elevada à compreensão celestial (Westerhout)	273
Img. 179 – Teresa é elevada à compreensão celestial (Sepúlveda)	275
Img. 180 – A morte de Teresa (Collaert)	277
Img. 181 – A morte de Teresa (Passione)	278
Img. 182 – A morte de Teresa (Brunand)	278
Img. 183 – A morte de Teresa (Westerhout)	278
Img. 184 – Detalhe da gravura A morte de Teresa (Passione)	281
Img. 185 – Detalhe da gravura A morte de Teresa (Brunand)	281
Img. 186 – Detalhe da gravura A morte de Teresa (Westerhout)	281
Img. 187 – A morte de Teresa (Sepúlveda)	282
Img. 188 – Detalhe da gravura A morte de Teresa (Westerhout)	284
Img. 189 – Detalhe da gravura A morte de Teresa (Sepúlveda)	284

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO 1 - ZELO	23
1.1. Teresa e Rodrigo estudam as vidas dos santos	26
1.2. Teresa foge com Rodrigo à terra dos mouros	32
1.3 – Teresa distribui esmolas	41
1.4 – A Virgem consola Teresa após a morte de sua mãe	50
1.5 – Teresa recorda a imagem da samaritana	54
CAPÍTULO 2 - PRUDÊNCIA	62
2.1 – Teresa recebe o hábito da Encarnação	64
2.2 – Conversão frente ao Ecce Homo	70
2.3 – Teresa faz o voto de perfeição	79
2.4 – Teresa renuncia ao seu sobrenome	82
CAPÍTULO 3 - OBEDIÊNCIA	91
3.1 – Teresa queima suas Meditações sobre os Cânticos	93
3.2 – Cristo destaca o papel dos religiosos	98
3.3 – “De hoje em diante conversarás apenas com anjos”	103
3.4 – Maria mostra a Teresa o futuro hábito das carmelitas descalças	108
CAPÍTULO 4 - DOCILIDADE	114
4.1 – Jesus introduz Teresa nos mistérios da fé	116
4.2 – Totus Tuus	121
4.3 – Aparição de São Pedro de Alcântara	126
4.4 – Teresa caminha com Jesus	131
4.5 – Curada pela intercessão de São José	136

CAPÍTULO 5 - FIDELIDADE	143
5.1 – A entrega do prego	144
5.2 – Teresa toca as chagas de Cristo	152
5.3 – “Não se entristeça pelas minhas feridas”	155
5.4 – Teresa recebe a cruz de Jesus	160
5.5 – “Se o céu não existisse, eu o criaria só para ti”	164
 CAPÍTULO 6 - PIEDADE	 172
6.1 – As viagens de fundação	174
6.2 – Teresa tem seu caminho iluminado por anjos	180
6.3 – Teresa em Duruelo	185
6.4 – Visão de São Domingos	190
6.5 – São Francisco e Santa Clara apoiam a reforma	195
6.6 – A entrega do escapulário a Simão Stock	202
 CAPÍTULO 7 - PENITÊNCIA	 209
7.1 – Cristo mostra o que perdem os pecadores	211
7.2 – Cristo pede a Teresa que guie os pecadores	217
7.3 – Teresa intercede pela alma de um pecador	224
7.4 – Teresa atacada por demônios	230
7.5 – Teresa em penitência	237
 CAPÍTULO 8 - PERFEIÇÃO	 247
8.1 – A coroação de Teresa	248
8.2 – A coroação de Maria	253
8.3 – Teresa perante Davi	257
8.4 – Teresa participa do coro celestial	265
8.5 – Teresa é elevada à compreensão celestial	272

8.6 – A morte de Teresa	276
-------------------------------	-----

CONSIDERAÇÕES FINAIS	286
-----------------------------------	------------

REFERÊNCIAS	289
--------------------------	------------

INTRODUÇÃO

Dentre as diversas igrejas católicas do Recife antigo, poucos conjuntos artísticos se destacam tanto quanto o dos painéis pintados pelo ateliê de João de Deus e Sepúlveda para a Igreja da Ordem Terceira do Carmo. Ainda que o nome de Sepúlveda tenha sido, por muito tempo, uma sombra esmaecida na história da arte brasileira, sua obra ressurge com vigor à luz de análises¹ que buscam compreender as tramas iconográficas e sociais nas quais ele esteve inserido. Em seu dicionário sobre os artistas e artífices de Pernambuco que viveram entre os séculos XVI e XIX, Vera Lúcia Acioli nos apresenta informações levantadas em documentações eclesiásticas sobre Sepúlveda. Logo no início do verbete referente a ele, a pesquisadora faz questão de ressaltar “as incertezas sobre a sua vida”, que já se iniciam na indefinição sobre os dados de seu nascimento. Segundo Acioli, sabe-se apenas que João de Deus, além de pintor, era também tenente Músico da Banda Militar do Exército (2008, p. 268). As demais informações se resumem a um compilado de registros referentes às encomendas e aos recibos das suas obras que estão ligadas a alguma ordem ou irmandade religiosa.

O extenso contrato estabelecido com os leigos carmelitas no dia 20 de abril de 1760 incluía os seguintes serviços: a pintura de cinco painéis a serem colocados nas paredes do altar-mor da Igreja; o douramento das molduras destes painéis e o douramento da coberta, do pavilhão ou do púlpito. Esse contrato tinha o valor total de 345\$000, e os custos das tintas e do ouro utilizados nos serviços seriam arcados pelo próprio artífice (Acioli, 2008, p. 269).

Quatro meses depois, o ateliê de Sepúlveda fechou um novo contrato com a mesma ordem, e ainda um terceiro contrato no mês de novembro do mesmo ano. Pela soma de 1:760\$000, instituiu-se que o artífice deveria confeccionar novas pinturas de santos que fizeram parte da história dos carmelitas. Posteriormente, deveriam ser produzidos vinte painéis para o forro da Igreja, devendo o trabalho ser feito “com o mesmo primor de arte com que tem começado nas pinturas como no dourado e cores” (Acioli, 2008, p. 269). Por fim, em 15 de novembro de 1761, João de Deus e sua equipe foram contratados para pintar mais quinze painéis destinados ao forro e sete painéis para as paredes da mesma instituição. Somadas às duas tribunas que também deveriam ser feitas pelo mesmo ateliê, estas últimas encomendas custaram 900\$000.

¹ Alguns trabalhos que se debruçam sobre a figura de Sepúlveda e suas obras são: *Além das formas, a bem dos rostos*, de José Neilton Pereira; *Santa Teresa e os fundadores, A miniatura na arte sacra tridentina no Império Português*, e o artigo *Livros, gravuras e pinturas na Igreja da Ordem Terceira Carmelita do Recife*, os três escritos por André Cabral Honor; por fim, temos *Soar dos pincéis* e *No rastro da tinta*, ambos escritos por mim.

Nesses contratos conseguimos identificar a encomenda de, ao menos, quarenta e sete painéis, sem contar as novas pinturas dos santos que fizeram parte da história da Ordem, as quais não foram quantificadas na documentação. Estas encomendas englobam as mais de cinquenta pinturas referentes à hagiografia de Santa Teresa d'Ávila, que, ainda hoje, ornaram a nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Recife.

Optei por concentrar a análise apenas nas pinturas do forro da igreja por uma série de fatores. A primeira razão diz respeito à perceptível diferença nos traços estilísticos entre os painéis do forro e aqueles dispostos nas paredes laterais da nave. Essa discrepância sugere a possibilidade de as pinturas terem sido realizadas por artífices distintos, ainda que pertencentes a um mesmo ateliê. Caso não se trate de diferentes autores, é plausível que as divergências formais estejam relacionadas a intervenções posteriores que alteraram a obra original. Para além da questão estilística, os dois conjuntos também se distinguem quanto ao formato e à disposição espacial: os painéis laterais são maiores e estão localizados nas paredes, enquanto os do forro seguem outro padrão compositivo, próprio à sua posição no teto da nave. Tais diferenças implicam abordagens analíticas distintas e justificam, portanto, a delimitação do corpus documental. Ademais, diante do desafio de analisar todas as pinturas do local, restringir o escopo aos quarenta painéis do forro revela-se uma decisão metodológica estratégica, que permite aprofundar a investigação sem comprometer sua abrangência interpretativa.

Esses painéis fazem parte de uma longa tradição de representação imagética da hagiografia teresiana. Em sua tese doutoral, Maria José Pinilla Martin realiza um estudo aprofundado dessa prática, localizando aquelas manifestações artísticas, que, de certa forma, serviram de base para a construção de uma matriz iconográfica que foi ampliada e reforçada com o decorrer do tempo e a movimentação no espaço. Nesse sentido, uma pesquisa que se debruce sobre os painéis de Sepúlveda deve levar em consideração os diálogos que tais obras mantêm com as gravuras que lhes forneceram a base imagética necessária ao decoro eclesialístico.

Para isso, empreguei o método iconológico, que “ocupa-se, sobretudo, das mutações, das diversas associações de imagens para tomar novos significados” (Argan, 1992, p. 39), sendo parte de uma história da arte concebida como “história da transmissão, da transmutação das imagens” (Argan, 1992, p. 38). No caso específico dos painéis da Ordem Terceira do Carmo do Recife, essa transmissão engloba, sobretudo, as cidades de Roma, Lyon e Antuérpia, nas quais foram produzidas as principais gravuras sobre Santa Teresa, mas abarca também, obviamente, o Recife de Sepúlveda. Bohrer corrobora essa escolha ao defender que

“através dos gravados é possível recriar os processos criativos e ‘ouvir’ vozes nas entrelinhas da negociação artística”, permitindo “escutar” partes desse diálogo que, “além de transoceânico, agora é transtemporal” (Bohrer, 2020, p. 229).

Foi nesse sentido que incorporei à análise os livros cujas gravuras estabeleceram a matriz iconográfica utilizada por João de Deus. São eles: *Vita S. Virginis Teresiæ a Iesu*, de Adriaen Collaert e Cornelis Galle (1613); *La Vie de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jesus*, de Claudine Brunand (1670); *Vita effigiata et essercizi affettiui di S. Teresa di giesu* (1655, reeditado em Roma, 1670); e *Vita effigiata della seráfica vergine S Teresa di Gesù* (1716), de Arnold van Westerhout. Analisei essas obras em conjunto com livros religiosos, crônicas e hagiografias, com destaque para as *Obras Completas* de Santa Teresa D’Ávila e a biografia escrita por Francisco Ribera, *La vida de la Madre Teresa de Jesús, fundadora de las Descalças y Descalços Carmelitas* (1590).

Identificando as matrizes das quais Sepúlveda extraiu os modelos utilizados em suas pinturas, foi possível localizar as permanências e as rupturas existentes entre o resultado imagético do seu trabalho e o programa iconográfico utilizado. Desta forma, detectei aspectos que fogem ou não ao “modelo” destas composições. Entendidos como uma força ativa e social, os painéis encomendados pelos terceiros carmelitas não podem ser tidos apenas como obras de disseminação do Evangelho. As imagens, como elementos narrativos e persuasivos, eram - e são - parte importante das disputas de poder entre as diversas camadas da sociedade.

Para compreender a relação entre Sepúlveda e seus encomendantes e extrair o máximo de informações possível sobre a vida e a formação profissional do artista, consultei os seguintes documentos eclesiásticos de instituições localizadas em Recife que, em algum momento, fecharam contrato com João de Deus: *Livro 2º de Receita e Despesa*, da Ordem Terceira de São Francisco; *Livro de Receita e Despesa*, da Matriz da Boa Viagem; *Livro 2º de Termos*, da Ordem Terceira do Carmo do Recife; e o *Livro de Termos*, da Irmandade de São Pedro dos Clérigos². Usei também alguns trechos e transcrições presentes em obras historiográficas, como as descrições feitas por Fernando Pio (1937) sobre a estrutura e funcionamento da Ordem Terceira do Carmo do Recife.

Contemporâneas à produção dos painéis para a Ordem Terceira do Carmo do Recife, as concepções de decoro e engenho são essenciais para o estudo dessas obras. Com base em Mahiques (2009, p. 27), considerei que o conceito de imagem “corresponde a pinturas,

² Todos estes Livros são citados por Acioli como sendo as fontes de suas informações sobre os contratos estabelecidos por João de Deus e Sepúlveda.

esculturas, desenhos, imagens arquitetônicas, etc.”³. Segundo Villafañe “existem três fatos irreduzíveis nas imagens: uma seleção da realidade, alguns elementos configurantes e uma sintaxe entendida como manifestação da ordem”⁴ (Villafañe, 2006, p. 30). A noção de realidade pode causar certo incômodo aos historiadores, sobretudo por remeter a uma ideia objetiva do mundo. No entanto, é importante destacar que toda imagem é composta por elementos que possuem existência, ainda que simbólica ou abstrata. Busquei, assim, compreender a sintaxe dessas imagens, isto é, as estruturas, os princípios e as convenções visuais que orientaram suas composições gráficas e simbólicas. Nesse sentido, foi importantíssima a consulta aos seguintes manuais: *Da pintura*, de Leon Alberti; *Discourse on sacred and profane images*, de Gabriele Paleotti; *Sacred painting; Museum*, de Frederico Borromeu; e *Il Canocchiale Aristotelico*, de Emanuele Tesauro.

Pautado por esse entendimento, utilizei a metodologia de Panofsky (2001), estruturada em três etapas: pré-iconografia, iconografia e iconologia. Esta última, voltada à decodificação dos valores simbólicos da imagem, permite a interpretação mais profunda de seus significados. É esse “um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise” (Panofsky, 2001, p. 54), tendo por objetivo desvendar a significação intrínseca dada aos elementos pictóricos. Como aponta Burke (2004, p. 46), “Panofsky insistia na ideia de que as imagens são parte de toda uma cultura e não podem ser compreendidas sem um conhecimento daquela cultura”. Ele entendia as imagens como expressões culturais que só poderiam ser plenamente compreendidas à luz de seu contexto histórico. Sendo assim, para uma análise completa e eficaz é preciso agir em concordância com as abordagens da História Social da Cultura⁵, tratando as pinturas de João de Deus como produções com um importante papel social no Recife no século XVIII

Essa perspectiva de História Social me permitiu entrelaçar a produção de Sepúlveda ao contexto ibero-americano, demonstrando como essas imagens não apenas moldaram percepções sociais, mas também foram moldadas por elas. Parafraseando Francastel (1973, p. 5), a obra de arte é um sistema por meio do qual a humanidade comunica sua sabedoria e realiza suas obras. A análise iconológica, neste caso, revelou a imagem como expressão do tempo e espaço que a produziram, sem abandonar seu papel simbólico e cultural.

³ Corresponde a pinturas, esculturas, desenhos, imagens arquitetônicas, etc.

⁴ *Existen en la imagen tres hechos irreductibles: una selección de la realidad, unos elementos configurantes y una sintaxis entendida ésta como una manifestación de ordeno.*

⁵ Por esta ótica pode-se definir parcamente a história social da cultura como aquela que tem por objeto a sociedade, numa abordagem que privilegia por um lado a experiência dos grupos sociais – experiência esta que se constitui como resultado das relações entre grupos e no interior dos próprios grupos – ou por outro o entendimento das (supostas) estruturas sociais; valendo-se de uma “interpretação” dos costumes, hábitos, crenças, artes, etc., ou seja, da cultura. (Silva, 2010, p. 470).

Como aponta Mahiques (2008, p. 27), a iconologia permite analisar historicamente as imagens como documentos que revelam as situações e ambientes nos quais foram produzidas. Ela “equivale a interpretar, tornando-se a disciplina que tem por tarefa própria a interpretação histórica das imagens”. Moralejo (2004, p. 10) e Calabrese (1993, p. 21) reforçam que estilo e iconografia devem ser tratados de forma integrada, pois apenas essa junção pode oferecer uma leitura completa do sentido de uma obra de arte. É, portanto, necessário considerar a produção artística em sua totalidade: os estilos, os significados, as intenções e as rupturas presentes nas imagens. Percebe-se, portanto, a necessidade do amplo conhecimento do estilo artístico no qual foi pensada a obra, do contexto histórico de sua produção, das influências e dos fatores que levaram o autor a produzi-la. Além, é claro, da identificação do que está sendo retratado, permitindo a busca pelo entendimento da mensagem que cada representação deseja transmitir.

Mesmo sendo considerado um dos pintores mais importantes do século XVIII na América portuguesa, são poucos os trabalhos que se propuseram a analisar amplamente a produção de João de Deus e Sepúlveda. Ao trazer à tona as subjetividades e sensibilidades de sua obra, busquei não apenas ampliar o repertório de fontes e territórios analisados, mas também trazer as transformações socioculturais para o centro do debate historiográfico.

Assim, foi possível compreender uma série de transformações ocorridas no programa imagético da Igreja Católica em seu processo de disseminação da doutrina pela América portuguesa. Transformações que ajudam a explicar as singularidades institucionais da Igreja no Brasil. Reexaminar essa produção, especialmente no que se refere à pintura sacra colonial, permite localizar raízes iconográficas, captar influências sociais e revelar como determinadas imagens resistem ou rompem com os modelos de seu tempo. São obras que, ao mesmo tempo, constroem e são construídas pela sociedade que as produziu.

A estrutura do trabalho foi organizada de modo a favorecer a coerência e o desenvolvimento gradual dos argumentos, respeitando a lógica interna das fontes e a progressão temática sugerida pelos próprios painéis. Para isso, as imagens foram agrupadas a partir das virtudes mais enfatizadas visual e textualmente nas obras, em diálogo com os preceitos morais presentes no Estatuto da Ordem Terceira do Carmo do Recife, datado de 1788. Nesse documento, os carmelitas definem com clareza o perfil ideal de fiel, projetando, assim, um modelo de conduta que seria reiterado pelas representações pictóricas analisadas.

Cada capítulo corresponde a uma dessas virtudes e reúne os painéis cuja narrativa visual articula-se aos seguintes valores: zelo, prudência, obediência, docilidade, fidelidade, piedade, penitência e perfeição. A disposição dos temas ao longo do texto foi pensada para

garantir a fluidez da leitura e evidenciar o encadeamento simbólico das virtudes, culminando no ideal de perfeição cristã.

A análise das obras segue uma metodologia recorrente: a identificação do intertexto que inspira o painel, o contexto histórico e teológico de emergência do tema, a descrição iconográfica da imagem e suas gravuras de referência, a função dogmática ou evangelizadora do conteúdo, as adaptações feitas na composição e, por fim, os diálogos estabelecidos com o contexto social e religioso da América portuguesa. Desse modo, pretende-se não apenas interpretar as imagens em si, mas compreender como elas operavam como veículos de ensino e normatização do comportamento no seio da comunidade leiga carmelita. Além disso, também se destacavam como formas de expressão mais individualizada tanto por parte dos artífices quanto de seus mecenas.

Iniciemos, então, o passeio pela vida de Santa Teresa D'Ávila, cujo primeiro passo se dá sob a virtude do zelo, que inaugura a narrativa moral e espiritual cujas representações flutuam pelo céu do templo.

CAPÍTULO 1 - ZELO

Teresa Sánchez de Cepeda y Ahumada nasceu em Ávila no dia 28 de março de 1515. Filha de Beatriz de Ahumada e Alonso Sánchez de Cepeda, ela teve três irmãs e nove irmãos, todos pertencentes a uma linhagem de cristãos-novos, “mácula” que a perseguiu até sua morte. Após infância e adolescência marcadas por enfermidades e pela disputa interior entre as paixões mundanas e a vida religiosa, enveredou-se pelo caminho espiritual. Aos 20 anos, após entrar para o Convento Carmelita da Encarnação, notou o excesso de liberdades concedidas pela não observância à Regra Primitiva do Carmelo e decidiu reformar a Ordem da qual fazia parte. Suas ações influenciaram não somente os carmelitas, mas toda a fé cristã.

Infelizmente, como costuma ocorrer às mulheres, a intelectualidade de Teresa só passou a ser reconhecida tardiamente. A aversão às mulheres nos ambientes eclesiásticos fez com que a Igreja só atestasse o status de Teresa como “uma de seus doutores” em 1970, trezentos e oitenta e oito anos após a sua morte. É importante ressaltar que esse título só não foi concedido anteriormente porque, ainda em 1922, foi declarado que havia contra Teresa a condição de *Obstat Sexus* (o sexo impede). Ou seja, o seu sexo seria responsável por impedi-la de receber a sobredita honraria.

Para delimitar o período que podemos considerar como sendo a infância de Teresa, seguiremos o que diz Ariès (2018, p.11) quando defende que “a ideia de infância estava ligada à ideia de dependência” portanto, “só se saía da infância ao se sair da dependência, ou, ao menos, dos graus mais baixos de dependência”. No século XVII, período em que surge a iconografia teresiana, passou-se a dirigir especial devoção à infância e à juventude na imagética sacra: fosse por meio da representação de temas que demonstravam certa predisposição à santidade, fosse pela exposição de um sentimento de remorso pela juventude devassa. Teresa de Jesus se encaixava em ambas as perspectivas.

Neste capítulo focaremos nos vinte anos que Teresa passou na casa de seu pai. Nesse período, ela já apresentava certo interesse pelo catolicismo, como no episódio em que, junto de seu irmão Rodrigo, tentou ir à terra dos mouros para morrer como uma mártir. Por outro lado, sua paixão pelas novelas de cavalaria e sua vaidade introduziram em seu âmago uma incerteza entre percorrer o caminho da sua religião ou permanecer nas trilhas do mundo que tanto lhe encantava.

Teresa era uma menina esperta, alegre, precoce, travessa, impulsiva, criativa. Gostava de brincar de inventar, de viagens e aventuras, de livros, do que chamava de "cartas", do conhecimento... Em outras palavras, ela se sentia atraída por muito do que as mulheres de seu tempo eram proibidas por sua condição feminina (Cosano, 2019, p. 166)⁶.

Em seu *Livro da Vida*, Teresa descreve-se como uma jovem vaidosa e pecadora. Por todo o seu texto encontramos censuras feitas pela santa com relação aos prazeres que sentia nas experiências mundanas. Os romances de cavalaria que lia com sua mãe e as más companhias que seu pai permitia que ela tivesse foram duas das principais razões pelas quais teria demorado tanto para seguir o seu *caminho da perfeição*. É preciso ter em mente que todo texto autobiográfico reflete uma imagem criada pelo autor sobre si, em uma relação de reciprocidade entre as esferas individual e social. Marcado pelo subjetivismo, o relato autobiográfico possibilita a inclusão de alguns fatos e a omissão de outros, que são estrategicamente deixados de lado. Isso leva à criação de narrativas que reforçam uma visão positiva de si frente à coletividade.

Na esteira das medidas decretadas em 1215 pelo concílio de Latrão IV e da instituição oficial da Inquisição pelo Papa Gregório IX, a Igreja endureceu a supervisão sobre os corpos e os espíritos da cristandade, com atenção especial ao controle exercido sobre as mulheres de “maus costumes”. Com a Reforma Protestante em 1520, intensificou-se o processo de demonização do diferente - incluso o tão insólito sexo feminino. Mas esse ambiente não impediu Teresa de seguir em frente com seus planos e crenças.

Em um tempo em que a razão e a natureza masculina tinham a missão de controlar os sentidos e direcioná-los para a elevação espiritual, ela [Teresa] declarava ter experiências místicas que a colocavam em contato direto com Deus e propunha reformular o sistema monástico em que estava inserida. Em uma sociedade onde a sexualidade feminina era cerceada e subordinada aos interesses dos homens, Teresa descrevia como seus sentidos serviam a sua alma e não conseguia evitar o gozo e o êxtase que a invadiam independentemente de sua vontade (Cechinel, 2013, p. 15).

Entretanto, para que não fosse punida, Teresa teve de assumir uma posição de humilde inferioridade. Ela escreveu suas memórias a pedido de seus confessores, para que fossem posteriormente apresentadas à Inquisição. Seu texto, portanto, tinha o objetivo de provar que sua conduta, ainda que diferente da usual, havia sido inspirada pelo divino, e não por forças

⁶ *Teresa era una niña lista, alegre, precoz, traviesa, impulsiva, creativa. Le gustaba jugar a inventar, le llamaban la atención los viajes y las aventuras, los libros, lo que ella denominaba «letras», el saber... Es decir, le atraía mucho de lo que a las mujeres de su época les estaba vedado por su condición femenina.* [Destaco que todas as traduções livres presentes neste trabalho foram feitas pelo autor. Deste ponto em diante, colocarei apenas o original na nota de rodapé, em itálico].

demoníacas. “[Teresa] nos conta sua história como a confissão de um ser frágil, atemorizado e propenso ao erro, que se expõe completamente ao escrutínio da Igreja em busca de orientação e absolvição” (Cechinel, 2013, p. 15).

Apesar de escritas com um objetivo distinto, as *vitas effigiatas* produzidas após a morte da santa se inspiraram em seu relato de vida. No século XVI, as hagiografias e os romances cavaleiriscos eram as formas mais comuns de produção dos textos biográficos. Resgatando as características das “vidas moralizantes” desenvolvidas por Plutarco na Antiguidade, as hagiografias modernas voltavam-se para os méritos individuais de determinada personalidade, tendo como fio condutor os valores religiosos que deveriam ser disseminados pela cristandade. Ao estabelecer uma comparação entre as biografias vitorianas do século XIX e as hagiografias, François Dosse oferece um panorama das principais características destas.

Esse gênero literário privilegia as encarnações humanas do sagrado e ambiciona torná-las exemplares para o resto da humanidade [...] As hagiografias copiam dos Evangelhos a tensão constante entre o ser e o parecer. Trata-se menos de conhecer a vida autêntica de um indivíduo que de edificar o leitor [...] O desdobramento da história, para o hagiógrafo, não passa de uma epifania progressiva do estado inicial de vocação ou eleição do santo, segundo uma concepção intrinsecamente teleológica (Dosse, 2009, p. 137-138).

Foram essas *vitas effigiatas* e as obras hagiográficas produzidas após a morte de Teresa que forneceram a base para a construção da matriz imagética referente aos episódios de sua vida. Conforme apontado por Dosse, os relatos sobre santos se desenvolviam a partir de um estado inicial de vocação, espécie de condição especial daqueles que haviam sido escolhidos por Deus e que, na maioria das vezes, era perceptível ainda na infância.

Mesmo que seja grande a quantidade de imagens ligadas à hagiografia teresiana, são apenas seis os temas iconográficos relacionados à sua infância e juventude: *Teresa e Rodrigo estudam a vida dos santos*; *Teresa foge com Rodrigo à terra dos mouros*; *Teresa distribui esmolas*; *Teresa e a visão da samaritana*; *Teresa é consolada por Maria após a morte de sua mãe*; e *Teresa é ensinada por Maria Brinceña*.

Excluído o sexto tema, do qual tenho conhecimento de apenas um quadro que o represente⁷, todos os demais foram retratados em gravuras, e nos painéis que embelezam a Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife.

⁷ Este painel está localizado em um retábulo da Igreja de Santa Maria da Graça, em Ávila, e retrata os ensinamentos que uma jovem Teresa recebeu das agostinianas no período em que esteve sob seus cuidados, por decisão do pai.

1.1. Teresa e Rodrigo estudam as vidas dos santos

Na casa de Teresa, tanto os meninos, quanto as meninas, foram incentivados a ler e a escrever. A biblioteca da família possibilitava acesso a diversos livros, inclusas as hagiografias. O gosto pela leitura é exposto pela santa na passagem em que diz que, com cerca de seis ou sete anos de idade, ela e seu irmão, Rodrigo, costumavam se reunir para ler sobre a vida dos santos⁸.

Pois meus irmãos nenhuma coisa me desajudavam a servir a Deus. Tinha um quase de minha idade, ambos nos juntávamos a ler vidas de santos, que era a ele que eu mais queria, ainda que a todos tivesse grande amor e eles a mim. (...) Espantava-nos muito o dizer que pena e glória era para sempre, no que líamos. Acontecia-nos estar muito tempo tratando disto e gostávamos de dizer muitas vezes: para sempre, sempre, sempre! Em pronunciar isto muito tempo era o senhor servido que me ficasse nesta infância impresso o caminho da verdade (D'Ávila, 2018, p. 51-52).

Essa passagem, transformada em tema iconográfico, está presente em um dos painéis da Ordem Terceira do Carmo do Recife (Img. 1). O que nos permite detectar com facilidade a relação entre o texto e o painel é a referência feita à eternidade, através da inserção da palavra *semper* nas partes superior e inferior da pintura. Como dito pela própria Teresa, ao estudar com Rodrigo sobre as vidas dos santos, ambos perceberam que as glórias e as penas eram infinitas, e que essa percepção possibilitou que ela encontrasse o caminho da santidade ainda na infância.

⁸ Na legenda da gravura de Westerhout o livro é identificado como sendo a *Acta Sanctorum*, referindo-se, provavelmente, a uma coleção de obras dedicadas à vida dos santos que foi publicada em Antuérpia no ano de 1643. Tendo em vista que o episódio retratado ocorreu na data provável de 1521, excluimos a possibilidade de que se trate da sobredita enciclopédia. Na introdução às *Obras Completas de Santa Teresa D'Ávila*, da editora Paulinas, indica-se que se trata do *Flos Sanctorum*, famosa obra que reunia os feitos célebres de diversos santos e mártires, mas que só foi publicada pela primeira vez em 1565. Identificar qual a obra lida por Teresa não é o nosso objetivo, nos sendo suficiente saber que ela diz ter tido acesso, durante a sua infância, a um compilado de registros sobre as vidas de diversos santos.



Img. 1. Teresa e Rodrigo estudam as vidas dos santos. João de Deus e Sepúlveda. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século XVIII, Recife, Pernambuco, Brasil. Foto: André Honor. Dia 20, Abr. 2015.



Img. 2. Teresa e Rodrigo estudam as vidas dos santos, Arnold van Westerhout. *Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù*, Roma, Itália, 1716, prancha I.

Teresa, vestindo uma túnica vermelha, é identificada pelo halo em sua cabeça. Ela olha para Rodrigo, que está sentado em uma poltrona. Há um livro aberto sobre suas pernas. Distraído, ele não nota que sua mão direita está quase sendo consumida pelas chamas que surgem no canto inferior esquerdo da pintura, onde está gravada a palavra *semper*. O lado esquerdo é tradicionalmente vinculado à localização do mal, sendo a direção pela qual chegaríamos ao inferno. É também o lado no qual os pecadores deverão se sentar no dia do Juízo Final. Em pé, no centro da cena, a jovem abulense aponta para uma glória que se abre na parte superior da imagem, onde também está gravado o vocábulo *semper*. Dali, escorado em um orbe, um querubim assiste à cena. Ao fundo, abre-se um pátio de terra batida, no qual podemos vislumbrar um sobrado de arquitetura tipicamente colonial.

Arnold Westerhout⁹ foi o responsável por produzir a primeira gravura desse tipo

⁹ Apesar de ter nascido em Antuérpia no ano de 1651, Arnold Van Westerhout viveu em Roma a partir de 1670, permanecendo ali pela maior parte de sua vida. Também residiu por um curto período na cidade de Florença entre os anos 1691 e 1692. Westerhout é creditado por ter introduzido o estilo *noir* na Itália, o que lhe rendeu a fama de ser um dos melhores gravuristas de Roma (CUGY, p. 3-4, 2020). É interessante ressaltarmos que a obra de Westerhout tratada neste trabalho, *Vita effigiata della serafica vergine S. Teresa di Gesù...*, é um dos poucos exemplos de publicações em que o artifice atuou tanto como autor do desenho, quanto como gravador.

iconográfico vinculada à hagiografia teresiana (Img. 2), presente na obra *Vita effigiata della serafica vergine S. Teresa di Gesu, fondatrice dell'Ordine Carmelitano Scalzo*, lançada em Roma no ano de 1716. A princípio, é de se estranhar que tema de tamanha importância tenha surgido tão tardiamente, apenas no século XVIII. Entretanto, é preciso considerar a magnitude que o século XVII teve no desenvolvimento das discussões sobre a eternidade dos castigos infernais.

A Igreja Católica defendia a doutrina de que, após a morte, haveria um julgamento das ações realizadas em vida pelo indivíduo, momento em que o tribunal celestial decidiria qual seria o destino da alma julgada: a salvação ou o sofrimento eterno. Em contrapartida, certas correntes do protestantismo passaram a questionar o caráter perpétuo das penalidades impostas por Deus, alegando que tal doutrina seria contrária à ideia da misericórdia divina.

Contudo, à medida que o século XVII avançava, a doutrina católica mais árida, temendo os excessos protestantes – segundo alguns dos quais se passava a questionar a eternidade dos castigos do inferno, declarando-a incompatível com a misericórdia divina – passou a se impôr de forma cada vez mais exigente, até que o imaginário coletivo se reduziu à mais pura ortodoxia.[...] Seja como for, a verdade é que o medo do céu e do inferno constituiu uma parte essencial da religiosidade do século XVII, seja do ponto de vista ascético, místico ou escatológico (González, 2004, p. 81)¹⁰.

Essa discussão ajuda a explicar o porquê do Purgatório, tão presente no imaginário popular da América portuguesa, ter sido excluído da dicotomia céu-inferno presente no painel. Tratado como um espaço intermediário “em que as almas dos justos defuntos padecem as penas devidas aos pecados, dos quais não fizeram inteira penitência neste mundo” (Bluteau, 1720, p. 832), o Purgatório não pode ser lido como destino final das almas. Portanto, não se encaixava na narrativa sobre a perpetuidade das penas infernais ou das graças celestiais.

Como demonstra González (2004), seja qual fosse o lado escolhido, o dos católicos ou o dos protestantes, certo é que as discussões sobre o céu e o inferno se fizeram muito presentes nas obras teológicas de fins do XVI e início do XVIII. Produzida nesse contexto, e com o intuito de disseminar a posição do catolicismo sobre o assunto, a gravura de Westerhout chama a atenção para o sofrimento sem fim daqueles que são condenados ao Inferno, ao passo que, àqueles que conquistaram um lugar no Paraíso, estão reservadas maravilhas eternas.

¹⁰ “Sin embargo, a medida que avanza el siglo XVII, la doctrina católica más árida, temiendo los excesos protestantes –según alguno de los cuales se cuestionaba la eternidad de las penas del infierno, declarándola incompatible con la misericordia divina– se fue imponiendo de modo cada vez más exigente hasta dejar reducido el imaginario colectivo a la más pura ortodoxia. [...] Sea como sea, lo cierto es que el temor al cielo y al infierno había formado parte esencial de la religiosidad del siglo XVII, sea desde el punto de vista ascético, místico o escatológico.”

Na tradição cristã, o fogo pode ser compreendido como símbolo dos tormentos infernais e da morte eterna da alma perante Deus. Para Chevalier e Gheerbrant (1982, p. 506), a essência desse além infernal seria o próprio pecado mortal, que apartaria o indivíduo da presença do Salvador e o condenaria a tormentos misteriosos. No painel produzido pelo ateliê de Sepúlveda, Rodrigo, sem perceber, corre o risco iminente de ser consumido pela chama que, discretamente, se aproxima dele. O irmão de Teresa representa a fragilidade do ser humano. Caso um indivíduo não esteja preenchido por um sentimento de temor servil a Deus, estará sempre correndo o risco de não alcançar o Paraíso. Por diversas vezes, a própria Teresa recorda momentos em que, tentada pela vaidade do mundo, tinha de se esforçar a seguir no caminho da retidão espiritual e da bem-aventurança.

Nesta batalha estive três meses, forçando-me a mim mesma com esta razão: que os trabalhos e pena de ser monja não podia ser maior que a do purgatório, e que eu tinha bem merecido o inferno; que não era muito o que vivesse como em purgatório, e que depois iria direita ao céu, que este era meu desejo (D'Ávila, 2018, p. 61).

Refletindo este desejo de ir ao céu, a Teresa de Westerhout - e a de Sepúlveda - aponta para uma glória que se estende por toda parte superior da imagem, retratando o Paraíso. O ambiente celestial era concebido como uma recompensa alcançada através das boas obras realizadas aqui na terra. Seria um local de descanso e felicidade. Complementando o ambiente celeste, vemos um querubim. Neste ponto é importante assinalarmos que há uma diferença entre a gravura e a pintura. No painel confeccionado para a Ordem Terceira do Carmo do Recife, o artífice utilizou das formas curvas presentes na nuvem gravada por Westerhout para inserir um orbe na composição, ao lado do anjo. Os querubins fazem parte da alta hierarquia celestial, sendo especialmente conhecidos por sua sabedoria e pelo desejo que inspiram de conhecer e contemplar a Deus. Apoiado no orbe, à semelhança da figura do *Salvator Mundi*, o querubim representa a soberania do divino sobre o mundo.

Teresa indica, portanto, a única forma pela qual seu irmão poderia livrar-se do perigo que o espreitava: ele deveria buscar a vida eterna, agindo de acordo com os preceitos estabelecidos por Deus e institucionalizados pela Igreja Católica. Além disso, ao apontar para a morada do Senhor, Teresa lembra ao espectador que suas ações terão consequências quando for chegada a hora do Juízo Final.

Como bem diz Jean Delumeau, “não só os indivíduos tomados isoladamente, mas também as coletividades e as próprias civilizações estão comprometidas num diálogo permanente com o medo” (Delumeau, 2009, p. 12). É possível imaginar a angústia existencial

daqueles que contemplavam essa pintura, provavelmente acompanhada de algum sermão que corroborasse com as incertezas sobre a vida após a morte. Esse cenário gerava uma busca por formas de salvação, que foram habilmente oferecidas na forma de indulgências, missas, novenas e esmolas.

Na América portuguesa esses artifícios eram muito comuns, fazendo parte do cotidiano. No ano de 1711, o reinol Domingos Afonso Mafrense, conhecido sertanista da região piauiense, informava em seu testamento que desejava deixar à Companhia de Jesus diversos imóveis e fazendas que possuía no Piauí e na Bahia. Em troca, aqueles religiosos deveriam celebrar uma missa diária pelo descanso de sua alma, por um período que iria desde o dia de sua morte, até o dia em que este mundo chegasse ao fim (Mott In: Novais; Souza, 2018, p. 139).

Sessenta e oito anos depois, em 24 de fevereiro de 1779, na então sede da colônia, o medo do combate entre as forças do bem e do mal ainda se fazia presente. Apolônia de Jesus pediu em seu testamento para que Nossa Senhora e todos os anjos e santos do céu intercedessem por sua alma no momento de sua morte. Para convencê-los a ajudá-la, alegava “viver, e morrer na santa fé católica e crer em tudo no que tem e ensina a santa madre igreja de Roma com cuja fé pretendo salvar a minha alma” (Rodrigues, 2005, p. 96).

No Livro de Registro de Cartas e Papéis, produzido pela Mesa da Ordem Terceira do Carmo do Recife entre os anos de 1772 e 1847, temos acesso a um conjunto específico de cartas e representações trocadas entre os irmãos leigos carmelitas e os religiosos da Ordem Primeira do Carmo da mesma vila. Este conjunto epistolar teve início em 11 de abril de 1772 e pode ser rastreado até a data de 14 de março de 1773. O cerne da discussão consistia no pedido feito pelos irmãos terceiros para que se dessem três dobres de sinos em razão do falecimento dos irmãos carmelitas leigos, tal como era feito com os irmãos primeiros. Dentre outros fatores que levaram à querela, há a ideia do sino como sendo uma extensão da voz de Deus. Quanto mais ressoasse durante os ritos fúnebres, menor a chance de as forças demoníacas ousarem se apossar da alma do falecido. Além disso, a voz dos sinos serviria para convocar os fiéis a orar em favor da salvação da dita alma¹¹. Diziam os terceiros em uma representação feita aos religiosos em 1º de janeiro de 1773:

No ânimo de Vossa Senhoria, senhor irmão Prior, deve o tomar por sua conta

¹¹ Para maiores informações sobre o episódio da Querela dos Sinos e sobre os papéis sociais que este instrumento assume na sociedade da América portuguesa setecentista, consultar: QUEIROZ, Rafael Lima Meireles de. A voz de Deus: o toque dos sinos como objeto de negociação entre os membros da Ordem Primeira e da Ordem Terceira do Carmo do Recife setecentista. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

as instâncias das nossas rogativas, pelo que dizem respeito ao bem das almas em que todos interessamos, e ficamos certos que atendido o relatado, obrará Vossa Senhoria com aquele zelo com que a todos tem certificado o seu indispensável gênio. (Honor; Melo, 2022, p. 19)

Insistindo na necessidade de que o Prior escute e defenda às suas demandas, os terceiros apelam ao zelo que aquele deveria demonstrar. Esta obrigação advém, inclusive, do Compromisso dos terceiros, que instituía que para assumir a posição de Prior, o indivíduo deveria “ser uma pessoa respeitável, proba, inteligente e que tenha demonstrado zelo pelo bem da nossa Ordem”. A virtude do zelo, conforme Bluteau (1721, p. 635), era definida como sendo o “afetuoso empenho em defender e livrar o objeto amado de tudo o que lhe pode ser contrário”. No caso, o objeto a ser defendido era a alma dos irmãos leigos, que deveriam ser tratados pelo Prior com “civildade e amor”. Pela obrigação de cuidar dos bens pertencentes à ordem, os terceiros também buscam zelar pelas suas almas, que não deixavam de ser parte integrante do corpo místico carmelita.

Nesse mesmo sentido de zelar pelas almas dos cristãos, o cotidiano na América portuguesa era recheado de momentos e objetos que lembravam aos indivíduos da necessidade de buscar um lugar no Paraíso. Seja por meio dos pequenos quadros e estátuas que costumavam ornar os altares privados, ou por meio das orações que deveriam ser realizadas regularmente, a crença na imortalidade da alma fazia-se presente no dia-a-dia e não podia ser ignorada. Assim como Rodrigo corre perigo no painel de Sepúlveda, os colonos também estavam sob constante ameaça de serem consumidos pelas chamas. Precisavam ser vigilantes para não sucumbirem às tentações que a vida mundana oferecia. Restava-os buscar, por fim, a salvação indicada por Teresa, exemplo de uma vida santa e que deveria servir de modelo aos fiéis.

É justamente com essa ideia de disseminação de modelos a serem seguidos que as gravuras hagiográficas foram espalhadas por toda a cristandade e tomadas como fontes de decoro. A fidelidade da composição nos permite asseverar que a gravura pioneira de Westerhout foi o modelo utilizado por Sepúlveda no processo de confecção do painel encomendado pelos terceiros carmelitas do Recife. Apesar da diferença dos traços empregados e de algumas características secundárias, como a arquitetura do edifício representado ao fundo, ambas as figuras apresentam o mesmo arranjo.

É perceptível um possível equívoco cometido pelo artífice que ficou responsável pela pintura deste painel. Na gravura, Teresa é facilmente identificada como a personagem de pé no centro da cena. O cabelo longo, o vestido esvoaçante, as feições delicadas: todas essas

características apontam para o fato de que aquela é Teresa de Jesus. Seu irmão, Rodrigo, é representado com o cabelo curto e veste uma túnica de gola aberta, deixando boa parte do seu colo exposto.

Entretanto, na imagem encomendada pelos terceiros do carmo, a personagem apresentada no centro da cena tem cabelo curto e feições menos suaves. Já a personagem sentada parece ter sido representada com um cabelo maior e traços mais delicados. Me parece que, a princípio, representou-se Teresa sentada, ouvindo Rodrigo dissertar sobre a vida dos santos, numa clara inversão da cena original. Neste caso, só conseguimos identificar corretamente Teresa de Jesus devido o halo posto atrás de sua cabeça, identificando-a como uma santidade.

Essa possível inversão não compromete a mensagem principal do painel: os terceiros carmelitas, apesar de não abdicarem completamente dos prazeres do mundo para viver na clausura, deveriam estar vigilantes quanto às suas ações. Por mais que a Igreja Católica representasse um refúgio salvífico, as forças demoníacas estavam à espreita, aproveitando-se da fraqueza dos pecadores. Era preciso lembrar que, para o bem, ou para o mal, todos seriam julgados por Deus e a sentença teria sempre um caráter perpétuo.

1.2. Teresa foge com Rodrigo à terra dos mouros

Não só o estudo da vida dos santos alimentava o gosto da jovem Teresa pela literatura. Influenciada por sua mãe, que também tinha o hábito da leitura, ela era uma ávida consumidora das famosas obras de cavalaria. Com as aventuras que uniam história e fantasia, os romances foram, a princípio, a maior influência para que a jovem abulense se conectasse com o mundo das letras. Por isso, podemos imaginar uma Teresa que, animada pelos excitantes episódios vividos pelos guerreiros de suas histórias favoritas, tenha decidido viver também sua própria aventura.

No ano provável de 1523, após o período de estudos hagiográficos e de meditação sobre as glórias do Paraíso, Teresa e Rodrigo decidiram viajar a uma região povoada por um grupo de pessoas contrárias à fé cristã. Ao chegar na terra dos mouros, os irmãos esperavam ser decapitados pelos muçulmanos para que, assim, se tornassem mártires do cristianismo. Dessa forma, eles estariam garantindo uma morte digna da glória eterna. Pelo menos é isso que nos conta o primeiro hagiógrafo de Teresa, o jesuíta Francisco de Ribera¹².

¹² Por mais que Teresa tenha comentado sobre este episódio em seu Livro da Vida (4, 1), acredito que o intertexto utilizado no processo de confecção desta gravura tenha sido, realmente, a obra de Ribera. Baseio-me no fato de Ribera mencionar um tio que teria encontrado as crianças em fuga e devolvido-as a seus pais. Na Imagem 4, como se pode ver, é representado justamente o momento desse encontro.

Seu coração se aqueceu lendo sobre os martírios de alguns deles, e a menina julgou com a luz que recebeu de Deus, que aqueles santos compravam muito barato o ir e desfrutar de Deus, por mais que sofressem, e ela queria morrer assim, para ganhar o que eles ganharam. E porque desde então ela tinha muito ânimo, e era muito determinada para as coisas de Deus, não se contentou com apenas desejos, mas começou a discutir com seu irmão Rodrigo os meios que haveria para colocar esse desejo em ação, e então alcançar tal morte gloriosa. Em suma, levou tão a sério que, levando algo para comer, saiu da casa do pai com o irmão, ambos decididos a ir para a terra dos mouros, onde cortariam-lhes a cabeça por Jesus Cristo. E saindo pela porta de Adaja, que é o rio que passa por Ávila, seguiram pela ponte, até que um tio deles os encontrou e os devolveu para sua casa. (Ribera, 1908, P. 96)¹³.

A fuga de Teresa e Rodrigo é, certamente, o tema mais comum no que diz respeito à iconografia da infância de Teresa de Jesus, estando presente já no primeiro conjunto de gravuras dedicado à sua hagiografia. Publicada pelos gravuristas Adriaen Collaert e Cornelis Galle, em 1613, a *Vita B. Virginis Teresiae a Iesv Ordinis Carmelitarum Excalceatorum Piae Restauratricis* apresenta vinte e cinco gravuras que foram fundamentais para o desenvolvimento da iconografia teresiana.

Na gravura abaixo vemos Teresa e Rodrigo vestidos com capas longas e apoiados em cajados de madeira. Os irmãos distanciam-se da cidade de Ávila, que se estende pelo horizonte montanhoso, repleto de árvores e construções. Pendurado sobre o braço direito da jovem Teresa, vemos uma cesta que carrega “algo para comer”. Levando em consideração que a gravura faz parte de uma *vita gráfica* lançada apenas um ano antes da beatificação de Teresa, compreende-se a importância do tema.

¹³ *Encendíase su corazón leyendo los martirios de algunos de ellos, y juzgaba la niña con luz que recibía de Dios, que compraban aquellos santos muy barato el ir á gozar de Dios, por mais de padiecesen, y deseaba ella morir así, por ganar lo que ellos habían ganado. Y porque aun desde entonces tenia mucho ánimo, y era muy determinada para Las cosas de Dios, no se contentó con solos deseos, sino comenzó a tratar luego con su hermano Rodrigo que medio habría para poner por obra aquel deseo y alcanzar luego una muerte tan gloriosa. En fin, lo tomo tan de veras, que tomando alguna cosilla para comer se salió con su hermano de casa de su padre, determinados los dos de ir á tierra de moros, donde les cortasen las cabezas por Jesucristo. Y saliendo por la puerta de Adaja, que es el rio que pasa por Ávila, se fueron por la puente adelante, hasta que un tío suyo los encontró y los volvió a su casa.*



Img. 3 - Teresa foge com Rodrigo à terra dos mouros. Adriaen Collaert. *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*, Madrid, 1613, prancha 3.

A beatificação de Teresa foi um passo crucial na busca pela sua canonização. Devido às críticas feitas pelos protestantes sobre os movimentos de santificação, o processo de canonização tornou-se cada vez mais complexo, com um controle jurídico mais sofisticado e burocrático estabelecido pela Igreja Católica. O rito deveria ser minucioso e cuidadoso, haja vista a importância dos santos para o catolicismo. Nas palavras de Kenneth Woodward (1996, p. 5), “o poder de decidir quem é e quem não é digno de ser venerado como santo é o poder de definir quais símbolos serão transmitidos, à Igreja como um todo, sobre o que significa ser um discípulo de Cristo”¹⁴.

Para Camila de Freitas (2015, p. 175), no período do processo de canonização de Teresa, “fazer girar as engrenagens da ‘fábrica de santos’ tornou-se cada vez mais difícil” e “canonizar tornava-se mais do que nunca uma questão de estratégia e pressão política”. No cerne dessa estratégia estavam as publicações hagiográficas. Além de seu caráter evangelizador e de promoção da fé, as “vitas effigiattas” serviam como forte elemento propagandístico dos candidatos à santificação. Na maior parte das vezes, essas obras eram

¹⁴ The power to decide who is and who is not worthy to be venerated as a saint is the power to define which symbols will convey to the church at large what it means to be a disciple of Christ.

encomendadas por “ordens religiosas interessadas em reforçar ou em sistematizar e legitimar suas próprias identidades, associadas a ideais de santidade” (Freitas, 2015, p. 175-176).

A obra de Collaert e Galle foi publicada para a exaltação da figura de Teresa, servindo de base à defesa de sua beatificação e posterior canonização. A imagem 3, especificamente, tem papel central nesse movimento. Na fuga à terra dos mouros apresenta-se não apenas a ideia de Teresa como uma jovem disposta a morrer pela defesa de sua fé, mas também a exaltação de todo seu amor por Deus ainda na infância, demonstrando sua vocação quase “inata” para a santidade.

Apesar de a representação da fuga de Teresa surgir com essa gravura de Collaert e Galle, não é ela que estabelece o modelo imagético escolhido pelos encomendantes da Ordem Terceira do Carmo do Recife. A composição utilizada no painel (Img. 7) surge em 1655, com o lançamento da hagiografia romana escrita por Alessio de la Passione: *Vita effigiata di S. Teresa Vergine. Reparatrice dell’antico Ordine Carmelitano*. Posteriormente, três outras obras com gravuras da reformadora carmelita foram lançadas apresentando a mesma composição, com apenas algumas pequenas alterações formalísticas.

Duas dessas obras foram lançadas em 1670. A primeira delas, *La vie de la séraphique Mère Sainte Térèse de Jésus, fondatrice des Carmes Déchaussez et des Carmélites Déchaussées*, foi editada em Lyon, e apresenta cinquenta e quatro estampas gravadas por Claudine Brunand. O gravurista francês deixa explícito no início de sua obra que utilizou como fonte iconográfica os desenhos feitos por um “excelente pintor” carmelita, produzidas para acompanhar o texto de uma hagiografia romana dedicada a Teresa de Jesus (Brunand, 1670 apud Martin, 2012, p. 360). Essa hagiografia é outra das obras publicadas em 1670. A *Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù, Maestra di Celeste Dottrina* é uma nova edição do livro de 1655, publicado por Alessio. Ela contém sessenta e oito estampas e amplia o repertório imagético da edição anterior.

Por fim, temos os gravados de Arnold Westerhout, presentes na *Vita effigiata della Serafica Vergine Santa Teresa di Gesù*, de 1716. Essa foi, certamente, a principal obra utilizada pelo ateliê de Sepúlveda como modelo iconográfico na confecção dos painéis encomendados pela Ordem Terceira do Carmo do Recife.



Img. 4 - Teresa fuge com Rodrigo à terra dos mouros. Alessio de la Passione. *Vita effigiata et essercizi affettuiui della seraf. vergine S. Teresa di Giesu*. Roma, 1655, n.1 p. 114.



Img. 5 - Teresa fuge com Rodrigo à terra dos mouros. Claudine Brunand. *La Vie de la ſéraphique Mère ſainte Thérèſe de Jeſus...*, Lyon, 1670, n. 2, p. 1.



Img. 6 - Teresa fuge com Rodrigo à terra dos mouros. Gravador: Arnold van Westerhout, *Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù*, Roma, 1716, prancha II.

As três imagens (Imgs. 4, 5 e 6) são muito semelhantes. Teresa mantém uma caminhada veloz, como aponta o movimento de sua túnica. Seu corpo está coberto até pouco abaixo dos joelhos, deixando as canelas à mostra. O destino de sua aventura é a morte gloriosa, a ser alcançada na terra dos mouros, cuja direção é indicada pela sua mão direita. No outro braço, carrega uma cruz de madeira e o cajado que usava para se apoiar, como vimos na gravura de Collaert e Galle (Img. 3). Além disso, traz uma espécie de tecido enrolado entre o braço esquerdo e o corpo, dentro do qual armazena as provisões que os darão energia para concluir a peregrinação.

Pairando sobre a cabeça dos irmãos, dois querubins carregam ramos de folhas. A historiadora da arte Maria Martín identifica-os como sendo ramos de folhas de palmas, “um atributo que acompanha a imagem de Santa Teresa e ao qual se faz referência em sermões e textos piedosos”¹⁵ (Martín, 2012, p. 666-667). A inclusão desse atributo na composição ressalta uma forma de santificação, que é o martírio. Ainda que não tenha alcançado a condição de mártir, o tema da fuga à terra dos mouros busca demonstrar o valor de Teresa como defensora da fé cristã. Essa mensagem não estava tão clara na gravura de Cornelis e Galle, na qual o foco da composição recai na figura do tio que resgata os jovens e os devolve para casa. Não é à toa que, a partir das gravuras de 1655, o cavaleiro que os resgata foi excluído do primeiro plano da composição. Seu lugar agora é à margem, quase imperceptível. O foco das composições passa a ser Teresa, ao centro, com dois anjos sobre sua cabeça, carregando os ramos de palmas. Essa disposição das personagens na cena certamente torna mais efetiva a disseminação da ideia de busca heroica pelo martírio.

O painel produzido pelo ateliê de João de Deus e Sepúlveda (Imagem 7) não nos apresenta nenhuma novidade com relação à posição das personagens na cena, mantendo a narrativa empregada nas gravuras de 1670 e 1716. Talvez, por se tratar da matriz iconográfica mais comum na representação deste que é o principal tema referente à infância de Teresa, os encomendantes e artífices tenham preferido manter toda a composição. A discricionariedade ficou por conta das cores escolhidas. Teresa veste um vestido grená rústico, com uma túnica mostarda, mesma cor da roupa que cobre seu irmão.

¹⁵ *Un atributo que acompaña a la imagen de Santa Teresa y al que se hace referencia en sermones y textos piadosos.*



Img. 7 - Teresa foge com Rodrigo à terra dos mouros. João de Deus e Sepúlveda. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século XVIII, Recife, Pernambuco, Brasil. Foto: André Honor. Dia 20, Abr. 2015.

Se a obra de Collaert e Galle tem como objetivo central a propaganda de Teresa como uma mulher digna da santidade, visando sua beatificação e posterior canonização, o painel de Sepúlveda tem outro objetivo: apresentar o dom do martírio, expondo o desejo que Teresa tinha de morrer pelas mãos daqueles que rechaçavam a fé cristã. Esse desejo se conecta diretamente ao culto do Cristo crucificado, que é um dos principais dogmas da Igreja Católica. Assim como o conflito com os mouros, a crucificação também faz alusão às tensões religiosas em que o cristianismo esteve envolvido, seja com os romanos, seja com o poder religioso judaico.

O contexto em que Teresa viveu foi marcado, também, por um período de crescente tensão religiosa. A reforma protestante, de um lado, apresentava-se como inimigo interno, difícil de ser combatido, pois tinha vasto conhecimento das práticas católicas. Do outro lado, havia o esforço da reconquista da Península Ibérica, que deixou marcas profundas na região e a constante preocupação com uma possível nova expansão a ser empreendida pelos muçulmanos. Além disso, o embate cultural com as sociedades do Novo Mundo deixou a cristandade em estado de alerta e ciente da possibilidade de um futuro conflito. Toda essa

tensão gerou um contexto muito favorável à exaltação dos mártires da Igreja.

Segundo Bluteau, mártir é “aquele, ou aquela, que padeceu morte violenta por amor da verdadeira religião, fé, e doutrina católica, e evangelho de Jesus Cristo” (Bluteau, 1716, p. 347). Já o martírio configurava o “ato da virtude da fortaleza, e testemunho da verdade da fé, ou de alguma verdadeira virtude, padecendo morte natural, voluntariamente, sem resistência” (Bluteau, 1716, p. 348). Para que se identifique um martírio, quatro fatores fazem-se necessários: em primeiro lugar, deve-se morrer pelas mãos daqueles que sentem ódio por Jesus ou pela fé cristã. Mas não basta morrer, é preciso aceitar virtuosamente a morte, sem fazê-lo por busca de glória e fama, mas por amor a Deus. Complementando o ponto anterior, prega-se a necessidade de não resistir à morte, tal como Cristo não resistiu à cruz. Por fim, é crucial que o indivíduo tenha fé, caridade e esteja em estado de graça.

Retomando a definição de zelo dada por Bluteau (1721, p. 635), o mártir seria aquele que levaria ao último fim o dever de zelar pela sua fé, vertendo seu sangue para defender sua amada Igreja de tudo o que lhe possa ser contrária. O tema da fuga dos irmãos cumpre bem o papel de exaltar a santidade de Teresa ainda na infância, servindo como um aspecto relevante para sua canonização ao demonstrar o zelo que tinha pelo cristianismo desde cedo. Em meados da Idade Média, a apresentação de apenas um ou outro episódio de virtuosidade deixou de ser suficiente na comprovação de santidade. Passou a ser necessária uma vida inteira dedicada à perfeição.

O Papa Inocêncio IV (1243-1259) declarou que a santidade exigia uma vida de "virtude contínua e ininterrupta" - de fato, uma vida de perfeição. Assim, mesmo que os pecadores arrependidos ainda fossem elegíveis para canonização, a preferência ia para os candidatos cujas vidas inteiras se aproximavam do impecável. [...] Por um lado, as falhas desapareciam; por outro, as virtudes da fé, esperança e caridade eram infladas por histórias de dons sobrenaturais e prodígios de disciplina moral. [...] Agora, porém, não eram as histórias de curas póstumas que contavam, mas feitos espantosos de atletismo moral e espiritual manifestados durante a vida do santo. Assim, o estudo dos procedimentos canônicos, observa Vauchez, "permite-nos ver como uma vida humana era transformada na *vita* de um santo" (Woodward, 1996, p. 71-72).¹⁶

Além disso, esse tema também serviu como material evangelizador e de exaltação dos

¹⁶ *Pope Innocent IV (1243-1259) declared that sanctity required a life of "continuous, uninterrupted virtue" - in effect, perfection. Thus, while reformed sinners were still eligible for canonization, preference went to candidates whose entire lives approached the impeccable. [...] On the one hand, flaws disappeared; on the other, the virtues of faith, hope, and charity were inflated by stories of supernatural gifts and prodigies of moral discipline. [...] Now, though, it was not the stories of posthumous healings that counted but astounding feats of moral and spiritual athleticism manifest during the saint's life. Thus, the study of canonical proceedings, Vauchez observes, "allow[s] us to see how a human life was transformed into the vita of a saint."*

dogmas e práticas católicas. Apesar de Teresa não ter morrido pela mão dos infiéis, ela deixava clara sua admiração pelas santas mártires, dizendo que estas “compravam muito barato o ir gozar de Deus” (D’Ávila, 2018, p. 51). Lembrando de sua inocência infantil, Teresa admite que desejava, sim, morrer por Cristo, mas “não por amor que entendesse ter dele, senão para gozar tão em breve dos grandes bens que lia haver no céu” (D’Ávila, 2018, p. 51). Por esta razão, teria combinado com Rodrigo de “ir à terra de mouros, pedindo por amor de Deus, para que lá nos decapitassem” (D’Ávila, 2018, p. 51). Nas palavras de Woodward (1996, p. 52), entre os primeiros cristãos, “o termo “santo” era reservado exclusivamente aos mártires [...] e o martírio permanece, até hoje, como a principal rota rumo à canonização”¹⁷.

Por mais que não tenha sido martirizada, Teresa demonstrou, em sua autobiografia, sentir vontade de morrer pela fé, sem resistência alguma à ideia de ser decapitada pelos muçulmanos. Seu objetivo só foi frustrado pela presença do tio que a interceptou e a devolveu aos cuidados de seus pais.

Como feito nas crônicas modernas e nos romances cavaleirescos do mesmo período, Teresa nos pinta por meio de suas palavras a nobreza de seu heroísmo, apresentando-se como impermeável ao temor da morte. Neste sentido, importa-nos lembrar das palavras de Delumeau: “em qualquer época, a exaltação do heroísmo é enganadora: discurso apologético, deixa na sombra um vasto campo de realidade” (Delumeau, 2009, p. 18). Teresa narra seu episódio de bravura em um livro que será apresentado perante a Inquisição. Ao se descrever como uma pessoa que buscava a santidade desde a infância - recurso comum na escrita hagiográfica - Teresa encontra uma forma de defender suas experiências místicas e seu contato íntimo com Cristo.

Alheios às possíveis intencionalidades de Teresa, e seguindo uma longa tradição iconográfica, a Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife apresentou, no painel em questão, o exemplo de uma jovem que não teve medo de morrer pelo fortalecimento do cristianismo. O painel disseminava um exemplo que convidava os fiéis a lutar pela sua fé. Uma luta que se fazia necessária nas terras isoladas do Novo Mundo, onde, de acordo com os representantes da Igreja Católica, os nativos idolatravam seus falsos ídolos e os demônios espreitavam por entre as árvores.

¹⁷ “The term ‘saint’ was reserved exclusively for martyrs [...] and martyrdom remains to this day the surest route to canonization”.

1.3 Teresa distribui esmolas

Prosseguindo com os relatos do *Livro da Vida*, Teresa conta que, triste por não alcançar uma morte gloriosa ao enfrentar os infiéis do Islã, ela decidiu compensar seu desapontamento praticando atos de piedade, indicando o início de seu ascetismo.

Como visse que era impossível ir aonde me matassem por Deus, planejávamos ser eremitas; e numa horta que havia em casa procurávamos como podíamos, fazer ermidas, pondo umas pedrinhas que logo caíam, e assim não achávamos remédio em nada para nosso desejo; que agora me causa devoção ver como Deus me dava tão cedo o que perdi por minha culpa. Fazia esmola como podia, e podia pouco. (D'Ávila, 2018, p. 52)

É interessante ressaltar que, já no século IV, a disciplina dos ascetas era comparada ao sofrimento dos mártires e tida como uma forma de purificação da alma. Nas palavras de Woodward (1996, p. 61), “muito antes de morrerem, os ascetas frequentemente eram tratados com a deferência com que geralmente se demonstrava pelos mártires”¹⁸. Mais uma vez, Teresa defende-se dos inquisidores ao descrever-se como uma jovem que viveu de acordo com os modelos de santidade amplamente aceitos e incentivados pela Igreja.

O tema de Teresa distribuindo esmolas foi inserido na matriz imagética por Arnold van Westerhout, em 1716 (Img. 8). Os traços precisos do gravador da Antuérpia nos mostram a santa em movimento, com o braço direito esticado na direção de um homem que, sentado no chão, aguarda a esmola a ser entregue pela jovem. Ao lado do homem, um casal e seu filho também esperam pela ajuda oferecida. No céu, três anjos são retratados carregando quatro objetos. De perfil para o observador da gravura, o primeiro dos anjos traz uma grande espada apoiada em seu ombro esquerdo. Ao lado dele, outro anjo está de costas para a cena, carregando uma palma e uma coroa de flores. Por fim, no canto superior direito da imagem, o terceiro carrega uma corrente.

¹⁸ Long before they died, ascetics too were frequently shown the deference usually accorded to martyrs.



Img. 8 - Teresa distribui esmolos. Gravador: Arnold van Westerhout, *Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù*, Roma, 1716, prancha III.

Conforme o texto que acompanha a gravura, essa imagem, assim como as anteriores, está conectada à ideia do martírio: “a Virgem Teresa buscou compensar seu desejo ardente pelo martírio com esmolos, lamentando com muitas lágrimas que a tenham impedido de ter a melhor das sortes”¹⁹. No momento da leitura dos signos introduzidos na composição, é importante termos em mente a relação entre o martírio e a cena.

A espada é, em primeiro lugar, um símbolo de bravura, ligado geralmente à representação dos destemidos. No cristianismo, é tida como uma arma nobre, geralmente vinculada à glória dos cavaleiros e aos heróis cristãos (Chevalier; Gheerbrant, 1982, p. 393). Pelo fio da espada pode-se matar, ou morrer. Nesse caso, os heróis tornam-se mártires, sacrificando sua vida para o engrandecimento da sua religião.

Os ramos de palmeira e a coroa de espinhos fazem alusão à narrativa da paixão de Cristo. A notável chegada de Jesus a Jerusalém, montado em um jumento, introduz a palma como símbolo do sacrifício do filho de Deus. Na ocasião, “muitíssima gente estendia as suas vestes pelo caminho, e outros cortavam ramos de árvores, e os espalhavam pelo caminho”

¹⁹ *Theresia Virgo ardens Martyrii desiderium elemosynis Compensabat, iugibus lacrimis deplorans optimam sibi sortem fuisse praereptam.*

(Mateus, 21, 8). Mais detalhadamente, no evangelho de João descobrimos que, neste momento, os habitantes de Jerusalém “tomaram ramos de palmeiras, e saíram-lhe ao encontro” (João 12, 3).

Com o desenvolvimento de seu significado simbólico, os ramos das palmeiras passaram a representar a crença na ressurreição de Jesus Cristo, após este enfrentar as dores do Calvário. Por extensão, a palma também passa a ser utilizada como um símbolo da ressurreição da alma dos mártires, que revivem, cada um a seu modo, as dores do redentor.

De conexão muito mais clara com o episódio da Paixão, temos a representação da coroa de flores, referenciando a coroa de espinhos utilizada na tortura de Cristo.

Os soldados trançaram uma coroa de espinhos e a puseram na cabeça de Jesus; e ainda vestiram-no com uma capa de púrpura. Aproximavam-se dele e diziam: “Salve, rei dos judeus!” E esbofeteavam seu rosto. Mais uma vez, Pilatos saiu e afirmou aos judeus: “Vede! Eu o trago à vossa presença, para saberdes que não encontro neste homem motivo algum que o possa condenar.” Pilatos cede ao clamor dos judeus. Então, assim que Jesus veio para fora, usando a coroa de espinhos e a capa de púrpura, disse Pilatos ao povo: “Eis o homem!”. Ao verem-no, os chefes dos sacerdotes e os guardas gritaram: “Crucifica-o! Crucifica-o!” (João 19, 1-6).

Voltemo-nos ao terceiro anjo, que carrega uma algema. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1982, p. 292), as correntes simbolizam o laço entre o céu e a terra. Podemos supor que Westerhout buscou representar a transcendência dos mártires e sua especial conexão espiritual com o ambiente celestial, visto que “o sacrifício da existência, quer dizer, o martírio só tem valor na medida em que se trata de sacrificar a vida mortal para testemunhar uma vida superior na Unidade Divina”. (Chevalier; Gheerbrant, 1982, p. 795).

Por outra perspectiva, menos pautada na significação simbólica dos objetos representados na gravura - mas conectada a ela - podemos associar a espada e a corrente à vontade de Teresa de ir à terra dos mouros. Ali a santa esperava ser presa e torturada até a morte, defendendo a sua fé até o fim (Ribera, 1908, p. 96). No célebre dicionário de Raphael Bluteau (1721, p. 565), temos definido que a corrente era um aparato que servia para prender um criminoso a um poste de madeira ou de pedra. Ainda de acordo com o religioso francês, na América portuguesa as correntes costumavam ser amplamente utilizadas para trazer “presos pelo pescoço os gentios, que os portugueses vão buscar no sertão”.

Inserida no tema da fuga à terra dos mouros, a corrente sustenta o mesmo significado que carrega quando serve de atributo à Nossa Senhora das Mercês. O início do culto mariano sob a designação de Nossa Senhora das Mercês remete à Espanha do século XIII. Conta-se que, certa noite, o comerciante Pedro Nolasco, o teólogo Raimundo de Peñafort e o rei de

Aragão, Jaime I, teriam tido o mesmo sonho. Nele, a Virgem Maria os teria incentivado a fundar uma ordem cujo intuito precípua seria a proteção dos cristãos e a libertação das terras que haviam sido usurpadas pelos infiéis. Por esta razão, o culto mercedário está intrinsecamente conectado ao conceito de libertação, sendo a corrente o atributo responsável por transmitir tal ideia.

A espada, as folhas de palma, a coroa de espinhos e a corrente remetem, cada um ao seu modo, à busca de Teresa pelo martírio - ainda que este não tenha se concretizado. Ao criar uma cena na qual toda a atenção de Teresa é atraída pelos anjos no céu, que trazem consigo símbolos supracitados, Westerhout busca demonstrar o significado do ato de doar esmolas, ou de ajudar ao próximo. Não se trata de uma simples manifestação da caridade e benevolência, mas de um ato ascético de purificação da alma e de libertação das amarras que prendiam Teresa aos prazeres do mundo.



Img. 9 - Teresa distribui esmolas. João de Deus e Sepúlveda. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século XVIII, Recife, Pernambuco, Brasil. Foto: André Honor. Dia 20, Abr. 2015.

Na Ordem Terceira do Carmo do Recife, o painel confeccionado pelo ateliê de Sepúlveda (Img. 9) apresenta algumas diferenças com relação à gravura que a serviu como

modelo. É difícil saber se a rudeza dos traços é original, ou fruto de uma tentativa de restauração posterior. Seja como for, é evidente a diferença na qualidade dos traçados empregados pelo pintor do painel e por Westerhout. Ainda assim, a mensagem não é comprometida. Os três anjos seguem na mesma posição, portando os mesmos objetos. Os pedintes e a criança de colo permanecem nas mesmas posições, assim como Teresa que, apesar de não encarar a cena dos anjos diretamente, permanece em pose muito semelhante à original.

Apesar da semelhança com a gravura, há uma grande alteração no painel. Na gravura italiana (Img. 8), Teresa está vestida com uma túnica simples e comprida, parecida com as que usa nas gravuras anteriores (Imgs. 3 a 7). Já no painel pertencente aos carmelitas descalços do Recife (Img. 9), o artífice rompe com a sequência dos painéis anteriores e apresenta Teresa com um vestido elegante e rico em detalhes. Para ornar com a nova peça, o pintor insere uma espécie de chapéu. Essa indumentária parece pertencer ao modelo Império, muito popular entre os anos 1790 e 1820 - cerca de trinta anos após a confecção dos painéis da Ordem Terceira do Carmo do Recife.



Img. 10 - Traje feminino do período colonial.
Fonte: CUNHA (1960, pl. XXII)



Img. 11 - Mulheres usando manto em Portugal.
Fonte: SILVA (2017, p.99)

Na aquarela do luso-italiano Carlos Julião (Imagem 10), podemos vislumbrar um outro exemplo deste modelo. A indumentária que cobre a mulher retratada por Julião consiste em um “vestido de cerimônia azul com parte da frente amarelo-ouro, enfeites de galão prateado, mangas e gola de rendas, sapatos de salto com fivela de prata, cabelos apanhados à nuca, preso em rede que forma um adorno no alto da cabeça” (Julião, 1960, p. XIV).

Tanto no painel da ordem carmelita, quanto na aquarela de Julião, é possível identificar roupas com tecidos finos - provavelmente seda -, além de rendas e adornos sobre a cabeça. Ambas as imagens contrastam a simplicidade das vestes de algodão grosso utilizadas pelas pessoas mais simples, conforme se vê na representação dos mantos usados em Portugal no início do XIX (Imagem 11). Essas pinturas corroboram com a conjectura de que o modelo de vestimenta francês, conhecido como modelo Império, assumiu o status de artigo luxuoso quando transportado para Portugal e suas possessões.

Portugal adotou esse novo traje feminino sem dispensar o luxo já no final do século XVIII. Predominavam vestidos bordados de ouro e prata, antes interditados por lei. Os decotes podiam ser mais acentuados à noite, e menos de dia, quando o vestido era completado com casaquinhos e chapéus. Utilizavam-se as mais diferentes cores de cetim, seda e algodão ou veludo acompanhados de renda, filó e bordados de ouro e prata, juntamente com plumas coloridas nos cabelos ou turbantes carregados de jóias, xales, meias de seda, luvas de pelica, seda, cetim ou veludo e sapatinhos de bico fino de seda ou cetim e bolsinhas dos mesmos tecidos em que eram feitos os vestidos (Silva, 2009, p. 44).

Mas qual seria o motivo para a diferença existente entre as vestes de Teresa na gravura de Westerhout e no painel encomendado pela Ordem Terceira do Carmo do Recife? Colocando Teresa em evidência (Img. 12) é possível perceber que seu vestido apresenta um aspecto borrado. Quando comparada à gravura romana, percebe-se que a pintura do vestido foi feita sobre outra vestimenta, que seguia os contornos da túnica gravada por Westerhout. Abaixo, nos locais marcados pelas setas marrom e preta, vê-se claramente os traços da vestimenta que foi escondida.



Img. 12 - Comparação entre as vestes de Teresa de Jesus.

Levando em consideração o fato de que os painéis foram encomendados entre os anos de 1760 e 1761, e de que o vestido inserido na composição pertence a um modelo que começou a se popularizar apenas na última década do século XVIII, é plausível levantar a hipótese de que se trata de uma intervenção posterior realizada sobre a pintura original. Isso permite refletir melhor sobre a razão que levou à alteração. Ao tratar de matrizes iconográficas extraídas de gravuras importadas da Europa, é imprescindível falar também sobre o papel dos gravados na manutenção do decoro, essencial à evangelização feita por meio da produção artística. Conforme sublinha Clara Abreu (2017, p. 91),

É necessário destacar a importância ideológica da circulação e cópia dessas gravuras. A difusão das imagens sacras era um eficiente meio de propaganda e de educação religiosa por parte da Igreja Romana, que precisava reforçar uma iconografia considerada adequada. As imagens, com suas qualidades visuais, eram capazes de instruir por meio da comoção, tornando-se veículo eficiente dos ensinamentos e dogmas da Igreja.

Segundo Rodrigo Bastos (2009, p. 32), é a necessidade de manutenção do decoro que guia “o artista na procura do que é adequado e conveniente, tanto em relação aos aspectos internos e implícitos à obra [...] quanto também em relação aos aspectos externos e circunstâncias a ela, a recepção que a obra deveria ter pelos destinatários”. Isto posto, não podemos perder de vista as escolhas feitas pelo artífice para que os componentes do modelo iconográfico selecionado não só fossem decorosos, mas que também permanecessem assim quando transportados da gravura para a pintura. Conforme André Honor (2019, p. 566):

As mudanças necessárias na transposição intertextual, especialmente entre linguagens diferentes, não podiam prejudicar o decoro, mas fazer parte dele. Caso a obra de arte fosse considerada indecorosa – o que não deve ser confundido com imoral –, ela não poderia fazer parte da construção narrativa que o templo pretendia promover.

No caso do painel em que *Teresa distribui esmolas* (Img. 9), percebemos o esforço do artífice responsável pela intervenção, certamente por solicitação de seus comitentes, em tornar a imagem ainda mais decorosa do que era a gravura produzida por Westerhout.

Em carta enviada pela beata Ana de São Bartolomeu, em 1614, para a madre Elvira de Santo Ângelo, a carmelita diz o seguinte sobre um gravado de Santa Teresa: “da Madre, o frade Tomás a fez [uma gravura], mas o pintor não é muito habilidoso, esta em que está se mortificando, me enoja que a tenham representado com os braços nus”²⁰ (Gracia, 2003, p. 34).

A aversão à nudez vem na esteira dos decretos da vigésima quinta sessão do Concílio tridentino, realizada no ano de 1563. Essa sessão influenciou a relação entre a Igreja e as imagens religiosas, levando ao maior controle daquela sobre estas. A Reforma Católica, esforçou-se em tornar decente a arte religiosa. Por mais que Santa Teresa não estivesse completamente nua na gravura de Westerhout (Imagem 8), seus braços e pernas estavam à mostra, o que talvez não fosse condizente com o decoro de sua posição na hierarquia eclesiástica.

Em *De pictura sacra*, o cardeal italiano Frederico Borromeu elencou um conjunto de regras que deveriam ser seguidas por aqueles que se dispusessem a produzir pinturas religiosas. Em trecho destinado ao decoro no tratamento iconográfico das vestimentas, Borromeu defendeu que

Não é suficiente que a nudez seja evitada; cada figura humana deve estar vestida apropriadamente. Por exemplo, todo mundo sabe que um estilo de vestimenta rústico e simples não é adequado a um cidadão respeitável, e que no palco teatral, as roupas são feitas de acordo com os personagens que estão sendo representados. Os personagens mais humildes, por exemplo, mantêm uma postura e vestimenta que condizem com o seu status modesto. (Borromeu, 2010, 23-25)²¹.

No mesmo sentido, o cardeal Gabriele Paleotti, participante do concílio tridentino e autor de um tratado sobre artes sacras e profanas, defende que “deve-se prestar atenção ao tipo

²⁰ *La Madre, el Padre fray Tomás le ha hecho hacer, más el pintor no es muy de los aventajados, ésa que está tomando la disciplina, me enoja le hayan puesto su brazo desnudo*”.

²¹ *It is not enough that nudity should be avoid; every human figure must be clad appropriately. For example, everyone knows that a rustic, homespun style of dress is iproper for a respectable citizen, and that on the dramatic stage cotumes are made to suit the characters being performed. The humbler characters, for example, mantaing a bearing and attire that befits their lowly status.*

de vestimenta com que eles [os santos] são representados, devendo ser de forma adequada às pessoas santas”²² (Paleotti, , p. 214). Por mais que Teresa não estivesse nua, ela ainda não estava vestida de modo adequado. Os encomendantes dos painéis, cientes da necessidade de manutenção dos bons modos, podem ter solicitado que a túnica vestida por Teresa fosse substituída por um vestido que, além de cobrir seus braços representasse seu “status superior”.

Entre os séculos XVI e XVIII, falar de uma vida privada na Colônia pode levar a certos equívocos. Nos núcleos urbanos, o que se nota é uma sociabilidade que ocorre de modo predominantemente fora de casa, pautada por um mundo em que todos se conhecem, e em que se identificam socialmente pelas suas vestes, pelos ofícios (Algranti in Novais; Souza, 2018, p. 118).

De acordo com Sandra Silva (2017, 99), “as pessoas mais abastadas exibiam peças luxuosas, diferentemente da população mais pobre e dos escravos, que usavam pano de algodão grosso na roupa do dia a dia”. Em um contexto em que vestir-se bem era um indicativo de status social superior, alterar o “guarda-roupas” de Teresa é, também, alterar a sua classe. Deixando para trás a túnica simples gravada por Westerhout, a santa passa a vestir-se como uma nobre, e a nobreza pertencente à Ordem Terceira do Carmo do Recife passa a se enxergar na representação de seu maior modelo de santidade.

A dúvida que fica é: teria sido Sepúlveda o responsável pela alteração? Como vimos, o modelo do vestido inserido na pintura remonta às vestimentas utilizadas no século XIX, período distante do auge produtivo de Sepúlveda, em meados do século XVIII. Além disso, a qualidade dos traços empregados nos retoques difere da técnica apurada de João de Deus. Me parece que pode ter ocorrido aqui o mesmo que Acioli (2008, p. 270) aponta para a pintura do forro da Igreja de São Pedro dos Clérigos. Ali, o artífice Manoel de Jesus Pinto teria sido contratado entre 1805 e 1806 para retocar o painel de *São Pedro Abençoando o Mundo Católico*, que teria sido pintado originalmente por Sepúlveda. É incerto, mas provável, deduzir que tenha sido o mesmo Manoel Pinto o responsável pelas alterações na Ordem Terceira do Carmo do Recife, visto que foi ele o responsável pelo douramento e pela pintura da sacristia dessa mesma igreja. Menos contestável é afirmar que não se trata de uma interferência realizada pelo próprio João de Deus e Sepúlveda.

²² Attention must be paid to the sort of dress in which they [saints] are represented, which should be suited to saintly persons.

1.4 A Virgem consola Teresa após a morte de sua mãe

Seguindo na ideia de manutenção do decoro, podemos citar algumas alterações realizadas no penúltimo painel referente à infância de Teresa de Jesus que será analisado. Trata-se de uma representação da visão que a santa teve de Nossa Senhora, após a morte de sua mãe.

Eu me lembro que, quando minha mãe morreu, estava com a idade de doze anos, pouco menos. Quando comecei a entender o que tinha perdido, fui aflita a uma imagem de Nossa Senhora e supliquei que ela com fosse minha mãe, com muitas lágrimas. Parece-me que, ainda que fosse feito com simplicidade, que me tem valido; porque conhecidamente tenho achado esta Virgem soberana em quanto me tenho encomendado a ela e, enfim, tornou-me a si (D'Ávila, 2018, p. 52-53).

No que concerne à representação dessa cena, a gravura de Westerhout (Img. 14) e o painel de Sepúlveda (Img. 13) não apresentam grandes diferenças. A túnica de Teresa na gravura é modificada mais uma vez, sendo coberta pelo mesmo vestido do modelo Império, provavelmente pela mesma razão levantada anteriormente. O cabelo que estava preso em coque, está solto no painel recifense, talvez para cobrir o pedaço do ombro de Teresa que estava à mostra. Para além das alterações relacionadas à necessidade de se cobrir o corpo da santa carmelita, os encomendantes, ou os próprios artífices, optaram pela exclusão de dois pequenos querubins que ornavam o canto superior esquerdo da gravura. Ao fundo, um longínquo castelo é retirado da composição, deixando o espaço livre para que uma grande árvore floresça em seu lugar. Essa alteração, mais do que servir ao decoro da imagem, demonstra a engenhosidade do artífice pernambucano. Ao remover uma figura estranha aos espectadores do Recife (o castelo de arquitetura tipicamente europeia), o ateliê de Sepúlveda torna o ambiente representado mais próximo da realidade de seu público alvo, ou, até mesmo, mais verossímil.



Img. 13 - A Virgem consola Teresa após a morte de sua mãe. João de Deus e Sepúlveda. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século XVIII, Recife, Pernambuco, Brasil. Foto: André Honor. Dia 20, Abr. 2015.



Img. 14 - A Virgem consola Teresa após a morte de sua mãe. Gravador: Arnold van Westerhout, *Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù*, Roma, 1716, prancha V.

Em ambas as imagens Teresa se ajoelha aos pés da Virgem Maria, em uma posição de súplica. Nossa Senhora retribui com um movimento de acolhimento, zelosa pela sua filha que estava em sofrimento, em uma ação que se assemelha a um abraço. Com a mão esquerda, Nossa Senhora aponta para uma cena secundária, ao fundo. Ali, Beatriz de Ahumada jaz morta em seu caixão, cercada por duas velas que fazem parte do ritual fúnebre. Toda a cena traz uma forte sensação de dor e perda, mas também de intimidade, representando bem o surgimento do elo especial entre a Virgem Maria e Teresa de Jesus.

Ao ressaltar o papel de Maria como sua zelosa intercessora, Teresa, em uma relação de reciprocidade, também se coloca como protetora da imagem de Nossa Senhora. Abraçando o culto mariano, tido pela Igreja como uma resistência católica frente aos avanços do protestantismo, a santa demonstra perante os seus inquisidores que está em consonância com as regulações tridentinas e pronta para proteger a sua fé.

Por mais que, como dito anteriormente, as representações de Westerhout e Sepúlveda em “A Virgem consola Teresa após a morte de sua mãe” tragam a ideia de intimidade entre ambas as personagens, é interessante que recorramos às gravuras anteriores relacionadas a

esta matriz iconográfica para compreender melhor essa relação. Em sua *História Social da Criança e da Família*, Philippe Ariès (2018, p. 19) defende que “com a maternidade da Virgem, a tenra infância ingressou no mundo das representações”. A conexão entre infância e maternidade perpassa, portanto, o mistério da maternidade de Nossa Senhora. Nesse sentido, podemos analisar o tema da Virgem que consola Teresa como sendo uma reconfiguração do sobredito mistério.



Img. 15 - A Virgem consola Teresa após a morte de sua mãe. Guillaume Valet. *Vita effigiata et essercizi affettivi della seraf. vergine S. Teresa di Giesu*. Roma, 1655, n. 4p. 118.



Img. 16 - A Virgem consola Teresa após a morte de sua mãe. Autora: Claudine Brunand. *La Vie de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jesus...*, França, 1670, n. 2, entre as pp. 8-9.

No cristianismo, a amamentação por muito tempo esteve vinculada à *Madonna Lactans*, tipo iconográfico em que a Virgem Maria é representada alimentando o menino Jesus. Conforme bem aponta André Honor (2024, p. 203), “a amamentação existe desde antes da humanidade se organizar como sociedade. O leite materno é a sobrevivência da criança. É a representação gráfica da caridade. É a profecia de salvação da humanidade”. Comentando sobre o tema iconográfico da Lactação de São Bernardo²³, Honor (2024, p. 158) ressalta que “o leite de Maria não é um alimento comum, ele é a representação da própria Igreja que nutre seus filhos, colocando sob seus auspícios até mesmo o maior pecador, quando arrependido”. A amamentação se torna, portanto, o símbolo mais eficaz da adoção de Teresa por Nossa

²³ Para mais informações, consultar o capítulo 8 do livro *Divinas Tetras: a iconografia de Nossa Senhora do Leite no cristianismo ocidental*, escrito por André Cabral Honor.

Senhora e, conseqüentemente, pela própria Igreja. Ao ser nutrida diretamente pelo leite da Virgem, Teresa não apenas é acolhida como filha espiritual, mas também apresentada como herdeira legítima da fé e da doutrina eclesiástica. Esse gesto reforça visual e simbolicamente sua vocação para a santidade, ao inscrevê-la no seio da maternidade espiritual de Maria, que não apenas gera Cristo, mas também alimenta e forma seus seguidores mais íntimos.

Essa representação da Nossa Senhora do Leite era muito comum na pintura sacra europeia, tendo se enfraquecido gradualmente após as regulações tridentinas, que vieram após uma série de críticas, como as desferidas por São Bernardino de Siena.

Você acha que é razoável alguém ir espremer o leite de uma mulher? A quem você quiser, eu digo que essas coisas não agradam a Deus. [...] Será que a Virgem Maria foi uma vaca, que derramou seu leite, como fazem os animais, que se deixam moer? Tenho a opinião de que acredito que ela teve tanto leite, nem mais nem menos, quanto bastou para que a boca de Cristo a abençoasse. Ó, quão grande pecado é para aqueles que querem saber e antecipar mais do que a Santa Igreja! Grande presunção! (Bernardino, 1884, p. 375)²⁴

No texto do santo italiano é possível dimensionar o incômodo que havia com relação a uma imagem na qual se via “espremer o leite de uma mulher”. Bernardino chega a dizer que alguns tratam a Virgem como se fosse uma vaca, sendo seu leite consumido como se faz com o das bestas. De acordo com Sperling (2018, p.881) na Itália, terra de Bernardino, o seio nu da Virgem era propositalmente deslocado ou distorcido, destacando sua função simbólica e evitando as denúncias de erotização. Comentando esse mesmo trecho de Bernardino de Siena, André Honor (2024, p. 187) conclui que “apesar de não ter sido considerada como pornográfica por seus contemporâneos, a imagem de Nossa Senhora do Leite foi considerada indecorosa, imoral, portanto, inadequada de ser vista em público”.

Ainda que tenham “desafiado” o movimento de decadência do tipo iconográfico da *Madonna Lactans*, as gravuras de 1655 e 1670 adotam uma postura que poderia ser tida como decorosa, visto que não deixam o seio de Nossa Senhora exposto. A amamentação só pode ser inferida pelo local no qual a boca de Teresa se aproxima do Corpo da Virgem, e pelo movimento que a mão esquerda desta faz em seu seio direito, como se apertando para que o leite possa sair - movimento que era muito comum nas representações da *Madonna Lactans*.

²⁴*Parti che questa sia cosa ragionevole, che uno vada premendo il latte a una donna? E sia chi si voglia, io dico che non piacciono a Dio queste tali cose. [...] Forse che ella fu una vacca la Vergine Maria, che ella avesse lassato il latte suo, come si lassa delle bestie, che si lassano mugniare? Io ho questa opinione ch'io mi credo che ella avesse tanto latte né più né meno, quanto bastava a quella bochina di Cristo lesu benedetto. Oh quanto è grande peccato di quelli che vogliono sapere e antivedere più di santa Chiesa! Grande presunzione è!*

Por fim, é importante ressaltar o papel desse tema no contexto da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Como vimos, as incertezas do pós-morte faziam parte do discurso imagético apresentado aos irmãos leigos que frequentavam a ordem. O temor diante da promessa de um julgamento final que determinaria o alcance, ou não, de um lugar no paraíso, tornava primordial a busca por uma boa-morte. Ainda que “defendidos” pelo místico escapulário carmelita, os fiéis deveriam recorrer à proteção de Nossa Senhora do Carmo para encontrar um refúgio perante a dor da partida e receber a promessa de salvação para as suas almas.

1.5 Teresa recorda a imagem da samaritana

O último tema referente à juventude de Teresa remete à passagem da samaritana. No medievo europeu, essa passagem gozava de enorme prestígio, com diversas lendas celebrando-a. Segundo o evangelho de João, ao fazer uma viagem à região de Samaria e cansado do percurso que percorrera até ali, Jesus sentou-se à beira de um poço, enquanto seus apóstolos foram a uma cidade próxima em busca de alimento.

O calor do meio-dia envolvia o ambiente quando chegou ao poço uma samaritana carregando um cântaro. Jesus pediu-lhe um pouco de água. Inicia-se, então, um diálogo em que Jesus apresenta-se como o Messias; como a “fonte de água a jorrar para a vida eterna” (João, 4:14). A samaritana, após ter seus pecados expostos e ale por Jesus Cristo, passa a crer na palavra dele. Acreditando estar na presença do Senhor, a mulher deixou de lado seu cântaro e voltou à cidade, convencendo seus conterrâneos a irem, junto dela, ao encontro de Jesus.

Em pesquisa sobre as mudanças sofridas pela imagem da samaritana ao longo do tempo, Craig Farmer (1996, p. 368) afirma que os teólogos medievais, em geral, a tratavam como uma mulher bem-intencionada, mas estúpida, cujo intelecto foi gradualmente iluminado para uma compreensão do *status* divino de Jesus. Entretanto, sua passagem não trata apenas da história de conversão de uma pecadora. Trata-se da primeira vez em que Cristo se revelou a alguém na Bíblia, e ele o fez a uma mulher. No contexto das acusações que Teresa vinha sofrendo pela Inquisição, é fundamental reforçar a relação entre o filho de Deus e a samaritana, uma mulher pecadora, assim como Teresa.

Além disso, a passagem também é um exemplo do papel evangelizador que tem o testemunho feito por alguém que vivenciou as maravilhas do Senhor. No capítulo trinta de seu *Livro da Vida*, Teresa relembra o impacto que esse texto teve sobre si.

Oh, quantas vezes me lembro da água viva que o Senhor disse à Samaritana, e assim sou muito afeiçãoada àquele Evangelho; e é assim, certamente, que sem entender como agora este bem, desde muito menina o era, e suplicava muitas vezes ao Senhor que me desse daquela água, e a tinha desenhada aonde estava sempre, com este letreiro, quando o Senhor chegou ao poço: *Domine, da mihi aquam* (D'Ávila, 2018, p. 302-303).

A primeira gravura da santa recordando sua afeição pelo episódio data de 1670, com a publicação de uma nova edição da *Vita effigiata et essercizi affettiui della seraf. vergine S. Teresa di Giesu* que, como sabemos, teve suas gravuras copiadas por Claudine Brunand, no mesmo ano, para uma publicação francesa.



Img. 17 - Teresa recorda a imagem da Samaritana. Guillaume Valet. *Vita effigiata et essercizi affettiui della seraf. vergine S. Teresa di Giesu*. Roma, 1655, n. 3, p. 116.



Img. 18 - Teresa recorda a imagem da Samaritana. Autora: Claudine Brunand. *La Vie de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jesus...*, França, 1670, n. 3, entre as pp. 14-15.

Nas imagens 17 e 18, Teresa está ajoelhada, com a mão esquerda sobre o peito. A jovem abulense olha para cima com uma mistura de surpresa e comedimento. O foco de sua atenção parece ser o Paraíso, representado pela palavra *semper*, gravada no canto superior direito. Assim como nas imagens em que Teresa estuda a vida dos santos com seu irmão, o vocábulo *semper* é repetido nas chamas que surgem do canto inferior direito, fazendo alusão

ao fogo do inferno. Mais uma vez, a eternidade da bem aventurança dos justos é evocada, assim como a perpetuidade da pena dos pecadores.

Ao fundo da composição, no topo de um monte ao qual parece ser possível chegar após percorrer uma estrada sinuosa, vemos uma casa simples, ladeada por um conjunto de árvores altas. A casa parece representar Sicar, cidade para a qual a samaritana teria ido após o encontro com Jesus e para cuja população anunciou o encontro com Cristo. Mais próxima do espectador, a samaritana surge por detrás do ombro esquerdo de Teresa, vertendo a água de seu cântaro em um cálice apoiado na borda do poço. De frente para ela está Jesus Cristo, cuja mão esquerda parece guiar a ação de mulher, estando de acordo com a ideia de iluminação presente na interpretação alegórica de Agostinho. De acordo com essa interpretação, a samaritana teria se deixado conduzir por Jesus para que, enfim, alcançasse a contemplação das verdades espirituais.

No entanto, Agostinho constrói sua interpretação alegórica com base em um tema que influencia as caracterizações posteriores da mulher samaritana: o tema da iluminação. Assim como Crisóstomo, Agostinho argumenta que, por causa de sua ignorância, ela confunde as palavras de Jesus sobre a "água viva" como uma referência à água que jorra de uma fonte. Sua compreensão é carnal, ligada aos seus sentidos, simbolizados por seus cinco casamentos anteriores. Ela atualmente vive com um marido ilegítimo, um adúltero, que simboliza o erro do intelecto ligado às coisas carnavais. Jesus repreende sua ignorância e erro ao ordenar que ela chame seu marido legítimo, que simboliza a mente ou a compreensão, a parte da alma humana iluminada pela luz divina. Agostinho interpreta o restante da história como o processo pelo qual a mulher samaritana gradualmente chama o "marido" de sua alma à ação, resultando em sua iluminação final ao reconhecer a identidade de Jesus. (Farmer, 1996, p. 367-368)²⁵

É importante notar que, às costas de Teresa, ergue-se uma coluna de estilo clássico, destoando do restante da composição. Aqui, é preciso relembrarmos o intertexto que originou a imagem. Teresa nos diz que “tinha desenhada onde estava sempre” uma imagem da samaritana. No mesmo sentido, seu primeiro biógrafo conta que a santa tinha particular devoção pela passagem da samaritana, tendo sempre uma representação dela em seus aposentos (Ribera, 1908, p. 97).

²⁵ However, Augustine constructs his allegorical interpretation on the basis of a theme that influences later characterizations of the Samaritan woman: the theme of illumination. Like Chrysostom, Augustine argues that because of her ignorance, she mistakes Jesus' words concerning "living water" as a reference to water that gushes from a spring. Her understanding is carnal, wedded to her senses, symbolized by her five previous marriages. She presently lives with an illegitimate husband, an adulterer, who symbolizes the error of the intellect bound to carnal things. Jesus rebukes her ignorance and error by commanding her to call her legitimate husband, who symbolizes the mind or understanding, the part of the human soul illumined by divine light. Augustine interprets the rest of the story as the process by which the Samaritan woman gradually calls the "husband" of her soul into effect, resulting in her final illumination upon recognizing Jesus' identity.

A coluna serve para demarcar que a gravura não se trata da representação de um acontecimento de fato. Teresa não presenciou a conversa entre Jesus e a Samaritana. Ela apenas recordava os ensinamentos extraídos dessa passagem, por meio da meditação suscitada por uma imagem. Teresa é inserida na cena, como se fizesse parte do momento, para demonstrar a vivacidade de suas meditações. Mas a coluna no canto esquerdo não nos permite esquecer de que, ao fim das contas, ainda se trata de uma imagem mental produzida pelas reflexões da religiosa carmelita. Além de seu papel narrativo, a coluna ajuda a acentuar a verticalidade da imagem e deixa clara a profundidade da gravura, colocando Teresa em primeiro plano e tornando-a, inclusive, uma personagem maior diante do restante representado.



Img. 19 - Teresa recorda a imagem da Samaritana. Gravador: Arnold van Westerhout, *Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù*, Roma, 1716, prancha IV.

A gravura de Westerhout é mais decorosa nesse sentido. A pilastra é mantida no mesmo local das composições anteriores. Entretanto, a recordação de Teresa, antes tão vívida, parece dissolver-se na realidade. Agora ela está ajoelhada em seu aposento, contemplando com devoção uma pintura de grande proporção pendurada na parede. A cidade ao fundo é excluída, assim como as representações do céu e do inferno. Por detrás

do poço, a samaritana serve um cálice de água a Jesus que, dessa vez, não parece guiar as suas ações.

A iniciativa da mulher, que não necessita mais da iluminação divina para servir a Cristo, condiz com uma representação que visa estabelecer a samaritana como fonte de inspiração para Teresa. Ambas seriam mulheres santas que, por seu amor a Deus, serviram a Cristo da melhor forma que conseguiram. A própria carmelita dizia que, desde muito jovem pensava sobre a santa samaritana, apresentando-a como uma espécie de modelo a ser seguido.



Img. 20 - Teresa recorda a imagem da Samaritana. João de Deus e Sepúlveda. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século XVIII, Recife, Pernambuco, Brasil. Foto: André Honor. Dia 20, Abr. 2015.

Fica evidente, mais uma vez, a relação direta entre a obra de Sepúlveda e a gravura de Westerhout. A parte central da pintura (Img. 20) é extremamente semelhante à composição apresentada na Imagem 19, tendo como diferenças substanciais o vestido e a posição das mãos de Teresa. Diferente do que ocorre no painel em que Teresa distribui esmolas, o vestido não foi acrescentado para cobrir as partes do corpo que estavam expostas, visto que na gravura o corpo já estava coberto. Entretanto, o artista e/ou os encomendantes parecem ter optado por manter uma cronologia narrativa linear e interconectada. As vestes inseridas nos painéis, independentemente de quando ou por quem tenha sido feitas, servem como uma espécie de atributo da jovem Teresa.

Deixar clara a juventude da santa na representação desse tema é importante para demonstrar como Teresa já bebia da água viva de Cristo desde a mais tenra idade, o que serve como uma defesa de sua *vita* santa pautada pela perfeição cristã. A inserção do vestido, demarcando os temas da infância de Teresa, demonstra “a qualidade do pintor de trabalhar inventivamente em cima de uma temática ou, até mesmo, de uma imagem já concebida” (Honor, 2022, p. 11). Qualidade essa que “era bastante bem quista, daí porque prezava-se e louvava-se o engenho do artista” (Honor, 2022, p. 11).

Em artigo sobre a imitação e o decoro na pintura colonial, Clara Abreu, apesar de não aprofundar a análise sobre as modificações realizadas pelos artífices na composição das gravuras utilizadas como modelo, atribui essas modificações ao desejo dos comitentes das obras. A subordinação desses artistas a modelos autorizados não deve ser lida como ausência de agência, mas como parte de um sistema visual em que a cópia possuía valor normativo e devocional. A autora recorda, a partir de um trecho do tratado do arcebispo de Bolonha, Gabriele Paleotti, que “cabia aos pintores somente reproduzirem os modelos autorizados pela esfera religiosa” (Abreu, 2017, p. 102). Essa afirmação, longe de reduzir o pintor colonial à condição de executor passivo, ilumina o modo como o fazer artístico se articulava à lógica do decoro e da ortodoxia visual tridentina.

Nesse sentido, mais do que negar a dimensão criativa dos artífices, é preciso compreender que a reprodução, no contexto da arte sacra, operava dentro de um horizonte de sentido em que a cópia era também tradução. A cadeia de derivações que vai das gravuras de Collaert e Galle às versões de Alessio della Passione, Arnold Westerhout e, finalmente, às pinturas de Sepúlveda, evidencia que cada gesto de cópia não é apenas repetição, mas reinterpretação. Ainda que vinculadas a um mesmo repertório iconográfico, essas imagens se transformam ao passar por novos meios, técnicas e sensibilidades

Como propõe o historiador da arte Diego Paiva (2015, p. 266), ao mobilizar o conceito de “gravura de tradução” de Argan para discutir o valor crítico das reproduções, a cópia deve ser compreendida não como simples repetição, mas como operação interpretativa. O argumento é de que uma obra deve ser entendida como uma intersecção entre dois pertencimentos: à obra original, que ela prolonga e comenta, e à sua própria autonomia técnica, determinada pelo “como”, “quando” e “por que” da cópia. Em outras palavras, o ato de copiar envolve escolhas — de escala, de contraste, de composição e de cor — que são, em si, críticas e criativas. Quando Sepúlveda transpõe para a pintura as gravuras de seus antecessores, ele não apenas repete um modelo. Ele recria o olhar a partir de outro tempo, outro suporte e outra sensibilidade.

Dessa forma, ao invés de conceber os artífices da América portuguesa como “meros copiadore”, é mais produtivo reconhecê-los como intérpretes visuais. A cópia, nesse contexto, não é uma instância de subordinação, mas um campo de tradução e invenção. Um espaço no qual a fidelidade ao modelo e a engenhosidade dos artífices se equilibram na construção de uma linguagem pictórica própria.

Um exemplo dessa atuação engenhosa empreendida é o redimensionamento da imagem. Conforme vemos nas imagens 19 e 20, a gravura de Westerhout foi composta na vertical. Já o painel dos carmelitas foi confeccionado em uma tela na horizontal, o que possibilitou mais espaço para o artífice trabalhar. No canto direito do painel, a porta apresentada na gravura é transformada em uma janela, o que dá ao ambiente um aspecto de maior privacidade, condizente com a ideia de que Teresa teria a imagem em seu aposento íntimo. Além disso, é inserida uma mesa com forro vermelho, na qual repousa uma ânfora de água, símbolo da samaritana. A coluna que servia para acentuar a verticalidade da cena é retirada, visto que não se encaixa mais na horizontalidade do painel.

A ânfora tem o papel essencial de conectar a imagem à passagem da samaritana, visto que os painéis produzidos pelo ateliê de Sepúlveda não apresentam legendas que contextualizam as imagens, diferentemente das gravuras. Além do mais, o poço de Jacó tem o significado de nascente da água viva e de fonte de ensinamentos. Nesse sentido, o evangelho de João pode ser tido como uma das principais referências para a experiência e doutrina da mística desenvolvida pela carmelita, com suas analogias sobre a forma de se regar o jardim espiritual com a água viva que Jesus compartilhou com a samaritana²⁶.

Essa passagem é emblemática para a defesa que Teresa promoveu de si e dos seus êxtases, e para a posterior consagração de sua santidade. Na legenda presente na gravura de Westerhout, está escrito que a “Beata Teresa, impedida de viver o martírio, sendo ainda muito jovem, pensava em viver na clausura em busca da eternidade e exclamava, tal qual a samaritana: Senhor, dá-me dessa água”²⁷. Seria a partir da reflexão diante da imagem que recordava essa passagem que Teresa teria decidido abandonar de vez sua vida mundana para que pudesse servir a Deus. Ambas foram mulheres pecadoras, até Cristo decidir revelar-se a elas e iniciá-las no caminho da fé.

Este é, portanto, o tema perfeito para encerrar o conjunto de representações sobre a infância de Teresa. Um conjunto que busca demonstrar a existência de certa vocação

²⁶ Em *La Samaritana: inspiradora de Teresa de Jesús*, o carmelita Antonio Kaddissy aprofunda essa discussão teológica.

²⁷ *B. Theresia sibi praerepta Sorte Martyrii ad huc Adolescentula de eremis cogitat et uni fixa aeternitati cum Samaritana exclamat: domine da mihi hanc aquam.*

natural que fazia Teresa desejosa de zelar por sua fé. A busca pelo martírio; a tristeza por não tê-lo alcançado; a entrega de sua vida a Cristo: aqui foram dados os primeiros passos que a levariam ao *status* doutora da Igreja Católica. Passemos aos seguintes.

2. PRUDÊNCIA

O zelo pela fé e pela alma inspirava o cristão a agir com prudência. Essa seria a virtude daquele que conhece “o reto modo de obrar, o que é moralmente bom ou não”, e que consegue “excogitar os meios próprios para satisfação dos instintos da natureza corrupta” (Bluteau, 1720, p. 811). Para Fernando de la Flor (2009, p. 217-218), em obra dedicada ao que ele denomina de “período barroco espanhol”, havia na Espanha certa visão negativa do mundo, o que levava à produção de obras e relatos que visavam à construção de valores individuais e a introjeção da necessidade de se buscar a salvação da alma. Essa análise pode ser ampliada para o contexto ibérico, alcançando as produções sacras dos territórios portugueses. A arte não era, portanto, apenas um objeto de veneração. Era um meio de transmissão de conhecimento. Nesse contexto, a prudência seria a virtude responsável por inculcar o desejo de abandono dos vícios mundanos para que, enfim, se pudesse gozar dos prazeres divinos.

Há diversos trechos das obras de Santa Teresa - nascida e criada na Espanha contextualizada por de la Flor - que são dedicados à disputa que ela travava internamente. Um lado de sua alma ansiava fervorosamente por se entregar aos desígnios divinos. Outra parte se via irresistivelmente atraída pelas seduções do mundo profano.

Por um lado, me chamava Deus; por outro, eu seguia o mundo. Davam-me grande contento todas as coisas de Deus, mantinham-me atada as do mundo. Parece que queria conciliar estes dois contrários - tão inimigo um do outro - como é a vida espiritual e contentos e gostos e passatempos sensuais [...] e assim, não me podia encerrar dentro de mim [...] sem encerrar comigo mil vaidades (D'Ávila, 2018, p. 95-96).

O medo do mundo e dos vícios que o acompanhavam levavam à desconfiança perante os sentidos corporais. Os olhos, particularmente, eram tidos como as portas pelas quais entravam as impressões enganosas (De la Flor, 2009, p. 45). Com o avanço das ciências visuais, a teologia ibérica reforçou a ideia de que o mundo seria, na realidade, um engano com aparência de verdade. A imagem naturalista passou a ter, portanto, contornos de ficção. Era necessário superar os desejos do corpo para controlar os sentidos e, assim, conseguir interpretar o mundo de acordo com os dogmas disseminados pelo catolicismo (De la Flor, 2009, p. 73). Mas essa não era uma tarefa fácil. Para além da dificuldade natural de se controlar os instintos corruptos da humanidade, era preciso também desviar-se das tentações demoníacas.

De acordo com Francisco Ribera, as tentações vivenciadas por Teresa seriam fruto da inveja que o Diabo sentia das suas virtudes. Visando destruir os “dons naturais” que Deus havia concedido à jovem abulense, os demônios teriam se mobilizado e utilizado de dois artifícios para desviá-la do caminho do bem. O primeiro seria os livros de cavalaria. O outro, as más companhias, como certas primas que a própria Teresa cita em seu texto autobiográfico. Essas tentações teriam feito Teresa “esquecer-se do temor a Deus e se envolver em loucuras, passatempos e conversas perigosas”²⁸ (Ribera, 1908, p. 100).

Percebendo o caminho seguido por sua filha, Alonso Sánchez de Cepeda decidiu enviá-la ao Convento de Nossa Senhora das Graças, para que estudasse com as freiras agostinianas. Durante esse período, Teresa teria sofrido com mais ações das forças malignas, manifestadas através de pensamentos vaidosos e daquelas más companhias que, mesmo estando fora do recolhimento, encontravam uma forma de enviar recados que atravessavam as grossas paredes do convento. A jovem permaneceu ali por cerca de um ano e meio, saindo para retornar à casa do pai devido a uma grave enfermidade.

Após curada, Teresa teria passado alguns dias na casa de sua irmã, Maria de Cepeda, e outra temporada na casa de um tio, Pedro Sánchez de Cepeda, homem de posses que abandonou toda sua riqueza para tornar-se frade. Foi nesse período que a carmelita passou a se dedicar mais à leitura de livros religiosos, como as *Epístolas de São Jerônimo*. O tio Pedro teria sido determinante na decisão de Teresa em deixar para trás as vantagens efêmeras do mundo e buscar, prudentemente, a felicidade eterna.

Ainda que fossem poucos os dias que aí estive [na casa do tio], com a força que faziam em meu coração as palavras de Deus, assim lidas como ouvidas, e a boa companhia, cheguei a ir entendendo a verdade de quando menina, de que não era tudo nada, e a vaidade do mundo, e como acabava em breve, e a temer, se tivesse morrido, de que ia para o inferno. E ainda que não acabasse minha vontade de inclinar-se a ser monja, vi que era melhor e mais seguro estado. E assim pouco a pouco me determinei a forçar-me para tomá-lo (D’Ávila, 2018, p. 61).

“Vi que era melhor e mais seguro estado”. Teresa conta ter sido difícil a decisão de tornar-se monja. Mas, por fim, prevaleceu sua prudência, virtude que serve “ao bem do indivíduo, buscando uma e outra vias justas, úteis, e honestas, e fugindo dos seus contrários” (Bluteau, 1720, p. 811). O zelo pela sua alma inflamava o medo de ir para o inferno. Fugindo desse caminho tortuoso, tomou o hábito carmelita em 2 de novembro de 1535, aos 20 anos de idade. Esse é um dos momentos mais importantes da hagiografia teresiana e, certamente, não

²⁸ *Olvidar el temor de Dios y meterse en locuras y aficiones y conversaciones peligrosas.*

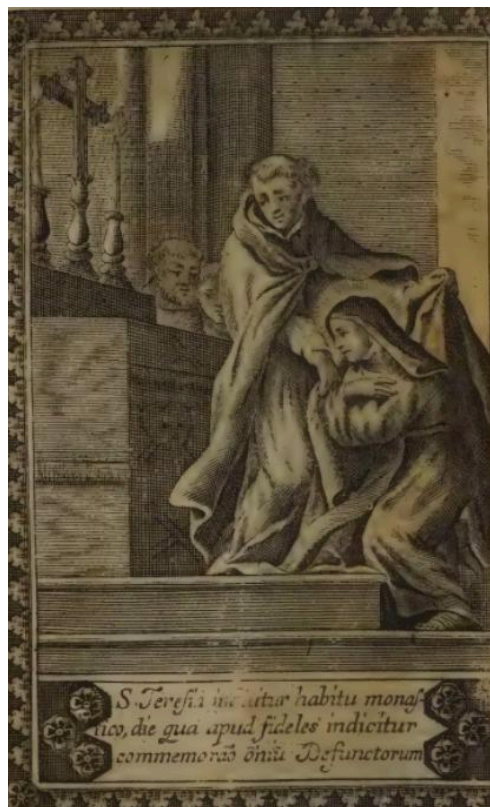
poderia deixar de figurar entre os temas representados nos principais conjuntos de gravuras sobre sua vida.

2.1. Teresa recebe o hábito da Encarnação

O tema da investidura de Santa Teresa surge em 1655, na obra de Alessio de la Passione. Representativo da consagração de sua vida a Deus, o momento do recebimento do hábito da Encarnação marca também a manifestação pública de Teresa do seu comprometimento com os valores cristãos e com a Igreja católica. Ao vestir o hábito carmelita, Santa Teresa demonstrou sua prontidão para abraçar os desafios e as responsabilidades inerentes à vida religiosa, bem como sua disposição para caminhar no caminho da santidade e da virtude.



Img. 21 - Teresa recebe o hábito da Encarnação. Gravador: Guillaume Valet. *Vita effigiata et essercizi affettiui della seraf. vergine S. Teresa di Giesu.* Roma, 1670, n. 7, p. 124.



Img. 22 - Teresa recebe o hábito da Encarnação. Gravadora: Claudine Brunand. *La Vie de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jesus...*, França, 1670, n. 6, entre as pp. 32-33.

Nas primeiras gravuras sobre o tema (Imgs. 21 e 22), Teresa de Ahumada está com o joelho esquerdo²⁹ totalmente apoiado no terceiro degrau de um altar. Já o joelho direito encosta levemente o mesmo degrau, mas ajudado pelo seu pé, que ainda está firme no degrau logo abaixo. Essa configuração movimentação à cena, passando a impressão de que Teresa estava no processo de ajoelhar-se. Seus braços, postos sobre os seios, e a cabeça levemente inclinada para a frente, representam a posição de humilde reverência da religiosa perante o crucifixo exposto no altar à sua frente. Conferindo ainda mais movimento à cena, o frade posicionado no centro da gravura tenta completar a ação de estender o hábito carmelita sobre o corpo de Teresa.

O movimento é uma característica crucial da arte religiosa do período. Para Alberti (2009, p.114), um dos pioneiros na tratadística sobre a pintura sacra, “a história comoverá a alma dos espectadores se os homens nela pintados manifestarem especialmente seu movimento da alma”, sendo que “os movimentos da alma são conhecidos pelos movimentos do corpo”. Esteticamente, o movimento é agradável. Para a narrativa, ele é necessário à persuasão por meio da comoção. No caso das gravuras que trato no momento, o movimento de Teresa evoca sua fragilidade e submissão. Em contrapartida, a movimentação do frade demonstra a segurança do acolhimento oferecido não só pelos carmelitas, mas por toda a Igreja Católica. Cientes do papel propagandístico da arte tridentina e de sua ação sobre a emoção das massas, é imprescindível a atenção aos movimentos das personagens e emoções que eles evocam.

Retornando às imagens, se olharmos apenas para a gravura presente na obra de Claudine Brunand (Img. 22), podemos nos perguntar qual é o foco da atenção do religioso carmelita, visto que seu olhar se perde no canto inferior esquerdo da imagem, onde, aparentemente, não há nada que explique o alheamento do frade. Entretanto, na gravura original (Img. 21), desenhada por Lazzaro Baldi e gravada por Guillaume Valet, é possível notar que o carmelita está olhando para um texto inserido na imagem. Ao invés de ter sido escrita abaixo do desenho, como comumente é feito, a legenda foi posta no interior da gravura, como parte da cena. Na lateral esquerda do altar, podemos ler em latim *De morte cogitans*. Ou “Pensando na morte”. Na escadaria que leva ao altar, os artífices inseriram o

²⁹ Sabendo que ambas as gravuras são espelhamentos de um mesmo modelo, utilizei a gravura de Guillaume Valet para descrever a cena. Na gravura de Brunand, a descrição deverá ser feita no sentido oposto. Se em uma Teresa está virada para a direita, na outra estará virada para a esquerda. Se em Valet Teresa apoia o joelho esquerdo no terceiro degrau do altar, em Brunand será o joelho direito que tomará esta posição. Essa escolha se repetirá por todo o trabalho.

seguinte texto que contextualiza a imagem: “Santa Teresa veste o hábito monástico no dia em que se celebra entre os fiéis a comemoração de todos os mortos”³⁰.

As inscrições presentes na gravura servem a um duplo objetivo. O primeiro, e mais óbvio, é o de informar o leitor sobre o tema ali retratado. A referência ao dia dos mortos poderia servir apenas para localizar temporalmente o acontecimento, informando que Teresa vestiu o hábito carmelita pela primeira vez em um dia de finados. Valet poderia, no entanto, ter gravado apenas “Santa Teresa veste o hábito monástico”, ou “Santa Teresa veste o hábito monástico em 2 de novembro”, mas não, ele preferiu enfatizar que o fato ocorrera no dia em que se celebra a morte. Por quê?

O principal intertexto do tema é, novamente, a *Vida de Santa Teresa de Jesus*, escrita por Francisco Ribera. No trecho em questão o jesuíta destaca a preocupação de Teresa em salvar sua alma, aprofundando-se nas matérias espirituais.

Ela, que tinha a experiência de quão pouco devia fiar de si, e alguma coisa também sobre o que era o mundo, como para tudo aquilo que ela empreendia tinha grande ânimo, determinou-se em ser salva e fez isso; e numa manhã, que foi em 2 de novembro, dia da Comemoração das Almas, ano de 1535, tendo vinte anos e sete meses, sem dar conta a ninguém, além de Antonio de Ahumada, seu irmão, que a acompanhou, saiu da casa de seu pai e foi diretamente a tornar-se monja na Encarnação, Mosteiro principal de Ávila, da Ordem de Nossa Senhora do Carmo. A este irmão ela persuadiu alguns dias antes a abandonar o mundo e entrar na religião...³¹ (Ribera, 1908, p. 103).

Ribera destaca a vocação de Teresa, que, ainda jovem, já detinha a sabedoria que a permitia entender qual seria o caminho correto a seguir. Ressalta também sua liderança, que a possibilitou convencer o irmão, Antônio de Ahumada, a acompanhá-la na decisão de abandonar as vontades da carne. Essa informação nos faz pensar que, provavelmente, um dos homens representados ao fundo central da gravura poderia ser justamente esse irmão. Mas por haver dois homens representados, fica certa dúvida quanto a essa conclusão.

Conectando a ideia de morte apresentada na legenda, e a sabedoria teresiana de decidir “deixar o mundo para entrar na religião”, Lazzaro Baldi insere um signo na parte frontal do pano que cobre o altar que passa quase imperceptível: um crânio. Segundo Adalgisa Campos,

³⁰ *S. Teresia induitur habitu monastico Die, qua apud fideles indicitur commemoratio omnium Defunctorum.*

³¹ *Ella, que tenía ya experiencia de cuán poco debía fiar de sí, y alguna también de lo que era el mundo, como para todo lo que emprendía tenía gran ánimo, determina el ponerse en salvo y hacer de hecho; y un día muy de mañana, que fué á 2 de Noviembre, día de la Conmemoración de las Almas, año de 1535, siendo de edad de veinte años y siete meses, sin dar cuenta á nadie, más de á Antonio de Ahumada, su hermano, que la acompañó, sale de casa de su padre y vase derecha á meterse monja á la Encarnación, Monasterio principal de Ávila, de la Orden de Nuestra Señora del Carmen. Á este su hermano había ella persuadido aquellos días antes en que se andaba determinando, que dejase el mundo y entrase en religión...*

entre os séculos XVI e XIX foi difundida em terras portuguesas a iconografia religiosa do crânio, “atributo do intelectual e do santo – que, na expectativa da época, suscitaria sabedoria e virtudes, e por isso ajudaria na boa morte” (Campos, 2013, p. 163). No mesmo sentido, Chevalier e Gheerbrant (1998, p. 299) dizem ser esse o símbolo referente ao “ciclo iniciático: a morte corporal, prelúdio do renascimento em um nível de vida superior, e condição do reino do espírito”. Na maior parte das vezes, esse símbolo surge “apenas como detalhe, e em alguns casos apenas seu esgar aparece como referência às vaidades humanas.” (Leite, 2012, p. 29)

Na gravura em que Teresa recebe o hábito da Encarnação, apesar de aparentar ser figura coadjuvante na representação, o crânio (*vanitas*) ilustra bem a engenhosidade empregada em sua produção. Esse símbolo polissêmico condensa as três principais mensagens que deveriam ser transmitidas por aquela imagem. Conectado à legenda, ele situa o acontecimento em um dia de comemoração aos mortos. O crânio serve, também, para referir-se às vaidades humanas, e para lembrar como estas levarão à morte da alma. A própria Teresa admitia ter passado por momentos em sua infância e adolescência nos quais começou a “usar roupa de gala e a desejar contentar em parecer bem, com muito cuidado de mãos e cabelo e perfumes e todas as vaidades” (D’Ávila, 2018, p. 54). Por fim, e mais diretamente conectada ao tema representado, há a ideia de morrer para o mundo para que se possa, enfim, viver para Deus. Nesse sentido, o crânio representa a morte de Teresa da Ahumada (seu nome de batismo) e prenuncia o nascimento da Teresa de Jesus (nome adotado ao tornar-se monja).

Dada a importância simbólica do crânio, é estranho não o ver na versão de Westerhout para o tema (Img. 23). A sua gravura utiliza como modelo o desenho de Baldi, mas traz algumas alterações que facilmente passariam despercebidas a um olhar menos atento. A primeira delas é a ausência da caveira no forro que cobre o altar, o que retira da imagem muito de sua conexão com a morte e com a ideia de iniciação de um ciclo. As velas e o crucifixo expostos são menores e menos rústicos, ocupando pouco espaço na composição. No plano de fundo, foi inserida uma arquitetura falsa que confere maior efeito de tridimensionalidade à cena, ampliando a sensação de movimento das personagens em evidência. Por fim, nota-se que Westerhout excluiu um dos dois homens que estavam ao lado do altar, assistindo à investidura de Teresa.



Img. 23. Teresa recebe o hábito da Encarnação. Arnold van Westerhout, Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù, Roma, 1716, prancha VIII.

A exclusão de um dos coadjuvantes talvez tenha ocorrido por uma questão de fidelidade aos textos de Santa Teresa e de Francisco Ribera. Neles se narra que Antônio Ahumada, além de ser o único que sabia da ida de Teresa ao Monastério da Encarnação, teria sido também seu acompanhante no momento da investidura. Sabemos ser Westerhout um conhecedor desses textos, além de artífice engenhoso e que preza pelo decoro de suas imagens. Não seria absurdo presumir que ele tenha decidido manter apenas um dos “espectadores” na cerimônia, para representar a única pessoa que é citada nos intertextos diretamente relacionados às gravuras hagiográficas de Teresa.

Ao deixar apenas Antônio assistindo à iniciação da irmã, e ao excluir a caveira no forro do altar, Westerhout atém-se à narrativa do acontecimento, diminuindo sua carga simbólica e simplificando sua leitura. Trata-se de uma representação da decisão de Teresa em tornar-se monja carmelita, sem aprofundar as causas e os desdobramentos desse momento. Além disso, o tratadista Frederico Borromeu (2010, p. 131) defendia ser “mais refinado utilizar de símbolos e atributos para identificar os santos do que inscrições”. Nesse sentido, a realocação da legenda, retirando-a do interior da composição, pode demonstrar um refino mais apurado do gravurista flamengo.

O ateliê de Sepúlveda utilizou a gravura de Westerhout como modelo, mas adotou postura oposta na relação narração/simbolismo (Img. 24). Enquanto este primou pela adequação da imagem aos textos, aquele buscou resgatar a carga simbólica do desenho de Lazzaro Baldi, ainda que talvez não tivesse consciência disso.



Img. 24. Teresa recebe o hábito da Encarnação, João de Deus e Sepúlveda. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século XVIII, Recife, Pernambuco, Brasil. Foto: André Honor. Dia 20, Abr. 2015.

Acima do altar, o crucifixo e as velas estão à frente de um painel que ilustra a ascensão de Jesus, após sua morte e ressurreição. O Evangelho de Lucas nos conta que no terceiro dia após a morte de Cristo, Maria Madalena e outras mulheres se dirigiram ao sepulcro, levando especiarias que prepararam para ungir o corpo de Jesus. Ao chegar lá, encontraram a pedra removida e o túmulo vazio. Perplexas, foram surpreendidas por dois anjos que lhes anunciaram a ressurreição de Jesus. Ainda sem entender ao certo o que havia ocorrido, as mulheres retornaram ao encontro dos discípulos para compartilhar o que viram, mas inicialmente suas palavras foram ouvidas com incredulidade.

Mais tarde, dois discípulos que caminhavam até Emaús encontraram Jesus, mas não o reconheceram. Após muito conversar sobre as Escrituras, discípulos e mestre teriam se reunido para uma refeição, momento em que Cristo partilhou o pão, sendo reconhecido por seus seguidores. Em seguida, ele desapareceu. Após a revelação, os discípulos retornaram a

Jerusalém e compartilharam o testemunho da ressurreição com os demais. Neste momento, Jesus teria reaparecido e se revelado a todos.

E disse-lhes: Assim está escrito, e assim convinha que o Cristo padecesse, e ao terceiro dia ressuscitasse dentre os mortos, e em seu nome se pregasse o arrependimento e a remissão dos pecados, em todas as nações, começando por Jerusalém. E destas coisas sois vós testemunhas. E eis que sobre vós envio a promessa de meu Pai; ficai, porém, na cidade de Jerusalém, até que do alto sejais revestidos de poder. E levou-os fora, até betânia; e, levantando as suas mãos, os abençoou. E aconteceu que, abençoando-os ele, se apartou deles e foi elevado ao céu. (Lucas 24:46-51)

Essa passagem marca o fim da vida terrena de Jesus, além de enfatizar a importância dos testemunhos pessoais e da comunhão, o que transforma a incredulidade em fé e fortalece a comunidade cristã. Nesse sentido, a pintura que é inserida no painel da Ordem Terceira do Carmo do Recife tem papel simbólico semelhante ao do crânio presente nas gravuras de Valet e Brunand. Ela marca o fim da vida mundana de Teresa, e sua elevação espiritual. Na iconografia, o tema da ascensão está ligado não apenas a uma ideia de certa vocação religiosa nata, mas também a uma movimentação rumo à santidade, o que demanda o esforço de agir prudentemente, conforme os ensinamentos cristãos.

2.2. Conversão frente ao *Ecce Homo*

Em diversos momentos de suas obras Teresa incita os leitores a refletirem sobre o episódio da crucificação e a contemplar as múltiplas dimensões daquele sofrimento. Nesse sentido, tornou-se emblemático na iconografia teresiana o tema da conversão definitiva de Teresa, ocorrida durante a contemplação de uma representação do Cristo chagado e atado à coluna da flagelação.

Aconteceu-me que, entrando um dia no oratório, vi uma imagem que haviam trazido para lá guardar, que tinham ido buscar para certa festa que se fazia na casa. Era de Cristo muito chagado e tão devota que, ao olhar para ela, toda me pertubou de vê-lo tal, porque representava bem o que passou por nós. Foi tanto o que senti de mal ter agradecido aquelas chagas, que o meu coração me parece que se partia, e arrojé-me junto a Ele com grandíssimo derramamento de lágrimas, suplicando-lhe que me fortalecesse já de uma vez para não o ofender. (D'Ávila, 2018, p.106)

A festa aludida por Teresa é a comemoração do Pentecostes, mais precisamente a do ano de 1556, quando a religiosa contava com 41 anos de idade. Carregando o cerne dos ensinamentos penitenciais da carmelita, esse tema está presente já na primeira obra iconográfica dedicada a ela. A gravura de Collaert e Galle (Img. 25) foi publicada em 1613,

apenas cinquenta e sete anos após o acontecimento que a inspirara, e assim como os demais gravados dessa mesma obra, se mostra muito fiel ao texto teresiano.

A legenda³² da gravura nos conta que, após orar fervorosamente pedindo por uma grande mudança em sua vida, diante de uma imagem de Cristo coberto por chagas, Teresa teria se transformado por completo e alcançado a graça solicitada. É importante ressaltar que a conversão definitiva através da contemplação de uma imagem está em acordo com o estabelecido pelos decretos tridentinos. Conforme aponta Borromeu (2010, p. 3-4), nesses textos se estimulava que os bispos utilizassem das pinturas e de outros meios visuais para incitar uma reação emocional no espectador. A partir dessa emoção, o fiel poderia atingir a razão divina e refletir sobre as matérias da fé.



Img. 25. Conversão frente ao *Ecce Homo*, Adriaen Collaert e Cornelis Galle. *Vita S. Virginis Teresiae*..., 1613, prancha 6.

Na imagem vemos Teresa ajoelhada e com as mãos em posição de oração. Seu olhar está fixado no retrato do *Ecce Homo* pendurado à sua frente, que apresenta Cristo coroado por espinhos e carregando os arbustos que lhe servem como um cetro parodiado. O oratório é rico em detalhes. Seu altar conta com um crucifixo e um livro, muito provavelmente a Bíblia Sagrada. No topo, uma luminária foi posta para permitir a leitura do texto religioso. No lado esquerdo do altar encontramos o banco no qual Teresa poderia se sentar durante os longos

³² *Ante Christi plagis tumentis imaginem, pro vital in melius mutatione feruenter orans, tota protinus immutata, postulata gratiam consequitur: paucis inde post diebus, hanc vocem a Deo percipiens; Posthac cum angelis conuersaberis.*

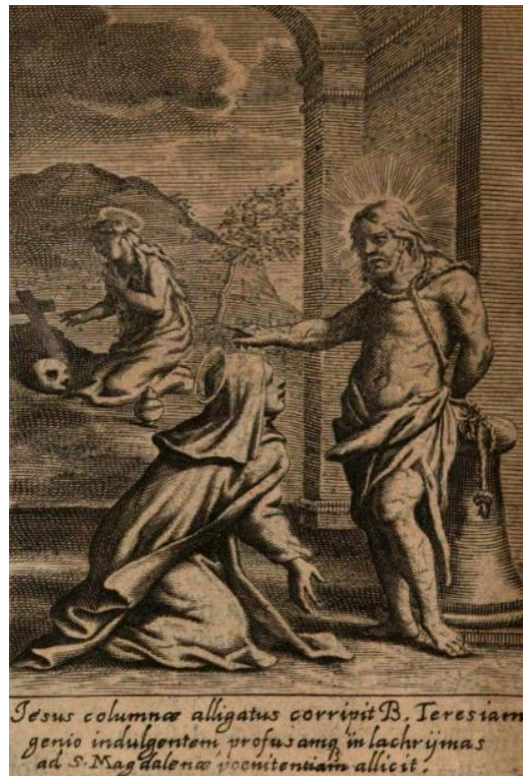
períodos de meditação que aquela imagem lhe suscitava. Acima dele, há uma ampulheta. No canto superior esquerdo da imagem há uma religiosa assistindo à cena.

Com diversas alterações, a versão de Vittorio Casale (Imagem 26) também apresenta uma mulher ao fundo da composição, mas dessa vez é possível identificá-la. A legenda descreve que “Jesus, atado à coluna, repreende Teresa por ceder às preocupações, e quando ela se derrama em lágrimas, Ele a incentiva a seguir a penitência de Maria Madalena”³³. Por mais que a nova personagem tenha sido uma das mulheres que acompanharam Cristo durante o calvário e que testemunharam a sua ressurreição, pode parecer estranha a sua inserção na cena. Mas se retornarmos ao texto teresiano, logo após narrar os arrebatos que teve ao contemplar a imagem do Cristo chagado, Teresa conta que era

muito devota da gloriosa Madalena e mui muitas vezes pensava em sua conversão, em especial quando comungava, que, como sabia, estava ali certamente o Senhor dentro de mim, punha-me aos seus pés, parecendo que não eram de desprezar minhas lágrimas [...] E encomendava-me a esta gloriosa Santa para que me alcançasse perdão. (D’Ávila, 2018, p.106)

Maria Madalena, figura central nos relatos do Novo Testamento, tem sido objeto de intenso debate ao longo dos séculos. Tradicionalmente identificada como uma pecadora que se arrependeu e tornou-se discípula de Jesus Cristo, ela teria sido uma das poucas testemunhas da crucificação, do sepultamento e da ressurreição do redentor. Não nos interessa neste trabalho discutir como Madalena foi tratada nas Escrituras. Muito menos questionar a sua existência, ou a importância que desempenhou na tradição cristã. Basta-nos saber como essa personagem foi enxergada - e ainda é - pela maior parte da cristandade e qual carga simbólica que sua presença poderia trazer ao tema da segunda conversão de Teresa.

³³ *Jesus columnae alligatus corripit B. Teresiam genio indulgentem, profusamque in lachrymas ad S. Magdalenae poenitentiam allicit*



Img. 26. Conversão frente ao Ecce Homo. Guillaume Valet. Vita effigiata et essercizi affettiui della seraf. vergine S. Teresa di Giesu. Roma, 1670, n. 9, p. 130.

De acordo com a *Legenda Áurea*, influente coletânea hagiográfica medieval, Maria Madalena seria a "mulher pecadora" que ungiu os pés de Jesus (Lucas 7:36–50). Na Bíblia ela é citada pela primeira vez como uma das mulheres que Cristo teria curado de enfermidades e intervenções malignas - no caso, sete demônios teriam sido expulsos de seu corpo (Lucas 8:2). A alcunha de Madalena seria consequência de sua associação à cidade de Magdala, onde havia herdado um castelo de sua família. Após a ascensão de Jesus, ela teria decidido vender seus bens e entregar os recursos aos apóstolos, evidenciando seu compromisso com os ensinamentos cristãos e seu papel na propagação do evangelho.

Antes Madalena era muito rica, mas como a abundância é acompanhada pela volúpia, quanto mais percebia o esplendor de suas riquezas e de sua beleza mais submergia o corpo na volúpia, de modo que logo deixou de ser chamada pelo nome, e sim por "a pecadora". (Varazze, 2003, p. 544)

Ainda de acordo com a *Legenda Áurea*, Madalena teria sido iluminada pelo saber divino e incentivada a comparecer a uma casa onde poderia encontrar-se com Jesus Cristo. Ali, teria lavado os pés do salvador com suas próprias lágrimas de arrependimento. Esse episódio marcou a conversão definitiva de sua alma e o início de sua jornada espiritual e

penitencial. Torna-se inteligível, portanto, a engenhosidade do artífice, expressa pela inserção de Maria Madalena na cena. Ausente na gravura de Collaert e Galle (Img. 25), a santa traz uma forte carga simbólica à obra de Casale a Valet (Img. 26). Além disso, complementa a composição imagética com informações do referente intertextual. Teresa se dizia devota de Madalena e afirmava refletir sobre seu sofrimento na crucificação e sobre sua conversão. Na gravura, a pecadora de Magdala carrega uma auréola sobre a cabeça e é retratada de joelhos junto a uma *vanitas* e a uma cruz fincada no chão, atributos da *Madalena Penitente*. Seu cabelo comprido e volumoso também lembra as *Madalenas Penitentes* pintadas por Ticiano (1533), Salai (1515-1520) e Giampietrino (séc. XVI e 1525). Esse tipo iconográfico remonta à Itália do século IX. Segundo Elene Pertejo (2024, p. 66), nesse período se publicou a *Vita Eremítica*, na qual “Maria Madalena, assimilada tipologicamente a Maria Egípcíaca, se retira ao deserto, sem roupa e sem sustento, durante os trinta anos que lhe restavam de vida, para dedicar-se à penitência, à oração e à contemplação, como uma autêntica eremita do deserto”³⁴.

Em capítulo voltado exclusivamente ao poder que as imagens sacras têm de inspirar emoções nas pessoas, Paleotti (2012, p. 119) cita São Basílio: “Pinturas excepcionais me atraem às igrejas para vê-las; contemplo a fortaleza dos mártires, pondero a auréola que o recompensa, e incendeio-me como uma chama com a ânsia de imitá-los.”³⁵ A penitência de Madalena torna-se reflexo das dores que Cristo suportou na cruz, e a sua conversão torna-se um modelo de santidade. Modelo perfeito para Teresa, jovem criada em uma família abastada, ciente de seus pecados e vaidades, mas que buscava entregar-se de corpo e alma a Deus.

A força do relacionamento que Teresa passava a construir com Cristo também está expressa simbolicamente. A transformação do quadro do *Ecce Homo*, na representação de uma visão do Cristo flagelado, busca introduzir as experiências místicas da carmelita em seu repertório iconográfico. Teresa deixa claro que sua visão do Cristo flagelado tinha como referente “uma imagem que haviam trazido para lá guardar”. Não se tratava, portanto, de uma visão, ou de um encontro espiritual. Mas a obra de Alessio de la Passione modificou essa mensagem e a cristalizou, sendo mais comum encontrarmos obras que representem o tema da conversão definitiva com o Cristo manifestando-se de forma corpórea.

Na *Vita* publicada por Westerhout sessenta e um anos depois do lançamento da obra de Alessio, não visualizamos mais a Madalena penitente - pelo menos não da mesma forma. Mas

³⁴ *María Magdalena, asimilada a María Egípcíaca en una lectura tipológica, se retira al desierto, sin ropa ni sustento, durante los treinta años que le restan de vida para dedicarse a la penitencia, la oración y la contemplación, como una auténtica ermitaña del desierto.*

³⁵ *Brilliant paintings draw me into churches to view them; I contemplate the fortitude of the martyr, ponder the halo that rewards it, and I am set alight like a flame with eagerness to emulate them.*

o filho de Deus segue presente em uma visão da religiosa carmelita. Conforme Célia Borges (2005, p. 9) aponta sobre o ideário religioso no Mundo Atlântico, o dom da visão fazia com que as religiosas fossem “respeitadas e, não raro, reverenciadas”. Esse poder as elevava ao status de escolhidas de Deus, fazendo com que se tornassem capazes de intermediar o contato entre humano e divino. O engenho de Vittorio Casale a Guillaume Valet fez com que Cristo se projetasse da imagem que Teresa contemplava na gravura de Collaert e Galle. Essa projeção transformou a contemplação espiritual de Teresa em uma experiência mística que a situava como intercessora junto a Jesus Cristo. Esse novo papel é fortalecido pela comparação de seu sofrimento frente à visão do Cristo chagado, com a dor que sentiu Maria Madalena no deserto.

Mas se a aproximação da imagem de Teresa à imagem de Maria Madalena era tão importante, por que sua representação foi parcialmente excluída na gravura de Westerhout? Digo parcialmente pelo fato de a legenda da imagem seguir referenciando aquela que foi a discípula dos discípulos: “Jesus, atado à coluna, repreende Teresa por ceder às preocupações e quando ela se derrama em lágrimas, e a incentiva a seguir a penitência de Maria Madalena”.

A gravura de Westerhout (Img. 27) parece seguir a mesma lógica percebida por Adalgisa Campos (2011, p. 12-13) para outras pinturas em igrejas na América portuguesa. Com a reforma católica promovendo a devoção aos santos, a arte sacra do XVIII testemunha uma queda nos temas ligados à Bíblia. O foco recai sobre os milagres e o modelo de vida das pessoas santificadas. Contudo, não há o completo abandono das escrituras, que passam a ser inseridas nas narrativas dedicadas aos santos por meio do engenho do artífice.

No caso da gravura do artífice flamengo, a cena da Madalena Penitente foi transferida para um quadro que enfeita o oratório no qual está a religiosa carmelita. Dessa forma, mantém-se o decoro da imagem, conectando a conversão de Teresa à da personagem bíblica. Ao mesmo tempo, evita-se a possibilidade de que a mensagem seja mal interpretada. O foco é, a todo momento, a conversão de Teresa de Jesus e o seu processo de santificação. Madalena, nesse caso, serve como peça retórica, enfatizando a narrativa de transformação espiritual.



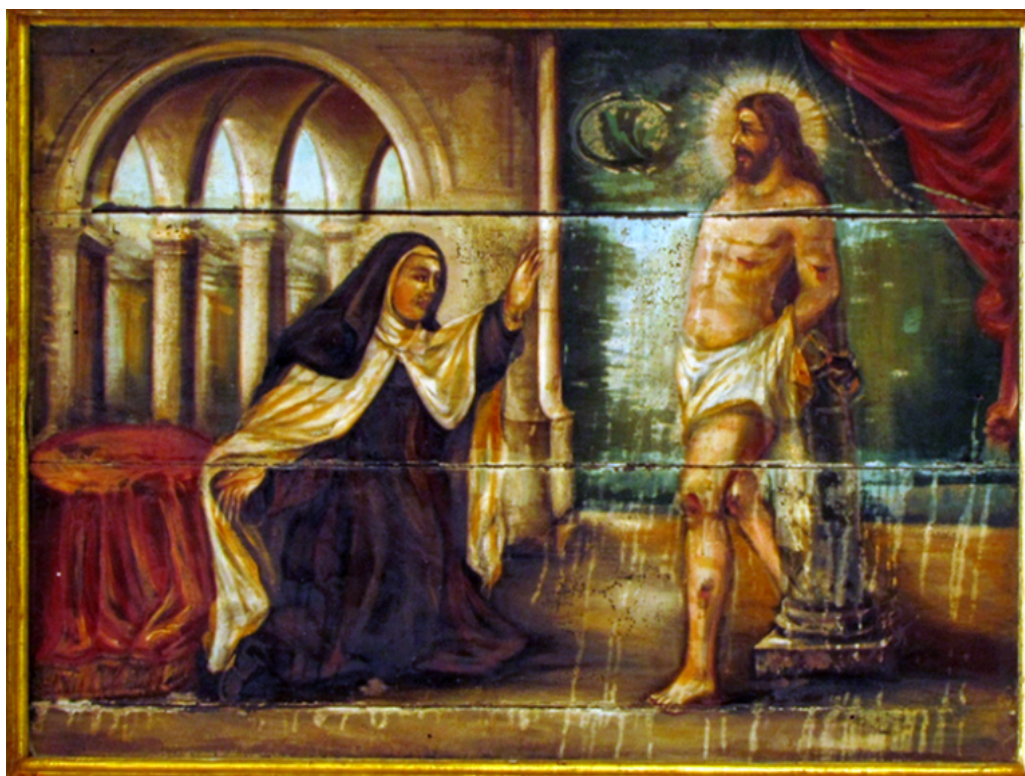
Img. 27- Conversão frente ao Ecce Homo. Arnold van Westerhout, *Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù*, Roma, 1716, prancha X.

Contudo, os artífices que trabalharam para a Ordem Terceira do Carmo do Recife parecem ter dispensado o sobredito artifício retórico. Não se sabe se o ateliê de Sepúlveda decidiu por não inserir o quadro referente ao episódio de Madalena, ou se alterações posteriores modificaram a composição, mas o resultado final é um painel que foca apenas em Santa Teresa e em seu relato (Img. 28). Pode ser que a simples menção a Madalena feita no *Livro da Vida* não tenha sido considerada bastante para que ela figure em obra dedicada à religiosa carmelita. As personagens principais são Teresa de Ávila e Jesus Cristo, e assim deve permanecer. Além disso, é preciso ressaltar que a representação da pecadora de Magdala passou por alterações em meados dos séculos XVII e XVIII, retomando a sensualidade e o erotismo apresentado pelas Madalenas pré-tridentinas.

Ao longo do século XVIII, a imagem de Madalena sofreu poucas modificações, residindo a novidade na mudança da função dessas imagens: a visualidade da penitente tornou-se modelo para a criação de retratos devocionais “à maneira de Madalena”. Especialmente na Inglaterra e na França, o retrato devocional tornou-se moda entre as classes mais altas da sociedade. Amantes, filhas, modelos e esposas de aristocratas, reis e artistas

posaram ao estilo de Madalena, secularizando a imagem da santa e reduzindo-a a uma moda estética.³⁶ (Pertejo, 2024, p. 75)

A exclusão de Maria Madalena na obra encomendada pela Ordem Terceira do Carmo do Recife pode ser, também, fruto da vontade de evitar uma representação tornada indecorosa pela sua popularização secular. Em seu lugar, os artífices do Novo Mundo optaram por detalhar as feridas de Cristo, evidenciando que se tratava do episódio da conversão de Teresa frente ao Cristo chagado.



Img. 28. Conversão frente ao Ecce Homo, João de Deus e Sepúlveda. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século XVIII, Recife, Pernambuco, Brasil. Foto: André Honor. Dia 20, Abr. 2015

No painel (Img. 28), Jesus segue aparecendo a Teresa em uma visão. Ele não retornou ao quadro que o prendia na primeira gravura. Em meados do século XVII, os territórios da Península Ibérica buscavam a exploração do invisível, abordado a partir do engenho artístico e da lógica da visão interior e da oração mental - lógica especialmente presente na mística teresiana. Para De la Flor (2009, p. 170), esse mundo invisível “evidencia o grande continente do desconhecido, sendo imperiosa a necessidade de trazê-lo à luz”. A transformação do painel

³⁶ A lo largo del siglo XVIII, la imagen de la Magdalena sufrió pocas modificaciones, residiendo la novedad en el cambio de función de dichas imágenes: la visualidad de la penitente se convierte en modelo para realizar retratos devotos “al modo de la Magdalena”. Especialmente en Inglaterra y Francia, se puso de moda el retrato devoto entre las clases más altas de la sociedad. Amantes, hijas, modelos y esposas de aristócratas, reyes y artistas posaron al estilo de la Magdalena, secularizando la imagen de la santa y reduciéndola a una moda estética.

representando o *Ecce Homo* em uma visão sobrenatural serve a essa evidenciação do invisível. A visão teológica do mundo ultrapassa sua simples visualidade física. A arte sacra do período busca superar a naturalidade visível do mundo, tornando acessível à imaginação dos fiéis a experiência dos santos.

Nesse sentido, “o crescimento ou, inclusive, a metástase do alegórico-emblemático no período barroco acaba por exaltar o domínio da imaginação, entendida pelo jesuitismo como o “núcleo espiritual” do homem”³⁷ (De la Flor, 2009, p. 245). Em capítulo dedicado às maravilhas que as imagens sacras suscitam, Paleotti (2012, p. 112) defende que o prazer perante essas obras advém da cognição animal, racional e divina. Teresa, dominadora dos três tipos de cognição, consegue transformar os painéis que vê em reflexões que movem seu espírito. No painel em questão, sua visão interior foi engenhosamente apresentada ao espectador como forma de apresentá-lo à cognição divina e de estimular a sua imaginação.

A manifestação corpórea de Cristo é, portanto, fruto da necessidade de apresentar aos fiéis o processo de reflexão interior vivenciado por Teresa em sua conversão, além de transmitir a ideia de que havia certa relação de intimidade entre a santa e Jesus Cristo. Para chegar a essa composição, os artífices parecem ter realizado uma fusão entre a passagem da conversão da santa frente ao *Ecce Homo*, e aquela outra, em que Teresa reflete sobre o Cristo atado à coluna.

Pois tornando ao que dizia, pomo-nos a pensar um passo da Paixão, digamos o de quando estava o senhor atado à coluna: anda o entendimento buscando as causas que ali dá a entender, as dores grandes e pena que Sua Majestade teria naquela solidão e outras muitas coisas que, se o entendimento é obrador, poderá tirar daqui. (D’Ávila, 2018, p.140)

O engenho exigido para o aprofundamento da mensagem transmitida pelo tema, sem que se prejudicasse a manutenção do decoro eclesiástico, transformou por completo sua composição pictórica. Há modificações expressivas nas quatro imagens aqui tratadas, que refletem as transformações socioculturais por que passou a cristandade. As regulações tridentinas visavam corrigir os erros e evitar a heresia, o que se tornava especialmente importante no caso de representações voltadas a figuras polêmicas, como Maria Madalena: “Sendo uma personagem controversa pelo seu carácter de pecadora, por um lado, dramatismo nas acções e sentimentos ou nudez na sua fase de eremita, por outro, seriam de esperar dificuldade nas soluções adoptadas após o Concílio” (Alves, 2012, p. 86).

³⁷ Ele crecimiento y hasta la metástasis de lo alegórico-emblemático en el período barroco exalta al cabo el dominio de la imaginación, entendida ésta por el jesuitismo como “núcleo espiritual” del hombre.

2.3. Teresa faz o voto de perfeição

Se por um lado há temas que tiveram diversas alterações em suas composições ao longo tempo, há outros que não tiveram tantas mudanças. Isso não significa que sua análise seja dispensável, ou que não nos possa trazer boas contribuições. Tão importante quanto perceber as transformações na matriz iconográfica, é entender a razão para sua manutenção em localidades e temporalidades variadas. Em *Teresa faz o Voto de Perfeição*, as gravuras de Westerhout (Img. 31), Brunand (Img. 30) e Alessio de la Passione (Img. 29) são bem semelhantes.



Img. 29 - Teresa faz o voto de perfeição. Alessio de la Passione. *Vita effigiata et essercizi affettivi della seraf. vergine S. Teresa di Gesu*. Roma, 1670, n. 21, p. 162..



Img. 30 - Teresa faz o voto de perfeição. Claudine Brunand. *La Vie de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jesus...*, França, 1670, n. 26, entre as pp. 166-167.



Img. 31 - Teresa faz o voto de perfeição. Arnold van Westerhout, *Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù*, Roma, 1716, prancha LVII.

Nas três imagens Teresa está de joelhos de frente para um altar. Sua mão direita está posta sobre o coração e a esquerda está esticada para trás, em um sinal de reverência e entrega espiritual. O altar, simples, contém um crucifixo central ladeado por velas de mesma altura. Ao fundo, a arquitetura remete ao interior de um templo monástico. No topo, dois querubins assistem à cena. Todas as gravuras trazem a mesma legenda: “Teresa, aconselhada por Deus, faz o difícil voto de fazer sempre o que considerar perfeito”.

A perfeição é tema recorrente nos escritos teresianos e, inclusive, serve de título a um de seus principais livros. O *Caminho de Perfeição* trata da contemplação e união com Deus através da oração e da vida espiritual. Nele, Santa Teresa oferece orientações práticas e conselhos para os fiéis que desejam alcançar a santidade por meio da meditação interior. A santa destaca a importância da humildade, da renúncia e da entrega total a Deus como

caminho para a perfeição espiritual. Segundo a própria Teresa, tudo o que ela “avisa” nesta obra serve para incentivar que suas irmãs se doem inteiramente ao Criador e se desapeguem das criaturas mundanas (D’Ávila, 2018, p. 563).

Nas primeiras moradas de seu Castelo Interior, dedicadas ao autoconhecimento e à recuperação da sensibilidade espiritual, Teresa incentiva às colegas carmelitas que busquem o entendimento de que a perfeição “é amor de Deus e do próximo, e com quanto mais perfeição guardarmos estes dois mandamentos, mais perfeitas seremos. Toda nossa Regra e Constituições não servem de outra coisa senão de meios para guardar isto com mais perfeição” (D’Ávila, 2018, p. 643).

Os textos teresianos, assim como as gravuras posteriores que o utilizam como referência, foram desenvolvidos num contexto de potenciação da subjetividade cristã. Conforme aponta De la Flor (2009, p. 233-234), esse individualismo leva à ação cautelosa diante do mundo, sendo a prudência o virtuoso modo de defender-se das paixões mundanas.

No *Livro da Vida*, obra que, como vimos, serviu de intertexto referencial à maior parte dos temas reproduzidos nas imagens aqui tratadas, Teresa reflete sobre os benefícios que recebem aqueles que praticam o bem e vivem para Deus. Ela diz que “pensava o que poderia fazer por Deus” e que a primeira coisa a se fazer era “seguir o chamamento que Sua Majestade me tinha feito à religião, guardando minha Regra [da ordem carmelita] com a maior perfeição que pudesse” (D’Ávila, 2018, p. 323).

Diferente das outras gravuras, apesar de diversas referências à busca pela perfeição, não foi possível encontrar um intertexto que corresponda diretamente ao tema do voto de perfeição. Não há símbolos ou atributos que remetam diretamente ao tema, sendo possível identificá-lo apenas pela legenda que acompanha as gravuras europeias. Como a manutenção do decoro está muito ligada à literatura que serve de base à produção iconográfica, a ausência de um intertexto específico pode explicar a ausência de transformações substanciais ao longo do tempo. Se não há texto que baseie o trabalho do artífice, o risco de que a alteração implique em uma composição indecorosa é grande. Diante do risco, o engenho do artífice fica engessado, e este se limita a reproduzir a imagem tradicionalmente aceita.

Embora nem todas [imagens] estejam sempre em conformidade com a palavra sagrada, elas não devem ser automaticamente chamadas de apócrifas, desde que estejam em conformidade com a autoridade da época dos Santos Padres e com o uso universal da Igreja; em suma, desde que cumpram a

condição de “terem sido aprovados sempre em toda parte por todos” que definem as coisas eclesiásticas³⁸ (Paleotti, 2012, p. 171).

É fato que o cuidado com o decoro e a desconfiança perante a novidade não poderia ser tida como um impeditivo à engenhosidade do artífice. No entanto, é preciso ponderar também a importância dos costumes no uso e na produção das imagens. Como atestou Paleotti (2012, p. 172), os pintores não tinham a liberdade de executar pinturas que não fossem baseadas na razão e na verossimilhança, além da necessidade de os temas representados serem comumente aceitos pelos sábios da religião. Daí a seriedade com que se tratava o decoro e a circularidade dos modelos iconográficos.



Img. 32. Teresa faz o voto de perfeição, João de Deus e Sepúlveda. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século XVIII, Recife, Pernambuco, Brasil. Foto: André Honor. Dia 20, Abr. 2015.

No painel de Sepúlveda (Img. 32) a cena permanece praticamente inalterada. A transposição de uma gravura vertical para um quadro horizontal exige algumas adaptações, como a ampliação do ambiente, resultando em um altar maior e em um cômodo mais espaçoso. Mas a única diferença significativa consiste na exclusão dos querubins que pairam sobre a cabeça de Teresa. A escolha por retirar da composição estes pequenos seres angelicais parece ter sido a tônica nos trabalhos do ateliê de Sepúlveda - como no painel em que A

³⁸ *While not all [images] may be found to conform to the sacred word, they should not automatically be called apocryphal on that account as long as they conform to the authority of the age of the holy fathers and universal usage of the Church; in sum, as long as they meet the condition of “having been approved always everywhere by everyone” that defines ecclesiastical things.*

Virgem consola Teresa após a morte de sua mãe (Img. 11). A exceção fica por parte das cenas em que os querubins participam da narrativa portando os símbolos ou atributos que permitem o aprofundamento interpretativo das imagens - como nos painéis *Teresa foge com Rodrigo à terra dos mouros* (Img. 7) e *Teresa distribui esmolas* (Img. 9). Essas escolhas, por mais que possam parecer um processo de simplificação devido à falta de qualidade ou de conhecimento dos artífices, testemunham justamente o contrário. Elas estão em consonância com a crítica feita por Leon Alberti (2009, p. 113) aos “pintores que, querendo parecer copiosos, não deixam nada vazio” Ao seu ver, isso não levaria a uma boa “composição, mas [a uma] confusão dissoluta que se alastra”

A legenda das gravuras, único intertexto identificado, aponta apenas que Teresa realizou seu voto de perfeição aconselhada por Deus. Os querubins inseridos por Alessio de la Passione podem indicar justamente a sabedoria concedida a Teresa por meio do conselho divino. Conforme Chevalier e Gheerbrant (1998, p. 763), o querubim revela “a aptidão para conhecer e contemplar Deus, para receber os mais elevados dons de sua luz”. Podem ser lidos, também, como reflexos da perfeição almejada por Teresa.

Nenhuma das duas concepções parece ter sido suficientemente importantes pelos artífices e comitentes do Recife para terem de figurar necessariamente na cena. No painel dos terceiros carmelitas os dois querubins foram excluídos. Resta no topo apenas a glória que faz incidir sobre Teresa um forte feixe de luz. O céu que se abre para iluminar a religiosa abulense é representativo do conselho divino evocado na legenda das gravuras. Sepúlveda, na falta de um referente textual mais preciso, parece ter decidido ater-se somente à legenda, excluindo os elementos que não agregavam à mensagem que se intencionava transmitir. O engenho do artífice está atrelado ao decoro. Um alimenta o outro. O decoro se fortalece pela relação com a intertextualidade. Sem um texto modelar, a engenhosidade fica limitada e as alterações são minimizadas.

2.4. Teresa renuncia ao seu sobrenome

Em *Teresa renuncia ao seu sobrenome* (Img. 33), o painel de Sepúlveda também sofre pouquíssimas alterações com relação às gravuras europeias. Semelhante ao quadro que eterniza o voto de perfeição, aqui Teresa também é representada de joelhos perante um altar. Nele, duas velas ladeiam uma figura, mas não se trata mais de um crucifixo. O objeto sacro encarnou-se. Deixamos de ver uma pintura da representação do Cristo crucificado. A representação passa a ser do próprio Cristo, manifestando-se em sua forma corpórea. À esquerda do altar uma religiosa olha para o redentor com as mãos coladas, em um típico gesto

de oração. Entre esta personagem e o altar, vemos um objeto que lembra um espelho e que tem uma mancha marrom no centro. Atrás de Teresa, outras duas carmelitas servem de contraste à calma de Teresa perante o Salvador. Para além dos olhos arregalados e dos queixos caídos, Sepúlveda insere o gesto que uma delas faz com a mão direita flexionada para cima - inexistente nas gravuras anteriores. O engenho do artífice em acrescentar esse pequeno gestual permite que se transmita o “som” de espanto que certamente a religiosa teria emitido, mas que o painel não conseguia reproduzir sonoramente.



Img. 33. Teresa renuncia ao seu sobrenome, João de Deus e Sepúlveda. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século XVIII, Recife, Pernambuco, Brasil. Foto: André Honor. Dia 20, Abr. 2015.

É interessante perceber como a posição das personagens e seus gestos foram cuidadosamente escolhidos para comunicar visualmente seus sentimentos e virtudes, lembrando, mais uma vez, a importância do movimento nas produções pictóricas do pós-Trento. Conforme Elina Räsänen (2017, p. 80), “conceitualmente, os gestos constituem detalhes à parte, como se tivessem sido cortados de algo, embora simultaneamente façam parte de uma totalidade que sustenta a nossa percepção e interpretação deles”³⁹. As personagens parecem atuar na composição, sendo os sons e os movimentos deste “teatro” representados pelos gestos e expressões - faciais e corporais - das “atrizes”.

³⁹ *Conceptually, gestures constitute separate ‘details’, as if they would be ‘cut off’ from something, though simultaneously they form part of a totality which support our perception and interpretation of them.*

As três religiosas coadjuvantes, espantadas com a aparição do Senhor, inclinam a cabeça para trás. O olhar espantado que dirigem ao Cristo, localizado no topo da imagem, passa a impressão de que o choque daquela visão levou a uma consequência física. É como se uma onda de poder fizesse com que não conseguissem manter a postura usual. Teresa, habituada a esse tipo de visão e íntima do Salvador, não apresenta o mesmo comportamento. Seu corpo permanece ereto. O olhar dirige-se à manifestação acima do altar, mas sua cabeça está apenas levemente inclinada, na mesma proporção que o menino Jesus inclina a sua cabeça para frente. Os seus olhares se encontram transmitindo uma ideia de conexão sutil, mas profunda. No contraste da santa com as demais religiosas, a relação de Teresa com Jesus se fortalece, sendo representativa da união mística que dissemina o tema em que a religiosa carmelita renuncia ao seu sobrenome para passar a chamar-se Teresa de Jesus.

Além da composição iconográfica ser muito semelhante à do painel em que Teresa faz o seu voto de perfeição (Img. 32), em *Teresa renuncia ao seu sobrenome* também não encontramos um intertexto diretamente conectado à imagem. Pinilla Martin assinala a seguinte passagem da biografia escrita por Ribera como sendo a gênese textual dessa temática:

Assim passou o ano de noviciado com muitas doenças no corpo, mas com grande contentamento e alegria na alma, e no final fez a profissão. Embora naquela época ela tenha sido fortemente atacada pelo demônio, e sentisse tamanha dificuldade em fazê-lo (...) Mas com toda essa contradição de sua carne, a graça prevaleceu tanto nela, que ela o fez [professou] com alegria e muita determinação no coração, entregando-se com todas as suas forças, e com sua alma, como esposa daquele grande Senhor, que com mão tão poderosa a resgatou das vaidades, dos enganos e dos perigos em que ela estava envolvida há algum tempo.⁴⁰ (Ribera, 1908, p. 107)

A meu ver, a conexão do tema a essa passagem é apressada e até mesmo um pouco forçada. Parece-me que, na falta de texto mais condizente, optou-se por um que pudesse “tapar o buraco”. Na imagem não há menção alguma às enfermidades de Teresa; aos demônios que a cercavam; nem às “vaidades e enganos e perigos” pelos quais Teresa teria sido ameaçada. A utilização de um intertexto impreciso, além de não ajudar na análise, pode levar a conclusões errôneas e impossibilitar que encontremos caminhos que levem a interpretações verossímeis. O próprio fato de não localizarmos um intertexto diretamente

⁴⁰ *Así pasó su año de noviciado con muchas enfermedades en el cuerpo, pero con gran contento y alegría en su alma, y al cabo de él hizo luego su profesión. Aunque a ese tiempo fue combatida fuertemente del demonio, y sintió en hacerla una tan grande dificultad (...) Mas con toda esta contradicción de su carne, prevaleció en ella tanto la gracia, que la hizo con corazón alegre y muy determinado, entregándose con toda su alma por esposa a aquel gran Señor, que con tan poderosa mano la había sacado de las vanidades y engaños y peligros en que algún tiempo había andado.*

relacionado à imagem nos serve de base interpretativa. Isto posto, utilizarei como base referencial os sonetos e as legendas que acompanhavam as gravuras europeias sobre a temática.

As gravuras de Westerhout (Img. 36) e de Valet (Img. 34) apresentam a mesma legenda: “Santa Teresa, desprezando o orgulho secular, abdica do seu sobrenome para carregar o epíteto de Jesus”⁴¹. Com pouca diferença, Brunand (Img. 35) contextualiza a imagem com o seguinte texto: “Santa Teresa abdica de seu sobrenome distinto para ser registrada como de Jesus”⁴². Considerando a legenda, torna-se claro o papel narrativo da representação da conexão visual mantida entre Santa Teresa e Jesus Cristo. As gravuras representam o momento em que a santa deixa para trás tudo que o mundo lhe ofereceu para entregar-se definitivamente ao Senhor. Teresa de Ahumada e Cepeda passa a ser Teresa de Jesus, demarcando, já em seu nom. a relação de intimidade que levaria ao seu desposório místico.



Img. 34 - Teresa renuncia ao seu sobrenome. Guillaume Valet. *Vita effigiata et essercizi affettiui della seraf. vergine S. Teresa di Giesu*. Roma, 1670, n. 7, p. 126.



Img. 35 - Teresa renuncia ao seu sobrenome. Claudine Brunand. *La Vie de la ſéraphique Mère ſainte Thérèſe de Jeſus...*, França, 1670, n. 35, entre as pp. 220-221.



Img. 36 - Teresa renuncia ao seu sobrenome. Arnold van Westerhout, *Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù*, Roma, 1716, prancha XXX.

Tendo em mente que as figuras representadas são, ao mesmo tempo, personagens e signos que conduzem o olhar, precisamos nos ater ao gesto que Teresa faz com sua mão direita. Tanto nas gravuras, quanto no painel, a santa aponta seu indicador na direção de um objeto recostado na lateral do altar. Essa ação guia a atenção tanto dos espectadores, quanto do Jesus representado na cena. “Ao mesmo tempo que apontar funciona ‘dentro’ do quadro,

⁴¹ *S. Theresia deſpecto ſaeculi faſtu, et abdicato praeclari Generis cognomento A IESV inſcribi uoluit.*

⁴² *S. Teresia abdicato praeclari generis cognomento, a IESV inſcribi uoluit.*

ou seja, os personagens mostram algo uns aos outros, também funciona para fora, com o objetivo de chamar a atenção do espectador e direcionar sua atenção⁴³” (Räsänen, 2017, p. 84)

Difícilmente identificável no painel de João de Deus (Img. 33) - provavelmente devido a uma má intervenção realizada posteriormente sobre a imagem - o objeto posto em destaque por Teresa é um escudo de armas, peça que servia ao desígnio de registrar “as insígnias e divisas de nobreza” (Bluteau, 1712, p. 233). O escudo indicado por Teresa é simples. Seu brasão consiste em uma torre comum, mas imponente, encimada por três estrelas horizontalmente equidistantes. Pinilla Martin (2012, p.679) afirma que esse escudo remeteria às “armas familiares” de Teresa, o que aludiria “ao abandono de sua linhagem”. Mais uma vez, discordo da análise feita pela autora para esse tema.

Em seu *Nobiliario De Los Reinos Y Señorios De España*, Francisco Piferrer (1859, p. 46) informa que “a ilustríssima casa dos duques de Ahumada” ostentava um escudo de armas quadripartido. O primeiro e o quarto quadrantes apresentavam uma cruz alvinegra, também dividida em quatro partes e disposta sobre um fundo prata. O segundo e terceiro quadrantes estampavam cinco estrelas de prata sobre um fundo áureo. Em nenhum dos seis tomos da sobredita obra foi possível encontrar imagens ou descrições dos brasões das famílias Sánchez e Cepeda, provavelmente por se tratar da linhagem paterna de Teresa, vinculada à conversão do avô judeu, Juan Sánchez, ao cristianismo.

Já sabemos que, muito provavelmente, o escudo representado na hagiografia imagética teresiana não remete aos seus brasões familiares. Após consultar os quase 2500 escudos compilados no *Nobiliario De Los Reinos Y Señorios De España*, conclui que, por mais que a torre seja um dos símbolos mais utilizados na heráldica espanhola, apenas dois brasões familiares apresentam três estrelas sobre a fortificação.

O primeiro apresenta uma torre robusta sobre um fundo verde. Acima dela, vemos três estrelas douradas, que se repetem em pares nos dois lados da construção. Este é o brasão da família Argadoña, que segundo Perriffer (1859, p. 65), “tinha a sua antiga quinta na localidade cujo nome tomaram como sobrenome, na província de Álava, de onde partiram para se estabelecerem em vários pontos do reino”⁴⁴. O segundo brasão representa a família Morote, “que na língua da Catalunha é conhecido como Morot, e tem sede naquele principado, nas montanhas dos Pireneus, na província de Gerdaña”⁴⁵ (Perriffer, 1859, p. 151). Sobre um fundo

⁴³ *Simultaneously as pointing works ‘inside’ the picture, that is, the characters show each other something, it also works ‘outward’, aiming to catch the eye of the viewer and direct his or her attention.*

⁴⁴ *Tuvo su antiguo solar en el pueblo cuyo nombre tomó por apellido, en la provincia de Álava, desde donde salieron á establecerse en varios puntos del reino.*

⁴⁵ *Que en idioma de Cataluña se conoce por la de Morot , y tiene su asiento en aquel principado , en las montañas de los Pirineos, en la provincia de Gerdaña.*

vermelho, a torre da família Morote também é encimada por três estrelas douradas. Além disso, apresenta duas espadas em suas laterais e um lago frontal, no qual descansa um cisne branco.



1965 Ahumada.



1220 Argandoña.



1319. Morote.

Img. 37 - Brasão da família Ahumada, in: Piferrer, Francisco. Nobiliario De Los Reinos Y Señorios De España, Madri, tomo 5, 1859, lâmina XCV.

Img. 38 - Brasão da família Argandoña, in: Piferrer, Francisco. Nobiliario De Los Reinos Y Señorios De España, Madri, tomo 3, 2. ed., 1859, lâmina LII.

Img. 39 - Brasão da família Morote, in: Piferrer, Francisco. Nobiliario De Los Reinos Y Señorios De España, Madri, tomo 4, 1858, lâmina LVII.

Em ambos os casos, os escudos apresentam signos sobressalentes quando comparados ao brasão apresentado nas gravuras teresianas - duas estrelas a mais, no caso da família Argandoña; as espadas e o cisne, no brasão da família Morote. Além disso, as duas linhagens são originárias de regiões distantes de Ávila e, ainda que possam ter se espalhado pelo território espanhol, não conseguimos estabelecer uma relação entre as duas famílias e a reformadora carmelita.

Mas já que não se trata de uma alusão ao brasão da família que Teresa estava abandonando, o que poderia representar a torre com suas três estrelas? Para Cirlot (1994, p. 445-446) as torres servem como símbolo de ascensão. Elas “tinham um significado de escala entre a terra e o céu, pela simples aplicação do simbolismo de nivelamento, pelo qual a altura material equivale à elevação espiritual”⁴⁶. No mesmo sentido, Chevalier e Gheerbrant (1982, p. 889) atestam que “fixada em um centro (centro do mundo), a torre é um mito ascensional e, como o campanário, traduz uma energia solar geradora”.

Considerando esse conteúdo simbólico, é difícil não fazer um paralelo entre as representações da torre e da montanha. Após rica discussão sobre a importância desta para diversas religiões, Chevalier e Gheerbrant (1982, p. 618) concluem que as tradições bíblicas e

⁴⁶ Tenían un significado de escala entre la tierra y el cielo, por simple aplicación del simbolismo del nivel para el cual altura material equivale a elevación espiritual.

a arte cristã apresentam três significações simbólicas principais: “1. a montanha faz a junção da terra e do céu; 2. a montanha santa se situa no centro do mundo; 3. o templo é associado a essa montanha”.

Nesse sentido, a torre representada na gravura pode estar relacionada à ascensão espiritual associada ao mais importante símbolo carmelita, a montanha que deu nome à ordem. O Monte do Carmo ocupa um lugar significativo na tradição cristã, sendo lembrado pelo épico duelo espiritual entre o profeta Elias e os seguidores de Baal. Este cenário bíblico não apenas reafirma a supremacia do Deus de Israel, mas também destaca a importância da fé e da obediência. Por sua história, o Carmelo tornou-se um importante centro de peregrinação e de meditação.

Eremitas e monges migravam para o local no intuito de morar em suas cavernas e grutas, procurando uma vida de contemplação religiosa. A fama do Monte Carmelo e das pessoas que lá viviam espalhou-se pela Europa de tal forma que o imperador romano Vespasiano (69-79 d.C.) se dirigiu ao local para obter dos eremitas que lá viviam a bênção divina para empreender a Guerra da Judéia (Honor, 2008, p. 4-5).

Conectadas à torre que remete ao Monte Carmelo, as três estrelas podem ser identificadas como representações de Elias, Eliseu e Nossa Senhora do Carmo. Essa interpretação se dá pela semelhança que o brasão apontado por Teresa tem com relação ao brasão da ordem carmelita. Neste último vemos, centralizado, o Monte do Carmo, “rodeado por “três estrelas [que] simbolizam os fundadores míticos da ordem: a estrela isolada representa a Virgem do Carmo, as outras duas o profeta Elias e Eliseu” (Campos, 2011, p. 57).

Na primeira gravura da *Vita S. Virginis Teresiae a Iesv* (Img. 40), de Collaert e Galle, encontramos um exemplo do escudo carmelita, localizado na parte inferior central. De formato oval, o brasão apresenta uma cruz tão alta que chega a alcançar a borda do escudo. Em sua base, duas linhas retas prolongam-se em linhas diagonais, seguindo direções diametralmente opostas, e criando uma forma que remete ao Monte Carmelo. Rodeando esta paisagem, três estrelas são colocadas para representar os fundadores da ordem.



Img. 40. Retrato de Teresa, Adriaen Collaert y Cornelis Galle. *Vita S. Virginis Teresiae...*, 1613, n. 2, p. 139.

A representação da cruz atesta ser comum a utilização de signos que substituam o Monte Carmelo no brasão da ordem carmelita, desde que se mantenha o simbolismo referente à ascensão espiritual daqueles que passam a vestir o seu hábito. Protetores e guias, os três fundadores estão sempre presentes na composição. Por mais que nas gravuras em que Teresa renuncia ao seu sobrenome as estrelas do escudo de armas estejam em posições diferentes, ainda acredito que se trate de uma referência aos fundadores míticos.

Corroborar com minha hipótese o fato de o brasão com a torre ter formato ovalado. De acordo com o dicionário de Raphael Bluteau (1712, p. 233), havia três formas para os escudos: o comum (Figs. 37, 38 e 39), que era utilizado pelos príncipes, por pessoas com títulos e pelos leigos em geral; o escudo ovalado (Img. 40), que servia ao uso exclusivo dos eclesiásticos; e o escudo em lisonja, que era usado pelas jovens portuguesas antes de se casarem. Além disso, Paleotti dedica parte dos capítulos finais de seu tratado para defender a quão inadequada era a exposição de brasões familiares no ambiente eclesiástico. Parafraseando o cardeal, brasões seriam coisas profanas e que nunca deveriam ser inseridas nas Igrejas consagradas a reverenciar o divino. (Paleotti, 2012, p. 298)

O formato oval do escudo; a torre simbolizando Monte Carmelo; e as três estrelas representando os fundadores. Esses três indícios me fazem crer que Teresa não aponta para o passado, colocando em evidência o símbolo de uma família da qual não faz mais parte. O próprio soneto que acompanha a gravura da obra lionesa expõe que “ela não conhece mais nenhuma nobreza ou posição que lhe possa vir da carne e do osso. Ela quer abolir o seu nome

e a sua memória”. Para quem busca renunciar o passado, acredito que o mais provável seria que ela estivesse apontando para o futuro, mostrando a Jesus - e a nós, espectadores - que a sua família é a carmelitana. Através do engenho do artífice, a santa prenuncia o sucesso de seus textos e de suas fundações, que espalhariam pela cristandade diversas torres dedicadas ao Carmelo.

A investidura de Teresa, sua conversão definitiva e sua determinação em manter-se no caminho da perfeição levaram ao desprezo pelas coisas mundanas, simbolizado pela renúncia ao sobrenome de sua família. Todos esses temas têm como cerne a prudência de Teresa, virtude que a guiou em sua jornada direcionada ao que considerava a autêntica fé. A sua prudência, ao orientar na identificação do que é moralmente correto, fez com que ela buscasse sempre o melhor caminho, de acordo com tal discernimento. Essa compreensão da necessidade de se tratar bem a alma vincula-se, também, à sabedoria de aceitar a ideia de submissão às autoridades eclesiásticas e divinas. Elas seriam as responsáveis por livrar os fiéis das tentações e da corrupção. Portanto, ao aprofundarmos a reflexão sobre a virtude da prudência, adentramos também em uma compreensão mais ampla da virtude da obediência, através da qual se poderia ser conduzido à verdadeira realização espiritual e moral.

3. OBEDIÊNCIA

“Aquele que professar, observar e guardar inviolavelmente a Regra de meu servo Alberto, Patriarca, aprovada por meu amado Filho, o Papa Inocêncio e perseverar na santa obediência, pobreza e castidade ao entrar nesta santa Ordem, terá salvação” (Ricart, 1957, p. 176). Essas teriam sido algumas das palavras proferidas por Nossa Senhora do Carmo durante sua aparição ao Papa João XXII, que resultou na publicação da Bula Sabatina de 1322. Segundo o documento, aqueles que estivessem usando o escapulário carmelitano seriam libertados do purgatório e levados ao céu no sábado seguinte à sua morte. Essa concessão evidencia a crença na intercessão maternal da Virgem Maria, que, zelosa, conduziria os devotos do Carmo à bem-aventurança.

A busca pela salvação é reforçada no período da reforma católica, movimento que foi mais uma reação ao advento da modernidade, do que uma resposta ao protestantismo. Nesse contexto de mudança cultural e religiosa, é possível observar a influência das novas ideias sobre a prática e a expressão da fé. Para Jean Delumeau (1973, p. 11), a cristandade ocidental estava se abrindo “à devoção pessoal e desejava ardentemente a Deus. E tomando consciência da sua excessiva ignorância religiosa, exigiu a Palavra viva. Ao mesmo tempo, em pânico com seus pecados, tentou a todo custo forçar as portas do céu”⁴⁷. As instituições religiosas, percebendo a necessidade de reafirmar seus dogmas e atrair os fiéis, adotaram estratégias para reforçar a devoção individualizada e a necessidade de buscar a salvação de sua própria alma. Nas palavras de Paolo Prodi (Paleotti, 2012, p. 8), a Igreja Católica teria buscado “uma nova síntese entre conversão interior e as medidas disciplinares, colocando o tema da pastoralidade e da *salus animarum* (da salvação das almas) no cerne das discussões, com o Concílio de Trento”⁴⁸.

Agora, neste ambiente fértil, mas perturbador, a Igreja oficial já não respondia às expectativas dos fiéis, pois dava espaço à incerteza teológica. Além disso, suas estruturas foram prejudicadas. Os pastores, de cima a baixo na hierarquia, eram manifestamente insuficientes, em alguns lugares por falta de conhecimento, noutros por não observância da norma de residência, e por vezes por ambas as circunstâncias. O povo cristão precisava, portanto, de uma doutrina clara e tranquilizadora, de uma teologia estruturada que só lhe poderia ser transmitida por um clero renovado, formado, disciplinado e dedicado ao seu dever pastoral. É claro que a assembleia de Trento não se

⁴⁷ *Se abría a la devoción personal. Deseaba ardientemente a Dios. Tomando conciencia entonces de su excesiva ignorancia religiosa, reclamaba la Palabra viva. Al mismo tiempo, presa del pánico ante sus pecados, intentaba a toda costa forzar las puertas del cielo.*

⁴⁸ *The Church attempts a new synthesis between inner conversion and disciplinary measures and puts the theme of pastorality and *salus animarum* (the salvation of souls) at its center with the Council of Trent.*

propôs a enfrentar o protestantismo. A sua principal preocupação era responder às mentiras, e ela manteve até o fim a mentalidade de cidade sitiada. Mas uma vez confirmada a cisão, ela deu aos que permaneceram fiéis a Roma aquilo que todos os cristãos ocidentais aspiravam no início dos tempos modernos: um catecismo e pastores.⁴⁹ (Delumeau, 1973, p. 11-12)

É preciso ressaltar que o privilégio sabatino a ser concedido aos carmelitas não seria obtido sem custos. A própria Virgem teria dito expressamente que, para que fosse alcançada a salvação, deveria ser mantida a pobreza, a castidade e, por fim, uma das virtudes mais celebradas, a santa obediência. Em seu dicionário, Raphael Bluteau (1720, p. 7) conceituou a obediência como sendo a “virtude que inclina a executar os mandados do superior, e sujeita a vontade de um homem à de outro”. No contexto eclesiástico, ela consistiria em “uma firme e constante vontade de fazer o que manda o Prelado da Religião aprovada”.

A Regra da Ordem dos Irmãos da Bem-aventurada Virgem Maria do Monte Carmelo, escrita por Santo Alberto no início do século XIII, já previa que deveria ser prometida ao prior a obediência de todos os demais. Entretanto, essa não parece ter sido a tônica das relações mantidas entre os carmelitas do Recife setecentista. Na segunda metade do século XVIII, podemos citar como exemplo a querela dos sinos⁵⁰, travada entre os irmãos leigos e os frades. Além dela, houve o conflito interno que envolveu diversos frades da Ordem Primeira⁵¹, expondo os escândalos nos quais teriam se envolvido diversos dos seus religiosos. Isso sem falar na disputa entre as casas conventuais de Olinda e Recife, inseridas no contexto da Guerra dos Mascates e da Reforma Turônica⁵².

⁴⁹ *Ahora bien, en este ambiente fecundo pero turbador, la Iglesia oficial no daba ya respuesta a la expectativa de los fieles, pues deja que se desarrollara la incertidumbre teológica. Además, se habían entorpecido sus estructuras. Los pastores, de arriba abajo de la jerarquía, eran manifiestamente insuficientes, en unos lugares por falta de conocimientos, en otros por no guardar la norma de residencia, y a veces por ambas circunstancias. El pueblo cristiano necesitaba, pues, una doctrina clara y tranquilizadora, una teología estructurada que sólo podría serle transmitida por un clero renovado, formado, disciplinado y apicado a su deber pastoral. La asamblea de Trento no se propuso, por supuesto, ir al encuentro del protestantismo. Tuvo por principal preocupación la de responder a negaciones, y conservó hasta el final una mentalidad de ciudad sitiada. Pero una vez constatada la escisión, dio a quienes se mantenían fieles a Roma aquello a que aspiraban todos los cristianos de Occidente en los inicios de los tiempos modernos: un catecismo y pastores.*

⁵⁰ Para mais informações, consultar: QUEIROZ, Rafael Lima Meireles de. A voz de Deus: o toque dos sinos como objeto de negociação entre os membros da Ordem Primeira e da Ordem Terceira do Carmo do Recife setecentista. 2021. Dissertação (Mestrado em História Social) - Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2021.

⁵¹ Para mais informações sobre o conflito: HONOR, André Cabral. A exposição da carne: condutas sexuais de carmelitas reformados na América portuguesa do século XVIII, Oficina do Historiador, Porto Alegre, EDIPUCRS, v. 7, n.2, jul/dez. 2014, p. 209.

⁵² Sobre a Reforma Turônica e a disputa entre os conventos carmelitas de Olinda e do Recife, consultar: HONOR, André Cabral. Universo Cultural Carmelita no além-mar: formação e atuação dos carmelitas reformados nas capitânicas do norte do Estado do Brasil (sécs. XVI a XVIII) Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013; HONOR, André Cabral. Origem e expansão no mundo luso da Observância de Rennes: a mística-militante dos carmelitas turônicos ou reformados no século XVII e XVIII. Clio. UFPE, v. 1, p. 215-237, 2014.

Ainda assim, o discurso eclesiástico não se arrefeceu em sua defesa à obediência e ao respeito devido entre as partes de seu Corpo Místico. Pelo contrário, insistia na importância dessas virtudes que, certamente, não poderiam deixar de figurar nos painéis que apresentam a vida modelar de Santa Teresa d'Ávila.

3.1. Teresa queima suas Meditações sobre os Cânticos

Dos painéis localizados no forro da Ordem Terceira do Carmo do Recife, o que é mais característico da obediência devida aos superiores na hierarquia eclesiástica é, certamente, o que representa o momento em que Teresa queima suas meditações sobre o Cântico dos Cânticos. Este livro, no qual a religiosa buscava elucidar os ensinamentos dos Cânticos de Salomão para suas irmãs de clausura, era fruto da compaixão e da dedicação que ela tinha pelo bem-estar espiritual da comunidade à qual pertencia. Era, além de tudo, o resultado de uma busca pessoal pela comunhão divina.

Escrita por volta de 1566, as sobreditas meditações vieram a ser publicadas apenas em 1611, vinte e nove anos após a morte de Teresa, sob o título "*Conceptos del amor de Dios escritos por la Beata Madre Teresa de Jesús sobre algunas palabras de los Cantares de Salomón*". A demora se deu pelo fato de, em 1580, ter sido dada a ordem para que Teresa queimasse esse texto. A ordem partiu de seu confessor, o padre e teólogo Diego de Yanguas, que considerou “coisa nova e perigosa que mulher escrevesse sobre o Cântico dos Cânticos” (D'Ávila, 2018, p. 1135). Naquele período, não era bem visto uma mulher escrevendo sobre obras teológicas. Ainda mais se essa obra possuísse trechos de poesias com conteúdo erótico, como é o caso.

No processo de beatificação de Teresa de Jesus, perguntada se a abulense era dotada de virtudes como a obediência, a religiosa Maria de São José citou a destruição das meditações sobre os cânticos como sendo episódio crucial para a confirmação do respeito que a santa tinha para com os seus superiores. Segundo ela, Teresa:

Obedecia e respeitava vigorosamente, não só aos superiores, mas também aos confessores; e por sua perfeita obediência, ouviu muitas coisas dos próprios prelados e confessores, maravilhados com a grande retidão que tinha nesta virtude. E o padre frei Diego de Yanguas disse a esta testemunha [Maria de São José] que a dita Madre tinha escrito um livro sobre o Cântico dos Cânticos, e a ele pareceu que não era justo que mulher escrevesse sobre a Escritura, e o disse a ela, e ela foi tão pronta na obediência ao parecer de seu confessor, que o queimou na hora”⁵³. (Silvério de Santa Teresa, 1935, p. 320)

⁵³ Obedecía y respetaba con extremo no sólo a los superiores sino a los confesores; y de esta perfecta obediencia ha oído muchas cosas a los mismos prelados y confesores, admirados de la gran rectitud que tenía en esta virtud. Y el padre fray Diego de Yanguas dijo a esta testigo, que la dicha Madre había escrito un libro sobre los

Teresa escreveu suas *Meditações* em um contexto no qual as relações de poder estabelecidas entre homens e mulheres eram ditadas por uma tendência polarizada que promovia o distanciamento entre os sexos (Brochado, 2019, p. 76). Ciente das consequências que suas publicações poderiam trazer, sempre demonstrou cuidado na escolha de suas palavras e na forma pela qual apresentava suas reflexões. Em *As Fundações*, deixou claro às suas irmãs que “é mister pensar o que podem pensar de nós [*mulheres*] para que nossas palavras tenham efeito” (D’Ávila, 2018, p. 870).

Sobre o muito que se imaginava - e se falava - de Teresa à época, podemos fazer um pequeno recorte representativo. Bartolomeu de Medina, frade e teólogo espanhol, comentando as fundações empreendidas pela religiosa carmelita, disse que seria “coisa de mulherzinha ir de um sítio a outro, e muito melhor seria permanecer em sua casa e ali rezar”⁵⁴ (Chicharro, 1999, p. 22). Já o núncio Filippo Sega descreveu Teresa como sendo uma:

Mulher inquieta, errante, desobediente e contumaz que, a título de devoção, inventou más doutrinas, andando fora do claustro contra a ordem do Concílio Tridentino e dos prelados, ensinando como professora contra aquilo que ensinou São Paulo ao mandar que as mulheres não ensinassem⁵⁵ (Chicharro, 1999, p. 20).

Até mesmo Domingo Báñez, famoso teólogo que esteve em Trento, e que era amigo, confessor e confidente de Teresa, defendeu que seus livros fossem destruídos. Segundo ele, não “caia bem” a publicação de obras escritas por mulheres. E mesmo em 1757, quando foi de parecer favorável à publicação das obras da carmelita, o teólogo reiterou que os textos só deveriam ser lidos por homens doutos (Chicharro, 1999, p. 22). Isto posto, precisamos considerar que os pensamentos de Teresa, e das demais mulheres que viveram durante o mesmo período, “só podem frequentemente ser descortinados por detrás do véu da tutela e da regulamentação impostas pelos seus pais, maridos e confessores, sendo os seus actos ainda limitados pelas normas da sociedade e pelo controlo social” (Opitz *in* Klapisch-Zuber, 1990, p. 354).

Contrário à posição do confessor que mandara Teresa queimar sua obra, Francisco Ribera relembra este episódio com um misto de raiva e admiração. Raiva pela atitude do “confessor ignorante”, e admiração pela humilde obediência demonstrada por Teresa.

Cantares, y él pareciéndole que no era justo que mujer escribiese sobre la Escritura, se lo dijo, y ella fué tan pronta en la obediencia y parecer de su confesor, que lo quemó al punto.

⁵⁴ Es cosa de mujercilla ir de un sitio para otro, y mucho mejor sería permanecer en casa u allí rezar.

⁵⁵ Fémina inquieta, andariega, desobediente y contumaz que a título de devoción inventaba malas doctrinas, andando fuera de la clausura contra el orden del concilio tridentino y prelados, enseñando como maestra contra lo que san Pablo enseñó mandando que las mujeres no enseñasen.

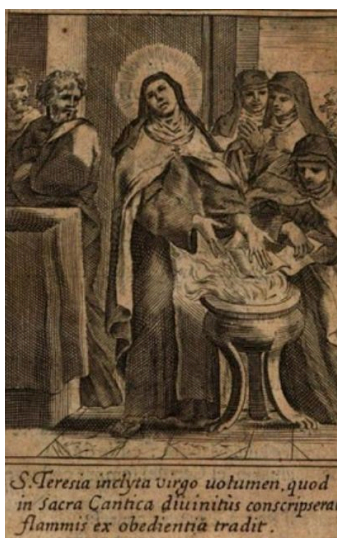
Deste [livro das Meditações] resta apenas um caderno, ou pouco mais, porque, como o escreveu por obediência, também o rasgou, ou queimou, por obediência a um confessor ignorante, que, sem vê-lo, scandalizou-se, e valeria mais se não o tivesse obedecido, até tomar a opinião de outros que soubessem mais. Mas depois obedeceu-lhe e calou-se sobre o nome do homem que tão imprudentemente se lançou a comandar sobre o que não entendia⁵⁶ (Ribera, 1908, pp. 397-398).

Pela inexistência de referências a esse episódio na bibliografia teresiana, presume-se que o intertexto utilizado na produção da gravura presente na obra de Alessio de La Passione (Img. 41) seja o relato feito por Francisco Ribera, ou até mesmo o depoimento concedido por Maria de São José. Assim como nos casos dos outros painéis que apresentam intertexto impreciso, as gravuras romanas (Figs. 41 e 43), a lionesa (Img. 42), e o painel de Sepúlveda (Img. 44) não carregam grandes alterações.

Todas as gravuras apresentam a mesma legenda: “A ilustre virgem Santa Teresa, por obediência, entrega às chamas um volume que havia escrito por inspiração divina acerca dos Cânticos sagrados”⁵⁷. Nas imagens vemos Teresa, vestida com o hábito carmelita, de pé no centro da cena. Seus braços estão estendidos para baixo e suas mãos abertas, finalizando o movimento de entregar às chamas os escritos não aprovados pelo padre Yanguas. Na sua frente, próximo à perna esquerda, vemos uma espécie de caldeirão sustentado por uma base com três pés curvados. Do interior desse objeto escapam labaredas flamejantes que consomem as folhas de papel.

⁵⁶ *De éste [libro Meditaciones] no ha quedado sino un cuaderno, o poco más, porque, como lo escribió por obediencia, así también lo rompió o quemó por obediencia de un confesor ignorante, que sin verle se scandalizó, a quien valiera más no obedeciera, hasta tomar el parecer de otros que supieran más. Pero obedecióle luego, y calló bien el nombre de éste que tan imprudentemente se arrojó a mandar lo que no entendía.*

⁵⁷ *Inclita V. Teresia volumen, quod in Sacra Cantica conscripserat, flammis ex obedientia tradit.*



Img. 41- Teresa queima suas Meditações sobre os Cânticos. Gravador: Guillaume Valet. Vita effigiata et essercizi affettiui della seraf. vergine S. Teresa di Gesu. Roma, 1655, n. 26, p. 174.



Img. 42 - Teresa queima suas Meditações sobre os Cânticos. Autora: Claudine Brunand. La Vie de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jesus..., França, 1670, n. 51, entre as pp. 346-347.



Img. 43 - Teresa queima suas Meditações sobre os Cânticos. Gravador: Arnold van Westerhout. Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù, Roma, Itália, 1716, prancha LV.

A santa, posta no centro da composição, divide a cena da mesma forma pela qual o mundo era enxergado à época: homens de um lado e mulheres do outro. À sua direita, duas figuras masculinas acompanham a destruição do livro, vigiando por cima de seu ombro. Eles parecem estar ali para certificar de que as ordens do confessor de Teresa seriam cumpridas. À esquerda da santa, três irmãs carmelitas - público-alvo das Meditações - fazem companhia à sua madre. Postas de pé entre os homens e o caldeirão, duas destas carmelitas formam uma espécie de barreira visual que permitia à terceira interferir sorrateiramente na missão que estava sendo cumprida pela santa. O olhar desatento pode não perceber, mas a terceira religiosa anônima está agachada ao lado do caldeirão, arriscando queimar sua mão direita ao enfiá-la no meio das chamas para salvar o texto das meditações.

Provavelmente preocupado com o fato de que, talvez, nem todos os espectadores reparassem na mulher que resgatava a obra de Teresa, Sepúlveda adaptou a imagem. No painel presente no templo dos carmelitas leigos do Recife (Img. 44), um dos homens presentes na cena passou a apontar para a religiosa infratora, guiando a atenção do espectador. Em contrapartida, esse ato tem uma consequência interna à cena: os homens que acompanhavam a cremação tornaram-se cientes de que o texto não foi destruído, visto que passaram a enxergar - e apontar - a religiosa que desafiou o fogo para recuperá-lo.



Img. 44 - Teresa queima suas Meditações sobre os Cânticos. João de Deus e Sepúlveda. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século XVIII, Recife, Pernambuco, Brasil. Foto: André Honor. Dia 20, Abr. 2015.

Se nas gravuras subentende-se que, de um lado, os homens esperavam pela destruição do manuscrito, enquanto, do outro, as mulheres buscavam recuperá-lo, no painel produzido pelo ateliê de Sepúlveda não é possível chegar à mesma conclusão. Ao apontar para a religiosa que resgata o texto, e nada fazer para impedi-la - visto que o texto foi efetivamente salvo - o homem torna-se cúmplice das religiosas, podendo ser tido por adepto de Teresa.

É importante ressaltar a importância da representação dos aliados que salvam o manuscrito das chamas. Não fossem essas pessoas, o único modo de se explicar a publicação das *Meditações sobre os Cânticos*, mesmo após a ordem para que a obra fosse queimada, seria a desobediência de Teresa aos seus superiores. Alessio de la Passione, ciente das virtudes que deveria ter uma mulher santa, utilizou esse tema em sua gravura para reforçar a santidade da carmelita abulense, justificando um dos poucos episódios que poderia levantar suspeitas sobre a sua virtuosidade. Virtuosidade esta, que, a bem da verdade, não era tida por Teresa como uma qualidade inata, mas como uma benção concedida por Deus. “Louvado seja o Senhor, que me tem dado graça para obedecer a meus confessores, ainda que imperfeitamente”, disse a santa em seu *Livro da Vida*. (D’Ávila, 2018, 238). Nesse sentido, é imprescindível a representação de momentos em que a interferência divina serviu para incentivar a obediência

e o respeito de Teresa para com o corpo eclesiástico. Numa via de mão dupla, esses temas representam, também, a obediência e o respeito à hierarquia divina.

3.2. Cristo destaca o papel dos religiosos

Saez Martins diz muito bem que Teresa realizou “um movimento interno e externo que culminou em uma dupla fundação: fundar conventos e fundar escritos”⁵⁸ (Sáez Martínez, 2015, p. 13-14). Como vimos, ela enfrentou diversos percalços no processo de publicação de seus textos, como no caso em que se ordenou a destruição de sua obra dedicada aos cânticos, fruto da constante vigilância empreendida pela hierarquia eclesial e pelo aparelho inquisitorial.

O processo de fundação dos seus conventos reformados não foi diferente.⁵⁹ O intuito de espalhar a regra das carmelitas descalças segundo as prerrogativas da mística teresiana pressupunha a disseminação da instituição reformada pelo território da cristandade. No entanto, a Igreja da segunda metade do século XVI via com suspeita o misticismo e a prática da oração mental, ainda mais quando realizada por mulheres. O receio da disseminação dos ideais protestantes, somado às transformações internas incentivadas por Trento, criaram uma situação de perigosa incerteza. Com dificuldades para delinear o que seria permitido pela Igreja católica e o que seria considerado heresia, Teresa resguardava-se sabiamente através da obediência que apresentava pelos seus superiores - tanto na hierarquia terrena, quanto na divina.

Em seu *Livro da Vida*, Teresa relaciona a fundação do Mosteiro de São José a uma visão que teve do Inferno. Conta-nos que, após longo período de oração, entendeu que o Senhor desejava mostrar-lhe o lugar para qual os demônios ansiavam por levá-la. O local assemelhava-se a um “forno muito baixo e escuro”, coberto por uma água muito suja e de “cheiro pestilencial”, e terminava em uma “concavidade metida numa parede, à maneira de um armário” (D’Ávila, 2018, p. 319). Impactada pela visão, Teresa diz ter passado a pensar ainda mais no que poderia fazer por Deus, em retribuição pelas graças e pela proteção que ele a concedia. Sua primeira conclusão foi de que deveria “seguir o chamamento que Sua

⁵⁸ “Un movimiento hacia el exterior y hacia el interior que culmina en una doble fundación: fundar conventos y fundar una escritura”

⁵⁹ As fundações de Teresa se deram nas seguintes cidades e datas: Ávila, em 1562; Valladolid, em 1567; Ciudad Real, em 1568; Toledo, em 1568; Valladolid, em 1568; Pastrana, em 1569; Guadalajara, em 1570; Alba de Tormes, em 1571; Segovia, em 1574; Jaén, em 1575; Sevilla, 1575; Murcia, em 1576; Cuenca, em 1580; Palencia, em 1580; Soria, em 1581; Granada, em 1582, e Burgos, em 1582.

Majestade me tinha feito à religião, guardando minha Regra com a maior perfeição que pudesse” (D’Ávila, 2018, p. 323).

O problema é que no convento do qual fazia parte, aquela regra “não estava fundada em seu primeiro rigor”, pois organizava-se conforme a “bula da relaxação” (D’Ávila, 2018, p. 323). Desse modo, ficava prejudicada a vivência espiritual das religiosas. A solução, conforme sugestão feita por pessoas que Teresa não nomeia, seria a fundação de um mosteiro onde pudessem viver à “maneira das descalças” (D’Ávila, 2018, p. 324). Mesmo desejosa de seguir tal conselho, Teresa ainda demonstrava receio de acatá-lo. Assim teria sido até o dia em que teve a visão que, segundo ela, confirmaria a necessidade de que suas fundações fossem levadas a cabo. Se não o fez por sua coragem, teria de fazê-lo por um desejo de Deus.

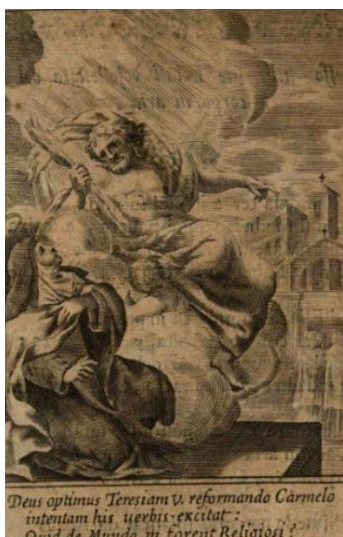
Tendo um dia comungado, mandou-me muito Sua Majestade que o procurasse com todas as minhas forças, fazendo-me grandes promessas de que não se deixaria de fazer o mosteiro, e que seria muito servido nele, e que se chamasse São José, e que a uma porta nos guardaria ele e Nossa Senhora à outra, e que Cristo andaria conosco, e que seria uma estrela que daria de si grande resplendor, e que ainda que as religiões estivessem relaxadas, que não pensasse que era pouco servido nelas; que o que seria do mundo se não fosse pelos religiosos; que dissesse ao meu confessor isto que me mandava, e que lhe rogava Ele que não fosse contra isso nem mo estorvasse (D’Ávila, 2018, p. 325).

Cuidadosamente, Teresa construiu uma narrativa que não só justificou o ímpeto de suas fundações, mas que as situaram como sendo fruto de uma obra divina diretamente inspirada por Cristo. A fundação do mosteiro de São José teria sido planejada pouco após aquela experiência em que Teresa teve uma visão do além infernal. No texto, o mosteiro serve como um contraponto dicotômico à sujidade da morada demoníaca. Na narrativa teresiana, ele consolida-se como a forma que a religiosa encontrou para agradecer a Deus por tê-la salvado daquele sofrimento eterno. Assim como Cristo a protegia do inferno, Teresa buscaria, com seu convento, ensinar outras religiosas sobre como também poderiam servir ao Senhor e proteger suas almas das criaturas do submundo.

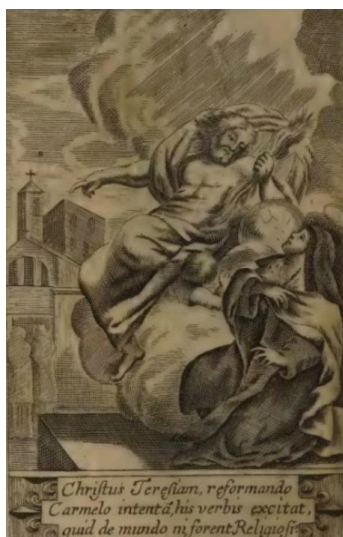
Inspirado nessa passagem, Alessio de la Passione cria o tema no qual Cristo destaca a importância do clero. Tanto a primeira gravura, quanto as posteriores que a utilizaram como modelo, apresentam a mesma legenda: “Cristo estimula Teresa, decidida a reformar o Carmelo, com estas palavras: o que seria do mundo se não houvessem os religiosos?”⁶⁰. Nas obras de 1670 (Imgs. 45 e 46) Teresa é representada de joelhos, com o corpo inclinado para trás num movimento que mescla surpresa e admiração. Suas mãos traduzem os mesmos

⁶⁰ Christus Teresiam, reformando Carmelo intentam, his verbis excitat, quid de mundo, ni forent Religiosi?

sentimentos. Uma é posta sobre o peito, reverenciando o criador. A outra, parece buscar o equilíbrio perdido diante da aparição divina. Seu olhar dirige-se a Jesus Cristo, que flutua sobre uma nuvem que ocupa a porção central da imagem. Apoiado em um orbe, o redentor empunha um feixe de raios em sua mão direita, enquanto a esquerda aponta para um templo que preenche o horizonte. De costas, dois homens adentram o imponente edifício.



Img. 45 - Cristo destaca o papel dos religiosos. Gravador: Guillaume Valet. *Vita effigiata et essercizi affettiui della seraf. vergine S. Teresa di Gesu.* Roma, 1670, n. 21, p. 162.



Img. 46 - Cristo destaca o papel dos religiosos. Autora: Claudine Brunand. *La Vie de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jesus...*, França, 1670, n. 26, entre as pp. 166-167.



Img. 47 - Cristo destaca o papel dos religiosos. Gravador: Arnold van Westerhout, *Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù*, Roma, 1716, prancha XXVI.

A narrativa imagética não busca reconstruir a visão teresiana, mas comunicar, de forma engenhosa e decorosa, a ideia de que fora por obediência a uma ordem divina que Teresa iniciou suas fundações. Guardando o decoro com relação ao trecho original, o templo em segundo plano está fora do campo de visão da santa, que olha fixamente para Jesus, à sua frente. Isso nos indica que a construção não faz parte do cenário no qual se desenvolveu o encontro entre Cristo e a carmelita. Ao apontar para a Igreja na qual entravam os dois religiosos, Jesus não indica um espaço real naquele momento, mas um futuro possível e desejável. Ele prenuncia a construção do Mosteiro de São José de Ávila.

Se a sua mão esquerda aponta para um futuro possível, a mão direita de Cristo transforma sua previsão em uma ordem. Conforme Chevalier e Gheerbrant, (p. 765-766) “o raio manifesta as vontades e o poder infinito do Deus supremo”, sendo “símbolo da atividade celeste, da ação transformadora do Céu sobre a Terra”. No mesmo sentido, Cirlot (p. 382) defende que “se a cruz, a escada e o mastro sacrificial expressam o desejo do homem de

alcançar o mundo superior, o raio expõe a situação oposta: a ação do superior sobre o inferior”⁶¹. Ao empunhar um feixe de raios e recostar-se num orbe, Cristo demonstra sua soberania sobre o mundo e manifesta a vontade de que Teresa empreenda a fundação do primeiro mosteiro carmelita reformado.

Arnold Westerhout, não satisfeito apenas com a orbe e o feixe de raios, inseriu em sua gravura (Img. 47) mais um elemento: a cruz apoiada sobre o ombro esquerdo do salvador. De simbolismo e história tão rica e complexa quanto a do próprio Jesus, a cruz pode ser compreendida de diversos modos na cultura cristã. Pode referir-se à morte do redentor, ou à sua ressurreição. Pode indicar um processo de ascensão gradual ao céu, ou a glória eterna dos mártires. Na gravura em questão, ela parece somar-se aos demais símbolos para amplificar o conceito da autoridade divina. A ordem de Jesus deveria ser obedecida por Teresa, não só pelo caráter divino do Senhor, mas como forma de retribuir o sacrifício feito na cruz.



Img. 48 - Cristo destaca o papel dos religiosos. João de Deus e Sepúlveda. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século XVIII, Recife, Pernambuco, Brasil. Foto: André Honor. Dia 20, Abr. 2015.

⁶¹ *Si la cruz, la escalera y el mástil de sacrificio expresan el anhelo del hombre para alcanzar el mundo superior, el rayo expone la situación inversa: la acción de lo superior sobre lo inferior.*

À primeira vista, Sepúlveda parece ter mantido exatamente a mesma composição iconográfica da gravura de Westerhout, tendo apenas colorido o desenho em sua pintura (Img. 48). Se seguirmos a ordem cronológica dos eventos, geralmente organizados pictoriamente partindo da esquerda, e se desenvolvendo rumo à direita, acompanhamos a seguinte sucessão de eventos. Vemos Teresa impactada pela visão que estava tendo, seguida pelo Cristo portando os símbolos da soberania da vontade divina e apontando para o futuro, no qual Teresa edificaria seu convento dedicado a São José.

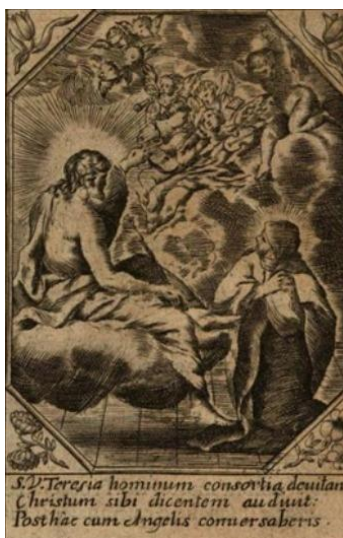
Mas se detivermos uma atenção mais cuidadosa à obra, é perceptível que o artífice inseriu um novo detalhe na composição, tornando-a mais conectada ao testemunho dado por Teresa em seu *Livro da Vida*, e mais impactante aos espectadores. Assim como no painel em que Teresa e Rodrigo estudavam a vida dos santos, é possível perceber a presença de uma chama que arde no canto inferior esquerdo da imagem, aproximando-se discretamente da santa carmelita. Naquele painel, o fogo infernal representava o risco que corriam os pecadores. Neste, apesar de servir como um contraponto ao mosteiro carmelita, demonstrando a importância dos religiosos na salvação da alma, o inferno representado tem também um objetivo narrativo. Seu papel é referenciar a visão do além infernal descrita por Teresa em seu *Livro da Vida* e que, segundo a própria santa, teria despertado nela o desejo de retribuir as benesses que Deus lhe havia feito. Essa retribuição seria concretizada com a fundação do Mosteiro de São José, que, conforme a narrativa imagética demonstra, era um forte desejo do próprio Cristo.

Essa inserção demonstra o esmero e o conhecimento empregado na confecção dos painéis encomendados pela Ordem Terceira do Carmo do Recife. O engenho dos artífices, abastecido, certamente, pelo conhecimento dos mecenas, intensificou a carga narrativa da composição, tornando seu decoro mais apurado e fiel ao intertexto. Diferente do que muitos podem pensar, a arte produzida na América portuguesa, ainda que baseada em modelos pré-concebidos, costumava ir além da simples aceitação de uma incipiente atuação criativa. Ela dependia da criatividade, sendo o engenho dos artífices característica essencial para a confecção de composições que fossem decorosas, mas que, ao mesmo tempo, impactantes e conectadas ao contexto sociocultural do qual passavam a fazer parte. Como bem sintetiza Emanuele Tesauro (1670 p. 250), em seu *Il cannocchiale aristotelico*, “porque a novidade (como já dissemos muitas vezes) gera admiração: a admiração gera deleite: o deleite gera aplausos”.⁶²

⁶² *perocche la Nouità (sicome assai auani dicemmo) genera marauiglia: la marauiglias diletto: il diletto, applaúfo.*

3.3. “De hoje em diante conversará apenas com anjos”

Se o primeiro tema deste capítulo incentiva a obediência aos superiores na hierarquia eclesiástica, o próximo painel lembra que acima de tudo está a ordem divina. Nas gravuras europeias (Imgs. 49, 50 e 51) vemos Cristo, sentado em uma nuvem, de costas para o espectador e de frente para Santa Teresa. Sua mão esquerda, apoiada sobre a perna, segura um cetro. A mão direita serve de guia ao olhar de Teresa - e ao nosso - apontando para a visão mística de um ambiente celeste. Ajoelhada, Teresa vira o pescoço para trás, para enxergar a cena indicada pelo redentor. Ali, um grupo com vários anjos está reunido, parecendo amontoados em um espaço pequeno demais para toda aquela quantidade de criaturas celestiais. Uns carregam violinos; outros levam uma flauta à boca. No canto direito, um dos anjos escapa da multidão para sustentar uma nuvem sobre sua cabeça. Ele parece rasgar o céu, permitindo que Teresa enxergue através dele e visualize o Paraíso.



Img. 49 - De hoje em diante conversarás apenas com anjos. Guillaume Valet. *Vita effigiata et essercizi affettiui della seraf. vergine S. Teresa di Giesu.* Roma, 1670, n. 14, p. 142.



Img. 50 - De hoje em diante conversarás apenas com anjos. Autora: Claudine Brunand. *La Vie de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jesus...*, França, 1670, n. 12, entre as pp. 72-73.



Img. 51 - De hoje em diante conversarás apenas com anjos. Gravador: Arnold van Westerhout. *Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù*, Roma, 1716, prancha XIV.

Igual em todas as gravuras, a legenda indica que “A santa e virgem Teresa, evitando contato com as pessoas, ouviu o que Cristo lhe dizia: ‘De hoje em diante, conversará com os anjos’”. No vigésimo quarto capítulo de seu *Livro da Vida*, Teresa expõe o estado de brandura em que estava sua alma após os encontros com seu confessor, que à época era o jesuíta Diego de Cetina. No entanto, a religiosa não se via como merecedora de tanta paz, e não

compreendia os motivos que levavam Deus a enchê-la de “regalos”. À época, Teresa ainda experienciava o conflito interno que fazia com que o divino e o mundano disputassem espaço em seu coração.

Podemos afirmar que Teresa vivia uma certa dualidade: ela ama e rejeita este mundo. Ama a beleza, o corpo, a própria vida; mas quando a dor e o sofrimento se tornam grandes — grandes demais para seu coração humano — e as lembranças perdidas no passado aparecem, e as visões chegam, e os sonhos evocam uma outra vida, então Teresa rejeita este mundo, e deseja outro, no qual as dores do corpo não existam: onde com outro corpo (ou simplesmente sem corpo) ela poderia — finalmente — desfrutar de paz e tranquilidade (Gutiérrez, 2003, p. 130).

Confusa entre buscar a “suavidade e glória” de Deus, ou entregar-se ao seu “amor à sacratíssima Humanidade” (D’Ávila, 2018, p. 240), Teresa dizia afastar-se cada vez mais das mercês que o Senhor a concedia. Nas palavras da santa, ela sentia em sua alma “qualquer ofensa que fizesse a Deus, por pequena que fosse” (D’Ávila, 2018, p. 240). E por medo de ofendê-lo, ou por culpa de não o tratar com a mesma doçura que recebia, Teresa buscava negar as benesses do Senhor. Esse estado de confusão teria durado até a visita do padre Francisco Borja, jesuíta que veio a ser canonizado em 1671. Ele a teria convencido de que não era bom resistir ao espírito de Deus. Ao invés de seguir nesse erro, a santa deveria orar e meditar sobre os passos da Paixão, esperando o momento em que Cristo entraria em contato com a sua alma. Foi durante essa busca do contato com Cristo e do abandono às paixões mundanas que Teresa teve a visão que veio a inspirar o tema criado por Alessio de la Passione.

Este Padre [seu então confessor, Diego de Cetina] me começou a pôr em mais perfeição. Dizia-me que para contentar totalmente a Deus não havia de deixar nada por fazer; também com farta manha e brandura, porque a minha alma ainda não estava nada forte, senão muito tenra, em especial em deixar algumas amizades que tinha. Ainda que não ofendesse a Deus com elas, era muita afeição, e parecia-me que era ingratidão deixá-las, e assim lhe dizia que, pois não ofendia a Deus, porque havia de ser desagradecida. Ele me disse que me encomendasse a Deus alguns dias e rezasse o hino *Veni, Creator*, para me desse luz de qual era o melhor. Tendo estado um dia muito em oração e suplicado ao Senhor que me ajudasse a contentá-lo em tudo, comecei o hino, e estando dizendo-o, veio-me um arrebatamento tão súbito que quase me tirou de mim, coisa que eu não pude duvidar, porque foi muito conhecido. Foi a primeira vez que o Senhor me fez esta mercê de arroubamentos. Entendi estas palavras: *Já não quero que tenhas conversação com homens, senão com anjos*. (D’Ávila, 2018, p. 242)

Ciente da importância do clero e da necessidade de obedecer aos confessores, Teresa passou a encomendar-se cada vez mais ao padre jesuíta Diego de Cetina, buscando descobrir

formas de contentar a Deus. Respeitando as recomendações dadas por ele, Teresa inseriu o canto do hino *Veni, Creator* em suas orações. A canção, que serve para clamar pela presença do Espírito Santo, apresenta o seguinte trecho, que carrega um pedido a Deus: “o que há de dureza abrandar; o que há de mais frio aquece; endireita o desvairado; que o caminho desconhece”. Não é à toa que o Cristo das gravuras aponta o céu repleto de anjos a Teresa. Ele atende à súplica da carmelita, indicando o caminho a ser seguido por ela. Sua ordem é o abandono do mundo, para que assim, ela consiga alcançar o céu.

O gesto do redentor também chama atenção para os objetos carregados pelos anjos, e que quase se perdem no amontoado de corpos. Engenhosamente inseridos nas obras de Passione (Img. 49) e Brunand (Img. 50), os instrumentos musicais servem como conectores entre a imagem e o intertexto, aludindo à execução do hino *Veni, Creator*. Em Westerhout (Img. 51), apesar de difícil, é possível identificar a presença de um cordofone friccionado, provavelmente um violino. O artífice flamengo suavizou a sensação de abarrotamento que a multidão angélica transmitia. Em contrapartida, torna-se difícil visualizar as personagens que preenchem o ambiente celeste, e, conseqüentemente, os instrumentos que elas carregam.



Img. 52 - De hoje em diante conversarás apenas com anjos. João de Deus e Sepúlveda. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século XVIII, Recife, Pernambuco, Brasil. Foto: André Honor. Dia 20, Abr. 2015.

João de Deus e Sepúlveda fez um rearranjo na representação da corte angelical, “corrigindo” os “problemas” das versões anteriores (Img. 52). A algarra do ambiente divino foi organizada em duas fileiras. Na de trás conseguimos ver cinco personagens. Pela tradição iconográfica é possível afirmar que se trata de anjos, mas a pouca qualidade dos traços, a não representação das asas e as vestimentas coloridas, me fazem inferir que houve uma intervenção posterior que descaracterizou esse grupo de criaturas celestiais. Na fileira da frente a descaracterização não se repete.

O anjo à direita deixa à mostra uma de suas asas. Ele carrega na mão esquerda um instrumento semelhante a um violino e com a mão direita manipula o arco que, friccionado contra as cordas, seria responsável por reproduzir a melodia celestial. O anjo à esquerda sopra uma flauta. Em trabalho dedicado exclusivamente à representação da flauta doce nas artes visuais, Luciana Gifoni (2017, p. 497) afirma que “nas cenas religiosas, a flauta doce aparece principalmente nas mãos de anjos músicos” conferindo aos personagens que os escutam “um caráter de santidade ou um momento de vida acompanhado e abençoado pelos céus”. Complementando os dois instrumentos, que já haviam aparecido nas gravuras europeias, o artífice do Recife insere um anjo ao centro, dedilhando uma espécie de harpa ou lira.

Durante a vida terrestre, ela [a harpa] simboliza as tensões entre os instintos materiais, representados por sua moldura de madeira e suas cordas de linco, e as aspirações espirituais, figuradas pelas vibrações das ditas cordas. Estas são harmoniosas apenas quando procedem de uma tensão bem regulada entre todas as energias do ser. Esse dinamismo medido simboliza o equilíbrio da personalidade e o domínio de si (Chevalier; Gheerbrant, 1998, p. 484)

João Lupi (2012, p. 16), comentando a tradição católica que perdurou até meados do século XV, informa que “o padrão estético-religioso cristão impedia o uso de instrumentos musicais nas igrejas e na música religiosa em geral, mais por motivos de ordem moral (para evitar o contágio da sensualidade pagã) do que teológicos”. No entanto, com a popularização da música instrumental pela Europa seiscentista, ainda que descolada do ambiente sacro, a iconografia religiosa não pôde ficar alheia à sua importância social. Tornaram-se frequentes, então, a imagem de anjos instrumentistas.

Os anjos começaram a usar instrumentos musicais porque os seres humanos passaram a utilizar cada vez mais instrumentos musicais; as orquestras do céu imitam as da terra, porque os artistas, como todas as outras pessoas, imaginam o que não vêm na perspectiva do que conhecem. [...] Como em outros aspectos da teologia, em que se dá margem à imaginação coletiva, a angelologia não nos ensina só a respeito de quem são os anjos, mas também como eram as sociedades e mentalidades em cada época. (Lupi, 2012, p. 24)

Para Luiza Rocha (2015, p. 173), “as restrições às práticas musicais dentro das igrejas e à sua sobriedade da música a executar levaram a que muita música fosse 'feita' no plano iconográfico, pelos anjos músicos.”. Os anjos, componentes da corte celestial, eram compreendidos como intermediários entre Deus e o mundo, servindo majoritariamente como mensageiros e guardiães. Passando a interagir por intermédio da música, essas criaturas divinas utilizaram da harmonia sonora para emular a harmonia entre o poder divino e o ambiente terrestre. Nas palavras de Chevalier e Gheerbrant (1998, p. 627) “se a música é a ciência das modulações, da medida, concebe-se que ela comande a ordem do cosmo, a ordem humana, a ordem instrumental. Ela será a arte de atingir a perfeição”. Para o místico agustianiano inglês, frei Walter Hilton:

Nosso Senhor conforta as almas com o canto dos anjos. Esta canção não pode ser descrita por nenhuma semelhança corporal, pois é espiritual e, acima de tudo, imaginação e razão. (...) Pois assim como uma alma, ao compreender as coisas espirituais, é muitas vezes tocada e movida através da imaginação corporal pela obra dos anjos, como quando Ezequiel, o profeta, viu na imaginação corpórea a verdade dos mistérios ocultos de Deus, assim também, no amor de Deus, uma alma na presença dos anjos tem sua mente arrebatada de todas as coisas terrenas e carnis para ser preenchida com uma alegria celestial, ouvindo, então, a canção dos anjos e o som celestial, de acordo com na medida do seu amor⁶³ (Gillette, 2018, p. 51).

É importante ressaltar o fato de que João de Deus e Sepúlveda, além de exímio pintor, era também um músico de destaque no Recife setecentista. Ele parece ter seguido a tradição de sua família, fortemente conectada à atuação cultural, seja por meio da pintura ou da música. Como instrumentista, Sepúlveda certamente tinha conhecimento sobre os objetos sonoros a serem representados, conhecendo seus formatos e seus papéis na execução dos hinos religiosos. É possível, inclusive, que conhecesse os meios de fabricação dos instrumentos, visto que em Olinda, no século XVIII, “havia uma pequena fábrica de órgãos, de excelente qualidade, fornecedora das igrejas de Pernambuco e Bahia, havendo outra que fabricava instrumentos de sopro e de corda” (D’Araújo, 2000, p. 214).

Sendo a música do barroco executada nos rituais sacros, solenidades cívicas e grandes eventos sociais recifenses, como casamentos entre membros das elites tradicional e emergente, por exemplo, tratava-se, portanto, de uma modalidade de trabalho artístico destinado tanto às altas classes econômicas da Vila Colonial do Recife, os mecenas, quanto aos devotos mais humildes

⁶³ *Our Lord comforts a soul by angel's song. This song cannot be described by any bodily likeness, for it is spiritual, and above all imagination and reason. (...) For just as a soul, in understanding spiritual things, is often touched and moved through bodily imagination by the work of angels, as when Ezekiel the prophet saw in bodily imagination the truth of God's hidden mysteries, just so, in the love of God, a soul by the presence of angels is ravished out of mind of all earthly and fleshly things and filled.*

das camadas subalternas, vinculadas às irmandades leigas de Nossa Senhora do Rosário, do Livramento e, sobretudo, a de Santa Cecília (Pereira, 2009, 124).

No caso do painel em que Cristo incentiva Teresa a relacionar-se apenas com anjos, os instrumentos tocados pelas criaturas celestes remetem ao *Veni, Creator*, mantendo o decoro narrativo. Além disso, dizem respeito a uma realidade comum ao Recife setecentista: a utilização dos instrumentos musicais nas solenidades eclesiásticas. No plano simbólico, eles são representativos da graça espiritual que espera por Teresa. A obediência à ordem de Cristo para que “converse apenas com anjos” fará com que a carmelita abandone o mundo. Só assim ela alcançará uma vida religiosa plena e a harmonia celestial. Apenas dessa forma Teresa poderá participar da paz - e da festa - dos anjos.

3.4. Maria mostra a Teresa o futuro hábito das carmelitas descalças

A figura de Maria é tão importante quanto a de Cristo para os carmelitas. Não é à toa que ela é frequentemente representada na iconografia teresiana. Mais do que um objeto de veneração, Nossa Senhora constitui um modelo de vida espiritual e uma entidade intercessora. Desde os primórdios da Ordem, os carmelitas têm cultivado uma devoção especial à Virgem, reconhecendo-a como sua padroeira e protetora. Essa devoção permeia toda a espiritualidade do Carmelo, inspirando os membros da Ordem a imitarem as suas virtudes, especialmente sua humildade, sua intimidade com Cristo e, claro, sua obediência à vontade de Deus.

Essa obediência fica demonstrada nos painéis em que Teresa é retratada recebendo instruções diretamente do salvador. No entanto, não se deve obedecer apenas ao filho, mas também à mãe - e a outras figuras celestiais. Essa ideia enfatiza a importância da submissão à vontade divina em todas as suas manifestações, consolidando a mensagem de que a verdadeira devoção carmelita é caracterizada pela obediência e pela entrega completa ao plano de Deus, independente da forma pela qual ele se revele. Seguindo essa linha de pensamento, Westerhout inaugura um novo tema na iconografia de Santa Teresa: *Maria mostra a Teresa o futuro hábito das carmelitas descalças*.

Na gravura (Img. 53), a santa está sentada de frente para uma mesa em seu aposento privado. Surpreendida pela aparição de Nossa Senhora, Teresa vira o corpo para trás e a vislumbra de baixo para cima, denunciando sua inferioridade quando comparada à mãe de Deus. Esta, por sua vez, transmite um ar de nobre imponência, apesar da vestimenta simples. Com postura régia, Maria flutua sobre uma nuvem e aponta com

evidente superioridade para o tecido que a religiosa carmelita manuseava na mesa. Aos pés da santa, vemos um cesto de palha contendo mais tecidos e, provavelmente, materiais de costura. Ao fundo, uma porta aberta nos permite enxergar três pessoas que conversam tranquilamente, alheias ao que acontece no aposento ao lado. Estranhamente, as figuras aparentam ser do sexo masculino, o que destoa das demais imagens que representam os ambientes internos do claustro de Teresa.



Img. 53 - Maria mostra a Teresa o futuro hábito das carmelitas descalças. Gravador: Arnold van Westerhout, *Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù*, Roma, 1716, prancha XLI.

Na legenda, Westerhout nos diz que “Santa Teresa, inspirada pela Mãe de Deus, designa para os carmelitas descalços um hábito do tecido mais grosseiro, que eles deverão costurar com as próprias mãos”⁶⁴. A frase em latim não especifica o gênero dos Carmelitas. A palavra *Carmelitis* é um termo genérico que pode abranger ambos os sexos. Portanto, poderia se referir tanto aos carmelitas do sexo masculino, quanto às carmelitas do sexo feminino.

⁶⁴ Theresia Deiparae illustratione edocta habitum rudioris panni pro Carmelitis exalceatis designat eisdemque propriis consulum manibus tradit deferendum.

Segundo Bluteau (1713, p. 5), hábito é “o vestido que se usa em qualquer Religião”, é uma “capa e roupeta”. Em suas *Constituições*, Santa Teresa descreveu da seguinte forma como deveria ser a vestimenta das carmelitas descalças:

O vestido seja de xerga ou saial negro. E use-se o menos saial possível para ser hábito; a manga estreita, não mais na boca que no princípio, sem pregas, redondo, não mais longo atrás que na frente e que chegue até os pés. E o escapulário do mesmo, quatro dedos mais altos que o hábito. A capa de cor da mesma xerga branca, igual ao escapulário, e que leve o menos xerga possível, atento sempre ao necessário e não ao supérfluo (D’Ávila, 2018, p. 1222).

Após realizar buscas tanto nos escritos teresianos como nas biografias de Ribera e Yepes, não pude encontrar um intertexto que apresente a possibilidade de ter servido de base à criação deste tema iconográfico. Como não identificamos o intertexto em escritos anteriores, e a obra de Westerhout apresenta apenas as gravuras, sem o acompanhamento de sonetos, como os que estão presentes nas obras de Passione e Brunand, a legenda da gravura constitui-se como a principal fonte escrita conectada à imagem. Talvez, justamente por isso, este é o tema em que a legenda melhor descreve a imagem à qual acompanha.

Santa Teresa e Nossa Senhora estão em primeiro plano na gravura. Os carmelitas ao fundo, ainda que não estejam cientes, são aqueles que deverão costurar seus próprios hábitos de acordo com o modelo criado pela reformadora carmelita, conforme as ordens de Maria. O cesto que guarda os tecidos indica que o pano nas mãos de Teresa não representa o hábito carmelita finalizado, mas um modelo ainda em produção. Ele indica um trabalho em progresso, representando a ferramenta utilizada por Teresa na tarefa de desenvolver uma nova vestimenta para os carmelitas reformados.

Além disso, o cesto tem um papel simbólico muito popular na iconografia cristã que o conecta à ideia de maternidade e proteção. Como apontam Chevalier e Gheerbrant (1998, p. 226), basta lembrar que “Moisés, Édipo, etc, foram encontrados entregues à correnteza, em cestas”. Essa associação simbólica é particularmente significativa na tradição carmelita, na qual a figura de Maria é venerada como sendo a Mãe do Carmelo. Assim como Moisés e Édipo sobreviveram à correnteza graças ao cesto, os carmelitas encontram refúgio sob a proteção mariana.

Apesar de conectar a simbologia da proteção materna com a narrativa da costura de um novo hábito, o cesto foi suprimido da composição no painel da Ordem Terceira do Carmo do Recife (Img. 54). Mais uma vez, a falta de textos que tenham servido de modelo à imagem parece fazer com que Sepúlveda se atenha ao essencial, evitando signos que

podem, eventualmente, ser considerados indecorosos. Em primeiro lugar, a legenda da imagem não fala, em momento algum, sobre um cesto de costura. Ao contrário do apresentado na imagem, o texto afirma, inclusive, que deverão ser os próprios religiosos os responsáveis pela confecção das vestimentas, não Santa Teresa. Isto posto, a exclusão do cesto por parte do artífice recifense indica sua engenhosidade ao excluir um signo que poderia ser prejudicial ao decoro da imagem.



Img. 54 - Maria mostra a Teresa o futuro hábito das carmelitas descalças. João de Deus e Sepúlveda. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século XVIII, Recife, Pernambuco, Brasil. Foto: André Honor. Dia 20, Abr. 2015.

É verdade que pode indicar também o seu desconhecimento sobre o significado simbólico desse signo, opção na qual eu não apostaria minhas fichas. Talvez, mesmo ciente do papel simbólico do cesto, Sepúlveda tenha preferido tornar a imagem mais condizente com a sua legenda. Quem deveria costurar eram os religiosos, e não a religiosa carmelita. Esta escolha de representação pode ter sido influenciada pelo contexto cultural da América Portuguesa, onde o trabalho manual visto como uma mácula social. Essa aversão era especialmente forte no Recife, região em que ocorreram conflitos como o dos mascates, evidenciando as tensões em torno do valor atribuído ao trabalho manual.

Se alguém pintasse a gloriosa Madona fiando com uma roca ao lado, ou sentada com uma almofada no colo fazendo bordados, não há dúvida de que tais pinturas não agradariam a um espectador não acostumado a ver esses

objetos representados, mesmo tendo lido que ela se envolveu em tais trabalhos e exercícios.⁶⁵ (Paleotti, 2012, p. 249)

Santa Teresa, como figura religiosa e líder espiritual, não deveria ser retratada costurando, mas sim ordenando aos religiosos que o fizessem - ainda que o ato de costurar tenha sido por influência de uma ordem superior, no caso, vinda da própria mãe de Deus. O painel, portanto, deveria refletir sobre a intimidade de Teresa com as autoridades divinas e sua obediência a elas, e não a pintar como uma praticante de atividades mundanas.

Outra intervenção feita por Sepúlveda, e que é comum a todos os painéis, é a coloração da imagem. Um dos maiores desafios da transposição de um tema representado em gravura para uma pintura é justamente esse, trazer cor à palidez do gravado. Esta tarefa exigia uma habilidade particular, pois os artistas precisavam tomar decisões cuidadosas sobre quais cores empregar e como aplicá-las para transmitir fielmente a atmosfera, a profundidade e a textura desejadas na obra final. Cada matiz escolhido tinha o poder de influenciar significativamente a percepção do espectador, criando uma experiência visualmente rica e emocionalmente evocativa. Assim, a coloração das gravuras representava não apenas uma questão técnica, mas também uma expressão de criatividade e interpretação artística.

Dando provas de sua engenhosidade, João de Deus e Sepúlveda enriqueceu o simbolismo da representação de Maria apenas adicionando cores à figura. A vestimenta azul e branca, comum à representação mariana, é carregada de significados. O azul é frequentemente associado à pureza, à devoção e à maternidade. O branco simboliza a santidade e a pureza imaculada. Como consta no Dicionário dos Símbolos (Chevalier e Gheerbrant, 2001, p. 108), “o azul e o branco, cores marianas, exprimem o desapego aos valores deste mundo e o arremesso da alma liberada em direção a Deus, em direção ao ouro que virá ao encontro do branco virginal, durante sua ascensão no azul celeste”. Ao utilizar essas cores, Sepúlveda não apenas realçou visualmente a obra, mas também a imbuiu com um significado espiritual profundo, remetendo a um símbolo de fé, esperança e proteção.

Esse tema, assim como os demais tratados neste capítulo, situam Teresa de Ávila como uma das mais proeminentes figuras da Ordem do Carmo. Neles a santa personifica os ideais de humildade e obediência, que são tão valorizados na espiritualidade carmelita. Ao representá-la obedecendo às ordens de Nossa Senhora, as imagens não apenas destacam a relação intrínseca entre a devoção mariana e a vida carmelita, mas também enfatizam a

⁶⁵ If someone were to paint the glorious Madonna engaged in spinning with a distaff at her side, or sitting with a cushion on her lap doing needlework, there is no doubt that such pictures would not be pleasing to a viewer unaccustomed to seeing these objects depicted, even though read that she did engage in such labors and exercises.

importância da obediência às inspirações e às direções dadas pelas criaturas celestiais. Essa obediência ao divino se reflete no respeito devido aos superiores na hierarquia eclesiástica. Assim como Teresa segue as orientações de Cristo e de Nossa Senhora, ela também obedece aos seus confessores. Dessa forma, os irmãos carmelitas são orientados a seguir as instruções e direções dos líderes da igreja, reconhecendo neles a autoridade delegada pelo próprio Deus para guiar e orientar os fiéis em sua jornada espiritual.

4. DOCILIDADE

No *Diccionario da lingua portugueza* escrito pelo padre Rafael Bluteau (1712, p. 278), a docilidade é descrita como sendo uma “disposição natural para tomar ensinamentos, conselhos, preceitos, e facilidade em se deixar governar”. Na tradição da Igreja Católica, esse adjetivo é transformado em virtude. A docilidade passa a apontar para a disposição de uma pessoa a ser ensinada e orientada pela autoridade legítima da Igreja, especialmente no que diz respeito à fé e à moral. Ela implica humildade intelectual e espiritual por parte do fiel, que deveria reconhecer o fato de que a sabedoria divina é superior à compreensão humana e, portanto, deveria estar sempre disposto a aprender e seguir as orientações da autoridade eclesiástica.

Um cristão dócil deveria estar sempre pronto para internalizar a obediência como sendo uma de suas principais características. Ele teria de buscar o aprendizado dos ensinamentos divinos e entregar-se humildemente às instruções superiores. Mas tão importante quanto estar disposto a aprender, era estar cercado por pessoas com as mesmas intenções. Nesse sentido, Santa Teresa (2018, p. 96) aconselha àqueles que desejavam seguir pelo caminho da oração mental para que procurassem “amizade e trato com outras pessoas que tratem do mesmo”, para que pudessem, assim, ajudar-se uns aos outros. Essa necessidade de buscar amigos com o mesmo objetivo de se entregar às “coisas do serviço de Deus” parecia especialmente importante no contexto aludido pela religiosa carmelita. Em suas palavras, “se alguém começa a dar-se a Deus, há tantos que murmuram, que é preciso buscar companhia para defender-se, até que já estejam fortes em não lhes pesar de padecer; e se não, ver-se-ão em muito aperto” (D’Ávila, 2018, p. 97).

As ordens religiosas desempenharam papel fundamental na formação de cristãos dóceis na América Portuguesa, pois foram responsáveis por institucionalizar práticas de ensino, disciplina e espiritualidade que moldavam o fiel segundo os ideais da Igreja. O modelo comunitário proposto pelos religiosos, favorecia a interiorização da obediência e da submissão à autoridade eclesiástica como virtudes centrais da vida cristã. Nesse contexto, a docilidade não era apenas uma disposição individual, mas um traço cultivado socialmente por meio da convivência com outros que também buscavam o “serviço de Deus”, como aconselhava Santa Teresa. Ao estabelecer colégios, conventos e missões, essas ordens não só ensinavam a doutrina cristã, mas criavam espaços de convivência regulada, nos quais o fiel era chamado a se submeter à direção espiritual, à regra comum e à tradição da Igreja.

Encontrar amigos com o mesmo apreço pela fé nem sempre era uma tarefa simples. A busca por essas conexões muitas vezes revelava-se desafiadora e solitária, ainda mais no desconhecido da América portuguesa. Para amenizar essa situação, as ordens religiosas constituíam “redes de associações em ambos os lados do Atlântico, assegurando ao irmão professo [...] os benefícios espirituais e materiais dos demais sodalícios pertencentes às respectivas ordens terceiras, estas constituíam âncoras em terra estranha” (Martins, 2009, p. 30). Do ponto de vista espiritual, mesmo diante das dificuldades, a presença e a amizade de Cristo ofereciam um conforto inabalável e uma fonte inesgotável de apoio. Pelo menos é essa a conclusão que retiramos do texto teresiano.

De mim sei dizer que, se o Senhor não me descobrir esta verdade e der meios para que eu mui frequentemente tratasse com pessoas que têm oração, que caindo e levantando ia dar de olhos no inferno. Porque para cair havia muitos amigos que me ajudassem; para levantar-me achava-me tão só que agora me espanto como não estava sempre caída, e louvo a misericórdia de Deus, pois era só quem me dava a mão. (D’Ávila, 2018, pp. 97-98)

O respeito e o amor de Teresa por Cristo refletiu-se em sua alcunha monástica. Teresa Sánchez de Cepeda e Ahumada deixou para trás seu nome familiar e passou a ser reconhecida como Teresa de Jesus. Ela ansiava por uma conexão mais profunda com Cristo, e este, de acordo com os textos da carmelita, se dispunha a guiá-la pelo caminho espiritual. Nas experiências místicas teresianas, a presença de Jesus era dita como tangível na maior parte das vezes, o que buscava demonstrar o estreitamento de laços entre o mestre e a aprendiz. Essa proximidade, uma vez aceita pela comunidade eclesial, confirmou o status de Teresa como esposa de Cristo.

Da mesma forma que um homem apaixonado e ferido pelo amor de uma mulher, dia e noite, entregando-se a ela, não deixa de lhe dizer palavras de amor e de ternura, assim parece que Deus dava continuamente à sua esposa: não só fazendo sombra a ela com a preferência dele, mas também fazendo-lhe mil elogios, cheios de doçura e de dádiva.⁶⁶ (Libro primeiro donde se trata del nacimiento... in Vida de Santa Teresa de Jesus, 177?, pp. 144-145)

O desposório com Deus é o resultado de uma progressão no caminho da purificação da alma, que é impulsionada pela virtude da docilidade, levando a uma humilde busca por conhecimento. No caso de Santa Teresa, muitos dos seus saberes são tidos pela religiosa como

⁶⁶ *De la manera que un hõbre enamorado, y herido del amor de una muger, de dia, de noche, regalandose cõ ella no cessa de dezirle palabras de amor, y ternura: assi parece que andava Dios regalando continuamente à su esposa: no solo haziendole sombra con su preferencia, sino tambien diziendole mil requiebros, llenos de dulçura y regalo.*

fruto do contato metafísico com Cristo. Esse contato é crucial na construção da mística teresiana. Por isso, é expressiva a quantidade de gravuras e painéis com temas dedicados à relação construída entre a reformadora carmelita e o filho de Deus. Representativo de grande parte deles é o tema em que Jesus introduz Teresa nos mistérios da fé, pois destaca a postura dócil de Teresa ao receber os ensinamentos do Salvador.

4.1. Jesus introduz Teresa nos mistérios da fé

A maior parte das artes visuais produzidas com base na hagiografia teresiana possuem matrizes textuais claramente definidas, com correspondências diretas entre imagem e intertexto. No entanto, já vimos alguns casos em que o referente textual não foi passível de identificação. Nessas situações, acredito ser possível que os artífices empenhados na produção das composições iconográficas tenham realizado um movimento de sistematização e sintetização de conceitos e acontecimentos variados. Ao meu ver, esse é o caso do tema em que Jesus introduz Teresa nos mistérios da fé.



Img. 55 - Jesus introduz Teresa nos mistérios da fé. Alessio de la Passione. *Vita effigiata et essercizi affettiui della seraf. vergine S. Teresa di Giesu*. Roma, 1655, n. 52, p. 240.



Img. 56 - Jesus introduz Teresa nos mistérios da fé. Claudine Brunand. *La Vie de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jesus...*, França, 1670, n. 14, entre as pp. 88-89.



Img. 57 - Jesus introduz Teresa nos mistérios da fé. Arnold van Westerhout, *Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù*, Roma, Itália, 1716, prancha LII.

Publicada na obra de Alessio de la Passione, em 1655, a primeira gravura (Img. 55) sobre o tema nos apresenta Santa Teresa sentada em uma cadeira com um livro ou caderno aberto sobre suas pernas. Os pés descalços estão posicionados de maneira a transmitir certa sensação de comodidade - ou até mesmo de descontração. Os braços, levemente cruzados,

também passam a ideia de conforto, mas, ao mesmo tempo, indicam a passividade da santa no momento. Alvo do olhar e da atenção de Teresa, Jesus Cristo domina o ambiente. Demonstrando o mesmo conforto que Teresa, o filho de Deus está recostado em um orbe sustentado por um querubim, na típica representação do domínio que ele tem sobre o mundo. Sua mão esquerda tem dois dedos levantados, abençoando Teresa. Essa é a representação do Cristo Pantocrator, na qual os dois dedos erguidos aludem às naturezas divina e humana de Cristo, enquanto os três unidos simbolizam a unidade das três pessoas da Santíssima Trindade. Na parte superior da imagem, uma outra criatura angélica aparece por detrás das nuvens, acenando para a religiosa carmelita. Ao fundo vemos uma porta de madeira fechada.

Por mais que pareça uma simples inserção estilística, a porta localizada atrás de Teresa se conecta, simbolicamente, à cena retratada. As legendas das gravuras nos permitem acessar a tônica da composição: “O Mestre Celestial, dignando-se a aparecer com frequência a sua esposa Teresa, a ensina sobre as coisas humanas e divinas⁶⁷”. Num primeiro momento, o encontro de Cristo com a santa carmelita, em um cômodo com a porta fechada, pode ser indicativo da intimidade que é fruto do seu desposório místico. No entanto, é dito ainda que o redentor estava ensinando Teresa sobre as coisas humanas e divinas. No Dicionário de Símbolos consta que “nas tradições judaicas e cristãs, a importância da porta é imensa, porquanto é ela que dá acesso à revelação; sobre ela vem se refletir as harmonias do universo” (Chevalier; Gheerbrant, 1982, p. 735). Ela seria signo da passagem do domínio profano ao domínio sagrado, “tornando-se naturalmente o símbolo da iminência do acesso e da possibilidade de acesso a uma realidade superior” (Chevalier; Gheerbrant, 1982, p. 736).

Unindo a simbologia da porta à legenda, já seria possível afirmar que se trata da representação de um momento em que Cristo ensina algo à sua esposa. No entanto, há ainda outro detalhe que fortalece essa conclusão: o livro aberto sobre as pernas da santa. É repetitivo dizer que o livro está conectado à ideia de sabedoria e de busca pelo conhecimento. Não tão óbvia é a acepção simbólica do livro aberto. Recorrendo novamente à obra de Chevalier e Gheerbrant (1982, p. 555), descobrimos que o livro, quando aberto, indica que o conteúdo veiculado foi internalizado por aquele que o recebe. Esse tema indica, portanto, que na mesma medida em que Jesus estava disposto a introduzir Teresa nos mistérios da fé, a religiosa carmelita mostrava-se inclinada a deixar-se governar por ele.

A historiadora da arte Maria José Pinilla Martin (2012, p. 725) assinala a seguinte passagem da autobiografia teresiana como sendo relacionada a essa temática:

⁶⁷ *Coelestis Magister Teresiam Sponsam frequenti sui apparitione dignatus eam de humanis ac diuinis erudit.*

la o Senhor me mostrando segredos maiores. Porque querer ver a alma mais do que se lhe representa, não há nenhum remédio, nem é possível, e assim não via mais do que cada vez queria o Senhor mostrar-me. Era tanto, que o menos bastava para ficar espantada e muito aproveitada a alma para estimar e ter em pouco todas as coisas da vida (D'Ávila, 2018, p. 385).

Concordo com a pesquisadora no sentido de que o trecho realmente seja representativo da conexão mística entre Cristo, fazendo menção aos ensinamentos (*ia o Senhor me mostrando segredos maiores*). No entanto, não creio que essa temática seja fruto direto do intertexto supracitado. A meu ver, essa composição iconográfica sintetiza um conjunto representativo da intimidade vivenciada entre esposo e esposa, sendo o trecho indicado por Maria José apenas um dos diversos exemplos que podem ser utilizados. Essa variedade se dá pelo fato de a espiritualidade de Santa Teresa, apesar de muito rica e ampla, ter sido centrada na figura de Jesus Cristo, que se fez presente por meio de aparições, visões e êxtases.



Img. 58. Jesus introduz Teresa nos mistérios da fé, João de Deus e Sepúlveda. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século XVIII, Recife, Pernambuco, Brasil. Foto: André Honor. Dia 20, Abr. 2015.

Segundo os dogmas do catolicismo, a experiência mística ocorre quando os indivíduos se encontram imersos no mistério divino do amor mútuo entre Deus e o Homem. Essa experiência ultrapassaria os limites da compreensão racional, mergulhando no âmago da espiritualidade. Para os místicos, esse encontro não seria apenas uma abstração teológica, mas uma realidade intensa e genuína, capaz de transformar suas vidas e sua visão do mundo. Se trata de uma conexão íntima e transcendental, na qual a presença divina seria sentida de

maneira tangível. Essas experiências são o cerne dos desposórios místicos, tema intimamente conectado à hagiografia teresiana.

O simbolismo nupcial surge através da valorização do amor na vida cristã, do amor a Deus. Este amor, através de um processo de purificação e espiritualização (enamoramento, desposório) consuma-se misticamente na vida por meio da fé e dos sacramentos; e na história de vários Santos, representam-se simbolicamente através de diversificadas dádivas místicas de Deus, como anéis, colares, e outros símbolos (Bastos, 2011, p. 17).

O livro no colo de Teresa refere-se à docilidade da santa em abrir-se para os ensinamentos de Cristo. No entanto, aponto para outra hipótese que pode ser levantada sobre esse objeto - e que não exclui a primeira interpretação. Na gravura de Westerhout (Img. 57) e no painel de Sepúlveda (Img. 58), o livro/caderno ganha destaque. Se antes ele aparecia apenas pela metade, parcialmente encoberto pela nuvem que sustenta Jesus, nessas composições ele aparece por completo e em primeiro plano, tornando muito difícil que não se note a sua presença. Isso me fez questionar se essa seria apenas uma alteração estilística, trazendo mais clareza à imagem e ressaltando o conteúdo simbólico supracitado. Nesse processo, cheguei a um novo pensamento, menos provável que a primeira conjectura, mas digno de ser trazido à luz.

Como visto no capítulo sobre a virtude da obediência, o Cântico dos Cânticos foi muito importante no desenvolvimento da mística de Santa Teresa, que chegou, inclusive, a escrever um livro sobre as reflexões que essa obra lhe inspirava. Muito influente no desenvolvimento da espiritualidade católica, esse texto poético atribuído ao rei Salomão foi determinante na consolidação da crença do desposório místico. Em sua tese sobre a representação das esposas místicas, a pesquisadora Isabel Bastos (2011, p. 21) afirma que “o Cântico teria um papel preponderante para os religiosos que ansiassem pelo Casamento Místico, já que fala, sobretudo, da união e da procura e encontro com Deus”.

Santa Teresa que, como sabemos, chegou ao status de esposa de Cristo, deu o seguinte testemunho sobre a importância dos Cantares:

Tendo o Senhor, de alguns anos para cá, dado a mim um regalo grande cada vez que ouço ou leio algumas palavras dos Cânticos de Salomão, em tanto extremo que sem entender a clareza do latim em romance, me recolhia mais e movia minha alma que os livros muito devotos que entendo; e isto é quase ordinário, e ainda que me declarasse em romance, tampouco entendia mais (D’Avila, 2018, p. 1137).

Dada a proximidade da relação entre o Cântico dos Cânticos, a temática do casamento místico, e o relacionamento de intimidade estabelecido entre Jesus Cristo e Santa Teresa, também podemos especular que o livro aberto sobre as pernas da carmelita seja uma representação da obra de Salomão. Nesse sentido, além de demonstrar que Teresa estava aberta aos ensinamentos de Deus, esse objeto também indicaria a conexão entre a cena retratada e a temática do desposório espiritual.

Por fim, julgo relevante comentar um detalhe que não influencia diretamente na mensagem transmitida pelo tema, mas que serve de argumento sobre o cuidado conferido ao decoro eclesiástico nas igrejas da América portuguesa. A gravura de Westerhout (Img. 57) apresenta uma personagem que não está presente no painel de Sepúlveda (Img. 58) e em nenhuma das outras gravuras (Imgs. 55 e 56). Próximo ao centro da imagem, vemos um anjo voando baixo. Ele está ali para carregar sobre suas costas a nuvem que sustenta Jesus Cristo. Já falamos em outro momento sobre a simbologia dos anjos, tidos como “intermediários entre Deus e o mundo”, servindo ao senhor nas funções de “mensageiros, guardiões, condutores dos astros, executores de leis, protetores dos eleitos” (Chevalier; Gheerbrant, p. 1982, p. 60). Apesar de importante, o aspecto simbólico do anjo não é o que me interessa nesse caso.

No painel produzido por João de Deus, é possível visualizar a sombra daquele que um dia foi - ou poderia ter sido - o correspondente do anjo gravado por Arnold Westerhout (Img. 59). Não é possível saber ao certo se essa criatura angélica foi apenas esboçada, ou se chegou a ser inserida na composição e coberta posteriormente. O que se pode afirmar é que, no fim das contas, optou-se por excluí-lo da cena. A razão pode estar relacionada ao canal que comporta as imagens.



Img. 59 - Comparação entre detalhes das obras *Jesus introduz Teresa nos mistérios da fã*, de Arnold van Westerhout e de João de Deus e Sepúlveda.

O desenho de Westerhout foi produzido para figurar em um livro. Com a finalidade de se adequar ao formato da folha de papel, a imagem foi confeccionada no formato de um retângulo vertical. Essa verticalidade permite que as personagens estejam mais espalhadas na cena, com relação às suas bordas superior e inferior. Na transposição para a pintura, João de Deus teve de adequar a composição para que ela se encaixasse na horizontalidade dos painéis do forro da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Essa mudança ocasionou o “achatamento” da representação, tornando-a mais larga e menos vertical. Nessa transformação, o anjo que voava e olhava Teresa de cima para baixo (Img. 57), passou a figurar no mesmo nível da religiosa carmelita. Sua proximidade do chão faz, inclusive, que ele pareça estar de pé, e não mais sobrevoando o ambiente.

Eu suponho que essa tenha sido a razão para a exclusão do anjo presente no painel. A composição de Westerhout se dividia claramente em dois ambientes. Um celeste, representado pelas nuvens com Cristo e os anjos, e outro mundano, plano em que se localiza Teresa de Jesus. Na pintura de Sepúlveda, a sombra que nos resta denuncia uma indecorosa aproximação do anjo que carrega a nuvem ao plano mundano. Como criatura sagrada que é, essa personagem não poderia ser vinculada ao ambiente terreno. Por isso, acredito que a solução encontrada foi retornar à composição da primeira gravura sobre o tema, retirando o anjo da cena.

Na narrativa conduzida pelos painéis do Carmo fica evidente que a docilidade de Teresa não apenas incutiu nela o desejo de aprender, mas também a tornou merecedora do amor e da admiração de Cristo. Não à toa, ele a teria tornado sua esposa espiritual. Esse relacionamento, entretanto, não seria unilateral; assim como Teresa assumia suas obrigações como esposa, Cristo também precisava desempenhar o papel de marido, guiando-a com zelo. Nesse enlace sagrado, a dualidade entre mestre e aprendiz se dissolvia em uma união profunda e recíproca, onde a entrega mútua era celebrada como o auge da comunhão mística entre a alma e o divino.

4.2. *Totus Tuus*

O lema *Totus Tuus* (Todo Teu) é uma expressão enraizada na tradição católica, associada à devoção mariana. Ele sintetiza a entrega completa das vidas, aspirações e dificuldades aos cuidados maternos da Virgem, na espera de serem conduzidos para mais perto de seu filho, Jesus. Em sua simplicidade, essa frase ressoa como uma promessa de entrega total a Deus através de Maria. Muito difundida, essa ideia acabou ecoando também na espiritualidade de santos e santas como Teresa D’Ávila. A carmelita enfatizou em seus textos

a importância da absoluta consagração a Deus, assumindo o papel de "Toda Tua" na sua vida espiritual. Teresa compreendeu a necessidade de se deixar guiar pela vontade divina, tendo como exemplo a docilidade de Maria.

Jesus Cristo confiou o gênero humano a Maria (consagração descendente), uma realidade que deve ser acolhida por cada homem no ato pessoal de confiar-se a Nossa Senhora (consagração ascendente), ato pelo qual se acolhe a Mãe de Deus na nossa vida. O acolhimento de Maria por parte do Discípulo significa verdadeira abertura, aceitação, ligação pessoal, amor ativo diante da Virgem Mãe de Deus. Trata-se de uma postura interior espiritual análoga à fé (Dantas, 2012, p. 12).

Assim como os carmelitas leigos do Recife deveriam se inspirar no modelo de vida teresiano, a santa de Ávila inspirava-se na espiritualidade mariana. Seu esforço em evoluir a partir dos ensinamentos da fé fizeram com que Cristo, que já havia consagrado sua mãe, inserindo-a no plano divino, também consagrasse Santa Teresa. Pelo menos é essa a possível mensagem transmitida por uma das gravuras publicadas na *Vita B. Virginis Teresiae...* de Collaert e Galle (Img. 60).



Img. 60 - *Totus Tuus*. Autoria: Adriaen Collaert y Cornelis Galle. *Vita B. Virginis Teresiae a Iesv...*, Madrid, 1613, prancha 10.

Na imagem, rica em detalhes, vemos Jesus Cristo projetando-se de um ambiente celestial e caminhando na direção de Teresa de Jesus. Suas mãos e seus pés trazem impressas na carne as marcas do sofrimento na cruz, lembrando o amor de Deus pela humanidade. Apoiado em seu ombro esquerdo está um cetro, que remete ao episódio da zombaria com Jesus, no qual soldados romanos lhe impuseram os distorcidos símbolos do poder real: o manto carmesim, a coroa de espinhos e o cajado.

Santa Teresa está ajoelhada, olhando diretamente nos olhos de seu amado esposo, ainda que em posição de reverência. Seus braços abertos parecem convidar Cristo para mais perto. A cena se passa no ambiente interno de um convento. No aposento privado da carmelita, provavelmente. É possível contemplar, também, três querubins pairando no ar. Atrás de Jesus, dois anjos confidenciam alguma informação. Um desses anjos traz em sua mão direita o que parece ser uma bolsa com flores. Talvez seja apenas um presente de Cristo para sua esposa, mas não podemos deixar de ressaltar seu aspecto simbólico. Mesmo que cada espécie de flor apresente uma infinidade de significados específicos, as flores, enquanto gênero, são tidas como símbolos da passividade do mundo perante o divino. “O cálice da flor, tal como a taça, é o receptáculo da atividade celeste, entre cujos símbolos se deve citar a chuva, e o orvalho” (Chevalier; Gheerbrant, 1982, p. 437). Santa Teresa também recebe docilmente a água-viva que “cai” dos céus, tornando-se digna de florescer espiritualmente.

Saindo da boca de Cristo e indo ao encontro do coração da carmelita, vemos uma filactéria com a seguinte inscrição: *Filha, já és toda minha, e eu todo seu*⁶⁸. No mesmo sentido, mas ampliando a mensagem, temos o seguinte trecho legendando a gravura: *Durante três anos, quase continuamente, ela viu Cristo Senhor à sua direita, resplandecente de sua glória, e ouviu-o proferir essas doces palavras: "Você agora é toda minha, e eu sou todo seu", algo semelhante a isso, pronunciando-as com grandes sinais do amor*⁶⁹.

Foi-me dado a entender quão bem empregada é esta guerra e contenda por tal prêmio, e pareceu-me que tinha lástima o Senhor dos que vivemos no mundo. Mas que não pensasse eu que estava esquecida, que jamais me deixaria, mas que era mister que fizesse eu o que é em mim. Isto me disse o Senhor com uma piedade e regalo, e com outras palavras em que me fez farta mercê, que não há para que dizê-las. Estas me disse Sua Majestade muitas vezes, mostrando-me grande amor: Já eres minha e Eu sou teu (D'Ávila, 2018, p. 407).

⁶⁸ *Filia iam tota mea es, et ego totus tuus.*

⁶⁹ *Per tres annos continuo fere Christum Dominum a dextris suis gloria praeifulgidum conspicit, ipsumque suavia hanc verba, Filia iam tota mea es, et ego totus tuus, hisque similia, magno cum amoris indicio proserentem audit.*

Quando Jesus se dirige a Santa Teresa utilizando a expressão *Totus Tuus*, é estabelecido um processo de mútua possessão. Teresa se entrega completamente ao Senhor e, em resposta, Cristo se entrega a ela. Essa relação é modelar da confiança que a humanidade é incentivada a depositar em Jesus, sendo sua resposta o amor incondicional por cada alma. Diferente da maior parte dos temas vistos até aqui, este não foi construído iconograficamente com base em um relato específico, seja de Teresa ou de Francisco Ribera, seu primeiro biógrafo. Nesse quesito, se assemelha ao tema em que Jesus introduz Teresa nos mistérios da fé. Quanto às razões que levaram a alterações na matriz imagética, também guarda algumas semelhanças com o caso mencionado.



Img. 61 - Totus tuus. Alessio de la Passione. Vita effigiata et essercizi affettivi della seraf. vergine S. Teresa di Gesu. Roma, 1655, n. 66, p. 278.



Img. 62 - Totus tuus. Autora: Claudine Brunand. La Vie de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jesus..., França, 1670, n. 45, entre as pp. 298-299.



Img. 63 - Totus tuus. Arnold van Westerhout, Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesu, Roma, Itália, 1716, prancha LXIV.

Nas três gravuras de mesma temática que sucederam a obra de Collaert e Galle, as legendas trazem a mesma informação: “O criador do céu e da terra, visitante frequente de sua queridíssima virgem Teresa, assim a consola: ‘Sou todo seu’”. É notória a condensação do texto quando comparado à legenda da gravura de Collaert e Galle. A composição visual parece ter seguido o mesmo caminho. Muito mais simples, as gravuras romanas (Imgs. 61 e 63) e a francesa (Img. 62) apresentam Jesus Cristo em uma postura menos estática. As pernas dobradas, como se pegassem impulso para um movimento, e o corpo inclinado para a frente, transmitem a sensação de que o redentor projeta seu corpo na direção de Teresa. As duas mãos postas sobre o seu coração fazem o movimento inverso, referenciando algo interno a

Cristo. Essa pose substitui, de forma magistral, a filactéria presente na gravura espanhola (Img. 60). As mãos de Cristo sobre o peito simbolizam a entrega de todo o seu ser, direcionando-a a Teresa, por meio da posição corporal do redentor.

A advertência de Federico Borromeo (2010, p. 33) sobre o risco de se dar proeminência excessiva a elementos secundários em detrimento do tema principal encontra eco direto nas simplificações compositivas promovidas pelos artífices que reinterpretaram as gravuras de Collaert e Galle. Nas obras originais, a riqueza de detalhes — com anjos, nuvens, arquiteturas e figuras santas diversas — contribuía para a exuberância visual, mas também exigia do observador uma atenção redobrada para identificar o núcleo narrativo da cena.



Img. 64. Totus Tuus. João de Deus e Sepúlveda. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século XVIII, Recife, Pernambuco, Brasil. Foto: André Honor. Dia 20, Abr. 2015.

No painel de Sepúlveda mantém-se a simplificação das gravuras de Roma e Lyon. No entanto, percebe-se novamente a necessidade de alterações devido à transposição de uma imagem verticalizada para um canal horizontal. Para preencher o espaço, ao invés de aglomerar anjos e símbolos, o artífice optou por trazer o encontro místico a um novo contexto paisagístico. Cristo e Teresa não estão mais em um aposento privado (Img. 60), nem no pátio de um jardim arborizado (Img. 63). Vemos, agora, um piso de terra, provavelmente arenoso, devido à coloração, que, conforme se aprofunda na perspectiva da composição, vai sendo cercado por vegetações rasteiras e arbustos. Ao fundo é possível identificar morros que se alongam em direção ao céu. Tanto as características do solo, da vegetação e do relevo

condizem com as descrições feitas sobre o Recife do século XIX pelo inglês Henry Koster. Segundo ele, a apenas cerca de sessenta quilômetros de Recife, em Goiana, “a extrema leveza das areias impossibilitava a vegetação, mas algumas plantas rastejantes, dessas das praias do mar, ali conseguiram fincar suas raízes” (Koster, 1942, p. 107).

A necessidade de remodelar a imagem levou Sepúlveda a optar por uma composição que aprofundasse o ambiente em que se dava o encontro entre Teresa e Cristo. Para alcançar esse objetivo, o ateliê do artífice decidiu retratá-los em um cenário que remete ao Recife setecentista, com elementos paisagísticos típicos da região. Essa decisão não apenas enriquecia a narrativa visual, mas também aproximava a cena da realidade cotidiana daqueles que a contemplariam, facilitando a aproximação e a conexão espiritual com a imagem.

4.3. Aparição de São Pedro de Alcântara

Nascido em Alcântara no ano de 1499, São Pedro de Alcântara foi canonizado por sua vida austera e pela fama de sua virtuosidade, vivida nos limites da resistência humana. Desde jovem, demonstrou grande obediência à ordem espiritual, ingressando na ordem franciscana aos 16 anos. Sua santidade, marcada apenas por penitências severas, como o uso constante do cilício, jejuns prolongados e desprezo ao conforto físico, mas também por uma profunda vida interior de oração, recolhimento e intensa união com Deus.

São Pedro de Alcântara, em sintonia com outros reformadores do final da Idade Média, reintroduziu na Espanha alguns rigores pessoais e comunitários que impulsionaram a vida religiosa nacional no início do século XVI. A limitação de alimento e sono, o andar descalço e a pobreza das vestimentas, a sobriedade da construção conventual e a renúncia a qualquer segurança econômica na forma de rendas ou direitos tornaram-se sinal e distinção de uma proposta renovadora que impressionou seus contemporâneos e moveu à devoção leigos e religiosos por séculos (Gómez, p. 61, 2022).⁷⁰

O santo espanhol conheceu Teresa de Jesus no verão de 1558, quatro anos antes de seu falecimento. Lembrado hoje pela relação de mútua admiração e pelo suporte espiritual que oferecia à carmelita, São Pedro de Alcântara foi reconhecido em sua época por seu rigor ascético e por sua vida dedicada à oração. Ele foi um grande conselheiro e apoiador da reforma carmelita empreendida por Teresa, estabelecendo um modelo de vida influente para

⁷⁰ *San Pedro de Alcántara, en línea con otros reformadores bajomedievales, reintrodujo en España algunos rigores personales y comunitarios que espolearon la vida religiosa nacional a principios del siglo XVI. La limitación del alimento y el sueño, la descalcez y la pobreza del vestido, la sobriedad de la fábrica conventual y la renuncia a cualquier seguridad económica en forma de rentas o derechos se convirtieron en signo y distinción de una propuesta renovadora que impresionó a sus contemporáneos y movió a devoción a laicos y religiosos durante siglos.*

ela e para toda a renovação religiosa de seu tempo. Nas palavras da própria carmelita, o franciscano era:

Com toda esta santidade era muito afável, ainda que de poucas palavras, se não fosse perguntado. Nestas era muito saboroso, porque tinha mui lindo entendimento. Outras coisas muitas quisera dizer, senão que tenho medo que vossa mercê dirá que para que me meto nisto, e com ele o tenho escrito. E assim o deixo com o que foi seu fim como a vida, pregando e admoestando os seus frades (D'Ávila, 2018, p. 271).

Para Teresa, Pedro foi, além de seu confessor e confidente, um exemplo de santidade e perseverança, características que buscava imprimir em sua própria trajetória e que foram fundamentais para o êxito das suas reformas e para a consolidação de seu legado espiritual. Figura tão importante não poderia deixar de figurar na hagiografia imagética da carmelita - ainda que tenha surgido tardiamente na iconografia teresiana, sendo extraída de obras anteriores dedicadas ao frade franciscano⁷¹.



Img. 65 - Aparição de São Pedro de Alcântara. Arnold van Westerhout, *Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù*, Roma, Itália, 1716, prancha XXVIII.

⁷¹ Sobre a origem alcantarina do tema da Aparição de São Pedro de Alcântara a Santa Teresa D'Ávila, consultar CUADRO, Fernando Moreno. *Iconografia de Santa Teresa II: las series grabadas*. Burgos: Grupo Editorial Fonte, 2017, p. 221.

O primeiro registro desse tema na imagética teresiana remete à *Vita effigiata* de Arnold van Westerhout (Img. 65). Provavelmente, a ausência de São Pedro de Alcântara nas obras anteriores — como as de Collaert e Galle (1613), Alessio de la Passione (1655) e as vitas romana e lionesa (1670) — se explica pelo próprio contexto cronológico de sua canonização. Na obra de 1613, Pedro de Alcântara ainda nem havia sido beatificado — fato que só ocorreria em 1622. Na publicação de Alessio, em 1655, ele permanecia apenas como beato. Por fim, na reedição da obra de Alessio, publicada em Roma, e na obra de Claudine Brunand, ainda que já canonizado, esse fato havia ocorrido apenas um ano antes, em 28 de abril de 1669, sendo possível que ainda não estivesse estabelecido no imaginário de modo a justificar sua inclusão como personagem plenamente reconhecido no cânone de santos representados. Westerhout, ao incluir o tema em sua coletânea, publicada já no início do século XVIII, responde a um novo contexto devocional, no qual Pedro de Alcântara passava a ocupar lugar de maior destaque, não apenas por sua canonização recente, mas também pelo reforço simbólico que sua figura exercia sobre o imaginário católico reformista, tão afinado com o espírito carmelita.

Na gravura do artífice da Antuérpia (Img. 65), Santa Teresa d'Ávila aparece ajoelhada em primeiro plano, com o olhar voltado para o alto, onde São Pedro de Alcântara surge em meio às nuvens. O frade franciscano, em sua aparição metafísica, veste o tradicional hábito de sua ordem. Sua mão esquerda apoia-se em uma nuvem, enquanto a direita aponta para algo que está quase imperceptível ao fundo da composição. Assim como no painel em que Teresa renuncia ao seu sobrenome (Capítulo 2), o ato de apontar tem, aqui, papel central na interpretação do painel. Tanto o indicador direito de São Pedro, quanto o indicador esquerdo de Teresa têm como alvo o mesmo objeto: uma espécie de castelo ou outra grande construção. Indo além, essa estrutura arquitetônica também é indicada pela luz divina que atravessa a abertura celestial criada pelo santo. Mas o que poderia ser - ou representar - esse edifício? O que poderia ser tão importante a ponto de despertar a atenção de duas pessoas santas e ser digna da iluminação divina? A resposta podemos alcançar, mais uma vez, com a consulta ao *Livro da Vida*.

Na mesma noite me apareceu o santo frei Pedro de Alcântara, que já tinha morrido, e antes de morrer me escreveu - como soube a grande contradição e perseguição que tínhamos - que se folgava que fosse a fundação com contradição tão grande, que era sinal de que se havia o Senhor de se servir mui muito neste mosteiro, pois o demônio tanto punha em que não se fizesse, e que de nenhuma maneira viesse a ter renda; e ainda duas ou três vezes me persuadiu na carta, e que, como isto fizesse, isso viria a fazer-se tudo como eu queria (D'Ávila, 2018, p. 372).

Nesse trecho, presente em um capítulo no qual a santa narra as dificuldades enfrentadas na fundação do mosteiro carmelita de São José, Teresa busca demonstrar o apoio divino que obteve em sua empreitada. Essa ajuda inclui a aparição de São Pedro de Alcântara. A oportuna visão que Teresa diz ter tido de seu antigo confessor é verossímil, tendo em vista a defesa que o franciscano fizera dos empreendimentos de sua amiga carmelita ainda em vida. Chamo-a de oportuna pelo fato de trazer ao empreendimento teresiano o apoio não apenas de um santo, mas, sobretudo, de um homem letrado. Conforme discutido no painel em que Teresa queima o seu manuscrito sobre os cânticos de Salomão (Capítulo 3), a reformadora carmelita demonstrava grande cuidado em suas escolhas discursivas, consciente do contexto polarizado de sua época, no qual as relações entre homens e mulheres eram marcadas por distanciamento e desigualdade.

Podemos conjecturar, portanto, que a construção apontada pelos santos e iluminada pelo esplendor divino se trata de uma representação do mosteiro de São José. Assim como no painel em que Teresa renuncia ao seu sobrenome, o ato de apontar parece indicar não um objeto presente no momento do acontecimento, mas uma situação futura, algo que se deseja alcançar. Nesse caso, São Pedro de Alcântara aponta a estrada que Teresa deve seguir: o caminho de suas fundações.



Img. 66. Aparição de São Pedro de Alcântara. João de Deus e Sepúlveda. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século XVIII, Recife, Pernambuco, Brasil. Foto: André Honor. Dia 20, Abr. 2015.

A transposição de uma gravura vertical para um painel horizontal exige ajustes compositivos que ultrapassam a simples reorganização dos elementos visuais. Como visto no painel anterior, essa mudança obrigou Sepúlveda a repensar a cena, ampliando-a para preencher o espaço mais amplo do canal comunicativo. Esse processo não se limitou à adaptação técnica, mas envolveu uma recriação do ambiente, o que resultou em um cenário mais profundo e detalhado, capaz de dialogar com a estética e o contexto cultural do Recife setecentista. Na *Aparição de São Pedro Alcântara* (Img. 66) o engenho dos artífices responsáveis pelas obras da Ordem Terceira do Carmo do Recife é posto à prova novamente.

Se na gravura de Westerhout o mosteiro de São José está quase escondido na profundidade do canto direito da imagem, no painel de Sepúlveda a horizontalidade da composição permite um maior detalhamento da construção. Ela segue os moldes das construções coloniais da América portuguesa, com traços arquitetônicos que revelam telhados inclinados e detalhes ornamentais discretos. Diferentemente do templo da primeira imagem, que apresenta uma monumentalidade clássica e simbólica da Ordem do Carmo, essa edificação barroca insere a cena em um contexto geográfico e cultural mais específico.

Recorrendo novamente às descrições feitas por Koster (1942, p. 35) descobrimos que, no início do século XIX, o bairro de Santo Antônio, no centro do Recife, era constituído por um conjunto de “casas altas e de ruas largas, e se estes edifícios tivessem alguma beleza haveria um certo ar de grandeza, mas são muito altos para sua largura e a parte térrea serve para lojas, armazéns, oficinas, cocheiras e outros usos semelhantes”. Sobre o Arrecife dos Navios, primeiro bairro desta capitania, é dito que suas casas eram “de tijolos, com três, quatro e mesmo cinco andares” (Koster, 1942, p. 34). Essas casas enormes eram típicas dos mascates que faziam parte da elite recifense. Descrevendo um encontro com “um dos primeiros comerciantes da cidade”, Koster (1942, p. 34) conta que ele os fez “subir ao primeiro andar” e os introduziu “num quarto onde havia pilhas de mercadorias”. No século XVIII, Manuel Correia de Araújo, que destacou-se como um dos mais proeminentes homens de negócio no Recife, possuía quatro casas, sendo três delas sobrados de três andares (Souza, 2019, p. 136).

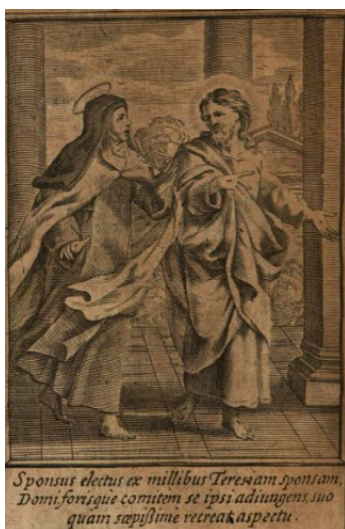
Essa nova conformação arquitetônica produzida por Sepúlveda não apenas aproximava a representação da realidade setecentista do Recife, mas também reforçava a conexão entre os santos carmelitas e o ambiente histórico em que suas devoções eram reinterpretadas. No entanto, a transformação do que antes era o mosteiro carmelita de São José em sobrados típicos dos mascates do Recife exige adaptações.

Como dito anteriormente, o mosteiro presente na gravura de Westerhout era iluminado pelo esplendor celestial. Uma luz que apontava para a característica divina daquele edifício. Sepúlveda, por outro lado, retira a construção do foco da iluminação, que passa a recair sobre Santa Teresa. Essa “simples” mudança corrobora com a interpretação de que as construções ao fundo não remetem mais a um mosteiro carmelita, ou a qualquer outro tipo de templo, sendo mais provável que se trate da representação de residências e comércios típicos da elite recifense do período.

Essa alteração sugere uma tentativa de inserir os mecenas responsáveis pelo pagamento dos painéis na composição, conectando a devoção carmelita ao contexto social e econômico local. Contudo, para evitar a impressão de falta de decoro, Sepúlveda optou por retirar qualquer traço de iluminação divina da edificação, preservando o foco espiritual em Teresa. Assim, a cena não apenas reforça a ligação de São Pedro de Alcântara e Santa Teresa d'Ávila com os irmãos leigos carmelitas do Recife setecentista, mas também sugere uma possível transição de seus papéis como incentivadores e promotores da reforma do Carmelo, para protetores simbólicos da classe mercantil recifense.

4.4. Teresa caminha com Jesus

Diferente das obras marcadas por significativas adaptações na transposição das gravuras originais para os novos suportes, o painel em que *Teresa caminha com Jesus* (Img. 70) mantém uma relação de fidelidade com as imagens que o inspiraram. Nas gravuras de Alessio de la Passione (Img. 67) e, conseqüentemente, de Brunand (Img. 68), Santa Teresa e Jesus Cristo estão representados no interior de uma construção composta por colunas e elementos que remetem a um ambiente com arquitetura clássica, provavelmente um pátio ou átrio. Santa Teresa é retratada em movimento, caminhando com um leve gesto de inclinação na direção de Cristo. Seu hábito carmelita flui com suavidade e a auréola destaca sua santidade. Seu olhar está fixo em seu esposo, que retribui o gesto com mais suavidade. Jesus, por sua vez, tem seu corpo envolto por um manto fluído, que também confere movimento à cena. Sua postura combina majestade e simplicidade, transmitindo bem a noção do filho Deus que se fez humano. Sua mão direita aponta suavemente para frente, como se estivesse guiando ou indicando um caminho, enquanto a outra parece complementar o mesmo gesto.



Img. 67 - Teresa caminha com Jesus. Alessio de la Passione. Vita effigiata et essercizi affettiui della seraf. vergine S. Teresa di Giesu. Roma, 1655, n. 58, p. 256.



Img. 68 - Teresa caminha com Jesus. Autora: Claudine Brunand. La Vie de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jesus..., França, 1670, n. 15, entre as pp. 96-97.



Img. 69 - Teresa caminha com Jesus. Arnold van Westerhout, Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù, Roma, Itália, 1716, prancha XVI.

O fundo da imagem revela detalhes arquitetônicos e uma paisagem distante, com árvores que embelezam a composição. A interação entre a natureza (criação de Deus) e a arquitetura (criação do homem) pode sugerir uma representação da cumplicidade espiritual de Cristo (ser divino) com Santa Teresa (ser humano). Não excluindo essa interpretação, mas sendo mais palpável, essa interação pode remeter à legenda da gravura, segundo a qual “o Esposo, dentre milhares, escolheu Teresa como sua esposa, e acompanhando-a em casa e fora dela, a conforta muito com sua presença⁷²”. Logo, a conexão harmoniosa entre árvores e edifícios seria um indicativo da companhia constante que Cristo teria oferecido a Santa Teresa.

Arnold van Westerhout parece não ter considerado tão importante a presença da arquitetura clássica na composição. Ou então pode ter preferido demonstrar a presença de Jesus ao lado de Teresa em suas peregrinações, dando ênfase ao ambiente externo. Em sua gravura (Img. 69), o piso, as colunas e as construções ao fundo desaparecem. As árvores, antes distantes, agora estão bem próximas das figuras divinas. À esquerda deles, um rio se estende pelo horizonte, estando rodeado por gramíneas e outros tipos de vegetação rasteira.

⁷² *Sponsus electus ex millibus Teresiam sponsam, Domi. forisque comitem se ipsi adiungens, suo quam saepissimo recreat aspectu.*



Img. 70. Teresa caminha com Jesus. João de Deus e Sepúlveda. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século XVIII, Recife, Pernambuco, Brasil. Foto: André Honor. Dia 20, Abr. 2015.

No painel de João de Deus e Sepúlveda (Img. 70) temos a mesma composição empregada por Westerhout - exceto pela árvore utilizada para preencher o espaço do canto direito da imagem. No *Dicionário de Símbolos*, Juan-Eduardo Cirlot (1994 ,p. 78-79) apresenta a árvore como um poderoso símbolo vertical que liga os três mundos da tradição simbólica: o inferior (subterrâneo ou infernal), o central (terrestre) e o superior (celeste). Em suas palavras, “a árvore reta conduz uma vida subterrânea até o céu”, funcionando, portanto, como um eixo cósmico que conecta o plano físico ao espiritual.

Baseando-se nessa acepção, é possível justificar a mudança compositiva empreendida por João de Deus e Sepúlveda. Diferentemente das gravuras europeias em que se inspirou — que apresentavam, ao fundo, construções arquitetônicas associadas ao mundo humano. Como vimos anteriormente, nas estampas a arquitetura pode ser interpretada como uma representação do mundano, enquanto a árvore que está próxima à construção evocaria a natureza, ou seja, a criação divina. Se essa leitura estiver correta, Sepúlveda pode ter percebido que, nas gravuras, construção e árvore exemplificavam dois contextos distintos que, apesar de estarem próximos, não se integravam.

A exclusão da construção e a inserção de mais árvores reconfigura esse cenário. Em vez de estabelecer, ainda que sem intenção, uma cisão entre o humano e o divino, a árvore atua como metáfora da continuidade entre os dois planos, mesmo que em estágios distintos.

Sua presença no painel permite que os níveis terreno e celeste sejam percebidos como parte de um mesmo eixo simbólico, refletindo mais fielmente a relação entre Cristo e Teresa: ambos são criaturas santas, partícipes da ordem divina, mas em diferentes graus de perfeição. Ao optar por esse elemento, Sepúlveda não apenas simplifica a visualidade da composição, mas a aprofunda simbolicamente.

Outra alteração substancial que pude perceber, diferente do que vimos até aqui, não tem papel narrativo ou simbólico, mas técnico. O artífice contratado pelos carmelitas utilizou de seu engenho para trazer um maior valor estético à imagem, incluindo na água do rio o reflexo das vegetações que o circundam. Essa adaptação visa agregar valor ao trabalho do ateliê de Sepúlveda, demonstrando a sensibilidade e a capacidade de produzir imagens mais verossímeis e decorosas, no sentido de estarem em maior sintonia com a representação da natureza real. Além disso, é importante destacar que, ao converter o formato original da imagem — predominantemente vertical nas gravuras europeias — para uma composição horizontal, o artista precisou preencher áreas adicionais da cena. A inserção dos reflexos, nesse contexto, também cumpre a função de ocupar o espaço extra com elementos visuais harmônicos, evitando vazios e reforçando a coerência estética da nova disposição.

Esse cuidado técnico, aparentemente sutil, aponta para um aspecto essencial da produção artística na América portuguesa: a qualificação de seus artífices. Por muito tempo, a historiografia negligenciou a complexidade e a sofisticação do trabalho desses pintores, tratando-os como simples copistas ou imitadores. No entanto, episódios como esse nos lembram de um fato que deveria ser óbvio, mas que precisa ser reiterado — os artífices da América portuguesa também estudavam, aprimoravam suas técnicas e aprofundavam seus conhecimentos, a fim de produzir obras não apenas belas, mas maravilhosas e decorosas, sustentadas pelo engenho que a arte cristã barroca tanto valorizava.

O aprimoramento estético, portanto, pode ser compreendido à luz da noção de “imitação engenhosa”, conforme definida por Rodrigo Bastos (2011, p. 68) a partir da tradição retórica e escolástica. Segundo ele, a imitação engenhosa seria uma “sagacidade” — isto é, uma fusão entre perspicácia e versatilidade, a *solércia* — capaz de criar, a partir de uma metáfora dada (forma ou conceito), uma metáfora nova, que surpreendesse pela nova aparência, embora deixasse rastro “luminoso e admirável” da metáfora imitada. Nesse caso, a metáfora imitada é a própria natureza, que, ao ser representada de forma mais realista, contribui para ampliar a sensação de maravilha e deleite do espectador diante do painel.

Ao meu ver, o artífice responsável por essa pintura teve mais liberdade e tempo para apurar a técnica utilizada na representação pelo fato de a cena não estar relacionada a um

intertexto específico - pelo menos não um que eu tenha encontrado nas obras de Teresa e de seus biógrafos. Isso traz certa autonomia ao artífice, que não precisa se preocupar tanto em criar uma harmonização decorosa entre imagem e texto. Mas se não há um intertexto específico - para além da legenda -, qual a fonte de inspiração para a criação desse tema iconográfico? Para mim, trata-se de uma sintetização dos trechos em que Teresa se diz grata pela companhia do Senhor.

No vigésimo sétimo capítulo de seu Livro da Vida, Teresa narra o seguinte: “Parecia-me andar sempre ao meu lado Jesus Cristo, e como não era visão imaginária, não via em que forma; mas estar sempre ao lado direito, sentia-o muito claro, e que era testemunha de tudo o que eu fazia” (D’Ávila, 2018, p. 262). No capítulo 29, prosseguindo nas falas sobre as mercês que lhe fizera o Senhor, Teresa descreve com mais detalhes os encontros com Cristo:

e vendo que me estava falando e eu olhando aquela grande formosura e a suavidade com que fala aquelas palavras por aquela formosíssima e divina boca, e outras vezes com rigor, e desejar eu em extremo entender a cor de seus olhos ou do tamanho que era, para que o soubesse dizer, jamais o tenho merecido ver, nem me basta procurá-lo, antes se me perde a visão do todo (D’Ávila, , p. 284).

Santa Teresa relata uma relação de profunda intimidade com Cristo, cuja presença, embora não se manifestasse de forma concreta, era constante em sua vida. Em seus encontros, ela percebia tanto a grandeza quanto a suavidade do criador. Essa proximidade transcendia os sentidos e se consolidava como uma experiência espiritual profunda, capaz de transformar aqueles que nela se envolvessem.

A análise do painel em que *Teresa caminha com Jesus* evidencia uma representação que prioriza a simplicidade e a fidelidade às gravuras que o inspiraram, destacando a constante presença do Senhor na vida da santa. As escolhas compositivas, como a redução da arquitetura clássica e a maior integração com elementos naturais, reforçam a ideia de uma companhia divina que transcende o espaço físico. Além disso, a liberdade artística permitida ao ateliê de Sepúlveda resultou em um trabalho que valoriza o detalhamento estético e a verossimilhança da natureza. Ao contrário desse tema, a próxima obra aborda um evento específico na vida de Teresa e amplamente documentado, tanto pelas próprias palavras da santa quanto pelas interpretações de Francisco Ribera.

4.5. Curada pela intercessão de São José

Deu-me naquela noite um paroxismo que me durou estar sem nenhum sentido quatro dias, pouco menos. Nisto me deram o Sacramento da Unção e cada hora ou momento pensavam que expirava e não faziam senão dizer-me o Credo, como se alguma coisa entendesse. Às vezes me tinham por morta que até cera achei depois nos olhos (D'Ávila, 2018, p. 75-76).

Foi dessa forma que Teresa descreveu uma das crises que teve na casa de sua irmã, em Becedas. Entre 1539 e 1542, Santa Teresa sofreu de uma doença que, segundo ela, foi uma experiência extremamente dolorosa e debilitante. Ela relatou que sua vida parecia prestes a se extinguir, enquanto o rigor do mal que afetava seu coração se manifestava de forma tão intensa que, em determinados momentos, sentia como se dentes agudos o dilacerassem. Além disso, “começaram a encolher os nervos com dores tão incomportáveis, que dia e noite nenhum sossego podia ter” (D'Ávila, 2018, p. 74). A doença evoluiu rapidamente, resultando em paralisia parcial, contrações musculares e um estado geral de profunda exaustão. Por quatro dias, Teresa esteve em um estado de saúde tão crítico que foi considerada morta pelos que a acompanhavam, chegando a ser preparada para o sepultamento.

Acontecimento tão significativo e impactante não poderia passar despercebido por aqueles responsáveis pelas gravuras referentes à hagiografia teresiana. Inaugurando o tema, Collaert e Galle produzem uma composição dividida em duas cenas (Img. 71). À direita, Santa Teresa está deitada em uma cama, visivelmente debilitada, representando o período da grave enfermidade que quase a levou à morte. A historiadora da arte Maria Martín identifica as pessoas que cercam a cama de Teresa como sendo “seu pai, duas monjas e um coroinha”⁷³ (Martín, 2012, p. 144). Eu discordo dessa análise em um ponto: a meu ver, a figura masculina quase no centro da gravura não se trata do pai de Teresa. Trajado com vestes litúrgicas, esse homem representa o padre responsável por administrar a extrema-unção à religião, preparando-a para o seu encontro com Deus. Isso condiz com a narrativa da santa, que disse ter recebido a unção dos enfermos.

À esquerda, vemos um cenário externo com uma construção ao fundo, representando a cidade de Becedas. Esse segundo ambiente nos apresenta duas figuras masculinas. À esquerda, um homem jovem está na base da escada que leva ao interior de uma construção. Ele usa roupas simples, compatíveis com o estilo da época, e parece gesticular enquanto olha para cima e se dirige ao homem mais velho, no topo da escada. Esse senhor de barba longa está posicionado em um patamar elevado, próximo à entrada da edificação. Ele se inclina

⁷³ ... su padre, dos monjas e un monaguillo.

levemente para se comunicar com o jovem, com uma expressão de seriedade. A posição elevada do homem mais velho reforça sua autoridade e/ou sabedoria.



Img. 71 - Curada pela intercessão de São José. Autor: Adriaen Collaert y Cornelis Galle. Vita B. Virginis Teresiae a Iesv..., Madrid, 1613, prancha 5.

Para Martín, nessa cena “um velho se dirige a um jovem, talvez contando-lhe o que está acontecendo lá dentro”⁷⁴ (Martín, 2012, p. 144). Reconheço que é uma interpretação possível, mas não acredito ser a mais provável. Antes disso, pensaria em outras duas hipóteses. A primeira delas é de que o senhor barbado que aparece na cena externa seria o pai de Teresa. Seu ar de preocupação corrobora com a ideia e a cena poderia indicar o momento em que ele pede a um jovem que vá à Igreja buscar pelo padre que administraria a unção à sua filha. Na segunda interpretação, o senhor de idade retratado ao lado esquerdo da composição seria o próprio sacerdote que, momentos depois, aparece no interior do aposento ao lado do leito de Teresa. A semelhança física entre os dois personagens reforça essa leitura e coaduna com a sequência cronológica sugerida pela narrativa visual. De forma engenhosa, o artífice pode ter utilizado a parede central da imagem como divisor simbólico e estrutural entre dois espaços e tempos distintos: à esquerda, o momento da convocação do padre — possivelmente

⁷⁴ *Un anciano se dirige a un joven, quizá comentándole lo que está sucediendo en el interior.*

à porta de uma igreja —, e à direita, sua presença junto à cama da santa, ministrando os últimos sacramentos. A porta que liga os dois cenários atua, portanto, como uma transição sutil entre essas dimensões narrativas, permitindo que o espectador acompanhe, em um só olhar, a prontidão espiritual e o cuidado pastoral dedicado à alma da carmelita no instante de sua (quase) partida.

Ainda no ambiente externo, a paisagem ao fundo mostra detalhes de um ambiente urbano ou rural, com árvores e uma construção mais ampla, possivelmente um mosteiro ou igreja. O céu parcialmente nublado, com raios de luz irradiando, sugere um contexto espiritual, conectando o diálogo terreno a uma dimensão divina. Nesse sentido, há na parte superior do ambiente interno a representação de uma glória que representa um pedacinho do céu. Ali, Santa Teresa aparece ajoelhada diante de São José, simbolizando a intercessão divina e a proteção celestial que a santa reconheceu como determinante para sua cura milagrosa. Ambos estão cercados por anjos, que contribuem para a atmosfera transcendental da imagem. Identificar que se trata de São José é relativamente fácil quando se conhece a hagiografia teresiana.

Comentando sobre a forma como se sentia ao se ver “tão tolhida e em tão pouca idade” devido à sua doença, e não confiando mais nos “médicos da terra”, Teresa disse ter decidido buscar que os médicos do céu a sanassem (D’Ávila, 2018, p. 81). Após essa decisão, a santa diz ter feito o seguinte:

Comecei a fazer devoções de missas e coisas muito aprovadas de orações, que nunca fui amiga de outras devoções que fazem algumas pessoas, em especial mulheres [...] E tomei por advogado e senhor o glorioso São José e encomendei-me muito a ele. Vi claro que assim desta necessidade como de outras maiores de honra e perda de alma este pai e senhor meu me sacou com mais bem que eu saiba pedir-lhe (D’Ávila, 2018, p. 81).

Santa Teresa cultivou uma profunda devoção por São José, a quem considerava seu intercessor e protetor nos momentos de necessidade. Chegou a dizer, inclusive, que não sabia “como se pode pensar na Rainha dos anjos no tempo que tanto passou com o Menino Jesus, que não deem graças a São José pelo bem que neles ajudou” (D’Ávila, 2018, p. 82). Além disso, defendeu que aqueles que não encontrassem um mestre para lhes ensinar sobre a oração deveriam recorrer a este santo, tomando-o como mestre e modelo, pois aquele que o fizer “não errará o caminho” (D’Ávila, 2018, p. 82). Após esse episódio, permaneceu em um longo período de convalescença, durante o qual sua saúde física melhorou gradualmente. No decorrer de sua recuperação, Teresa começou a refletir mais profundamente sobre sua vida espiritual, o que marcou o início de uma transformação em sua relação com Deus e

impulsionou sua atuação como reformadora da Ordem Carmelita. Nesse sentido, é importante relembrar o primeiro mosteiro fundado por Santa Teresa, que foi erigido sob a alcunha de Convento de São José.

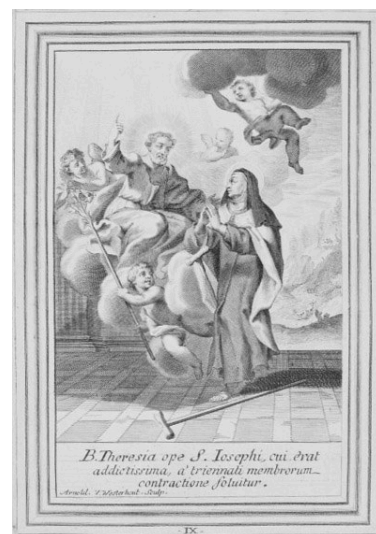
Englobando a imbricada teia de relações entre a enfermidade de Teresa, sua devoção por São José, e a fundação de seus conventos reformados, a legenda da imagem de Collaert e Galle descreve que “Padecendo de uma grave enfermidade, Teresa foi dada como morta durante quatro dias; durante esse período, previu muito sucesso, tanto para a futura reforma de sua Ordem, quanto do anúncio de sua santidade e da salvação de seus pais⁷⁵”. A gravura equilibra, portanto, o drama terreno da enfermidade com a intervenção divina, destacando tanto a fragilidade humana de Teresa, quanto sua proximidade com o sagrado. O uso de elementos arquitetônicos, a divisão da cena e a hierarquia dos personagens contribuem para a narrativa visual, enfatizando a santidade da carmelita e a importância da intercessão divina em sua vida.



Img. 72 - Curada pela intercessão de São José.: Guillaume Valet. *Vita effigiata et essercizi affettiui della seraf. vergine S. Teresa di Giesu.* Roma, 1670, n. 12, p. 138.



Img. 73 - Curada pela intercessão de São José. Autora: Claudine Brunand. *La Vie de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jesus...*, França, 1670, n. 9, entre as pp. 50-51.



Img. 74 - Curada pela intercessão de São José. Arnold van Westerhout (grav.), *Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù*, Roma, Itália, 1716, prancha IX.

Se Collaert e Galle não especificaram quem é a figura divina que abençoa Teresa no céu, Valet, Brunand e Westerhout deixam clara a informação nas legendas de suas gravuras: “Beata Teresa, com a ajuda de São José, de quem era muito devota, livrou-se de uma paralisia

⁷⁵ *Graui infirmitate laborans, cum per quadriuum, omnium indicio mortua crederetur; plurima cum circa Ordinis sui reformationem olim euentura, tum circa sanctitatis suae praeconia, et parentum saluationem, in mentis excessu praecognoscit.*

dos membros que durou três anos⁷⁶”. Mantendo a coerência, as imagens que acompanham esse texto também são muito mais coesas e diretas.

A composição (Imgs. 72, 73 e 74) apresenta Santa Teresa D’Ávila sendo amparada por São José, que aparece sentado sobre uma nuvem, com expressão serena e gesto acolhedor. Teresa, vestindo seu hábito carmelita, está inclinada na direção do santo, com a mão direita caída, como se não tivesse forças para deixá-la firme. Sob o braço direito, uma espécie de muleta denuncia a fragilidade física da religiosa, que está sendo mantida de pé com o apoio da mão esquerda do santo. Com sua outra mão, São José realiza um gesto de intercessão e proteção, simbolizando sua intervenção celestial. A imagem também apresenta uma outra muleta de Santa Teresa caída ao chão, posicionada ao lado de seus pés. Esse detalhe, aparentemente simples, carrega um significado simbólico importante: esse objeto, associado à fragilidade física e às dificuldades impostas pela doença, ao ter sido largado pela santa, sugere a superação de suas limitações através do auxílio divino. Ao fundo, o cenário é simples, com elementos arquitetônicos e uma vegetação esparsa, conferindo à cena um caráter atemporal e contemplativo. A composição destaca a conexão espiritual entre Teresa e São José, ressaltando a crença na intercessão dele para a cura dos enfermos.



Img. 75. Curada pela intercessão de São José. João de Deus e Sepúlveda. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século XVIII, Recife, Pernambuco, Brasil. Foto: André Honor. Dia 20, Abr. 2015.

⁷⁶ *B. Teresia ope S. Josephi cui erat addictissima, a triennali membrorum contractione soluitur.*

Na gravura de Westerhout (Img. 74) há, ainda, uma especificidade com relação às outras duas gravuras. O artífice opera a inclusão de um anjo carregando uma flor de açucena, o que acrescenta uma camada adicional de simbolismo. Na gravura de Westerhout há, ainda, uma especificidade em relação às demais versões analisadas: a inclusão de um anjo portando uma vara de açucena. Diferentemente do que se poderia pensar à primeira vista, a flor não se refere diretamente à virtude de Santa Teresa, mas serve como atributo de São José, garantindo sua identificação iconográfica e diferenciando-o das representações de Cristo — que aparece, com frequência, envolto em nuvens em outras cenas da série.

A vara florida é, tradicionalmente, o símbolo da eleição divina de José como esposo de Maria, conforme narrado nos Evangelhos Apócrifos. Como destaca Aurélio Santos Otero (1956, p. 269),

de acordo, pois, com essa profecia, ordenou-se que todos os varões pertencentes à casa e à família de Davi, aptos para o matrimônio e não casados, levassem suas varas ao altar. E disse que aquele cuja vara, uma vez depositada, fizesse brotar uma flor e sobre cujo topo repousasse o Espírito do Senhor em forma de pomba, seria designado como o custodiante e esposo da Virgem⁷⁷.

Além disso, Luíz Casimiro (2010, p. 283) destaca que tratadistas como Jean Molanus e Francisco Pacheco reforçaram essa interpretação ao afirmarem que “a vara florida refere-se à virgindade de São José”, sendo um de seus atributos mais recorrentes na arte sacra. Assim, a presença desse elemento na gravura não apenas indica a identidade do santo, mas também revela a atenção minuciosa do artífice aos códigos iconográficos tradicionais, garantindo clareza simbólica à cena representada.

No painel produzido por João de Deus e Sepúlveda (Img. 75), vemos a manutenção da mesma composição empregada por Arnold van Westerhout, com repetição das personagens principais, dos gestos e dos símbolos que estruturam a narrativa. As diferenças mais significativas encontram-se na coloração aplicada ao painel e na transformação do cenário inferior. Enquanto na gravura de Westerhout o encontro entre Teresa e São José ocorre em um pátio delimitado por piso geométrico, na versão de Sepúlveda o chão foi substituído por um solo de terra batida, alaranjado e irregular, com áreas cobertas por vegetação rasteira. Como já observado em análises anteriores — como no painel do tema *Totus Tuus* (Img. 64) —, Sepúlveda recorre a elementos da paisagem da América portuguesa, especialmente do Recife

⁷⁷ *De acuerdo, pues, con esta profecía, mandó que todos los varones pertenecientes a la casa y familia de David, aptos para el matrimonio y no casados, llevarán sendas varas al altar. Y dijo que el dueño de la vara, que, una vez depositada, hiciera germinar una flor y en cuyo ápice se posara el Espíritu del Señor en forma de paloma, sería el designado para ser custodio y esposo de la Virgen.*

colonial, caracterizado por terrenos arenosos e vegetação baixa, aproximando o tema sagrado à experiência local dos fiéis. Ao fazer isso, o artífice não apenas adapta a imagem ao gosto e à percepção do público de sua época, mas também reafirma a presença do divino no espaço colonial. Vale notar, ainda, que, embora à primeira vista pareça que a muleta presente na gravura de Westerhout foi omitida na versão de Sepúlveda, ela permanece na cena, representada como um pedaço de madeira caído no canto inferior direito da imagem. Ainda que com menos protagonismo, esse elemento simbólico não foi suprimido

Quando comparadas à gravura de Collaert e Galle, as composições de Valet, Brunand, Westerhout e Sepúlveda parecem ter passado por um processo de simplificação da narrativa com o objetivo de fazer com que a atenção do receptor não se divida em inúmeras cenas que, ainda que estejam conectadas, podem retirar o foco da principal mensagem a ser transmitida. Assim como demonstrado na análise do painel em que Teresa faz o voto da perfeição (Img. 32), o ateliê de Sepúlveda age, novamente, em acordo com os ensinamentos de Alberti (2009, p. 113), crítico daqueles artífices que, na tentativa de parecerem melhores do que os demais, acabavam por não deixar nenhum espaço vazio, o que, em vez de resultar em uma boa composição, levava a uma confusão desordenada. Através do engenho dos desenhistas que traçaram essa nova composição, todo o drama que circundava uma Teresa moribunda em sua cama é substituído pelo aspecto físico debilitado da santa e pela muleta que auxilia em sua sustentação. Resta da primeira gravura apenas a cena retratada no topo, com São José intercedendo pela cura, sendo essa proteção do patriarca aos carmelitas a principal ideia a ser transmitida.

5. FIDELIDADE

A obediência e a docilidade são consideradas virtudes fundamentais para qualquer cristão. No entanto, é igualmente crucial reconhecer a importância da fidelidade à religião. Enquanto a obediência implica seguir instruções, a fidelidade leva a comprometer-se com elas, mesmo quando desafiadas por circunstâncias adversas. Essa lealdade não apenas fortalece a coesão hierárquica, mas também promove a confiança mútua e a estabilidade nas relações interpessoais e institucionais. De acordo com o dicionário de Bluteau (1713, p. 109), fidelidade é a “observância da palavra dada, ou do juramento que se deu”. Não à toa, aqueles que seguem os preceitos da doutrina cristã são reconhecidos como fiéis. São aqueles que guardam o juramento de amar a Deus e de seguir os seus ensinamentos.

Essa conexão entre a virtude da fidelidade e a necessidade de observância de um compromisso formal extrapolava o campo individual da devoção religiosa para se tornar também uma poderosa ferramenta retórica nas disputas institucionais. Um exemplo eloquente pode ser encontrado na contenda entre os irmãos terceiros do Carmo do Recife e os religiosos da Primeira Ordem Carmelita, registrada em documento datado de 22 de novembro de 1844 (Honor, Sá; Sales; Almeida, 2023 p. 123-127).

O conflito gira em torno de questões financeiras e litúrgicas — mais especificamente, do pagamento de escolas pelos atos religiosos realizados pelos frades na igreja da Ordem Terceira, bem como da cobrança de juros sobre uma quantia emprestada ao convento pelos irmãos leigos. A Mesa da Ordem Terceira rebateu, ponto por ponto, as exigências feitas pelo Provincial, justificando cada recusa com base no contrato firmado entre as partes em 1790. A fidelidade a esse contrato torna-se, então, o eixo central da argumentação dos terceiros, que se colocam como guardiões do acordo original e denunciam os "abusos" surgidos com o tempo como desvios de sua letra e espírito.

A invocação da fidelidade ganha ainda mais força no fecho do documento, quando os irmãos da Mesa afirmam que sua resposta se fundamenta não apenas em razões administrativas, mas em dever moral e religioso. Dizem eles: “O dever a que por juramento estamos ligados é que nos força a respondermos a Vossa Reverendíssima, não como Vossa Reverendíssima deseja, mas sim como nos dita nossas razões, e consciências” (Honor, Sá; Sales; Almeida, 2023 p. 127).

A citação explicita o uso da fidelidade como recurso retórico: ao declararem estar vinculados por um juramento, os leigos buscam passar a imagem de que não atuam apenas como partes interessadas em uma negociação contratual, mas como sujeitos morais que

respondem a uma instância superior — a da própria fé cristã. Assim, o cumprimento do acordo firmado em 1790 deixaria de ser uma mera exigência legal para se tornar expressão concreta da fidelidade cristã, transformando a contenda administrativa em um testemunho de virtude.

Esse caso demonstra o quanto o conceito de fidelidade ao juramento estava profundamente enraizado na cultura cristã, especialmente entre os irmãos terceiros carmelitas do Recife, que o mobilizavam inclusive como fundamento ético para disputas administrativas. Ainda assim, é preciso reconhecer que essa ênfase na fidelidade não surgia apenas como estratégia argumentativa, mas como reflexo direto da formação espiritual que moldava o cotidiano dos fiéis. Na doutrina católica, a fidelidade era primeiramente ensinada como virtude devocional: dizia respeito ao compromisso de amar, temer e obedecer a Deus em qualquer circunstância, mesmo diante das adversidades.

Essa fidelidade humana, contudo, não se sustentava sozinha. Era acompanhada da certeza da fidelidade divina — um compromisso mútuo entre Criador e criatura. Santa Teresa d'Ávila, em seu *Livro da Vida*, deixa isso claro ao relatar um momento de grande angústia em sua trajetória espiritual. Em suas palavras:

A mim me deu tanto temor e pena que não sabia que me fazer. Tudo era chorar. E estando num oratório muito aflita, não sabendo o que havia de ser de mim, li num livro - que parece que o Senhor o pôs em minhas mãos - que dizia São Paulo: eraue Deus é muito fiel, que nunca aos que o amavam consentia ser pelo demônio enganadoo. Isto me consolou muito. (D'Ávila, 2018, 236)

Nesse sentido, prosseguiremos com os painéis que retratam Santa Teresa recebendo as graças de Cristo, em reconhecimento à sua fidelidade. Essa virtude emerge como o elemento central, evidenciando a força de compromisso inabalável de Teresa com os preceitos cristãos. É essa lealdade profunda que sustenta sua relação com Cristo, permitindo que ela receba e reflita as bênçãos divinas, reafirmando sua posição como exemplo de dedicação plena à vontade de Deus.

5.1 - A entrega do prego

Para Emile Mâle (2001, p. 161) os Desposórios Místicos são considerados, junto ao episódio da Transverberação, os momentos mais importantes da vida de Santa Teresa, definindo de forma marcante o seu misticismo. Não à toa, estes acontecimentos recebem especial destaque na Bula de Canonização da religiosa carmelita. Segundo Bluteau 1713, p.

169), desposórios são uma “promessa de casamento solene e nas formas”. Na sua acepção mística, refere-se à união do humano com o divino. A essa união dava-se o nome de Teologia Mística, podendo ser alcançada por três vias:

Dos principiantes, que com a penitência começam a purificar-se, e a separar-se do mundo, é própria a via purgativa. Dos que com o exercício das virtudes, fervor da oração, e imitação da vida de Jesus Cristo vão fazendo grandes progressos no espírito, é própria a via iluminativa; e à via unitiva chegam aqueles que, despidos de toda a afeição terrena, e com divinas ilustrações alumados, com sumo descanso e tranquilidade da alma estão unidos com Deus (Bluteau, 1716, p. 514).

Os Desposórios Místicos representam os momentos mais sublimes da experiência espiritual de Santa Teresa, simbolizando a união plena e íntima entre a alma e Deus. Para a carmelita, que havia alcançado o contato divino pela via unitiva, esse estado não era apenas uma experiência contemplativa, mas o ápice da caminhada espiritual, no qual a alma, libertada de todas as amarras terrenas, encontrava repouso e plenitude na presença divina. Segundo Teresa, essa união levava à sétima morada do Castelo interior, pois Cristo, quando consuma com alguém “o matrimônio espiritual mete-a em sua morada, que é a sétima; porque assim como a tem no céu, deve ter na alma uma estância aonde só Sua Majestade mora” (D’Ávila, 2018, p. 787). Ao desposar com a religiosa, o divino esposo não está apenas expressando o seu amor sagrado, mas também reconhecendo a fidelidade e a entrega total de Santa Teresa a ele.

O tema da *Entrega do Prego a Teresa*, representativo do casamento místico, é um dos mais antigos e significativos na iconografia teresiana, tendo sido retratado por diversos artistas ao longo dos séculos em diferentes locais. Entre as representações mais notáveis estão a de Lucas de la Haye, também conhecido como Luca Fiammingo, na segunda metade do século XVII, no Convento de São Silvestre, Roma; a de Pieter Brandl, datada de 1697, na Igreja de São José, em Praga; e a do século XVII, de autor desconhecido, no Mosteiro da Encarnação, em Ávila, Espanha. Outras interpretações incluem as obras de P. Molitor e J.L. Raab, no século XIX, e a dos irmãos Klauber, na obra *Vita S. V. Et M. Theresiae A Jesu Solis Zodiaco Parallela*. Além disso, há um cálice de Nicolás de Panny, datado de 1636, em cujos detalhes conseguimos vislumbrar essa cena. Essa última obra está preservada no *Musée du Centre Public d’Action Sociale*, em Bruxelas, Bélgica. No entanto, para manter a coerência das análises, prosseguiremos apenas com as gravuras das obras já analisadas anteriormente e que estão conectadas à produção de Sepúlveda.



Img. 76 - A entrega do prego. Autor: Adriaen Collaert. Vita B. Virginis Teresiae a Iesv..., Madrid, 1613, prancha 13.

Na primeira gravura (Img. 76), de Collaert e Galle, temos a seguinte legenda: “Cristo Senhor, ao apresentar um cravo de Sua Paixão, celebra de maneira admirável os laços de matrimônio espiritual com ela e, como sinal de Seu amor terníssimo, dirigiu-lhe estas palavras: a partir de agora, como verdadeira esposa, zelarás pela minha honra”⁷⁸. Na imagem vemos que Jesus, posicionado à esquerda, está de pé sobre nuvens, rodeado por uma aura luminosa, parecendo um portal celeste que se abre em terra. Ele se inclina levemente para frente, estendendo sua mão direita para oferecer a Santa Teresa um dos pregos que foi cravado em suas mãos durante o episódio da Paixão, simbolizando os sofrimentos suportados na cruz. Santa Teresa, vestida com o hábito carmelita, está ajoelhada à direita, em atitude de profunda reverência. Sua mão esquerda está erguida, pronta para receber o presente. Seu olhar e sua atenção estão totalmente direcionados para Cristo, em devoção absoluta.

A mão esquerda de Cristo segura delicadamente a de Teresa, transmitindo uma sensação de carinho e simplicidade que reforça a intimidade do momento representado. Com a mão direita, Jesus parece pronto para perfurar e penetrar a carne de sua esposa espiritual, em

⁷⁸ *Christus Dominus exhibitio passionis suae clauo, spiritualis connubij foedera cum ea mirifice celebrat, et amoris tenerrimi indicibus hisce verbis eam affatur Deinceps ut vera sponsa meum zelabis honorem.*

um gesto que compartilha tanto a dor quanto o prazer de sua Paixão. O prego que ele segura — objeto que fere e marca — adquire, nesse contexto, um forte simbolismo fálico. Ele funciona como canal da penetração mística, instrumento através do qual Cristo inscreve sua presença na alma de Teresa. Conforme explica Brianna Díaz (2022, p. 186), as representações de desposórios místicos remetem à simbologia presente no Cântico dos Cânticos, no qual a amada é descrita como um jardim fechado, cuja pureza e intimidade só Deus pode acessar e penetrar no “ser interior”. Aqui, a ideia de virgindade é compreendida como um estado da alma, mais do que do corpo, alinhando-se ao entendimento místico da época. Os valores de pureza, fertilidade e virgindade, recorrentes nos discursos espirituais, reafirmam a disposição do corpo feminino como receptáculo da graça divina, simbolizando o profundo vínculo entre Teresa e Cristo.

Acima dos dois, vemos uma filactéria com a seguinte inscrição: “receba, como verdadeira esposa, e zelará pela minha honra”⁷⁹. Essa frase sublinha o vínculo espiritual entre Cristo e Teresa, apresentando-a como uma alma escolhida para partilhar de sua Paixão e honrar seu sacrifício. À direita, no fundo, é possível observar a arquitetura de um templo com duas pilastras de estilo clássica, que dividem o ambiente em dois e conferem certa verticalidade à gravura horizontal. Mais distante, vemos uma estátua em um nicho. Ainda que não nos tenha sido possível identificar a figura retratada, a estatueta confere à cena certa profundidade, além de sublinhar o seu aspecto sagrado. A composição reforça a fidelidade de Santa Teresa a Cristo, simbolizada pelo prego como marca do reconhecimento e do amor divino. Esse gesto de entrega não só honra a santa por sua lealdade, mas também a convida a participar intimamente dos sofrimentos redentores de Jesus, ressaltando sua união mística com ele.

Conforme outros casos apresentados anteriormente, as gravuras de Valet, de Brunand e de Westerhout (Imgs. 77, 78 e 79) apresentam uma composição mais simples do que a utilizada por Collaert e Galle. Consoante a essa simplicidade, as legendas das três gravuras dizem apenas que “Jesus, filho de Deus, por meio de um prego, desposou amorosamente a virgem Teresa, que sempre esteve dedicada à cruz”⁸⁰. Elas apresentam Santa Teresa ajoelhada diante de Jesus Cristo, que está em pé e envolto por uma radiante aura celestial. Teresa ergue sua mão esquerda para receber de Cristo um dos pregos da Paixão. É importante notar que, diferente da fonte iconográfica anterior, nessas gravuras Teresa não toca mais o corpo de

⁷⁹ *Deinceps ut vera sponsa meum zelabis honorem*

⁸⁰ *Jesus Dei filius Teresiam Virginem Cruci perpetuo mancipatam Clavo per amantem sibi despondet.*

Jesus. Ela apenas se prepara para receber o presente, mas sem a troca de carinho que outra imagem sugeria.



Img. 77 -A entrega do prego. Alessio de la Passione. Vita effigiata et essercizi affettiui della seraf. vergine S. Teresa di Gesu. Roma, 1655, n. 53, p. 256.



Img. 78 -A entrega do prego. Claudine Brunand. La Vie de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jesus..., França, 1670, n. 44, entre as pp. 290-291.



Img. 79 -A entrega do prego. Arnold van Westerhout, Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesu, Roma, Itália, 1716, prancha XLV.

A exclusão do toque corporal entre Cristo e Teresa pode ser interpretada como uma resposta visual e teológica às tensões doutrinárias vividas no período de sua produção. Nas primeiras composições inspiradas por Collaert e Galle, o gesto afetoso de Jesus tocando Teresa expressava intimidade mística e espiritualidade elevada. A atenuação dessa relação pode indicar um cuidado dos artífices em evitar representações que pudessem sugerir uma intimidade excessiva — sobretudo em um contexto em que a Igreja se mostrava cada vez mais vigilante em relação a possíveis desvios doutrinários.

Essa vigilância se explicava, em parte, pelo debate em torno do molinismo, movimento inspirado na obra de Miguel de Molinos. Embora, conforme lembra a historiografia, sua doutrina não apresentasse erros teológicos formais e estivesse em linha com a espiritualidade espanhola do século XVI — que valorizava a união contemplativa da alma com Deus e a predominância do recolhimento interior sobre as práticas exteriores —, seus desdobramentos práticos geraram inquietações dentro da Igreja. O molinismo punha em evidência a passividade do fiel diante da ação divina e a busca por uma união íntima com Deus, minimizando a necessidade de obras e de regras rígidas (Martins, 2015, p. 453).

Essas ideias passaram a influenciar experiências religiosas mais intensas e, por vezes, ambíguas, como no caso de Josefa do Sacramento, beata leiga da Ordem Terceira do Carmo

de Lisboa. Em 1731, o frade carmelita João de Santa Teresa apresentou-se ao Santo Ofício, confessando ter desenvolvido com Josefa uma relação que misturava união mística com atos de conotação sexual, embora ambos afirmassem que as intenções eram somente espirituais. A confissão envolvia abraços, beijos, uniões corporais com as partes pudendas em contato, como se vê em trecho da confissão que foi transcrita por William Martins em seu artigo dedicado inteiramente a esse caso:

A mesma beata, quando pegava no seu membro viril, o achou sempre sem ereção alguma, e ele também lhe punha as mãos sobre os seus peitos, e os metia na sua boca, fazendo a ação que mamava neles; mas nunca pela bondade de Deus nisto houve deleitação alguma; e a mesma Josefa do Sacramento também punha a boca nos peitos dele declarante, fazendo a ação que também mamava neles, o que fizeram por repetidas vezes; e quando uniam as partes pudendas em algumas ocasiões, tanto na dele como na dita beata fazia cruces; e às vezes sobre as roupas, para o fim de que Deus os conservasse puros no afeto e no efeito (Martins, 2015, p. 455-456)

A relação entre eles foi descrita por ambos como um desposório espiritual, conceito tradicional na teologia mística teresiana, como vimos até aqui. Conforme a condição da beata, “depois de comungar, estando dando graças a Deus, lhe veio ao pensamento, propondo-se-lhe na sua vontade e no seu coração fazer com o dito padre seu confessor um desposório espiritual, e propondo-lhe o que se lhe tinha representado, o dito padre aceitou” (Martins, 2015, p. 457).

Tudo isso se desenrola durante o mesmo período em que circulam as gravuras produzidas por Valet, Brunand e Westerhout — e antecede por pouco a produção dos painéis de Sepúlveda, em meados do século XVIII. É possível, portanto, que os artífices, conscientes do clima de cautela em torno da espiritualidade extática e mística, tenham optado por uma representação mais comedida, que enfatiza a reverência e a distância respeitosa entre Cristo e Teresa. Importa lembrar, ainda, que este é o primeiro tema a tratar diretamente dos desposórios místicos entre Teresa e Cristo na série imagética analisada, o que pode ter contribuído para uma abordagem mais prudente, que evitasse qualquer ambiguidade interpretativa.

A cena é acompanhada por anjos, um deles em posição de voo, contemplando a interação, e outro mais próximo de Teresa. Ao lado de Cristo vemos mais uma criatura angélica, esforçando-se para manter sobre seus ombros uma orbe, o que demonstra engenhosamente tanto o peso do mundo, quanto a majestade de Cristo perante a humanidade. Diferentemente da gravura anterior, nesta representação Cristo aparece de costas para o observador, com postura mais introspectiva, enquanto Teresa mantém uma expressão de

entrega serena. O fato de o canal que transmite a imagem ser vertical elimina a necessidade das colunas que verticalizam a cena. Além disso, a presença dos anjos é mais marcante, integrando-se ao contexto celestial de maneira mais ativa, enquanto o ambiente em geral é menos detalhado, priorizando a espiritualidade do momento em detrimento de elementos arquitetônicos ou composições mais elaboradas. Assim, ainda que representada de forma semelhante, as novas gravuras ganham contornos interpretativos diferentes, enfatizando a simplicidade e o caráter celestial do desposório místico.



Img. 80 - A entrega do prego. João de Deus e Sepúlveda. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século XVIII, Recife, Pernambuco, Brasil. Foto: André Honor. Dia 20, Abr. 2015.

João de Deus e Sepúlveda, como de costume, manteve a mesma tônica da representação feita por Westerhout, mas é possível notar algumas alterações (Img. 80). A transposição de uma pequena gravura verticalizada para um grande painel horizontal exige alterações no cenário. O ateliê de Sepúlveda optou por inserir um muro que atravessa o plano médio da composição. Ladeado por gramíneas, esse muro sugere um alongamento do caminho, o que aumenta a profundidade da cena e dá a sensação de um ambiente mais amplo. No canto direito, uma árvore foi inserida para marcar a verticalidade do espaço. Além disso, do ponto de vista simbólico, as árvores esforçam a conexão entre o terreno e o celestial, pois suas raízes estão fincadas na terra, mas suas folhas buscam tocar o céu.

Outra mudança é a da direção para qual está virado Jesus Cristo. Aqui ele está de frente para o espectador. Uma possível explicação para essa alteração reside na dificuldade

técnica do artífice em retratar figuras de costas, especialmente em uma cena que exige detalhamento expressivo e simbólico. No entanto, acredito que essa seja uma explicação simplista e com pouco respaldo, haja vista o apuro técnico empregado em outras obras do ateliê. Mais provável é que se tenha considerado indecoroso ou inadequado colocar Cristo de costas para os seus fiéis, mais especificamente os membros da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Ao colocá-lo de frente, o artífice estabelece uma conexão espiritual entre o Cristo representado e os espectadores, permitindo que a majestade e a divindade de Jesus sejam plenamente contempladas. Essa abordagem rompe com a exclusividade da interação entre os personagens e amplia o alcance simbólico da imagem, tornando o espectador também parte do ato de comunhão e devoção.

No entanto, é preciso apontar que essa adaptação ocasionou um descompasso entre a imagem e a descrição feita por Teresa sobre essa visão, nas *Relações* de número trinta e cinco.

[Cristo] me foi representado por visão imaginária, como outras vezes, muito no interior, e deu-me a sua mão direita, e disse-me: “Mira este cravo, que é sinal que serás minha esposa desde hoje. Até agora não o tinhas merecido; daqui em diante, não só como Criador e como Rei e teu Deus olharás a minha honra, senão como verdadeira esposa minha; minha honra já é tua e a tua minha (D’Ávila, 2018, p. 1110).

A modificação na posição de Cristo, que anteriormente estava de costas e foi retratado de frente, resultou em uma inversão inesperada: o prego, antes na mão direita, agora aparece na mão esquerda. Isso ocorreu porque o pintor, ao virar o corpo de Cristo para reposicioná-lo na composição, manteve o prego no mesmo lugar em relação à mão que originalmente o segurava. No entanto, vemos que Teresa diz claramente que Jesus lhe deu a mão direita, não a esquerda. Essa escolha evidencia um desafio técnico na adaptação do gesto ao novo enquadramento, criando uma discrepância na correspondência entre o gesto e o intertexto original.

Essa discrepância pode ser explicada por diferentes hipóteses: pode ser que o artista não estivesse familiarizado com a riqueza de detalhes narrados nas *Contas de Consciência* ou nas *Relações* de Santa Teresa, já que essas obras são menos conhecidas; ou, talvez, o artífice simplesmente não tenha considerado relevante a mudança na simbologia do gesto e, por isso, não se preocupou com a alteração; ainda é possível que o detalhe tenha passado despercebido, uma vez que a inversão da posição de Cristo pode ter sido feita com foco na composição geral, sem atenção minuciosa às implicações simbólicas do gesto.

Vimos como a entrega do prego a Santa Teresa reflete uma união mística que transcende o humano e alcança o divino. Essa entrega, carregada de significados, revela a

intimidade e a profundidade do vínculo entre a santa e Cristo, mesmo diante das adaptações e discrepâncias que surgem nas representações artísticas dessa cena. Na esteira desse tema, surgiram outros que destacam as bênçãos e os presentes que Cristo oferece à sua esposa espiritual, reafirmando sua fidelidade e a reciprocidade de seu amor. Prossigamos e eles.

5.2 - Teresa toca as chagas de Cristo

Um dos painéis (Img. 81) presentes na Ordem Terceira do Carmo do Recife que mais chamam a atenção para a intimidade e proximidade entre Cristo e Santa Teresa D'Ávila está localizado no teto da nave principal, no espaço mais próximo ao altar-mor. Nele, vemos a característica representação de Cristo sentado sobre nuvens, demarcando o espaço celestial. Em suas mãos e pés, as chagas lembram o espectador da importância daquele Deus que se fez homem. Ele veste um manto vermelho e apoia sua mão direita sobre um orbe que está sendo carregado por um querubim. Por detrás do globo, vemos apoiado o cetro do criador, que tem difícil visualização pelo fato de sua cor se confundir com o vermelho da vestimenta. Ao redor de sua cabeça se expande sua aura dourada - e divina. Ao redor, anjos e querubins o acompanham. Santa Teresa está ajoelhada à direita. Ela estica suas mãos na direção de seu esposo místico, mas com uma expressão de apreensão, como se hesitasse em realizar o ato. Ao fundo, uma paisagem com colinas e um céu aberto completa a cena.



Img. 81. Teresa toca as chagas de Cristo. João de Deus e Sepúlveda. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século

É interessante observar que, nessa composição, assim como em outras que representam as graças e visões celestiais concedidas a Santa Teresa - como "*Teresa recebe o prego*" e "*Teresa recebe a cruz*"-, a santa é representada em uma posição similar, com um pé firmemente plantado na terra e, ao mesmo tempo, projetando-se em direção ao ambiente celestial. Essa postura sugere que Teresa ocupa uma espécie de fronteira simbólica entre o mundo terreno e o divino, demonstrando sua capacidade singular de transitar entre esses dois planos. Nesse contexto, a representação parece traduzir visualmente a teologia mística de Santa Teresa. Ao mesmo tempo que realiza ações concretas no mundo – como liderar suas companheiras e enfrentar os desafios das fundações – a carmelita está profundamente ligada ao céu, recebendo suas orientações e graças diretamente de Deus. Essa dualidade visual reforça a santidade de Teresa e a coloca como um modelo de equilíbrio entre a vida ativa e a contemplativa, entre o humano e o divino.

Mais uma vez, o modelo iconográfico empregado por Sepúlveda remonta à gravura (Img. 82) publicada na *Vita effigiata et essercizi affettiui della seraf. vergine S. Teresa di Giesu*, em Roma, no ano de 1655. Essa composição foi posteriormente reproduzida na França, em 1670 (Img. 83), e serviu de base para a publicação feita por Westerhout (Img. 84). A versão de Sepúlveda apresenta poucas alterações em relação à gravura original, limitando-se a ajustes destinados a preencher a horizontalidade do painel. Para isso, foram inseridos cinco querubins, bem como uma paisagem ao fundo, que amplia a profundidade da cena.



Img. 82 - Teresa toca as chagas de Cristo. Alessio de la Passione. Vita effigiata et



Img. 83 - Teresa toca as chagas de Cristo. Claudine Brunand. La Vie de la séraphique Mère sainte



Img. 84 - Teresa toca as chagas de Cristo. Arnold van Westerhout, Vita Effigiata della Serafica Vergine S.

essercizi affettivi della seraf.
verGINE S. Teresa di Gesu.
Roma, 1655, n. 59, p. 260.

Thérèse de Jesus..., França, 1670,
n. 46, entre as pp. 306-307.

Teresa di Gesù, Roma, Itália, 1716,
prancha LXIII.

Entre as modificações, destaca-se a inclusão de um querubim que sustenta a orbe sobre a qual Cristo apoia sua mão. Esse detalhe não apenas contribui para o equilíbrio estético da composição, mas também parece cumprir uma função narrativa, ao justificar visualmente como o globo permanece suspenso no ar, desafiando as leis da gravidade. Assim, Sepúlveda mantém a essência do modelo original, ao mesmo tempo que introduz elementos que enriquecem a simbologia e a completude da cena.

De acordo com a legenda das gravuras, essa cena representa o momento em que “o Senhor, Esposo Amantíssimo de Santa Teresa, oferece a sagrada ferida no lado esquerdo de seu corpo para ser contemplada e tocada”⁸¹. Por mais que as chagas onde Cristo foi perfurado pelas lanças de seus algozes não se façam tão presentes nas gravuras, estando dificilmente visíveis em seu tórax e abaixo da mão esquerda dele, a legenda chama a atenção diretamente para elas. No entanto, o mesmo não ocorre no painel de Sepúlveda, que carece de uma legenda explicativa e omite a representação da ferida no lado esquerdo do corpo de Cristo. Talvez Sepúlveda tenha optado por enfatizar as chagas nas mãos e nos pés, privilegiando esses elementos visuais mais evidentes e tradicionalmente associados ao sacrifício de Cristo. Quando retomamos o texto teresiano, a opção feita por Sepúlveda pode ser defendida, ainda que não tenha sido tomada pela razão que trataremos aqui.

Um dia, depois de comungar, me parece clarissimamente que nosso Senhor se sentou junto a mim e começou a me consolar com grandes regalos, e disse-me entre outras coisas: “Vês-me aqui, filha, pois sou eu; mostra as tuas mãos”, e parecia que tomava as minhas e achegava ao seu lado e disse: “Mira minhas chagas. Não estás sem mim. Passa a brevidade da vida”. (D’Ávila, 2018, p. 1098).

Essa experiência mística de sentir Cristo sentado ao seu lado, consolando-a e mostrando suas chagas, ganha um significado ainda mais profundo quando ela complementa dizendo ter entendido que “depois que subiu aos céus, [Jesus] nunca mais desceu à terra, a não ser no Santíssimo Sacramento, para comunicar-se com alguém.” (D’Ávila, 2018, p. 1098). Essa observação sublinha a importância central da comunhão na vida espiritual, sendo ela uma oportunidade real de intimidade com Cristo, que oferece conforto, força e proximidade com o criador. Ao destacar essa dimensão sacramental, Teresa convida à valorização da comunhão

⁸¹ *S. Teresiae Sponsae Amantissimus Dominus Sacri Lateris Vulnus Conspiciendum Ac Palpandum tradit.*

como um momento de encontro transformador com o próprio Senhor, que, mesmo ausente fisicamente, permanece plenamente presente e atuante por meio do Santíssimo Sacramento.

É possível que a omissão da chaga lateral de Cristo no painel de Sepúlveda não seja um simples descuido, mas uma escolha, ainda que inconsciente. É preciso considerar que o tema da composição não está exclusivamente ligado à ferida infligida na costela de Cristo, mas às chagas de maneira geral como símbolos da sua entrega total na salvação da humanidade. As marcas de sua paixão não apenas evocam o sacrifício redentor, mas também reforçam a ideia de um Cristo que permanece em constante cuidado com os fiéis, especialmente por meio da comunhão. Nesse sentido, Sepúlveda parece direcionar o foco para as chagas em suas mãos e pés, que são mais visíveis e emblemáticas de sua crucificação, como um lembrete do compromisso de Cristo com a humanidade e de sua presença contínua no Santíssimo Sacramento, onde Ele oferece seu corpo sacrificado. Assim, a obra se alinha ao propósito de inspirar devoção e reforçar a conexão espiritual que os católicos experimentam ao comungar.

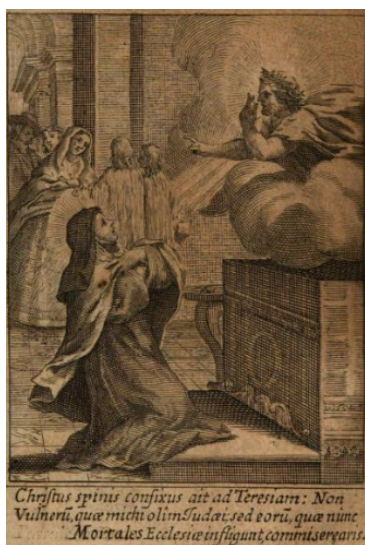
5.3 - “Não se entristeça pelas minhas feridas”

Completando a tríade de temas inspirados no texto das *Relações ou Contas de Consciência* de Santa Teresa, trataremos da imagem em que Cristo aparece à carmelita enquanto veste sua coroa de espinhos. Mais uma vez, a visão descrita pela carmelita ocorre logo após a comunhão.

Acabando de comungar, no segundo dia da quaresma em São José de Malagón, representou-se-me o Senhor Jesus Cristo em visão imaginária como de costume, e estando eu olhando-o, vi que na cabeça, em lugar da coroa de espinhos, em toda ela - que devia ser aonde fizeram as chagas - tinha uma coroa de grande resplendor. Como eu sou devota deste passo, consolei-me muito e comecei a pensar que grande tormento deveria ser, pois tinha feito tantas feridas, e a dar-me pena. Disse-me o Senhor que não tivesse lástima dele por aquelas feridas, senão pelas muitas que agora lhe davam (D'Ávila, 2018, p. 1098).

Santa Teresa recorre à sua experiência mística para destacar um ensinamento espiritual profundo, que, assim como na visão anteriormente relatada, reforça a importância da comunhão como meio privilegiado de contato com Cristo. Ao contemplar a coroa de resplendor em substituição à coroa de espinhos, Teresa é levada a refletir sobre os sofrimentos de Jesus durante a paixão, mas é corrigida pelo próprio Senhor, que a direciona a concentrar-se nas feridas que Ele recebe no presente, causadas pelos pecados e pela

indiferença dos homens. Essa correção pode ser entendida como um chamado à conversão e à vivência sacramental, sobretudo na comunhão, onde os fiéis têm a oportunidade de reparar essas feridas espirituais por meio de sua união com Cristo. Essa correção é feita por Cristo que se torna o tema central da narrativa, por sua força simbólica, sendo a parte visualmente representada pelos artífices nas gravuras e nos painéis. Isso fica claro, inclusive, na legenda dada às gravuras: "Não te compadeças das feridas que outrora os judeus me infligiram, mas sim das que agora os mortais causam à Igreja".⁸²



Img. 85 - Não se entristeça pelas minhas feridas. Autor Desconhecido. Vita effigiata et essercizi affettuiui della seraf. vergine S. Teresa di Giesu. Roma, 1655, n.55, p. 252.



Img. 86 - Não se entristeça pelas minhas feridas. Claudine Brunand. La Vie de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jesus..., França, 1670, n.381, entre as pp. 242-243.



Img. 87 - Não se entristeça pelas minhas feridas. Arnold van Westerhout, Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù, Roma, Itália, 1716, prancha XI.

Esse é um tema pouco conhecido na iconografia teresiana, sendo que temos conhecimento de sua presença apenas nas publicações de Valet, Brunand e Westerhout (Imgs. 85, 86 e 87), além, é claro, do painel da Ordem Terceira do Carmo do Recife (Img. 88). Nas três gravuras europeias a composição é a mesma. Cristo está posicionado à direita, envolto por nuvens e vestindo um manto vermelho que cobre parcialmente seu corpo. Ele ergue a mão direita à altura da cabeça, enquanto a esquerda repousa sobre as nuvens. Na esquerda do painel, Santa Teresa está de joelhos, com as mãos cruzadas sobre o peito, olhando para Cristo. Atrás dela, mais ao fundo, encontram-se três figuras humanas, duas de costas e uma de perfil,

⁸² *Christus spinis confixus ait ad Theresiam: Non Vulnerum, quae mihi olim Iudaei, sed eorum, quae nunc Mortales Ecclesiae infligunt, commisereris.*

todas vestindo trajes religiosos. Elas estão próximas a uma janela e a uma parede com arcos. Em primeiro plano, há um altar vermelho à direita, parcialmente visível.

A mão direita de Cristo, que aponta para sua cabeça coroada por espinhos, ocupa um lugar de destaque no primeiro plano, atraindo imediatamente o olhar do espectador. Esse gesto não apenas guia a atenção de Santa Teresa, mas também convida quem observa o quadro a seguir a direção do apontar. A posição elevada de Cristo, combinada com o movimento da mão e com o olhar de Teresa, cria uma linha visual que conduz o olhar do espectador da figura da santa até a cabeça do Redentor, destacando a mensagem espiritual da obra e reforçando o papel de Teresa como mediadora entre o divino e o humano. Esse padrão iconográfico se repete no painel produzido pelo ateliê de João de Deus e Sepúlveda, mas com apenas duas pequenas, mas significativas alterações. Alterações essas que denunciam a preocupação dos artífices pernambucanos, ou de seus mecenas, com a correlação entre imagem e intertexto.



Img. 88. Não se entristeça pelas minhas feridas. João de Deus e Sepúlveda. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século XVIII, Recife,

Um dos motivos para essa pouca necessidade de alterações se deu pelo fato de este ser um dos poucos painéis verticais presentes no teto da ordem carmelita, estando na mesma posição das gravuras que o inspiraram. Dessa forma, não houve a necessidade de preencher os espaços provenientes da transposição para um formato horizontal, como ocorre em outros casos. As únicas mudanças perceptíveis no ambiente foram a inserção de uma janela e uma porta ao fundo, que oferecem vistas para a natureza, aumentando a noção de perspectiva.

Voltando nossa atenção do ambiente para as personagens, encontramos as duas alterações a que me referi anteriormente. Na gravura de Westerhout (Img. 87), que serviu como inspiração direta para a produção de Sepúlveda, a coroa de espinhos é representada de forma explícita, com os espinhos cravados na carne da cabeça de Cristo. No entanto, no painel do artífice recifense, esse elemento foi substituído por uma radiante coroa de luz dourada, que envolve a cabeça do Redentor com uma aura de majestade e glória. Essa escolha dialoga diretamente com o relato místico de Santa Teresa, que descreveu ter visto a cabeça de Cristo adornada não com espinhos, mas com uma “coroa de grande resplendor”. A substituição da coroa de espinhos pela luz dourada não apenas refina a representação visual, mas também alinha a iconografia de forma mais precisa à visão da santa, evidenciando o esmero e a sensibilidade teológica empregados na produção destinada à Ordem Terceira do Carmo do Recife.

A outra personagem que sofreu uma alteração não era, nem de perto, tão importante quanto Cristo ou Santa Teresa nas gravuras europeias. Trata-se da mulher ao fundo, que está à frente de um senhor de chapéu e conversando com dois religiosos.



Img. 89 - Comparação entre detalhes das obras “Não se entristeça pelas minhas feridas”, de Arnold van Westerhout e de João de Deus e Sepúlveda.

Na realidade, "alteração" talvez não seja a melhor palavra para descrever o que Sepúlveda realizou, já que ele não modifica os elementos principais da personagem - exceto pela exclusão do rapaz de chapéu que estava às suas costas na gravura de Westerhout. O que o artífice faz, com engenho e perspicácia, é utilizar o acréscimo das cores, que a transposição para a pintura permitiu, para inserir uma nova camada à narrativa. Com a paleta empregada, a mulher, antes desconhecida, ganha uma identidade, sendo representada com o manto azul típico de Nossa Senhora, o que sugere uma associação direta com a Virgem Maria. Apesar de parecer desconexa da narrativa, a presença de Nossa Senhora serve, novamente, à aproximação da produção visual com os escritos teresianos. Prosseguindo na narração sobre o episódio de sua visão, Teresa conta o seguinte.

[Cristo] Disse-me que ao ressuscitar tinha visto Nossa Senhora, porque estava já com grande necessidade, pois a pena a tinha tão absorta e transpassada, que não tornava logo a si para gozar daquele gozo (por aqui entendi estoutro meu traspassamento, bem diferente; mas qual devia ser o da Virgem!); e que tinha estado muito com ela; porque tinha sido preciso até consolá-la (D'Ávila, 2018, p. 1098).

Ao "acrescentar" mais uma personagem à narrativa, o artífice amplia as possibilidades de interpretação e associações, aproximando ainda mais a pintura dos escritos teresianos e do contexto da Paixão de Cristo. A presença de Maria, com seu manto azul característico, não é apenas decorativa, mas carrega um peso simbólico que dialoga diretamente com o papel desempenhado por Teresa na visão descrita. Assim como Maria sofreu ao presenciar as dores de Cristo na cruz, Teresa, ao contemplá-lo em sua visão, assume esse papel de sofrimento e compaixão. Essa conexão sugere que Sepúlveda talvez tenha inserido Nossa Senhora para

reforçar o convite espiritual presente no painel: o de que os espectadores, assim como Maria e Teresa, percebam a dor de Cristo causada pelos pecados da humanidade e sejam movidos a uma conversão interior.

É preciso, ainda, considerar que havia uma forte devoção mariana entre os fiéis da América portuguesa, especialmente entre os membros da Ordem Terceira do Carmo, que cultivavam um vínculo espiritual profundo com a figura da Virgem sob o título de Nossa Senhora do Carmo. Como colocou Santiago Sebastián López (1981, p. 195), historiador da arte especializado no Barroco, “as ordens religiosas competiam para se estabelecer como campeãs da defesa mariana”. Essa defesa se fazia necessária porque “a devoção à Virgem Maria, tão apaixonada no final da Idade Média, arrastou consigo certos exageros e até erros, que a *devotio moderna*, com seu novo enfoque da piedade, não apenas não admitiu, mas criticou” (López, 1981, p. 195).

Ao incluir a Mãe de Jesus no painel, Sepúlveda não apenas enriquece a narrativa visual, como também sintoniza sua obra com a religiosidade local, tornando-a um canal eficaz de comunicação simbólica com o público devoto da capela recifense.

5.4 - Teresa recebe a cruz de Jesus

“Jesus, amoroso, devolve à Virgem Teresa o crucifixo de madeira que havia levado, mas o devolve cravejado de pedras e marcado com os sinais das cicatrizes de seu corpo”⁸³. As legendas das gravuras romanas e lionesa sintetizam o episódio narrado por Teresa em seu *Livro da Vida*, no qual recebe de Cristo uma cruz preciosa.

Uma vez, tendo eu a cruz na mão, que trazia num rosário, tomou-a de mim com a sua, e quando a tornou a me dar, era de quatro pedras grandes muito mais preciosas que diamantes, sem comparação, porque não há quase pelo que se vê sobrenatural. Diamante parece coisa contrafeita e imperfeita, das pedras preciosas que se veem lá. Tinha as cinco chagas de muito linda feitura. Disse-me que assim a veria daqui em diante, e assim me acontecia, que não via a madeira de que era, senão estas pedras. Mas ninguém via senão eu. (D’Ávila, 2018, p. 286-287).

Cristo, em um gesto de amor e incentivo, teria concedido a Santa Teresa uma cruz adornada com pedras preciosas, como uma mercê divina para fortalecer sua fé diante das adversidades. Teresa enfrentava duras desconfianças por parte de letrados que questionavam a origem de suas visões, atribuindo-as não à obra de Deus, mas às artimanhas demoníacas. A cruz, simbolizando a vitória sobre o sofrimento e a fidelidade divina, foi entregue a Teresa

⁸³ *Amabilis Jesus Crucem, quam a V. Teresia Ligneam ceperat, Eidem gemmeam, suique Corporis cicatricum notis insignitam reddit.*

como um lembrete de que sua missão e suas experiências místicas tinham origem sagrada. Chevalier e Gheerbrant (1998, p. 310) explicam que “a cruz simboliza o Crucificado, o Cristo, o Salvador, o Verbo, a segunda pessoa da Santíssima Trindade. Ela é mais que uma figura de Jesus, ela se identifica com sua história humana, com a sua pessoa”. Ao entregar a cruz a Teresa, substituindo a madeira, proveniente da natureza mundana, por pedras preciosas advindas do Paraíso, Cristo não apenas reafirma sua presença divina, mas também renova sua entrega à esposa espiritual. A cruz é também símbolo de resgate dos pecadores e de luta contra as figuras demoníacas. Tornou-se um emblema da proteção divina e um instrumento de vitória sobre o mal.

A cruz é ainda, na teologia da redenção, símbolo do resgate devido por justiça e do anzol que pescou o demônio. Toda uma tradição exige a necessidade de um resgate ao demônio, baseado numa certa justiça. Esta intervém nas fases da economia redentora. O sacrifício da cruz era necessário e necessária, em consequência, a morte do Cristo para que o homem fosse libertado dos efeitos do pecado. Donde o uso frequente do termo “resgate”. A cruz lembra uma espécie de anzol que fissa o demônio, imobilizando-o e impedindo que ele prossiga sua obra. (Chevalier; Gheerbrant, 1998, p. 286-287).

Esse presente não servia apenas para reafirmar a legitimidade de suas visões, mas também a encorajava a perseverar com humildade e confiança na proteção de Cristo. Para os cristãos que contemplam imagens representando esse momento, o simbolismo é profundo: a cruz não apenas relembra o sacrifício redentor de Cristo, mas também inspira a confiança na graça divina que ampara os fiéis em sua jornada espiritual. Ao retratar Teresa recebendo a cruz, essas obras oferecem um testemunho visual de fidelidade, incentivando os espectadores a reconhecerem a força da cruz como um instrumento de vitória sobre o mal e de união com Deus.



Img. 90 - Teresa recebe a cruz de Jesus. Alessio de la Passione. Vita effigiata et essercizi affettiui della seraf. vergine S. Teresa di Giesu. Roma, 1655, n. 49, p. 234.



Img. 91 - Teresa recebe a cruz de Jesus. Claudine Brunand. La Vie de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jesus..., França, 1670, n. 16, entre as pp. 102-103.



Img. 92 - Teresa recebe a cruz de Jesus. Arnold van Westerhout, Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù, Roma, Itália, 1716, prancha XVII.

As estampas (Imgs. 90, 91 e 92) retratam Cristo sentado sobre uma base de nuvens. Ele se apoia em um orbe com um dos braços, e mantém um cetro ao seu lado, simbolizando seu domínio sobre o mundo, enquanto a outra mão estende uma cruz na direção de Santa Teresa, entregando a ela o seu presente divino: a cruz cravejada de pedras preciosas. Santa Teresa aparece ajoelhada no chão, pouco abaixo das nuvens que sustentam Jesus, marcando a separação entre o ambiente celeste e o ambiente terreno. Suas mãos estão erguidas para receber a cruz, demonstrando sua disposição em aceitar a missão divina que lhe é confiada. Seu olhar, diferente das demais composições vistas até aqui, não está direcionado a Cristo, mas à cruz que este a entrega. Essa escolha reforça a importância e a imponência da cruz como símbolo central da cena. Além disso, o olhar de Teresa atua como um guia visual, direcionando a atenção do espectador diretamente para a cruz, que, apesar de estar posicionada no centro da composição, ainda é um objeto pequeno e que poderia passar despercebido.

A composição enfatiza a relação íntima entre Teresa e Cristo, simbolizando a fidelidade da santa ao aceitar os desafios espirituais representados pela cruz. Essa entrega reflete o amor mútuo e o compromisso de Teresa com sua fé, mostrando-a como uma alma escolhida para compartilhar da paixão de Cristo. Simples, direta e significativa, a matriz iconográfica relativa a esse tema apresenta poucas mudanças nas gravuras de Valet, Brunand e

Westerhout, sendo possível identificar apenas a distinção técnica dos traços empregados por esse último. Não é o caso do painel produzido pelo ateliê de Sepúlveda (Img. 93), que apresenta alterações no arranjo imagético.



Img. 93. Teresa recebe a cruz de Jesus. João de Deus e Sepúlveda. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século XVIII, Recife, Pernambuco, Brasil. Foto: André Honor. Dia 20, Abr. 2015.

A tônica principal da imagem permanece a mesma. Cristo está no ambiente divino, representado pela nuvem que o sustenta e pelas luzes que irradiam ao seu redor. Teresa está de joelhos na terra, vestindo seu habitual traje carmelita. Acima dela, saindo por detrás das nuvens, um anjo acompanha a cena.

E como não poderia deixar de ser, Teresa recebe da mão chagada de Cristo uma cruz preciosa, presente divino oferecido por seu esposo. Entretanto, a orbe e o cetro de Cristo não estão mais presentes na cena. O cetro, tido como uma prolongação do braço, “é um sinal de força e de autoridade” que simboliza a superioridade de um homem e o “poder recebido de cima” (Chevalier e Gheerbrant, 1998, p. 226). Já sobre a orbe, o Dicionário de Símbolo diz o que “nas evocações do poder, de reis, de imperadores, de pontífices, de deuses, o globo levado numa das mãos representa o domínio ou o território sobre o qual se estende a autoridade do soberano e o caráter totalitário dessa autoridade” (Chevalier e Gheerbrant, 1998, p. 472).

A retirada dos símbolos de poder de Cristo pode ter sido uma escolha deliberada para aproximá-lo de Teresa, evitando interpretações que associassem o seu ato a uma imposição ou

dominação, e criando uma sensação de intimidade entre as personagens. Essa decisão está em consonância com o intertexto e a legenda, que não enfatizam o poder totalitário de Cristo, mas sim sua amabilidade e as chagas de seu corpo, ressaltando sua fragilidade humana e sua entrega redentora. Cristo não está diante de Teresa como seu mestre, mas como seu esposo. Por isso não haveria razão para ostentar as peças que demonstram seu poder, mas somente as marcas que relembram o tamanho do seu amor.

5.5 - “Se o céu não existisse, eu o criaria só para ti”

Até aqui, examinamos a relação de amor entre Cristo e Santa Teresa, culminando no desposório místico, símbolo da união espiritual com Deus. Agora, o foco recai sobre um tema que retrata o momento em que Cristo faz uma de suas declarações mais impactantes à santa. Ele teria dito que, se o céu não existisse, ele o criaria só para ela. Com essa frase atribuída a Jesus, típica de um apaixonado shakespeariano, o tema reforça a profundidade da relação entre o salvador e a carmelita, destacando a singularidade do vínculo espiritual que os unia.

Diferente dos demais temas, esse não tem como texto inspirador as obras de Santa Teresa, nem a hagiografia produzida por Francisco Ribera. Em minha pesquisa, pude encontrar apenas um texto que faz referência direta a esse momento. Se trata da *Vida de la bienaventurada virgen Teresa de Jesús*, escrita em 1606⁸⁴, por Diego de Yepes, bispo de Tarazona e confessor de Santa Teresa. Em análise feita para o *Boletín de la Real Academia de la Historia*, o pesquisador espanhol Fidel Fita diz o seguinte sobre a obra de Yepes:

Comparando a obra de Yepes com a de Ribera, percebe-se a diferença de tempo e de abordagem crítica que as distingue e caracteriza. A de Ribera é uma fonte abundante para a de Yepes, como este reconhece abertamente, embora, não raramente, o disfarce, reduzindo ou suavizando as descrições daquele e focando mais na edificação espiritual do leitor do que na análise documental crítica e persuasiva da verdade que relata (Fita, 1915, p. 555-556).⁸⁵

Isto posto, acredito que a visão referente à frase "se o céu não existisse, eu o criaria só para ti" possa refletir essa abordagem menos crítica de Yepes, visto que o próprio frade sugere ter retirado essa informação de testemunhos avulsos constantes dos processos de canonização de Santa Teresa. E por mais que o momento tenha sido registrado por Yepes, ele não passa de

⁸⁴ A edição encontrada digitalmente para ser utilizada nesse trabalho foi publicada por Dom Manuel Martin, no ano de 1776.

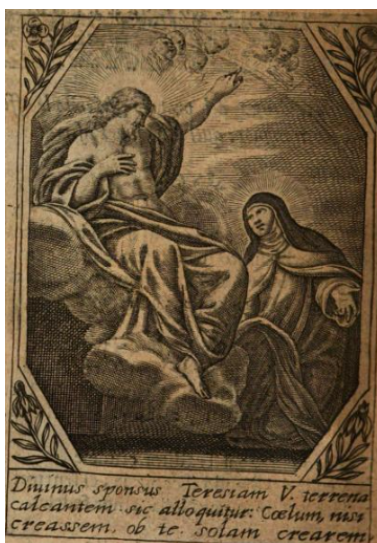
⁸⁵ *Cotejando la obra de Yepes con la de Ribera, luego se ve la diferencia de tiempo y de crítica histórica que las distingue y caracteriza. La de Ribera es caudalosa fuente de la de Yepes, como éste bien lo confiesa, aunque no rara vez lo disimula, recortando ó amenguando las descripciones de aquél, y mirando más á la edificación espiritual del lector que á la crítica documental y persuasiva de la verdad que refiere.*

duas linhas escondidas em longas páginas dedicadas à enumeração das graças que Cristo fez à religiosa carmelita. Todo o dito pelo frade espanhol foi: “e talvez tenha sido ainda maior outro favor que Deus concedeu à Santa, ao dizer-lhe certa vez, com outros presentes: ‘se o céu não existisse, eu o criaria só para ti’”

Não saberei dizer o motivo pelo qual um trecho tão discreto como este acabou ganhando destaque na iconografia hagiográfica de Santa Teresa. Talvez a força poética de suas palavras tenha contribuído para sua propagação. O certo é que, em 1655, Guillaume Valet publicou a primeira gravura de que temos registro sobre esse tema (Img. 96), na obra *Vita effigiata et essercizi affettiui della seraf. vergine S. Teresa di Giesu*. Seguiram-se a essa representação as publicações de Claudine Brunand (Img. 95), de Arnold van Westerhout (Img. 96) e, por fim, de João de Deus e Sepúlveda (Img. 97), perpetuando a cena na tradição visual teresiana.

As gravuras apresentam Jesus Cristo sentado sobre nuvens, com o tronco levemente inclinado para a frente, sugerindo sua disposição em se aproximar de Teresa. Seu braço esquerdo está elevado, apontando para um objeto, semelhante a uma faixa, que atravessa o céu. A mão esquerda repousa sobre o peito. Santa Teresa aparece ajoelhada à direita, com as mãos abertas, semelhantes à posição de oração. Seu corpo inclina-se levemente em direção a Cristo, também disposto a aproximar-se do criador. Ao fundo, pequenos querubins emergem das nuvens, observando a cena. A iconografia sugere um momento de profundo significado espiritual, que se potencializa com a leitura da seguinte legenda: “O Divino Esposo diz assim à Virgem Teresa, a qual deprecia as coisas terrenas: ‘se eu não houvesse criado o céu, o criaria só para ti’”⁸⁶.

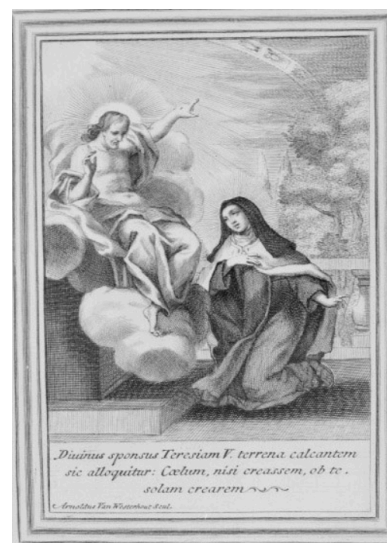
⁸⁶ *Diuinis sponus Teresiam V. terrena calcantem sic alloquitur Coelum, nisi creassem, ob te solam crearem.*



Img. 94 -Se o céu não existisse, eu o criaria só para ti. Alessio de la Passione. Vita effigiata et essercizi affettiui della seraf. vergine S. Teresa di Giesu. Roma, 1655, n. 63, p. 270.



Img. 95 -Se o céu não existisse, eu o criaria só para ti. Claudine Brunand. La Vie de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jesus..., França, 1670, n. 48, entre as pp. 322-323.



Img. 96 - Se o céu não existisse, eu o criaria só para ti. Arnold van Westerhout, Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù, Roma, Itália, 1716, prancha XLIV.

Em Westerhout as únicas alterações ficam por conta da posição das mãos das personagens. Com a mão esquerda ele segue apontando para o objeto que atravessa o céu, mas sua mão direita, que antes estava sobre o peito, agora aponta para a glória que se abre sobre sua cabeça. Já Santa Teresa, que tinha as duas mãos abertas em posição de oração, colocou sua mão direita sobre o peito, no mesmo gesto que Cristo apresentava nas gravuras de Valet e Brunand.

Com essas alterações na posição das mãos chegamos à exata composição utilizada por João de Deus e Sepúlveda. Cristo segue envolto por nuvens, com o braço esquerdo levantado e sua mão apontando para o alto, enquanto a mão direita está levantada, parecendo abençoar Teresa. Ele veste um manto vermelho esvoaçante que cobre parcialmente o seu corpo e traz sensação de movimento à cena. Santa Teresa está ajoelhada à direita, vestindo hábito carmelita, com a mão direita sobre o peito e o rosto inclinado levemente na direção de Cristo. Ao fundo, há uma balaustrada com colunas e raios de luz descendo em direção à Santa.



Img. 97. Se o céu não existisse, eu o criaria só para ti. João de Deus e Sepúlveda. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século XVIII, Recife, Pernambuco, Brasil. Foto: André Honor. Dia 20, Abr. 2015.

No painel confeccionado para a Ordem Terceira do Recife (Img. 97) finalmente conseguimos identificar duas figuras registradas no objeto que corta o céu. Num tom escuro, semelhante ao cinza, vemos um peixe. Ao seu lado, de vermelho, há um animal que se assemelha a um escorpião, principalmente pelo seu par de pedipalpos - esses prolongamentos frontais semelhantes a “garras”. Maria Martin (2012, p. 582), ao analisar as gravuras desse tema, afirmou que Cristo apontava para uma representação do zodíaco, que é associado ao cosmos. Acredito que a representação de Sepúlveda serve para confirmar essa interpretação, pelo fato de Peixes e Escorpião serem signos do zodíaco, o que está alinhado com associação da cena ao cosmos e à simbologia zodiacal.



Img. 98. Detalhe do painel “Se o céu não existisse, eu o criaria só para ti”, de João de Deus e Sepúlveda.

É provável que Sepúlveda tenha escolhido representar os signos de Peixes e Escorpião (Img. 98) por serem aqueles cujos nomes possuem maior conexão direta com suas figuras correspondentes, facilitando a identificação visual. Afinal, como seria possível representar, de maneira clara e acessível, signos como Sagitário, Capricórnio e Virgem? Contudo, a imagem do animal vermelho pode também ser interpretada como uma lagosta, o que remeteria ao signo de Câncer — uma escolha que, ao contrário das anteriores, já não estaria tão diretamente ancorada na relação entre nome e forma representada. Essa ambiguidade chama a atenção para a complexidade interpretativa dessas figuras e nos leva a refletir até que ponto os indivíduos do Recife setecentista, especialmente os membros da Ordem Terceira do Carmo do Recife, possuíam o conhecimento necessário para compreender, ou mesmo identificar, a inserção dos signos do zodíaco na composição. Tal questão abre margem para considerações sobre o nível de instrução, o repertório imagético disponível e os filtros culturais e religiosos que condicionavam a leitura dessas representações naquele contexto específico.

Um manuscrito do século XVIII, encontrado apenas em 2017 e estudado por um grupo de pesquisadores da PUC do Rio Grande do Sul, revelou informações fundamentais sobre os estudos de astronomia na América portuguesa. Ele traz evidências de que, nas Reduções jesuíticas no sul do Brasil, os índios dominavam "a arte de observar estrelas, a arquitetura astronômica e os signos do zodíaco" (Hüttner; Hüttner; Andrade; Mongelos, 2023, p. 36). No

entanto, é improvável que esses conhecimentos fossem exclusividade desses grupos. “Aos poucos a astronomia ocidental se torna uma peça chave na construção da identidade das populações missionárias, disseminada por manuscritos e ensinada por mestres jesuítas” (Hüttner; Hüttner; Andrade; Mongelos, 2023, p. 33). É mais plausível que tais saberes fossem comuns à classe eclesiástica e àqueles que mantinham relações mais estreitas com ela, como os produtores de arte sacra ou os membros de ordens religiosas. Assim, é provável que os signos presentes no painel fossem reconhecíveis pelo público-alvo e suficientemente aptos a gerar interpretações no contexto da época. Mas quais interpretações seriam essas? Para saber, precisamos compreender de onde surgiu a ideia inicial de inserir elementos zodiacais na composição.

Como vimos, essa matriz iconográfica não encontra correspondência nos escritos teresianos, nem na famosa hagiografia de Francisco Ribera. Encontramos apenas uma frase na obra de Diego de Yepes que faz referência ao momento. Ainda assim, não há menção alguma ao cosmos ou aos elementos do zodíaco. As legendas das gravuras tampouco apresentam alguma informação nesse sentido. Para encontrar o intertexto responsável pela inserção de conceitos da ciência astronômica em uma imagem sacra foi preciso recorrer aos escritos que acompanhavam a gravura que inaugurou o tema. Na *Vita effigiata et essercizi affettiui della seraf. vergine S. Teresa di Giesu*, publicada em Roma, no ano de 1655, o seguinte soneto acompanha a gravura de Valet:

Vê quantos tesouros o Céu acumula;
Quantos olhos ele abre para admirar a Terra;
E qual nascimento de luz então diria,
Que mata e sepulta tudo de uma só vez
Como o Sol brilha em seu berço,
e depois se apaga e se encerra em sua tumba:
como em seus caminhos confirma e erra,
entre o envelhecer e o enfraquecer da Lua.
Todo o meu amor te ofereço como garantia;
tanto na minha balança pesa e vale
Que a Virgem tem mais peso do que qualquer outro signo.
E tanto a tua beleza supera e vale,
Que o Céu fará de ti um preço bem digno,
E todo o Mundo será ainda um Mundo-Dotal^{87 88}

⁸⁷ A expressão "Mundo-Dotal" sugere que o mundo inteiro é como um dote, um presente destinado a Santa Teresa, simbolizando sua beleza e importância excepcionais. O poeta afirma que ela é tão valiosa que o mundo se torna algo dedicado a ela por Cristo.

⁸⁸ *Vedi quanti tesori'l Cielo aduna;
Quant'occhi schiude, a vagheggiar la Terra:
e qual parto di luce allhor dissera,
ch'ogn'altra uccide e sepellisce in una
Come vaglice il Sol nela sua cuna,*

O poema explora elementos astronômicos, como o Sol, a Lua e o Céu, para transmitir uma ideia grandiosa e sublime. Ao mencioná-los, o texto parece deslocar o significado do "céu" prometido por Cristo a Teresa, sugerindo que não se refere ao Paraíso, mas sim ao cosmos que paira sobre o mundo. Nessa leitura, Cristo estaria oferecendo a imensidão e a beleza do Universo como um presente de valor incomparável. Essa interpretação talvez tenha a função de resguardar o tema de ataques relacionados ao decoro, já que seria arriscado afirmar que Cristo colocou o Paraíso eterno — propriedade de Deus-Pai — à disposição de uma mulher, mesmo sendo ela sua santa esposa. Assim, o poema pode ser lido como uma tentativa de conciliar a devoção com os limites da ortodoxia religiosa.

Entretanto, se os artífices colocassem o sol ou a lua no céu da composição imagética, esses astros poderiam perder essa carga simbólica de designação do cosmos, pois estariam representados no local ao qual costumeiramente pertencem. A forma de evitar essa ambiguidade visual foi encontrada por meio do engenho de Guillaume Valet, que optou por representar os signos do zodíaco. “Em astrologia, o Zodíaco é o nome da faixa que cerca a eclíptica em que se movem os planetas e os astros” (Chevalier; Gheerbrant, 1998, p. 973). Segundo o Dicionário Online Priberam, eclíptica é o “círculo máximo da esfera celeste”, a “órbita anual da Terra”. Dessa forma, podemos concluir que a “faixa” na qual estão representados os signos de peixes e escorpião, nas gravuras e no painel de Sepúlveda, representa a eclíptica celeste, sendo representativa do cosmos oferecido a Teresa como um dote de seu esposo.

Essa incorporação da astrologia ao universo visual teresiano não deve ser compreendida como um elemento dissonante, mas como uma extensão simbólica da natureza profética do cristianismo. Como religião escatológica, voltada para a revelação e o cumprimento dos desígnios divinos, o cristianismo assimilou, ao longo dos séculos, imagens e linguagens associadas ao tempo, aos ciclos celestes e às previsões. Nesse sentido, a astrologia – entendida não como adivinhação vulgar, mas como ciência simbólica dos céus – pôde ser incorporada como chave de leitura espiritual.

*e nela tomba poi s'estingue, e serra:
come nè suoi viaggi accerta, & erra
Tra l'inuiecciar, el rimbambir la Luna.
Tutto del amor mio t'offro per pegno;
Tanto nela mia Libra e pesa, e vale
Più la Vergine sol ch'ogn'altro Segno
E tanto tua beltà sormonta, e vale;
Che'l Ciel fara di te prezzo ben degno,
e turto il Mondo ancor Mondo Dotale*

Esse movimento iconográfico teve ecos profundos na Europa, como atestam as gravuras publicadas pelos irmãos Joseph Sebastian e Johann Baptist Klauber, sob o título *Vita S. V. et M. Theresiae á Jesu Solis Zodiaco Parallela*. Na obra escrita pelo carmelita descalço Frei Anastácio da Cruz, a trajetória de Teresa – da infância à morte – é relacionada diretamente ao Zodíaco, concebido como uma roda da vida dividida em doze partes iguais. Criada em Augsburg, essa série de imagens inovadoras circulou amplamente pela Europa e América, sendo admirada tanto pela originalidade simbólica quanto por seu propósito didático.

Esse tema revela como a preocupação com o decoro imagético instiga os artífices a inovarem em suas composições iconográficas, moldando novas formas de expressão visual. A busca por um equilíbrio entre estética e significado estimula a criatividade, levando-os a explorar soluções mais complexas e refinadas. Além disso, a disseminação dessas imagens globalmente faz com que novos artífices, em diferentes contextos culturais, adaptem suas produções para atender a um decoro mais alinhado às especificidades de suas próprias regiões. Isso cria uma rede dinâmica de intercâmbio visual, onde as imagens são constantemente reinterpretadas e reconfiguradas, ampliando a diversidade e a riqueza tanto estética, quanto simbólica.

6. PIEDADE

A virtude da piedade, definida por Bluteau (1720, p. 500) como a devoção e o respeito a Deus, aos santos e às coisas sagradas, ocupava lugar central na vivência da América portuguesa. Considerada essencial para a formação espiritual dos católicos, ela era constantemente reforçada pela arte sacra, que buscava despertar nos fiéis um sentimento de respeito e amor pelo divino, promovendo a interiorização da fé por meio da contemplação sensível e persuasiva.

Essa ênfase na piedade manifestava-se também em documentos administrativos da própria Ordem Terceira do Carmo do Recife. No contexto de uma nova concordata redigida em 1847 para regular as relações entre religiosos e irmãos leigos, consta o seguinte registro:

Os irmãos terceiros, em número suficiente, compareceram à igreja onde se celebrou a Semana Santa, a fim de assistirem aos divinos mistérios próprios daqueles dias, que devem ser santificados principalmente por meio da assídua assistência ao Santíssimo Sacramento exposto, e da sincera adoração dos fiéis, de cuja piedade se espera o mais profundo fervor e plena gratidão (Honor; Melo, 2022, p. 164).

É perceptível pelo trecho que a piedade não era apenas uma virtude individual, mas um valor coletivo que orientava a prática religiosa da irmandade e legitimava sua presença nas celebrações litúrgicas mais solenes. A expectativa de "fervor e plena gratidão" atribuída à piedade dos fiéis reafirma a devoção e o respeito que essa virtude evocava.

A importância da piedade também pode ser compreendida por contraste com a sua ausência. A aversão à impiedade reforça o valor dessa virtude, como demonstra uma carta redigida em 22 de abril de 1812, enviada ao Núncio Apostólico e intitulada para denunciar os ataques do visitador Frei Carlos de São José. No documento, critica-se duramente o comportamento do visitador e de seu secretário, acusando-os de conduta indecorosa e de desrespeito aos fiéis e à própria Igreja:

O reverendo secretário da visita está na mesma linha [do visitador]; há poucos dias entrou de capote, calças e jaqueta na casa de umas mulheres que moram na Rua de São Pedro, e com uma espada esgrimida por indiscretos ciúmes, deu em todas, que têm levado as suas queixas desde o primeiro magistrado até o excelentíssimo bispo eleito e vigário capitular. Grandes poderes devem ser concedidos por tempo muito limitado, porque do poder ao abuso o passo é muito curto e escorregadio; a ditadura foi sempre perigosa. Se o reverendo visitador e seu secretário não estivessem tanto tempo ocupando esses eminentes lugares, os males não correriam em catadupas, não se veria a religião do carmo por tanto tempo como o asilo da impiedade e luxúria (Honor; Melo, 2022, p. 61).

Nesse contexto, a virtude da piedade aparece como contraface da desordem e do abuso. Quando ela é negada ou desprezada, não apenas a moral individual é comprometida, mas todo o edifício simbólico da fé cristã. O uso do termo "impiedade" para qualificar a conduta dos religiosos evidencia o quanto o desvio do comportamento esperado representava uma ameaça à integridade da comunidade católica. A piedade, portanto, era não apenas uma prática devocional, mas um critério fundamental de legitimidade espiritual e social.

A sobredita virtude manifestava-se também na prática da fundação de conventos, especialmente no contexto da espiritualidade carmelitana. Esse gesto, longe de ser meramente institucional, visava estabelecer espaços consagrados à oração, ao silêncio e à união com Deus. No pensamento de Santa Teresa, fundar um convento era mais do que erguer paredes: era criar moradas espirituais, refúgios do mundo onde se cultivava uma vida de penitência, recolhimento e contemplação — o verdadeiro ideal de uma existência piedosa.

Na América portuguesa destaca-se o caso de Jacinta de São José, moradora do Rio de Janeiro, que, inspirada pelo ideal teresiano, tomou para si a tarefa de fundar um espaço de vida religiosa segundo a regra reformada da santa espanhola. Em seu requerimento ao rei D. José, datado de 1741, Jacinta apela diretamente à virtude da piedade para justificar sua solicitação: “Majestade, seja servido, por sua inata piedade, conceder-lhe licença para continuarem a fundação do convento para religiosas de Santa Teresa, reforma carmelitana, do número e estatutos da regra que se observa neste Reino” (AHU_ACL_CU_017, Cx. 46\Doc. 4660). Nesse pedido, evidencia-se que a fundação do convento era entendida não apenas como expressão da própria vocação de Jacinta, mas também como ato piedoso da benevolência real.

Ao invocar a “inata piedade” do soberano, Jacinta traduz o gesto fundacional em linguagem devocional, conectando sua iniciativa pessoal ao ideal maior da edificação espiritual da fé católica na colônia. Assim, a fundação de conventos aparece como prolongamento da piedade teresiana, enraizada em ações concretas e sustentada por um profundo desejo de união com o divino através de ações transformadoras no mundo.

Neste capítulo serão analisados os painéis que retratam as diversas fundações realizadas por Santa Teresa. Esses registros visuais não apenas exaltam sua missão espiritual, mas também assumem um papel de defesa e promoção da reforma teresiana, especialmente em um contexto de disputa entre os conventos da Antiga Observância e da Estrita Observância no Recife colonial. Mais do que simples representações artísticas, os painéis servem como uma forma de propaganda do carmelo frente às demais ordens religiosas,

destacando a piedade como força motriz de uma vida consagrada a Deus e ao serviço da humanidade.

6.1 - As viagens de fundação

Assim como no tema em que “Teresa faz o voto de perfeição”, em “As viagens de fundação” não foi possível encontrar um intertexto específico que corresponda diretamente ao tema. Isso pode se dar pelo fato de o tema não retratar um momento único e determinado, mas sim ser a representação de uma amálgama de escritos e representações visuais que constroem a imagem de Teresa como uma “andarilha”. O termo “andarilha” remete à definição feita pelo Núncio Filippo Sega, que descreveu a carmelita como sendo uma “mulher inquieta, andarilha, desobediente e contumaz”⁸⁹ (Chicharro, 1999, p. 20). Apesar da origem pejorativa, o termo acabou se tornando um adjetivo afetoso, que serve para indicar o seu papel ativo como reformadora.

Apesar de não poder ser tido como uma referência textual exata da composição iconográfica adotada nas gravuras, há um trecho indicado por Maria Martin (2012, p. 655) que eu, assim como ela, acredito ser um dos mais adequados para compreendermos não apenas as dificuldades, mas também a graça que permeia os trabalhos de fundação realizados por Teresa.

Não ponho nestas fundações os grandes trabalhos dos caminhos, com frio, com sol, com neve, que vinha vez de não cessar o dia inteiro de nevar, outras perder o caminho, outras com fartos males e calenturas, porque, glória a Deus, de ordinário é ter eu pouca saúde, senão que via claro que nosso Senhor me dava esforço. Porque me acontecia algumas vezes que se tratava de fundação, achar-me com tantos males e dores, que eu me angustiava muito, porque me parecia que não podia nem ficar na cela sem estar deitada; e voltando-me a nosso Senhor, queixando-me a Sua Majestade e dizendo-lhe que como queria que fizesse o que não podia, e depois, ainda que com trabalho, Sua majestade dava forças, e com o fervor que me punha e o cuidado, parece que me esquecia de mim (D’Ávila, 2018, p. 920).

O trecho destacado dos escritos de Teresa revela com clareza as dificuldades enfrentadas por ela durante os trabalhos de fundação, desde os desafios físicos impostos pelas condições adversas dos caminhos até os sofrimentos causados por sua saúde debilitada. No entanto, essas adversidades teriam sido superadas pela força que ela recebia de Deus, cuja graça renovava seu vigor e lhe permitia prosseguir. Essa experiência de entrega total e confiança na providência divina encontra eco direto na legenda das gravuras que a

⁸⁹ *Fémina inquieta, andariega, desobediente y contumaz.*

representam como andarilha: "Santa Virgem Teresa, esforçando-se pela restauração do Carmelo em meio às injúrias humanas, é louvada pelo canto angelical". A legenda sintetiza o sentido espiritual dessa jornada, exaltando não apenas o esforço humano da Santa, mas também a assistência celestial que a acompanhava, transformando suas dores e lutas em um testemunho de fé e dedicação à missão divina.



Img. 99 - As viagens de fundação. Alessio de la Passione. Vita effigiata et essercizi affettiui della seraf. vergine S. Teresa di Giesu. Roma, 1655, n. 58, p. 258.



Img. 100 - As viagens de fundação. Claudine Brunand. La Vie de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jesus..., França, 1670, n. 53, entre as pp. 362-363.



Img. 101 - As viagens de fundação. Arnold van Westerhout, Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù, Roma, Itália, 1716, prancha XXXV.

Nesse sentido, Santa Teresa de Ávila foi retratada (Imgs. 99, 100 e 101) em sua jornada rumo às fundações dos conventos reformados da Ordem do Carmo. Ela caminha com firmeza, empunhando um cajado em sua mão direita, um elemento que carrega significados profundos. O cajado pode simbolizar, por um lado, a determinação inabalável de Teresa em enfrentar os montanhosos e desafiadores caminhos que a conduziam às fundações. Por outro lado, pode também remeter à sua fragilidade física, uma realidade que a acompanhava constantemente, mas à qual ela nunca se rendeu. O uso do cajado, portanto, une os aspectos de determinação espiritual e luta contra as limitações humanas, representando a síntese perfeita entre a graça divina que a sustentava e o esforço humano que ela não cessava de oferecer.

Vestindo seu característico hábito carmelita, a religiosa segura um terço em sua mão esquerda, símbolo inequívoco de sua constante busca por auxílio espiritual e representativo de sua devoção ao Rosário, uma prática profundamente ligada ao culto à Virgem da

Misericórdia. Essa invocação mariana, que simboliza a proteção divina ao cobrir os fiéis com seu manto, é amplamente difundida no Brasil e encontra eco até mesmo na iconografia da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Na imagem localizada acima do altar-mor (Img. 102), Nossa Senhora do Carmo é representada segurando o Menino Jesus em uma das mãos enquanto, com a outra, abençoa os carmelitas. Dois querubins levantam o manto da Virgem, estendendo suas graças sobre os religiosos à esquerda e as religiosas à direita. Nas extremidades da composição, figuras bíblicas reforçam a conexão espiritual da Ordem: Elias, com sua espada de fogo, e Eliseu, com a jarra de azeite, simbolizando a continuidade e a força da tradição carmelita fundada por esses santos (de acordo com a mística carmelitana).



Img. 102 - Nossa Senhora do Carmo protege os carmelitas sob seu manto. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século XVIII, Recife, Pernambuco, Brasil. Foto: André Honor. Dia 20, Abr. 2015.

Em artigo dedicado à interpretação iconográfica de uma pintura presente na Capela do Rosário de Tiradentes, Minas Gerais, a historiadora Luciana Braga Giovannini explica o papel do Rosário enquanto objeto de devoção.

No que diz respeito ao objeto, o rosário de Nossa Senhora, o instrumento de salvaguarda é uma espécie de "Coroa de Rosas de Nossa Senhora", uma série de contas que eram representadas por flores brancas e vermelhas; com as brancas os fiéis rezavam a Ave Maria; e, com as vermelhas, o Pai Nosso. Com o tempo, as rosas foram substituídas por pequenas esferas constituindo o que, hoje, conhecemos como sendo o terço. O rosário original corresponde a cento e cinquenta Ave Marias, o atual é um terço do rosário e apresenta cinquenta Ave Marias; cada terço representa a contemplação de um mistério e cada dezena, uma passagem bíblica referente ao mistério contemplado, quer dizer, as narrativas religiosas da vida de Cristo e da Virgem Maria denominados de mistérios Gozosos (Vida), Dolorosos (Paixão) e Gloriosos (Gloria). (Giovannini, 2020, p. 42-43).

Giovannini (2020, p. 47) prossegue, informando que a invocação dos mistérios desempenha um papel central no processo de salvação, permitindo que o fiel, ao clamar pela

intercessão do santo de sua devoção, busque proteção divina e perdão para alcançar as graças por intermédio da Virgem Maria. Nessa perspectiva, carregar o rosário e recitar o terço tornaram-se atos de grande significado para os que acreditavam na eficácia dessa devoção, funcionando como uma verdadeira "arma espiritual". Uma poderosa ferramenta de resistência e fé. Nas gravuras, Teresa segura o terço como símbolo dessa força espiritual que a ajudava a enfrentar as dificuldades no caminho de suas fundações. Ele era um instrumento que lhe dava coragem e resiliência para superar tanto os desafios naturais, como estradas precárias, climas adversos e animais perigosos, quanto os obstáculos sociais, como as críticas e a oposição à sua obra reformadora.

Em resposta à súplica de Teresa por proteção divina, representada pelo terço que traz consigo, a imagem apresenta, acima dela, dois anjos que repousam sobre nuvens conversando entre si, compondo um cenário de apoio celestial. Uma dessas figuras divinas segura um livro aberto em suas mãos. A outra aponta com as duas mãos para Teresa e suas colegas. Essa composição pode indicar a transmissão da sabedoria celestial que guiava sua missão reformadora. Também pode sugerir que os anjos estavam ali como testemunhas de suas ações, registrando e tomando conhecimento de seus grandes feitos. No entanto, há uma terceira acepção que, para mim, é a mais provável.

Como vimos, a legenda das gravuras afirma que, em reconhecimento ao esforço de Teresa nas fundações, ela é louvada pelo canto angelical. Essa relação confere aos anjos retratados uma conexão intertextual direta com a ideia de uma cena musical. Nesse contexto, o objeto segurado pelos anjos na imagem pode ser um livro de partituras contendo as notações musicais necessárias à apresentação celestial. Embora essa interpretação possa parecer, à primeira vista, absurda ou desconexa, ela encontra respaldo em estudos iconográficos. Sônia Duarte, pesquisadora do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, da Universidade Nova de Lisboa, argumenta que "associado aos anjos cantores, na iconografia levantada, está uma dúzia de livros abertos com notação musical" (Duarte, 2011, p. 126).

Em sua pesquisa de mestrado, que abrangeu mais de oitenta painéis, ela constatou que aproximadamente trinta delas apresentavam anjos cantores, coristas e até cantores adultos representados ao lado de livros ou pergaminhos com notações musicais (Duarte, 2011, p. 129). Essa correspondência aponta para a existência de um tema iconográfico do "anjo cantor", representado junto de um livro aberto, reforçando a plausibilidade de que os anjos na obra em questão estejam, de fato, envolvidos em uma celebração musical, como sugerido pela legenda.



Img. 103 - Adoração dos Pastores (pormenor do livro aberto com notação musical e texto. 1550, Mestre desconhecido; óleo sobre madeira de carvalho; 1360 x 1040 cm; Museu de Évora (Sónia Duarte, 2014, p. 67).



Img. 104 - Natividade, 1525-50, Gregório Lopes; óleo sobre madeira de carvalho; coleção particular (Sónia Duarte, 2010, capa).

Complementando a cena, vemos duas outras religiosas atrás de Santa Teresa, possivelmente companheiras em sua missão, cujo papel na representação é reforçar o caráter comunitário de suas fundações e o papel de Teresa como guia espiritual e líder religiosa. À esquerda das mulheres, uma árvore contribui para ambientar a cena em um espaço natural. Ao fundo, vemos um horizonte montanhoso e distante, indicando o quão grande e desafiadores eram os percursos pelas estradas até os locais das fundações.

A pintura de Sepúlveda (Img. 105) apresenta uma continuidade significativa com relação às gravuras, mantendo os elementos centrais que enfatizam a figura de Teresa como uma líder espiritual. Aspectos como o hábito carmelita, a presença do terço, e a representação dos anjos cantores no céu reafirmam a narrativa iconográfica que associa Teresa ao amparo divino e à missão reformadora que a caracteriza. A ausência de intertextos específicos que fundamentassem diretamente a cena representada - com exceção da legenda que acompanhava as gravuras - pode ter contribuído para esse “respeito” aos modelos imagéticos europeus. Isso reforça a preocupação com o decoro e com a necessidade de respeitar as interpretações teológicas e simbólicas já sancionadas, garantindo que a obra fosse bem recebida em um contexto devocional e ortodoxo.



Img. 105 - As viagens de fundação. João de Deus e Sepúlveda. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século XVIII, Recife, Pernambuco, Brasil. Foto: André Honor. Dia 20, Abr. 2015.

Por fim, é importante registrar que, embora nem eu nem outros pesquisadores da iconografia teresiana, como Maria Martin e Fernando Cuadro, tenhamos encontrado um intertexto específico que se relacione diretamente com o tema representado nas gravuras e na pintura de Sepúlveda, acredito que a cena tenha, de fato, sido fundamentada em algum texto religioso. Essa convicção baseia-se em alguns pontos que merecem destaque. Primeiro, caso esse tema não tenha um intertexto explícito, ele se tornaria uma exceção notável no conjunto de representações teresianas, que, quase sempre, podem ser diretamente associadas a passagens dos escritos da santa ou às obras de biógrafos autorizados como Francisco de Ribera e Diego de Yepes. Essa ruptura com o padrão geral parece improvável, considerando a forte preocupação com o decoro e a fidelidade aos textos aprovados pela Igreja.

Além disso, a presença dos anjos cantores com o livro de partituras sugere um nível de especificidade simbólica que dificilmente seria fruto de uma criação inteiramente livre por parte do desenhista da gravura original. A inclusão de um elemento tão particular, como a música celestial ou eclesiástica, aponta para a existência de algum acontecimento ou referência textual em que Teresa faça referência à presença dessa forma de louvor divino. Seria incoerente que tal representação fosse usada simplesmente para retratar a santa como fundadora, sem que houvesse um embasamento textual ou teológico para justificar a escolha.

Portanto, ainda que a fonte desse intertexto permaneça desconhecida, a hipótese mais provável é que ele exista e que sua identificação exija uma análise mais aprofundada de obras menos acessíveis ou menos investigadas até o momento. Essa possibilidade reforça a ideia de que a iconografia teresiana, mesmo em seus detalhes mais específicos, é cuidadosamente orientada por referenciais textuais e simbólicos que dialogam com a tradição religiosa de sua época.

6.2 - Teresa tem seu caminho iluminado por anjos

Em sua tese doutoral, María Pinilla Martín argumenta que o tema em que Santa Teresa tem seu caminho iluminado por anjos, assim como o tema de Teresa andarilha, não foi inspirado em um intertexto específico. Segundo a autora, embora a maioria dos temas remeta ao *Livro da Vida*, de Santa Teresa, e à *Vida de la Madre Teresa de Jesús*, escrita pelo padre Francisco de Ribera, existem “temas que retratam fatos conhecidos pelas carmelitas que conviveram com ela [Teresa] e que os transmitiram oralmente. Por exemplo, o tema em que Santa Teresa é apresentada sendo guiada por anjos a caminho de Salamanca⁹⁰” (Martín, 2012, p. 135).

No entanto, a própria autora se contradiz ao apresentar um argumento mais coerente e plausível. Segundo María Pinilla Martín (2012, p. 702), a origem da confusão sobre este tema parece estar no primeiro registro conhecido sobre ele: o texto *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*. Na inscrição da série de Antuérpia, é mencionado que o episódio ocorreu em Salamanca⁹¹, informação posteriormente retomada por Francisco de Santa María em *Historia de la Reforma*. Ele narra que, no final de outubro de 1570, enquanto Santa Teresa viajava para fundar um novo convento em Salamanca, ela e uma de suas monjas se perderam do grupo. Após uma noite de buscas infrutíferas, ao amanhecer, Teresa e sua companheira apareceram na hospedaria, para alívio de todos.

⁹⁰ *Temas que plasman hechos que conocieron las carmelitas que convivieron con ella y que transmitieron de palabra. Por ejemplo, el tema en que se presenta a Santa Teresa guiada por ángeles de camino a Salamanca.*

⁹¹ Legenda presente na gravura: “Em Salamanca, enquanto seguia de Ávila para fundar um convento naquela cidade, as densas trevas da noite obscureceram o caminho, fazendo com que se perdesse. Porém, os Anjos de Deus, enviados para servir aos homens, ergueram tochas luminosas e abriram com segurança o caminho”. Original: “*Salmatican, ad condendum in ea urbe coenobium Abula concedenti ingruentes obscure noctis tenebre, iter fallunt; at Angeli Dei in ministerium hominum missi, lucidas faces praeferunt, viamq tuto pandunt*”



Img. 106 - Teresa tem seu caminho iluminado por anjos, Adriaen Collaert.
Vita S. Virginis Teresiae..., 1613, prancha 20.

Na gravura inaugural (Img. 106), de Collaert e Galle, Santa Teresa está em um cenário noturno, acompanhada por uma outra religiosa à sua esquerda e dois anjos à sua frente. Ela está posicionada no centro da composição, com uma auréola destacando sua santidade. Além disso, segura uma espécie de bastão com sua mão esquerda, provavelmente representativo de sua debilidade física (tão destacada em suas obras autobiográficas), e das intempéries enfrentadas nos caminhos de suas fundações. À frente de Santa Teresa, dois anjos caminham segurando tochas acesas, que iluminam o trajeto em meio à escuridão. Eles possuem asas detalhadas e trajes fluidos, que contrastam a estaticidade dos hábitos das religiosas, reforçando a natureza metafísica daquelas criaturas e conferindo movimento à cena. O fundo da gravura sugere um ambiente rochoso e sombrio, com árvores secas e um céu escuro, enfatizando as dificuldades da jornada. A iluminação das tochas cria um contraste visual com a escuridão ao redor, simbolizando a intervenção divina que conduz Santa Teresa em sua missão de fundar o convento de Salamanca... Ou seria em Medina do Campo?

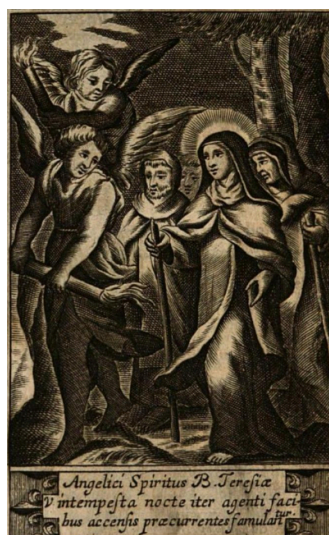
Contrariando a afirmação anterior de que esse tema não apresentava um intertexto conhecido, Pinilla Martín (2012, p. 702) reconhece que, de fato, não encontrou nenhum relato semelhante nos textos teresianos ou nas primeiras hagiografias relacionado a um episódio ocorrido em Salamanca. No entanto, ela identifica um evento similar narrado por Francisco de Ribera, que teria acontecido durante o trajeto entre Ávila e Medina do Campo

Certa vez, vindo de Ávila para Medina, a noite caiu quando estavam próximos a um rio, e uma terrível escuridão tomou conta do lugar, de modo que aqueles que a acompanhavam não se atreviam a atravessar. Diante da situação, ela disse: "Não seria bom ficarmos aqui ao relento; comecem a atravessar e encomendem-se a Deus." Assim que ela entrou, pareceu-lhes ver uma luz, como a de uma tocha, que estava um pouco distante, e essa luz os iluminou até que atravessaram o rio e o perigo.⁹² (Ribera, 1908, p. 457).

Esse trecho é coerente com as informações presentes nas legendas das gravuras que inspiraram a composição dos painéis de Sepúlveda. Nas legendas anexas às imagens, lê-se: "Os espíritos angélicos servem à Bem-Aventurada Virgem Teresa, precedendo-a com tochas acesas, enquanto ela viaja em plena noite para a restauração do Carmelo"⁹³. As imagens, por sua vez, refletem de forma fiel essa narrativa, reforçando a conexão entre o texto e a representação visual.



Img. 107 - Teresa tem seu caminho iluminado por anjos. Guillaume Valet. Vita effigiata et essercizi affettiui della seraf. vergine S. Teresa di Giesu. Roma, 1670, n. 46, p. 226.



Img. 108 -Teresa tem seu caminho iluminado por anjos. Claudine Brunand. La Vie de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jesus..., França, 1670, n. 49, entre as pp. 330-331.



Img. 109 - Teresa tem seu caminho iluminado por anjos. Arnold van Westerhout, Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù, Roma, Itália, 1716, prancha XLVII.

Ao analisarmos as alterações realizadas pelo ateliê de Sepúlveda em relação às matrizes europeias, geralmente destacamos a necessidade de adaptar uma composição originalmente concebida na verticalidade para um painel horizontal. Contudo, quando os

⁹² *Viniendo una vez desde Ávila a Medina, anocheciola junto a un río, y vino una terrible obscuridad, de manera que los que iban con ella no se atrevían a pasar, y estando suspensos dijo: No sería bien estarnos aquí al sereno; comiencen a pasar y encomiéndense a Dios. En entrando ella les pareció una luz como de hacha que estaba un poco lejos, y les alumbró hasta que pasaron el río y el peligro.*

⁹³ *Angelici Spiritus B. Theresiae V. intempesta nocte pro Carmeli instauratione iter agenti facibus accensis praecurrentes famulantur.*

desenhos de Alessio de la Passione (Img. 107) se inspiram nas gravuras de Collaert e Galle (Img. 106), ocorre o oposto: a transformação de uma matriz horizontal em uma cena representada verticalmente. Essa alteração reduz o espaço destinado à representação do ambiente, resultando em personagens que, antes bem distribuídas espacialmente, agora aparecem comprimidas na nova composição. Essa escolha parece ter sido deliberada por parte do desenhista, considerando que ele adicionou mais dois religiosos carmelitas ao grupo, que originalmente incluía apenas duas religiosas na gravura anterior. Essa inclusão pode ter buscado conferir maior verossimilhança à cena, já que seria improvável imaginar duas mulheres da Igreja em uma viagem tão perigosa desacompanhadas (mesmo contando com a intercessão divina). Além disso, o próprio intertexto reforça a presença de outras pessoas no grupo, ao mencionar, no plural, que "aqueles que a acompanhavam não se atreviam a atravessar" (Ribera, 1908, p. 457).

Na gravura de Westerhout (Img. 109), a composição é mais clara no centro e vai escurecendo conforme se aproxima das bordas, chamando a atenção para a iluminação trazida pelos anjos em meio ao breu. Teresa está em um cenário aberto, com outras duas religiosas ao fundo. Aqui, as personagens masculinas foram excluídas da composição. Diferentemente das gravuras de Passione e Brunand, Teresa não direciona mais seu olhar diretamente para os anjos. Agora, ela aparece de cabeça baixa e com os olhos fechados, enquanto sua mão repousa sobre o peito, reforçando uma postura de humildade diante da presença celestial. Essa atitude está mais alinhada com o tom reverente adotado pela santa em seus escritos. Além disso, a cena, mais simples e menos carregada de elementos visuais, transmite uma atmosfera de serenidade e devoção, destacando a interação espiritual entre os personagens de forma mais íntima e contemplativa.



Img. 110 - Teresa tem seu caminho iluminado por anjos. João de Deus e Sepúlveda. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século XVIII, Recife, Pernambuco, Brasil. Foto: André Honor. Dia 20, Abr. 2015.

Na pintura realizada pelos artífices do ateliê de Sepúlveda (Img. 110), a composição adotada é idêntica à de Westerhout (Img. 109), exceto pelas árvores ao fundo, que foram retiradas. A escolha da composição horizontal confere maior amplitude à cena, contrastando com a compressão característica das versões verticais. Essa decisão recupera, em parte, a sensação de espaço observada na gravura de Collaert e Galle, eliminando o excesso de elementos que marcava a composição de Alessio de la Passione e criando uma disposição mais equilibrada e contemplativa.

A iluminação desempenha papel central. Os anjos, posicionados à esquerda, carregam tochas que irradiam uma luz gradativa, detalhadamente representada pelos artífices: mais intensa próximo à chama e suavizando à medida que se afasta. Esse efeito confere profundidade à cena, destacando o contraste entre a escuridão do ambiente noturno e a luz divina que guia os personagens. Adicionalmente, ao redor de Teresa, observa-se um contorno em tons de laranja e amarelo, ausente nas outras figuras. Esse detalhe sugere que ela não apenas recebe a iluminação divina, mas também a reflete, simbolizando sua condição espiritual elevada e sua posição como intermediária entre o celestial e o terreno.

6.3 - Teresa em Duruelo

Outro exemplo em que o formato do painel ofereceria a Sepúlveda a oportunidade de explorar de maneira mais elaborada a composição é o painel que retrata a viagem de Santa Teresa a Duruelo. Contudo, como veremos, esse potencial não foi plenamente explorado. Mas comecemos do início. O primeiro registro de representação iconográfica desse tema de que temos registro é uma estampa (Img. 111) presente na hagiografia visual de Santa Teresa publicada por Collaert e Galle. A gravura apresenta uma composição marcada por forte dinamismo narrativo, articulada em dois planos distintos que se complementam. Em primeiro plano, vemos Santa Teresa de Jesus posicionada diante de um edifício, cuja entrada é marcada por uma porta entreaberta e um pequeno sino fixado ao lado. Teresa aparece com um halo ao redor da cabeça, remetendo à sua santidade. Ela se dirige a dois religiosos que se aproximam, vestidos com hábitos semelhantes ao de Teresa. Eles trazem livros em suas mãos, sinalizando a sua erudição, e terços pendendo da corda que lhes cinge a cintura, evidência de vida devocional intensa.

Atrás de Teresa, surgem duas religiosas, também com hábito carmelita. Uma delas, próxima à porta, parece se esconder parcialmente, com o corpo recuado e o semblante hesitante — talvez uma expressão do temor ou do pudor diante da aproximação masculina, um traço comum em representações da clausura feminina. A cena transcorre em um espaço aberto, como indica a paisagem ao fundo, com a presença de árvores, edificações e o vislumbre de um castelo ao longe. No segundo plano da imagem, observa-se uma nova cena que representa um momento posterior ao que ocorre em primeiro plano. Agora, os dois religiosos aparecem ajoelhados diante de Santa Teresa, que lhes aponta em direção a uma casa situada à direita da composição. Essa duplicação de personagens, comum na iconografia narrativa, permite ao espectador acompanhar o desdobramento da ação, que, no caso, se refere ao acolhimento dos religiosos e à orientação dada a eles por Teresa para uma futura fundação.



Img. 111 - Teresa em Duruelo. Adriaen Collaert e Cornelis Galle. Vita S. Virginis Teresiae..., 1613, prancha 18.

A legenda da gravura esclarece a identidade dos personagens masculinos, revelando que se trata de São João da Cruz e do Padre Antônio de Jesus. O texto diz: “A magnânima Virgem, movida por Deus, também empreende a nova restauração dos Religiosos Carmelitas e, com esse fim, exorta o Beato Padre João da Cruz e o Venerável Padre Antônio de Jesus a retornarem ao primitivo instituto do Carmelo, instruindo-os e ensinando-lhes a ordem do que deveria ser feito”⁹⁴.

Personagem central na estampa, São João da Cruz foi uma das figuras mais influentes da espiritualidade cristã no período moderno. Nascido em 1542 na cidade de Fontiveros, próximo a Ávila, trilhou um caminho de profunda entrega religiosa que o levaria a se tornar o primeiro carmelita descalço e a desempenhar um papel fundamental na reforma da Ordem do Carmo ao lado de Santa Teresa de Jesus. Formado em teologia pela Universidade de Salamanca, João uniu rigor intelectual à vivência contemplativa, destacando-se como poeta místico e teólogo de notável sensibilidade. Sua obra, marcada por uma linguagem simbólica e intensa, lhe conferiu o título de Doutor da Igreja. Nas palavras de Santiago Sebastián (1981, p.

⁹⁴ *Nouam quoq Religiosorum Carmelitarum restaurationem magnanima Virgo mouente Deo molitur, eoq fine B. P. Ioannem a Cruce, et Vener. P. Antonium a Iesu, ad pristinum Carmeli institutum exhortata, instruit, et seriem gerendorum edocet.*

76), “Santa Teresa ensina o como da mais alta vida mística, enquanto São João da Cruz ensina o quê e o porquê”⁹⁵.

Considerando a relevância espiritual e histórica dessa dupla de santos para a tradição carmelita, causa certa estranheza o silêncio iconográfico que se seguiu à obra de Collaert e Galle. A cena da fundação masculina reformada, protagonizada por Teresa ao lado de São João da Cruz, não foi retomada nas séries romanas de 1655 e 1670, nem na lionesa de 1670 — o que pode ser explicado pelo fato de que João da Cruz só foi beatificado em 1675 e canonizado posteriormente, em 1726. Sua ausência nesses ciclos imagéticos reflete, assim, sua ainda incipiente projeção devocional no período. Após a beatificação, contudo, observa-se um novo interesse pela representação conjunta de Teresa e João, impulsionado pelo desejo de reafirmar os vínculos entre a fundadora e o primeiro carmelita descalço. É nesse contexto que se entende o resgate do episódio de Duruelo por Westerhout.



Img. 112 - Teresa em Duruelo.. Arnold van Westerhout), *Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù*, Roma, Itália, 1716, prancha XLII.

A gravura de Westerhout (Img. 112) apresenta uma composição bastante semelhante àquela de Collaert e Galle (Img. 111), mas com uma diferença fundamental que altera significativamente a narrativa representada: o espelhamento das personagens. Na estampa

⁹⁵ *Santa Teresa enseña el cómo de la más alta vida mística, mientras que San Juan de la Cruz enseña el qué y el porqué.*

produzida pelo artífice da Antuérpia, São João da Cruz e Frei Antônio de Jesus que são representados recebendo em seus aposentos Santa Teresa e as religiosas que a acompanham. Essa inversão visual pode ser explicada quando olhamos para as legendas das gravuras, mas antes precisamos conhecer melhor o intertexto que inspirou a construção desse tema.

O episódio da fundação da primeira casa dos Carmelitas Descalços, em Duruelo, é detalhadamente registrado no livro das *Fundações* (D'Ávila, 2018, p. 890), escrito por Santa Teresa, e também na hagiografia de Francisco de Ribera (Ribera, 1907, p. 282). Esses textos relatam como, em 1568, Teresa recebeu a oferta de uma modesta casa na aldeia de Duruelo, em Ávila, feita por Don Rafael de Ávila Mexía. Apesar da precariedade da estrutura, com apenas um portal, uma câmara dupla e uma pequena cozinha, Teresa teria adaptado o local para se tornar o primeiro mosteiro da reforma. O portal serviria como igreja, o sótão como coro, e os demais espaços como celas e refeitórios. Determinada, Teresa teria obtido as licenças necessárias e enviado o frei João da Cruz à frente para preparar a casa, dando-lhe orientações precisas sobre a forma de vida que deveriam seguir, marcada pela oração, penitência e simplicidade. A confiança de Teresa em São João da Cruz era tamanha que ele, junto ao Frei Antônio de Jesus, assumiu o mosteiro, celebrando a primeira missa no Advento de 1568. Isto posto, frei João da Cruz teria sido enviado por Teresa à frente para preparar a casa que os receberia. Nesse sentido, parece coerente que seja ele a acolhê-la à porta da nova fundação nas imagens que retratam esse momento, tal como vemos na gravura de Westerhout.

No entanto, isso não faz com que a estampa de Collaert e Galle (Img. 111) seja indecorosa. As legendas das gravuras nos demonstram que, na realidade, o espelhamento das personagens se deu pelo fato de que cada gravura representa momentos distintos da cronologia fundacional. A primeira estampa remete ao instante em que Teresa exorta João da Cruz e Antônio de Jesus a empreenderem a reforma entre os homens, instruindo-os sobre o que deveria ser feito. Já a legenda da gravura de Westerhout afirma: “*A Virgem Seráfica Teresa dirige-se a Duruelo e, ali, vendo São João da Cruz e outros dois companheiros, contempla com gratidão a Deus os primeiros fundamentos da Reforma que ela propagou entre os homens*”⁹⁶. Trata-se, portanto, da representação de um momento posterior, quando Teresa chega à fundação já iniciada por João da Cruz. Essa diferença na construção das cenas não é ingênua. Ao colocar a santa chegando ao local onde os religiosos já estão estabelecidos, Westerhout diminui sua autoridade visual. A função ativa e diretiva da religiosa dá lugar à

⁹⁶ *Seraphica Virgo Theresia Duruelum petit inibique, in B. Ioanne a Cruce, aliisque, duobus prima a se propagationem in Viris Reformationis fundamenta, Deo grates rependens demiratur.*

contemplanção agradecida, deslocando o protagonismo da fundadora para uma posição mais passiva, enquanto os homens aparecem como agentes da reforma.

Provavelmente alheio a essa escolha - até pelo possível desconhecimento da gravura de Collaert e Galle - João de Deus e Sepúlveda segue a mesma matriz iconográfica construída por Westerhout. Na sua pintura (Img. 113) a cena transcorre em um ambiente externo, com destaque para Santa Teresa, que ocupa o lado direito da composição. Ela é representada com auréola dourada e hábito carmelita, mesmo traje vestido pelas duas religiosas que a acompanham. De braços abertos, a santa parece preparada para cumprimentar os anfitriões que a receberão. Diante dela, São João da Cruz está posicionado sobre um degrau, em frente a um pórtico composto pelas colunas robustas do convento de Duruelo. Portando uma auréola dourada igual à de Teresa, São João da Cruz já veste o hábito carmelita, o que reforça a interpretação de que a cena retrata um momento posterior à fundação - e não mais a ordem feita por Teresa para que se fundasse o primeiro mosteiro para carmelitas reformados.



Img. 113 - Teresa em Duruelo. João de Deus e Sepúlveda. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século XVIII, Recife, Pernambuco, Brasil. Foto: André Honor. Dia 20, Abr. 2015.

Ao fundo, um caminho sinuoso conduz o olhar para uma pequena casa branca que se destaca no cenário natural composto por árvores e pelo céu. Essa perspectiva, embora simples, confere profundidade à cena e ajuda a situar o encontro em uma cidade. O uso da paleta de cores quentes e terrosas, combinado com o contraste do branco nos hábitos cria

certo equilíbrio visual. O cenário parece buscar um diálogo entre o sacro e o cotidiano, representando, talvez, a relação entre o divino e o esforço humano na construção de um espaço de espiritualidade.

As posições das personagens principais, Santa Teresa e São João da Cruz, são mantidas com relação à gravura de Westerhout. No entanto, a presença das religiosas e dos religiosos coadjuvantes é mais evidente, já que o formato horizontal oferece mais espaço para destacar essas figuras. Esse aumento de espaço contribui para uma maior clareza na composição, tornando a cena mais dinâmica e preenchida. Outro elemento comum às duas obras é a casa ao fundo, que ocupa o ponto focal da imagem e confere profundidade à cena, indicando que o evento ocorreu em uma cidade. No painel de Sepúlveda, contudo, a casa é mais detalhada e destacada no ambiente, ganhando maior prestígio na construção imagética e reforçando sua importância como elemento de ambientação.

É possível notar o movimento de São João da Cruz em direção a Santa Teresa, que está de braços abertos, pronta para recebê-lo em um cumprimento. Sepúlveda, porém, acentua essa sensação de mobilidade de maneira engenhosa: ele posiciona o pé direito de João da Cruz mais à frente, enquanto o esquerdo parece se descolar do chão, sugerindo claramente o ato de caminhar. Esse detalhe confere uma vitalidade e naturalidade à cena que não está tão presente na gravura de Westerhout. Por fim, embora Sepúlveda tenha aproveitado de forma interessante o maior espaço proporcionado pelo formato horizontal, ele cometeu um deslize técnico na representação das colunas do pórtico sob o qual estão os religiosos. As pilastras são exageradamente grossas e rústicas, causando uma desproporcionalidade que gera estranheza, especialmente quando comparadas à elegância da gravura. Essa escolha pode ter sido feita para preencher o espaço disponível, mas acaba destoando do restante da composição. Além disso, ao invés de conferir verticalidade à cena, como se espera de elementos arquitetônicos desse tipo, a espessura excessiva das colunas reforça a sensação de horizontalidade, enfraquecendo o equilíbrio visual da obra.

6.4 - Visão de São Domingos

Santa Teresa de Ávila, ao confessar-se com o Padre Rodrigo Álvarez, membro da Companhia de Jesus, entregou-lhe um relato de sua própria mão no qual abordava, entre outros temas, sua relação com os dominicanos. A santa menciona que mantinha um vínculo significativo com os membros da Ordem de São Domingos, incluindo o Padre Vicente Barrón, que foi seu confessor por um ano e meio em Toledo e consultor do Santo Ofício. Teresa

reconhece que esses religiosos a apoiaram em momentos de incerteza espiritual, assegurando-lhe que, enquanto permanecesse fiel a Deus e consciente de sua própria pequenez, não haveria motivo para temores (D'Ávila, 2018, p. 409).

Essa relação de Teresa com os dominicanos é especialmente relevante devido à conexão histórica entre essa ordem e a Inquisição. São Domingos, fundador e maior expoente desse grupo religioso, é frequentemente associado à sacralidade do Santo Ofício, sendo invocado como símbolo de sua legitimidade e inspiração divina. Essa imagética buscava conferir uma aura de autoridade espiritual à Inquisição, em contrapartida às “narrativas de mártires”, de autores, muitas vezes, protestantes e cristãos-novos, que vítimas do Santo Ofício, procuraram difundir uma anti-imagem dos tribunais” (Silveira, 2024, p. 65).

No entanto, Teresa enfrentava perseguições e suspeitas do próprio Santo Ofício, devido ao caráter místico de suas experiências espirituais e à sua atuação como reformadora do Carmelo. É importante lembrar que ela escreveu o *Livro da Vida* a mando de seus confessores, membros do Santo Ofício, o que revela uma tentativa de justificar sua ortodoxia e preservar-se das acusações que recaíam sobre ela. Nesse contexto, a ênfase em sua boa relação com os dominicanos e sua visão de São Domingos pode ser interpretada como uma estratégia de defesa. Ao associar-se espiritualmente a uma ordem tão intimamente ligada à Inquisição, e ao invocar a figura de São Domingos, frequentemente identificado como protetor do Santo Ofício, Teresa buscava reforçar sua posição de fidelidade à Igreja. Assim, suas palavras e visões não apenas expressavam uma devoção pessoal, mas também funcionavam como um meio de legitimar suas experiências místicas e desviar suspeitas em um ambiente eclesiástico que ora a acolhia, ora a questionava.

Foi a partir dessa conexão entre Teresa e São Domingos que surgiu mais um tema no qual a Reforma Teresiana é apoiada por santos. A visão de São Domingos, ausente da primeira edição da *Vita effigiata* de Alessio de la Passione, de 1655, e também não representado na *La Vie de la séraphique Mère Sainte Térèse de Jésus*, de Brunand, foi inaugurado na segunda edição da obra de Alessio, publicada em 1670. A imagem criada por Guillaume Valet (Img. 114) para ampliar o corpus iconográfica dessa segunda edição nos apresenta o encontro de três personagens.

À esquerda, Jesus Cristo é representado com a cabeça cercada por raios de luz, com o braço direito passando sobre a cabeça de Santa Teresa, apontando para um homem que está ao lado dela. A santa está ajoelhada no centro da composição, com expressão de devoção enquanto olha para Jesus Cristo. Sua mão esquerda está sobre o peito, em gesto característico de sua humildade perante o divino esposo. A outra mão é segurada pelo homem que se

encontra à direita do painel: São Domingos. Ele pode ser identificado pelo hábito dominicano, que inclui uma capa e túnica, e pelo típico ramo de flores em sua mão esquerda. Atributo característico de São Domingos e de sua ordem religiosa, o lírio, enquanto símbolo cristão, indica uma restituição à vida pura, sendo uma promessa da imortalidade e da salvação da alma (Chevalier; Gheerbrant, 1998, p. 553).

Na tradição bíblica o lírio é o símbolo da eleição, da escolha do ser amado: Como o lírio entre os cardos, assim minha bem-amada entre as jovens mulheres [Cântico dos Cânticos, 1, 2]. Esse foi o privilégio de Israel entre as nações, da Virgem Maria entre as mulheres de Israel. O lírio simboliza também o abandono à vontade de Deus, isto é, a Providência, que cuida das necessidades de seus eleitos: Observai os lírios do campo, como eles crescem; não trabalham nem fiam (Mateus, 6, 28). Assim abandonado entre as mãos de Deus, o lírio está, entretanto, melhor vestido que Salomão em toda sua glória. Ele simboliza o abandono místico à graça de Deus (Chevalier; Gheerbrant, 1998, p. 554).



Img. 114 - Visão de São Domingos. Guillaume Valet. Vita effigiata et essercizi affettiui della seraf. vergine S. Teresa di Giesu. Roma, 1670, n. 36, p. 198.



Img. 115 - Visão de São Domingos. Arnold van Westerhout, Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù, Roma, Itália, 1716, prancha XXXII.

A identidade do fundador da Ordem Dominicana nas gravuras é confirmada pelas suas legendas: “Após um colóquio familiar, Cristo ordena a Teresa que compartilhe suas experiências com São Domingos: este promete auxílio contínuo à Reforma”⁹⁷. Tanto a

⁹⁷ *Post familiare colloquium Christus Teresiae iubet, ut sua conferat cum S. Dominico: Hic perpetuum erga Reformationem pollicetur auxilium.*

composição iconográfica, quanto o texto que acompanha a imagem são copiados na gravura que Westerhout dedica a esse tema (Img. 115). Com exceção do estilo dos traços, não há quaisquer mudanças que podem ser indicadas.

A partir da legenda dessas gravuras, combinada com a análise da ornamentação e da posição das personagens na cena, é possível identificar tanto a identidade das figuras representadas quanto o momento específico da vida de Santa Teresa que está sendo retratado. As legendas frequentemente fornecem informações diretas ou alusivas sobre o episódio ilustrado, enquanto a composição visual, incluindo gestos, símbolos e a interação entre os personagens, oferece pistas sobre o contexto narrativo. No caso desse tema, o intertexto localizado está na obra de Francisco Ribera.

Ao sair de São José de Segóvia para ir a Ávila, quisera visitar primeiro o Mosteiro dos Padres de Santo Domingo, chamado Santa Cruz, porque nele há uma capela onde o glorioso Padre realizou penitências e derramou muito sangue. (...) Permanecendo ela em oração, viu, como anteriormente, São Domingo ao seu lado esquerdo, e perguntou-lhe por que se colocava ali. O santo respondeu: aquele outro lugar é para meu Senhor. E, logo, viu à sua direita Cristo Nosso Senhor, e, depois de estar um pouco com ela, o Senhor afastou-se, dizendo-lhe: alegra-te com meu amigo. A Madre permaneceu ali cerca de duas horas, e o Santo esteve sempre com ela, dizendo-lhe o quanto se alegrava com sua vinda e contando-lhe os trabalhos que havia padecido naquela capela, bem como as graças que Nosso Senhor nela lhe havia concedido. Ele pegou-lhe pela mão, prometendo ajudá-la muito nas questões de sua ordem, e dizendo-lhe outras palavras de grande consolo e conforto (Ribera, 1908, p. 454-455)⁹⁸.

As gravuras supracitadas apresentam vários aspectos que as conectam ao relato dessa visão de Santa Teresa. Primeiramente, São Domingos está posicionado ao lado esquerdo de Teresa, exatamente como descrito no texto, enquanto Cristo está à sua direita. Além disso, a carmelita encontra-se em posição de oração, refletindo a ação que realizava no momento de sua experiência mística. Outro detalhe significativo é o movimento de Cristo, que na gravura aparece de costas e caminhando. Esse gesto transmite visualmente a ideia de afastamento que também está presente na narrativa teresiana, na qual Cristo se retira após o encontro, deixando Teresa "alegrar-se com seu amigo". Na imagem, esse movimento de Cristo também sugere

⁹⁸ *Saliendo se San José de Segovia para venir a Ávila, quiso visitar primero el Monasterio de los Padres de Santo Domingo, que se llama Santa Cruz, porque hay en él una capilla donde el glorioso Padre hizo penitencia y derramó mucha sangre. (...) Quedándose ella en oración, vio, como primero, a Santo Domingo a su lado izquierdo, y preguntóle que por qué se ponía allí. Respondió el santo: ese otro lugar es para mi Señor. Y luego vio a la mano derecha a Cristo Nuestro Señor, y después de haber estado un poco con ella, apartóse el Señor diciéndola: huélgate con mi amigo. Estuvo allí la Madre como dos horas, y el Santo siempre con ella, diciéndola lo mucho que se había holgado con su venida, y contándola los trabajos que había padecido en aquella capilla, y las mercedes que Nuestro Señor en ella le había hecho, y asíóla de la mano prometiéndola de ayudarla mucho en las cosas de su orden, y diciéndola otras palabras de mucho consuelo y regalo.*

uma ascensão, como se Ele estivesse subindo uma escada invisível para retornar ao céu, reforçando seu papel divino. Por fim, São Domingos é representado segurando a mão de Teresa, um gesto que simboliza a promessa de ajudá-la nas questões de sua ordem. É notável como, mesmo em contato direto com outro homem, Teresa mantém seus olhos fixos em Cristo, seu esposo espiritual. Esses elementos tornam evidente que o artista baseou sua composição nesse episódio específico da vida de Teresa. Sua execução foi de grande engenho, buscando a verossimilhança e transmitindo muito bem até mesmo os pequenos detalhes descritos.



Img. 116 - Visão de São Domingos. João de Deus e Sepúlveda. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século XVIII, Recife, Pernambuco, Brasil. Foto: André Honor. Dia 20, Abr. 2015.

A análise do painel de Sepúlveda (Img. 116) revela escolhas compositivas que, apesar de aproveitarem a maior parte da matriz iconográfica criada por Guillaume Valet, apresentam incongruências notáveis em relação ao texto original e ao decoro esperado. A decisão de ambientar a visão de Santa Teresa em um espaço externo, em contraste com a descrição textual que localiza o evento na capela do Mosteiro de Santa Cruz, compromete a verossimilhança. Embora o artista insira elementos arquitetônicos ao fundo, possivelmente para aludir à capela mencionada, a composição não condiz com a narrativa e enfraquece a fidelidade ao intertexto.

Outro ponto de desconexão está na representação de Cristo caminhando no chão, como um mortal, enquanto São Domingos é posicionado sobre uma nuvem, indicando sua natureza celestial. Nas gravuras, ambos estão no ambiente celestial, reforçando sua divindade e separação da humanidade terrena. Aqui, o descuido com o decoro e a simbologia visual enfraquece a coesão da obra e a alinha de forma destoante às demais representações contemporâneas da mesma cena. Essas falhas podem ser atribuídas ao contexto específico da produção artística na América Portuguesa. Diferentemente de um único artífice renomado, que criaria obras com unidade estilística e simbólica, é provável que a pintura tenha sido elaborada por uma equipe de artistas, cada um com diferentes níveis de habilidade e compreensão do tema. Essa prática, comum no período, muitas vezes resultava em inconsistências nas composições, visto que a assinatura final pertencia ao mestre responsável, enquanto os detalhes eram executados por auxiliares.

Assim, a gravura de Sepúlveda nos alerta para a necessidade de considerar as condições de produção das obras ao interpretá-las. O descompasso entre a narrativa textual de Santa Teresa, a matriz iconográfica europeia e a execução final da pintura pode apontar para uma dinâmica de produção coletiva, que pode ter priorizado questões práticas, como aproveitamento de espaço e recursos, em detrimento da fidelidade ao intertexto e ao decoro artístico. Esses fatores enriquecem a análise das obras, pois evidenciam as particularidades das práticas artísticas na América Colonial e as dificuldades de reproduzir, com precisão, conteúdos sagrados em contextos distantes de suas origens culturais e teológicas.

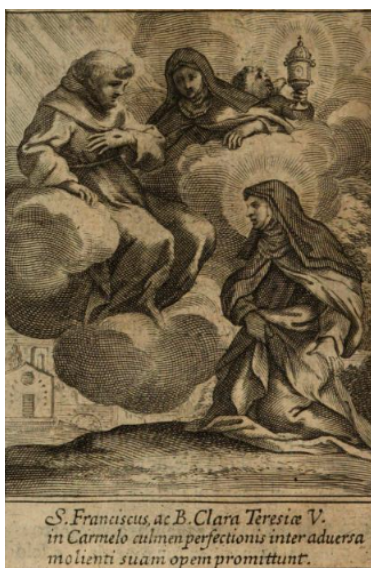
6.5 - São Francisco e Santa Clara apoiam a reforma

No painel anterior, vimos como Teresa recebeu o apoio de São Domingos, fundador da Ordem Dominicana. De maneira semelhante, o tema da atual composição destaca o auxílio celestial de São Francisco e Santa Clara, figuras centrais da espiritualidade franciscana. Esses santos aparecem como intercessores, oferecendo suporte a Teresa em sua busca pela reforma da ordem carmelita. Isso reforça a ideia de que a reforma teresiana não era apenas um projeto fruto da vontade humana, mas uma obra que contava com a aprovação e o amparo de grandes modelos de santidade, sublinhando a conexão de Teresa com as principais tradições religiosas da Igreja.

São Francisco de Assis e Santa Clara estão entre os mais notáveis fundadores de ordens religiosas na tradição cristã. Conforme defende Camila Freitas (2015, p. 173), “ser fundador de uma ordem religiosa também se apresentava como um critério significativo para

a canonização”. Francisco, ao iniciar a Ordem dos Frades Menores no século XIII, propôs uma vida de pobreza radical, simplicidade evangélica e amor à criação de Deus. Clara, sua seguidora mais próxima, fundou a Segunda Ordem Franciscana, conhecida como as Clarissas, adotando os mesmos ideais de desprendimento e entrega total a Deus. Assim como eles, Teresa rompeu com estruturas existentes, imprimiu uma espiritualidade nova e estabeleceu comunidades que perpetuaram seu carisma. A conexão entre esses santos - ou pelo menos entre Teresa e Clara - parece não ter ficado apenas no campo das semelhanças, havendo na obra teresiana o relato de um encontro místico entre essas religiosas.

No dia de Santa Clara, indo comungar, ela me apareceu com muita formosura. Disse-me que me esforçasse e fosse adiante no começado, que ela me ajudaria. Eu tomei por ela grande devoção, e tem saído tão verdade, que um mosteiro de monjas de sua Ordem que está perto deste, nos ajuda a sustentar; e o que tem sido mais, que pouco a pouco trouxe este desejo meu a tanta perfeição, que a pobreza que a bem-aventurada Santa tinha em sua casa, se tem nesta, e vivemos de esmola; que não me custou pouco trabalho que seja com toda firmeza e autoridade do Padre Santo, que não se pode fazer outra coisa, nem jamais haja renda. (D’Ávila, 2018, p. 337-338).



Img. 117 - São Francisco e Santa Clara apoiam a reforma. Guillaume Valet. Vita effigiata et essercizi affettiui della seraf. vergine S. Teresa di Giesu. Roma, 1670, n. 38, p. 202..



Img. 118 - São Francisco e Santa Clara apoiam a reforma. Claudine Brunand. La Vie de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jesus..., França, 1670, n. 28, entre as pp. 250-251.



Img. 119 - São Francisco e Santa Clara apoiam a reforma. Arnold van Westerhout, Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù, Roma, Itália, 1716, prancha XL.

As primeiras gravuras (Imgs. 117, 1118 e 119) sobre o tema retratam a interação entre três figuras santas. No plano superior, São Francisco e Santa Clara aparecem sentados em nuvens, simbolizando sua presença no céu. São Francisco, à esquerda, está vestido com o

hábito franciscano, com a mão direita sobre o peito, deixando à vista sua chaga, à semelhança de Cristo. Ao lado dele, Santa Clara apoia as mãos sobre uma nuvem, enquanto olha para o seu amigo de fé. Por detrás dela, surge um anjo que carrega um ostensório. Segundo Wanda Lorêdo (2002, p. 181), o atributo pessoal de Santa Clara seria o “ostensório, cibório eucarístico ou custódia”, remetendo a um episódio no qual a santa teria utilizado um ostensório com o Santíssimo Sacramento para assustar e afugentar um grupo de mulçumanos que visavam invadir seu convento. Além disso, esse objeto, um recipiente litúrgico usado para expor a hóstia consagrada durante a adoração eucarística, guarda relação direta com o intertexto teresiano, pois remete ao momento da comunhão no qual Teresa teve a visão de Santa Clara. Há, ainda, uma acepção simbólica que fortalece a mensagem espiritual da composição. O ostensório remete ao Cristo sacrificado na Cruz, representando a sua dor e a sua ressurreição. Citando um trecho atribuído a São Tomás de Aquino, Chevalier e Gheerbrant elencam toda uma “floração de símbolos” que enfeitavam os sermões referentes à eucaristia.

a pequenez da hóstia significaria humildade; sua forma, a obediência perfeita; sua finura, a economia virtuosa; sua brancura, a pureza; a ausência de lêvedo, a benignidade; o cozimento, a paciência e caridade; a inscrição que leva, a discrição espiritual; as espécies que não perdem a identidade, sua permanência; a circunferência, a perfeição consumada (Chevalier e Gheerbrant, p. 497).

Assim, o ostensório não apenas conecta Teresa à visão mística de Santa Clara, mas também sublinha a centralidade da Eucaristia como fonte de espiritualidade e sustentação divina na busca pela perfeição do Carmelo. Retornando à imagem, no plano inferior, Teresa de Jesus é representada de joelhos, ouvindo atentamente os conselhos dados pelos santos. Ao fundo, no canto inferior esquerdo, vê-se um edifício religioso, possivelmente um convento ou igreja. Essa construção inserida na composição parece representar as fundações de Teresa, objeto central da conversa entre a religiosa e os santos, conforme se percebe na legenda das imagens, segundo a qual “São Francisco e Santa Clara prometem sua ajuda à Virgem Teresa, enquanto ela se esforça para alcançar o ápice da perfeição no Carmelo, em meio às adversidades”.



Img. 120 - São Francisco e Santa Clara apoiam a reforma. João de Deus e Sepúlveda. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século XVIII, Recife, Pernambuco, Brasil. Foto: André Honor. Dia 20, Abr. 2015.

A pintura de Sepúlveda (Img. 120), apesar de fiel à matriz iconográfica original, apresenta adaptações significativas. Longe de comprometer a mensagem do tema representado, essas mudanças enriquecem a obra ao torná-la mais condizente com o intertexto teresiano e mais acessível ao público leigo da América Portuguesa, particularmente os membros da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Uma das adaptações diz respeito à inserção de outro templo ao fundo da composição. Essa alteração está em conformidade com o relato de Teresa, que menciona a existência de um convento dedicado a Santa Clara próximo ao seu próprio mosteiro. Santa Clara, como enfatiza o texto, desempenhou um papel fundamental no estabelecimento da clausura carmelita naquela região.

A adição desse segundo templo na pintura reforça a narrativa de apoio mútuo entre as ordens religiosas, destacando a contribuição das clarissas e dos franciscanos para o fortalecimento da reforma teresiana. Visualmente, essa inclusão também confere maior profundidade à cena. Além disso, é perceptível que as duas construções no painel de Sepúlveda seguem os modelos arquitetônicos comuns aos edifícios religiosos na América Portuguesa. Essa escolha não apenas localiza a cena em um contexto cultural e geográfico mais familiar ao público local, mas também reflete o ambiente visual e material das igrejas e conventos da época, reforçando a conexão entre a obra e a realidade do espectador.

A segunda adaptação está relacionada ao ostensório representado na pintura. No lugar do modelo mais abstrato presente na matriz original, Sepúlveda opta por um cálice com uma hóstia elevada, na qual se encontra representada uma cruz dourada. Essa escolha não é apenas estética, mas funcional. O cálice com a hóstia é imediatamente reconhecível pelo público da América Portuguesa, refletindo os modelos de ostensórios utilizados nas liturgias locais. Além disso, a cruz dourada sobre a hóstia reforça o simbolismo eucarístico, central na iconografia cristã, evocando o sacrifício de Cristo e sua presença real na Eucaristia. Essa alteração facilita a leitura da obra pelo público leigo, ao mesmo tempo em que preserva o significado espiritual do intertexto teresiano. Dessa forma, Sepúlveda demonstra habilidade ao trabalhar com a matriz iconográfica, adaptando-a para atender tanto à fidelidade ao relato de Teresa quanto às necessidades de um público específico. As mudanças introduzidas enriquecem a obra, tornando-a mais acessível e significativa, sem comprometer sua profundidade teológica ou sua conexão com o texto original.

Finalmente, há uma outra adaptação que merece destaque. Diferentemente das alterações vistas até aqui, essa não foi operada por João de Deus, mas por Guillaume Valet. Ao transpor o texto teresiano para o formato visual, Valet incluiu uma personagem que, embora ausente na narrativa original de Teresa, assume um papel central na composição iconográfica. Inicialmente, considerei a possibilidade de que São Francisco de Assis, representado na cena, pudesse não ser mencionado diretamente pela santa, mas sim em alguma de suas hagiografias ou nos processos relacionados à sua beatificação. Não foi o caso. Em Ribera encontramos a seguinte descrição desse acontecimento:

Deu-lhe mais ânimo para tudo o fato de que, em um dia da gloriosa Virgem Santa Clara, ao ir comungar, esta virgem apareceu-lhe com grande beleza e disse-lhe que se esforçasse e prosseguisse com o que havia iniciado, pois ela a ajudaria. E isso se confirmou de forma tão verdadeira que, do Mosteiro de Santa Clara, chamado Santa Maria de Jesus, elas receberam auxílio para se sustentarem por algum tempo⁹⁹ (Ribera, 1908, p. 164).

Outra referência feita a esse mesmo acontecimento encontramos nas palavras da Madre Maria Bautista. Filha de Dom Diego de Cepeda e prima de Santa Teresa, ela foi uma das principais incentivadoras da reforma do Carmelo, desempenhando papel de destaque entre as primeiras Carmelitas Descalças. Conhecida por sua virtude, talento e habilidade de governo, ela foi priora em Valladolid e deixou um importante testemunho em 12 de outubro

⁹⁹ *Púsola más ánimo para todo que un día de la gloriosa virgen Santa Clara, yendo á comulgar se le apareció esta virgen con gran hermosura, y la dijo que se esforzase y fuese adelante con lo comenzado, que ella la ayudaría. Y salió esto tan verdadero, que del Monasterio de Santa Clara, que se llama Santa María de Jesús, las ayudaron después, algún tiempo á sustentar.*

de 1595, no qual relata experiências místicas e o apoio recebido por Teresa em suas fundações. Nesse depoimento, afirmou que:

Quando se fundou o convento de São José de Ávila, apareceu à Madre o glorioso São Domingos e, entre outras coisas, disse-lhe que ajudaria naquela obra; e assim se cumpriu, pois sempre foi grande a ajuda recebida de seus frades, de maneira geral, em todas as cidades onde fundou mosteiros, e até hoje de forma muito particular. Também lhe apareceu a bem-aventurada Santa Clara e disse-lhe o mesmo, o que logo se confirmou, pois, desde a fundação do referido mosteiro, durante muito tempo, as monjas conhecidas como Gordillas enviavam diariamente comida e certa quantidade de pão a cada semana para o dito mosteiro. Em outras cidades também, as monjas de sua Ordem ajudaram com grande generosidade as casas das Descalças.¹⁰⁰ (Santa Teresa, 1935, p. 47).

A última possibilidade que considere para justificar a presença de São Francisco na gravura foi o soneto que acompanha a composição na edição de 1670 da *Vita* romana. Esse soneto, de fato, menciona Francisco, mas o faz somente para comparar a espiritualidade de Clara à do santo de Assis. Embora o texto celebre seu zelo espiritual, o faz apenas de forma simbólica. Na gravura, contudo, Francisco domina a composição, assumindo uma posição de destaque que não encontra paralelo no texto poético. Isso evidencia uma interpretação visual que amplifica sua importância na narrativa, possivelmente para reforçar a conexão entre a reforma carmelita e a tradição franciscana, agregando peso à imagem tanto no aspecto teológico quanto na comunicação visual.

“São Francisco e Santa Clara aprovam e se oferecem para apoiar a Reforma”
De um Serafim, aos ardores imortais,
Somente outro sol pode tributar louvores:
E enriquecer, quem mais cravos suportou,
Aquele que reuniu em si todos os tesouros.
De uma esposa obrigada aos seus rigores,
Outra pode admirar e estreitar os duros laços:
E apenas uma Clara pode libertar a língua
De uma aurora para saudar novos esplendores.
Ela se assemelha a um carro de fogo,
Francisco, quando inflama ásperos declives,
Com razão, ao Carmelo, ela se apegou ao freio.
E, para se tornarem mães e juízas,
De um duplo Elías, Teresa e Clara são filhas;

¹⁰⁰ *Y al tiempo que se fundó San José de Avila le apareció a la dicha Madre el glorioso Santo Domingo, y entre otras cosas le dijo que la ayudaría aquella obra; y así se ha aparecido, porque siempre ha sido grande la ayuda que ha tenido en sus frailes generalmente en todos los pueblos que fundó monasterios, y hasta hoy día muy particularmente. También le apareció la bienaventurada Santa Clara, y le dijo lo mismo, lo cual se vió luego cumplido, porque como se fundó el dicho monasterio, por mucho espacio de tiempo las monjas que llaman- las Gordillas enviaban cada día de su comida al dicho monasterio y cierta cantidad de pan cada semana; y en otros pueblos también las monjas de su Orden, con gran voluntad han ayudado a estas casas de Descalzas.*

Já as pombas se tornaram fênix.¹⁰¹
(Santa Teresa, 1935, p. 47).

A ausência de menção a São Francisco nos textos de Santa Teresa, na hagiografia de Ribera e no testemunho de María Bautista levanta questões importantes sobre sua inclusão na gravura. Produzida em Roma, em 1670, a obra reflete não apenas as tradições iconográficas da época, mas também as normas culturais e religiosas vigentes. A posição central de São Francisco na composição, ladeado por Santa Teresa e Santa Clara, sugere que o artista atribuiu ao santo uma função simbólica que ultrapassa o relato literal. Enquanto as duas mulheres deveriam dialogar entre si, de acordo com o intertexto, na gravura seus olhares convergem para Francisco, que parece tutelar o encontro e atuar como mediador.

Essa escolha pode ser interpretada como uma estratégia visual para legitimar o diálogo entre Teresa e Clara, inserindo-o em um contexto de aprovação masculina, em conformidade com os valores eclesiásticos do período. Em 1670, a Igreja ainda era marcada por uma forte centralidade masculina, e a ideia de duas mulheres discutindo assuntos relacionados à reforma e à espiritualidade poderia ser vista como algo que exigia a chancela de uma figura masculina consagrada. Essa desconfiança em relação às mulheres era tão presente que, menos de um século antes, a própria Teresa enfrentou perseguições e suspeitas de bruxaria e heresia, em parte devido aos seus escritos relatando experiências místicas. Nesse contexto, a inclusão de São Francisco não apenas harmoniza as tradições espirituais do carmelo e do franciscanismo, mas também insere um símbolo de autoridade eclesial, conferindo peso e legitimidade à cena e protegendo-a de interpretações que poderiam ser vistas como heterodoxas.

Além disso, a produção da gravura em Roma, o centro do poder católico, reforça a necessidade de alinhar a imagem às expectativas culturais e religiosas da época. Francisco, uma figura amplamente venerada e associada à ortodoxia, serve como um ponto de convergência, assegurando que o encontro entre Teresa e Clara fosse interpretado como parte

¹⁰¹ “*San Francesco e Santa Chiara aprrouano, e s'offrono à proseguir la Riforma*”

*Dun Serafino a gl'immortali ardori
Un'Altro sol può tributar le lodi:
Ed arricchir, chi riportó più Chiodi,
Questa, ch'in un raccolse i fuoi tesor
Duna sposa obligata a'suoi rigori,
Stringa, ed ammiri un'Altra i duri Nodi:
Ed una Chiara sol la lingua isnodi
Dun Alba a salutar noui splendori
Sin un Carro di foco elia simiglia
Francesco, alhor ch'incende aspre pendici,
Con ragion del Carmelo al fren's appiglia
E fe, per farsi altrui Madri, e Iudrici,
Dun doppio Elia Teresa e Chiara è Figlia;
Gia'le Colombe sonfate Fenici*

de um projeto maior de santidade, aprovado pelo céu e pela Igreja. A presença do santo reflete tanto a intenção de reforçar a legitimidade da reforma carmelita quanto os valores socioculturais que moldaram as narrativas visuais do século XVII.

6.6 - A entrega do escapulário a Simão Stock

Não há como abordar a intercessão divina em favor do Carmelo sem mencionar o emblemático episódio em que a Virgem Maria entrega o Escapulário a São Simão Stock. Esse evento, profundamente enraizado na tradição carmelita, simboliza a proteção e o vínculo especial entre a Mãe de Deus e seus devotos. Segundo conta o Padre José Ricart, no ano de 1251 o então Prior da Ordem do Carmo, São Simão Stock, teria suplicado insistentemente à Virgem Maria que distinguisse a Ordem com algum privilégio especial. Em suas orações, o religioso costumava recitar a prece:

Flor do Carmelo, vide florida,
Resplendor do Céu, Virgem fecunda,
E singular.
Mãe aprazível sem conhecer varão,
A vossos carmelitas dai privilégios
Estrela do mar
(Ricart, 1957, p. 91)

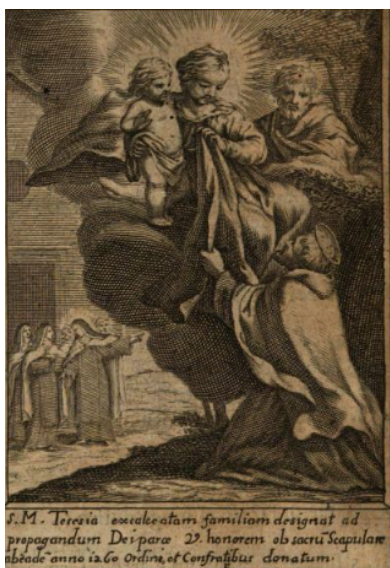
Atendendo aos rogos do Prior, a Virgem teria aparecido a ele, entregando-lhe o escapulário como símbolo de proteção e promessa de salvação, acompanhada das palavras: *"Quem morrer revestido com este hábito, salvar-se-á."* Aqui é importante notar que o termo utilizado por Maria foi "hábito", e não "escapulário". Essa será uma informação importante quando formos analisar as gravuras sobre o tema.

Outro relato místico que também utiliza o termo "hábito" aparece na Bula Sabatina, promulgada pelo Papa João XXII em 1322. Segundo essa narrativa, enquanto o Pontífice rezava, a Virgem Maria lhe teria aparecido e garantido que aqueles que professassem a Regra Carmelita ou fossem devotos do escapulário seriam libertados do Purgatório no sábado seguinte à sua morte (Ricart, 1957, p. 176-177). A promessa incluía não apenas os religiosos da Ordem, mas também os leigos que, por devoção, usassem o escapulário e cumprissem se enquadrassem nas seguintes condições:

- 1) Estar agregado a uma Confraria do Carmo; 2) trazer com devoção o Escapulário até a morte; 3) guardar castidade cada um segundo o seu estado; 4) recitar todos os dias o ofício menor de Nossa Senhora, ou o Ofício Divino, quem a este estiver obrigado; 5) observar os jejuns prescritos pela Igreja e a abstinência às quartas e sábados (Ricart, 1957, p. 7).

Essas narrativas místicas, além de reforçar a espiritualidade mariana característica do Carmelo, tornaram-se um marco na identidade da Ordem, conectando-a diretamente à intercessão celestial. A entrega do escapulário transcendeu o âmbito do Carmelo, transformando-se em uma devoção amplamente difundida entre os católicos, sendo um símbolo de proteção e consagração à Virgem. Assim, o episódio não apenas consolida a relação especial entre o Carmelo e Maria, mas também destaca a centralidade do escapulário como expressão visível dessa aliança divina.

Apesar de sua importância para a tradição carmelita, o episódio da entrega do escapulário a São Simão Stock não está diretamente conectado à narrativa da vida de Santa Teresa. Esse evento, situado cerca de três séculos antes do nascimento da religiosa, não encontra respaldo nos textos teresianos, nas biografias escritas por Francisco de Ribera e Diego de Yepes, nem nos testemunhos colhidos durante os processos de canonização da santa. A ausência de qualquer intertexto que remete a uma visão de Teresa sobre esse acontecimento faz com que questionemos qual a fonte para sua criação. Mas é também essa ausência que serve para explicarmos a peculiaridade da matriz iconográfica referente a esse tema.



Img. 121 - A entrega do escapulário a Simão Stock. Alessio de la Passione. Vita effigiata et essercizi affettiui della seraf. vergine S. Teresa di Giesu. Roma, 1670, n. 40, p. 208.



Img. 122 - A entrega do escapulário a Simão Stock. Claudine Brunand. La Vie de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jesus..., França, 1670, n. 24, entre as pp. 152-153.



Img. 123 - A entrega do escapulário a Simão Stock. Arnold van Westerhout, Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù, Roma, Itália, 1716, prancha XXV.

Ainda que essa gravura esteja presente em obras hagiográficas dedicadas a Santa Teresa d'Ávila, na composição em questão, a religiosa carmelita não ocupa o centro da

narrativa visual. Em vez disso, Teresa aparece ao fundo, em uma posição secundária, direcionando sua atenção e seus gestos para os personagens principais. No primeiro plano, vemos retratada a Sagrada Família – composta por Maria, segurando o Menino Jesus, e José, posicionado ao seu lado. Maria, sob a invocação de Nossa Senhora do Carmo, está centralizada e em destaque, segurando o Menino Jesus com uma das mãos, enquanto, com a outra, entrega um manto a São Simão Stock. Este se encontra ajoelhado, em atitude de veneração e humildade, olhando fixamente para Maria enquanto recebe aquele presente.

Como vemos, o presente concedido por Maria a São Simão Stock é representado como uma espécie de capa ou manto, uma escolha visual que reflete a evolução histórica da nomenclatura associada ao privilégio mariano. Segundo o Padre José Ricart, a transição terminológica entre capa, hábito e escapulário está diretamente ligada às mudanças culturais e contextuais ao longo dos séculos. Inicialmente referido como capa, o objeto simbolizava a totalidade do traje carmelita, mas, com o tempo, a palavra hábito passou a ser adotada, enfatizando o vínculo espiritual e a consagração dos membros da Ordem (Ricart, 1957, p. 95-96). Posteriormente, o termo escapulário ganhou destaque, consolidando-se como a representação em miniatura do hábito carmelita, como apontado por D. Manuel de Jesus Pereira, antigo Bispo Auxiliar de Coimbra (Ricart, 1957, p. 6).

Ao fundo da composição, identifica-se um grupo de três religiosas posicionadas diante do que aparenta ser a entrada de um edifício, possivelmente um convento. Uma delas gesticula na direção do evento central envolvendo a Sagrada Família, enquanto vira a cabeça para as outras duas, como se estivesse explicando algo. Essa figura é, sem dúvida, Santa Teresa d'Ávila, que, ao que parece, instrui suas irmãs sobre o significado e a importância espiritual do escapulário carmelita. Apesar de essa ser uma cena secundária na representação visual, a legenda da gravura a destaca como central para a compreensão da mensagem: *"Santa Madre Teresa exorta a família descalça a propagar a honra da Virgem Mãe de Deus pelo sagrado Escapulário, dado por ela à Ordem e aos seus confrades em 1260"*.¹⁰² Isso sublinha o papel de Teresa como difusora da devoção ao escapulário, vinculando sua missão reformadora à tradição mariana do Carmelo.

Existem muitas representações, sobretudo estampas de caráter devocional, embora também haja obras de grande qualidade, nas quais Santa Teresa é representada junto a São Simão Stock, seja contemplando a imposição do escapulário, seja participando dela. Tratava-se de elevar Teresa ao nível de

¹⁰² *S. M. Teresia exalceatam familiam designat ad propagandum Deiparae V. honorem ob sacrum Scapulare ab eadem 1260 Ordini et Confratribus donatum.*

um dos santos mais prestigiosos do Carmelo e reivindicar sua vinculação com a antiga observância da Ordem¹⁰³ (Martin, 2012, p. 783-784).

Na América Portuguesa, a crença na salvação por meio do escapulário ou hábito carmelita estava profundamente enraizada na devoção popular. Um exemplo significativo dessa tradição pode ser encontrado na Ordem Terceira do Carmo do Recife, que preserva até hoje uma pintura (Img. 124) do século XVIII ilustrando esse tema. Na composição, Nossa Senhora do Carmo ocupa o plano principal, posicionada em meio às nuvens e irradiando santidade. A Virgem segura o Menino Jesus no colo enquanto estende seu manto protetor em direção às almas que sofrem nas chamas do Purgatório. As almas que esperam pelo resgate, em destaque, portam um escapulário, reforçando visualmente a promessa de salvação associada a esse símbolo carmelita. Anjos ao redor participam da cena, auxiliando no resgate das almas, enquanto a dramaticidade das figuras sublinha a misericórdia divina concedida por intermédio da Virgem. Essa representação sintetiza a forte devoção ao escapulário como instrumento de redenção espiritual e a crença no poder intercessor de Nossa Senhora do Carmo.



Img. 124 - Nossa Senhora do Carmo resgatando almas do Purgatório. João de Deus e Sepúlveda. Séc. XVIII, altares laterais,

¹⁰³ *Existen muchas representaciones, sobre todo estampas de carácter devocional aunque también hay obras de gran calidad, en las que se representa a Santa Teresa junto a San Simón Stock, bien contemplando la imposición del escapulario, bien participando en ella. Se trataba de situar a Teresa a la altura de uno de los santos más prestigiosos del Carmelo y reivindicar la vinculación con la antigua observancia de la Orden.*

A alma que segura o manto de Nossa Senhora na pintura da Ordem Terceira do Carmo do Recife, na esperança de ser resgatada, apresenta uma postura e realiza um gesto que lembra a representação de São Simão Stock nas tradicionais gravuras que retratam o momento em que a Virgem lhe entrega o hábito/escapulário. Essa semelhança iconográfica é reveladora e abre espaço para reflexões sobre as transformações realizadas na transposição do tema ao painel de João de Deus (Img. 125), no qual ocorre uma alteração significativa: o manto, que originalmente simbolizava o escapulário na entrega feita pela Virgem, é substituído por uma cruz de madeira.



Img. 125 - A entrega do escapulário a Simão Stock. João de Deus e Sepúlveda. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século XVIII, Recife, Pernambuco, Brasil. Foto: André Honor. Dia 20, Abr. 2015.

Essa mudança, embora aparentemente simples, carrega implicações profundas. A hipótese que proponho para interpretar essa escolha remete à necessidade de adaptar os elementos visuais da devoção carmelita ao contexto local e à compreensão do público leigo da época. No Recife do século XVIII, onde a Ordem Terceira do Carmo desempenhava papel central na propagação da espiritualidade carmelita, a identificação direta do manto como símbolo do escapulário poderia não ser imediatamente clara ou acessível para os fiéis. Assim, a sua substituição por uma cruz de madeira poderia ser uma tentativa de tornar a mensagem

mais inteligível para o público local, enfatizando a relação entre o sofrimento redentor de Cristo, a intercessão da Virgem Maria e a salvação das almas. Isso nos leva a outra modificação que chama a atenção: a substituição de São José.

Figura tradicional nas gravuras da entrega do escapulário, São José foi retirado de cena. Em seu lugar foi colocada a representação de Jesus Cristo adulto. Na composição, é o Cristo adulto quem entrega a cruz, enquanto Nossa Senhora permanece em seu papel de intercessora, segurando o Menino Jesus. Essa mudança, no entanto, gera um grave problema iconográfico: a coexistência de duas representações de Jesus na mesma cena – uma como criança e outra como adulto – é incomum, podendo ser interpretada como indecorosa ou mesmo inverossímil. No contexto da iconografia cristã tradicional, a duplicação de figuras do Deus Filho não costuma ocorrer. Isso é diferente do que ocorre na representação da Santíssima Trindade, na qual há uma intenção explícita de apresentar as diferentes manifestações de Deus (Pai, Filho e Espírito Santo).

A presença de um Jesus adulto e de um Menino Jesus na mesma cena rompe com essa convenção. É possível conjecturar que essa duplicidade tenha sido fruto de um erro por parte do artífice responsável pela obra ou, talvez, de uma intervenção posterior, como uma restauração ou recomposição inadequada. A figura do Menino Jesus pode ser justificada como atributo iconográfico de Nossa Senhora do Carmo, comumente representada com o Filho nos braços — o que, nesse caso, preservaria a lógica devocional da imagem. No entanto, isso torna ainda mais intrigante a presença de um segundo Cristo, agora em idade adulta, ocupando o lugar que tradicionalmente seria reservado a São José. Se a alteração foi feita em outro momento, isso poderia indicar um esforço de adaptação simbólica que acabou comprometendo a coerência da composição original. Seja qual for a explicação, essa escolha reflete uma ruptura com as práticas iconográficas consagradas, o que reforça a complexidade da leitura e interpretação desse painel em particular.

Essa conjectura ganha ainda mais força quando retornamos à composição do painel de Nossa Senhora do Carmo resgatando as almas do Purgatório. Nessa obra, o manto da Virgem, embora presente, não é o único elemento de salvação na narrativa visual. Cada alma resgatada é representada segurando um escapulário, reforçando o simbolismo do objeto como instrumento indispensável para a redenção. Essa inclusão explícita parece buscar uma maior clareza na comunicação da mensagem, vinculando, visualmente, o manto da Virgem com o escapulário difundido entre os carmelitas.

Além disso, a semelhança gestual entre São Simão Stock nas gravuras europeias e a alma que se agarra ao manto da Virgem pode ter gerado uma confusão iconográfica. O gesto

de agarrar o manto, que nas imagens de Stock simboliza o recebimento de um presente divino, poderia ser mal interpretado na pintura como um ato de súplica por salvação, sugerindo que o religioso carmelita estivesse em estado de pecado e precisasse ser resgatado. Para evitar essa ambiguidade e preservar a imagem de São Simão Stock como destinatário de uma dádiva celestial — e não como um penitente —, a adaptação da narrativa visual, como a realizada por João de Deus, parece ter sido uma solução intencional e estratégica.

Essas mudanças refletem não apenas a evolução iconográfica dentro da devoção carmelita, mas também as dinâmicas culturais e espirituais que moldaram as expressões artísticas e religiosas no Recife colonial. A tensão entre a fidelidade à tradição europeia e a necessidade de adaptar-se ao contexto local é evidente e contribui para enriquecer a análise das representações visuais e sua relação com a prática devocional carmelita.

7. PENITÊNCIA

A penitência, como definida no dicionário de Bluteau (1720, p. 500), envolve mortificações corporais e renúncias voluntárias que visam tanto à expiação dos pecados quanto à disciplina espiritual. Trata-se de um exercício que vai além do simples reconhecimento das faltas, sendo um caminho ativo de purificação e fortalecimento da alma contra as tentações. Na tradição cristã, especialmente na espiritualidade carmelita, a penitência assume um papel central, não apenas como prática individual, mas como um meio pelo qual o penitente participa do sofrimento redentor de Cristo. Santa Teresa d'Ávila, em suas obras e vivências místicas, reafirmava esse compromisso penitencial, tanto no plano pessoal quanto no âmbito coletivo. Ela incentivava suas irmãs a perseverarem na luta contra o pecado e a intercederem pelas almas necessitadas de conversão.

Além de uma virtude, a penitência é considerada também um sacramento. São Tomás de Aquino (2013, p. 467-469), que dedicou parte de sua *Suma Teológica* à defesa dessa doutrina, aprofundou o debate acerca do tema. Embora tenha reconhecido que, diferentemente de outros sacramentos, a penitência não utilize uma matéria corporal visível, ele argumentou que os atos sensíveis e exteriores do penitente — como a confissão, a contrição e a mortificação — cumprem essa função simbólica e constituem a matéria do sacramento. Esses atos seriam equivalentes, no plano teológico, à água do batismo ou ao óleo da confirmação. A absolvição concedida pelo sacerdote na confissão, por sua vez, representaria a ação divina que efetivamente perdoaria o pecado. Portanto, para Tomás, a penitência trata-se de um verdadeiro sacramento, com sinal visível e eficácia espiritual, no qual a graça é conferida mediante um rito que une a expressão externa e a transformação interior.

Nos painéis que serão analisados, a figura de Cristo surge como guia e incentivador para que Teresa assuma a missão de resgatar os pecadores. Essa representação dialoga diretamente com a concepção teresiana de penitência, que não se restringe ao sofrimento pessoal, mas se expande na forma de uma luta espiritual em favor da salvação de outros. O embate entre Teresa e os demônios, frequentemente retratado nessas imagens, reforça o caráter combativo de sua espiritualidade: para ela, a penitência não era apenas um ato de contrição, mas um enfrentamento ativo contra as forças do mal. Nesse contexto, os jejuns, cilícios e vigílias não eram meros gestos simbólicos, mas armas concretas nesse combate metafísico.

A relação entre penitência e salvação insere-se em um horizonte mais amplo da iconografia cristã. A luta de Teresa contra as tentações demoníacas não se restringe à sua

experiência individual, mas ressoa como um modelo para os fiéis. A presença do próprio Cristo nesses momentos reafirma a crença de que o sofrimento humano, quando oferecido como penitência, não é em vão: ele se inscreve na economia da graça e coopera diretamente com a obra redentora iniciada na cruz. Assim, as imagens analisadas não apenas ilustram a doutrina da penitência, mas a transformam em narrativa visual persuasiva, tornando palpável a crença na eficácia desse sacramento tanto para os que se arrependem quanto para aqueles que desejam interceder em favor dos outros.

A relação entre penitência e salvação insere-se em um horizonte mais amplo da iconografia cristã. A luta de Teresa contra as tentações demoníacas não se restringe à sua experiência individual, mas ressoa como um modelo para os fiéis. A presença do próprio Cristo nesses momentos reafirma a crença de que o sofrimento humano, quando oferecido como penitência, não é em vão: ele se inscreve na economia da graça e coopera diretamente com a obra redentora iniciada na cruz. Assim, as imagens analisadas não apenas ilustram a doutrina da penitência, mas a transformam em narrativa visual persuasiva, tornando palpável a crença na eficácia desse sacramento tanto para os que se arrependem quanto para aqueles que desejam interceder em favor dos outros.

Essa narrativa visual da penitência contribuiu decisivamente para moldar a cultura religiosa da América portuguesa, gerando práticas corporais que buscavam imitar os exemplos de santidade representados. Como observa Luiz Mott, “entre as principais exteriorizações de nosso catolicismo popular, destacava-se em primeiro lugar o gosto pela penitência, praticada não só no âmbito privado mas ainda em locais públicos, imodéstia estimulada pelos religiosos não como exibicionismo personalista, e sim para servir de emulação aos silvícolas e às almas mais frígidas” (Mott in Novais; Souza, 2018, p. 134-135). Incentivava-se, portanto, a publicização da penitência como forma pedagógica de edificação coletiva — uma performance que, à semelhança dos painéis teresianos, se tornava visível para guiar e mover espiritualmente os espectadores.

Luiz Mott (*in* Novais; Souza, 2018, p. 135) traz exemplos históricos numerosos. Em 1552, alunos do Colégio da Bahia disciplinavam-se com cilícios aspérrimos, em práticas rigorosas de mortificação. Em diversas cidades, registram-se autoflagelações públicas durante procissões religiosas, que muitas vezes reuniam multidões em torno de gestos extremos de expiação. Mas o caso mais radical é o relatado pelo padre José de Anchieta: um homem teria se açoitado com tamanha voracidade que, dias depois, acabou falecendo após vomitar grande quantidade de sangue. Esses episódios confirmam a interiorização da virtude penitencial, não apenas como um ideal individual, mas como encenação pública de fé.

Mesmo entre aqueles que não se destacavam por uma vida devota, a crença no poder salvífico da penitência se fazia presente — muitas vezes alimentada pelo medo das consequências após a morte. Em 1692, o bandeirante Domingos Jorge Velho lamentava, em carta, a ausência de um capelão durante uma de suas expedições:

Mandei-lhe buscar; não quis vir; de necessidade busquei o inimigo; sem ele morreram-me três homens brancos sem confissão, coisa que mais tenho sentido nesta vida; peço-lhe pelo amor de Deus me mande um clérigo em falta de um frade, pois se não pode andar na campanha, e sendo com tanto risco de vida, sem capelão (Novais, 2018, p. 39).

O trecho é revelador. Mesmo aqueles que possivelmente haviam negligenciado os preceitos religiosos ao longo da vida, diante da iminência da morte recorriam à penitência, ao menos na forma da confissão, como meio de remediar as faltas e mitigar as penas que esperavam no purgatório. Prossigamos, então, à análise dos painéis da Ordem Terceira do Carmo do Recife que abordam justamente essa temática, demonstrando, por meio da arte sacra persuasiva, a importância dada à penitência como caminho de salvação ao longo e ao fim da jornada terrena.

7.1 - Cristo mostra o que perdem os pecadores

A Igreja, especialmente durante o período da Reforma Católica, reforçou a centralidade da penitência como caminho essencial para a purificação e a salvação das almas, buscando recuperar pecadores e afastá-los do risco da condenação eterna. A penitência era vista não apenas como uma prática pessoal de arrependimento, mas também como uma ferramenta coletiva de regeneração espiritual, capaz de trazer as almas de volta à graça divina. Esse esforço pastoral da Igreja está enraizado em uma compreensão profunda da união entre o humano e o divino por meio da piedade, conforme se expressa no *Compêndio dos símbolos, definições e declarações de fé e moral da Igreja Católica*, organizado por Denzinger. Nele, afirma-se que:

A forma do servo, porém, pela qual a impassível divindade cumpriu o sacramento de sua grande piedade, é a humilde condição humana, que foi elevada à glória do poder divino, tendo sido a divindade e a humanidade unidas desde a concepção pela Virgem, em unidade tão grande que o que é divino não seria feito sem o homem, nem o que é humano, sem Deus (Denzinger, 2005, p. 318-319).

Nesse contexto, a vida exemplar dos santos, como Santa Teresa de Ávila, desempenhava um papel crucial. Seus exemplos de devoção, sacrifício e busca constante pela

perfeição cristã tornavam-se modelos vivos da sacralidade humana, incentivando os fiéis a se afastarem do pecado e a trilharem um caminho de virtude e reconciliação com Deus. Dessa forma, o testemunho dos santos operava como uma inspiração moral e espiritual para o povo, reforçando a importância do arrependimento e da busca pela vida eterna.

Assim como Santa Teresa se tornou um modelo para ensinar a importância de afastar-se do pecado, sua trajetória espiritual revela que, em determinado momento, ela mesma precisou ser alertada sobre os perigos que rondam a vida dos pecadores e as consequências de uma existência afastada de Deus. A iconografia teresiana registra essa etapa crucial de seu caminho rumo à santidade, destacando episódios em que a santa foi confrontada com lições que reforçaram a sua determinação em cumprir a missão de conversão e penitência. Um desses episódios está representado no painel em que Jesus Cristo aparece revelando a Teresa a graça perdida pelos pecadores, simbolizando o estado de decadência espiritual em que se encontram e a urgência de buscar a redenção por meio da penitência e do arrependimento sincero.



Img. 126 - Cristo mostra o que perdem os pecadores. João de Deus e Sepúlveda. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século XVIII, Recife, Pernambuco, Brasil. Foto: André Honor. Dia 20, Abr. 2015.

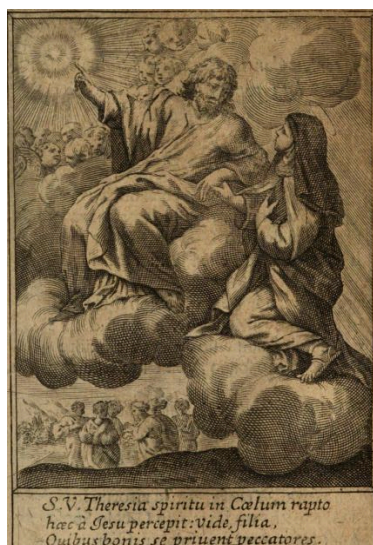
O painel referente a esse tema presente na Ordem Terceira do Carmo do Recife (Img. 126) apresenta Jesus Cristo, trajando uma túnica vermelha, assentado sobre nuvens e cercado por figuras angelicais. Enquanto fixa seu olhar na santa abulense, ele ergue a mão direita em direção a um coração flamejante que flutua no céu. Esse coração remete ao Sagrado Coração

de Jesus, símbolo de amor e misericórdia divina. Ao lado de Cristo, ajoelhada sobre uma nuvem que imita um genuflexório, encontra-se Santa Teresa de Jesus, vestida com o característico hábito carmelita. Seu olhar atravessa a figura do Redentor, focando na imagem do coração que ele indica. A composição pictórica reforça a hierarquia espiritual da cena, com a figura de Cristo ocupando o centro elevado, enquanto Teresa se encontra abaixo, em uma postura de reverência e escuta. O fundo sugere um ambiente etéreo, evocando a atmosfera de uma revelação divina. Os querubins que rodeiam o coração reforçam a ideia de que a visão pertence ao plano celestial.

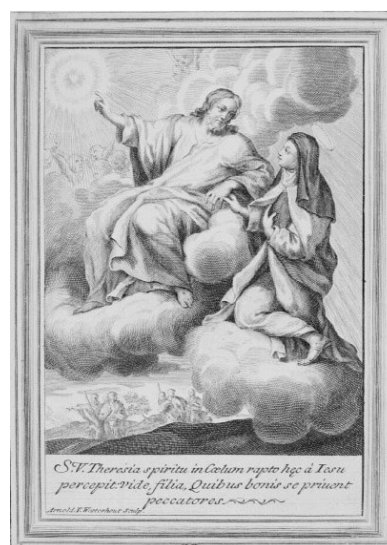
Em capítulo de seu *Livro da Vida* voltado às mercês e aos segredos que Jesus lhe confiara, Santa Teresa conta que “tinha uma vez estado assim mais de uma hora me mostrando o Senhor coisas admiráveis, que não me parece que não se afastava de junto de mim. Disse-me: ‘Olha, filha, o que perdem os que são contra mim; não deixeis de dizê-lo’ (D’Ávila, 2018, p. 385). Ao encontro dessa passagem, gravuras produzidas por Alessio de la Passione e por Arnold van Westerhout apresentam a seguinte legenda: “Santa Teresa, arrebatada em espírito ao Céu, recebeu estas palavras de Jesus: ‘Vê, filha, de quais bens os pecadores se privam’”¹⁰⁴.

Nas gravuras (Imgs. 127 e 128), muito semelhantes ao painel da Ordem Terceira do Carmo do Recife, temos a seguinte composição: Jesus e Santa Teresa aparecem sentados em nuvens localizadas no centro da cena. Olhando para a religiosa carmelita, Jesus aponta para uma intensa luz que emana do canto superior esquerdo da tela e que está cercada por querubins. Essa luz tem papel semelhante ao do Sagrado Coração representado por Sepúlveda, representando a glória divina e remetendo ao destino final dos justos, que alcançam a salvação após uma vida de virtude. Abaixo da nuvem celestial, no canto inferior da gravura, encontra-se um grupo de figuras humanas, representando os pecadores que aguardam pela misericórdia divina. Essa disposição reforça o contraste entre a luz sagrada e o estado de inferioridade dos que vivem afastados da graça. A presença de Santa Teresa ao lado de Cristo destaca seu papel como intercessora, sendo agraciada com visões e revelações que a capacitam a guiar os fiéis no caminho da conversão e da penitência.

¹⁰⁴ S. V. Theresia spiritu in Coelum rapto haec a Iesu percepit: vide, filia, Quibus bonis se priuent peccatores.



Img. 127 - Cristo mostra o que perdem os pecadores. Artífice desconhecido.. Vita effigiata et essercizi affettiui della seraf. vergine S. Teresa di Giesu. Roma, 1655, n. 26, p. 174..



Img. 128 - Cristo mostra o que perdem os pecadores. Arnold van Westerhout, Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù, Roma, Itália, 1716, prancha XX.

Ao compararmos as gravuras europeias com a pintura produzida na América portuguesa, notamos duas alterações significativas que parecem interligadas. Nas gravuras, observamos que, no canto inferior esquerdo, há um grupo de homens que identificamos como os pecadores citados por Cristo em sua conversa com Teresa. Eles estão dispostos de maneira a parecerem caminhar para o lado oposto à posição de Cristo e Santa Teresa, sugerindo, de forma simbólica, o afastamento da fé e a proximidade com o mundo terreno e com o pecado. Esse gesto reforça o contraste entre o ambiente celestial iluminado pela glória divina e a condição de inferioridade espiritual daqueles que vivem distante da graça.

No entanto, ao analisarmos o painel de Sepúlveda, produzido no contexto da América portuguesa, percebemos que esse grupo de figuras foi eliminado, e, em lugar da luz radiante, encontramos um símbolo que parece desempenhar a mesma função, mas de maneira mais decorosa e engenhosa. A substituição dos pecadores e da luz pela imagem do sagrado coração de Jesus (Img. 129) pode indicar uma preocupação com a visualidade da obra, considerando que no painel não há a utilização de legendas que facilitem a compreensão da cena. Por essa razão, pode ter sido realizada a opção de inserir um símbolo que, por si só, já representa a insatisfação de Cristo com os pecadores.



Img. 129 - Detalhe do painel “Cristo mostra o que perdem os pecadores”

Embora o culto ao coração de Cristo já estivesse presente de maneira implícita em textos e práticas religiosas desde o cristianismo primitivo, ele ganha força especialmente durante o período medieval, com os escritos de santos como São Bernardo de Claraval e Santa Gertrudes, que exaltavam o coração de Jesus como um símbolo da misericórdia divina e do desejo de salvação das almas. Contudo, o principal marco para a expansão dessa devoção se deu a partir da difusão das aparições de Jesus a Santa Margarida Maria Alacoque, uma religiosa da Ordem da Visitação, no convento de Paray-le-Monial, na França, em meados de 1670.

Em junho de 1675, enquanto contemplava o Santíssimo Sacramento, Alacoque teve uma visão em que Jesus lhe mostrou seu coração. 'Eis aqui este Coração', ele lhe disse, 'que tanto amou os homens... e, em troca, não recebo da maior parte deles senão ingratidão' [...]. Após essa e outras revelações nos anos seguintes, Alacoque praticou formas especialmente debilitantes de mortificação corporal, na fervorosa crença de que o reinado de Cristo na alma era absoluto: ele dependia da completa derrota e até mesmo da degradação do eu humano¹⁰⁵ (Morgan, 2008, p. 6-7).

A devoção ao Sagrado Coração de Jesus está profundamente relacionada à virtude da penitência, como demonstra a visão de Santa Maria Alacoque, em que Jesus revela seu Coração transpassado e cercado de espinhos, simbolizando o amor ferido pelos pecados da humanidade. A mensagem central da devoção é a necessidade de reparação e expiação diante da ingratidão humana, o que confere à penitência um papel essencial: não apenas reparar os próprios pecados, mas também participar do sofrimento redentor de Cristo. A prática intensa

¹⁰⁵ *In June of 1675, as she contemplated the Blessed Sacrament, Alacoque experienced a vision in which Jesus displayed to her his heart. “Behold this Heart,” he told her, “which has loved men so much... and in return I receive from the greater number nothing but ingratitude [...] Following this and other revelations over the next few years, Alacoque practiced especially debilitating forms of self-mortification in the fervent belief that Christ’s reign in the soul was absolute: it depended on the complete vanquishing, even degradation, of the human self.*

de mortificação adotada por Alacoque após as revelações reflete a crença de que o reinado de Cristo na alma depende da completa submissão da vontade e da purificação interior, reforçando a penitência como meio de alcançar a perfeição.

Contudo, essa devoção não foi plenamente aceita em seus primeiros anos e enfrentou críticas, como as que surgiram nas décadas seguintes: “Nos tempos frágeis em que vivemos, temos devoções demais... Os cristãos tornaram-se motivo de escárnio para os descrentes com sua massa de práticas fantásticas, femininas e ridículas”¹⁰⁶ (Morgan, 2008, p. 16). Nesse contexto, os críticos viam a devoção como excessivamente emotiva e, portanto, feminina, um julgamento que também recaía sobre a mística teresiana e seu intenso enfoque na proximidade e no afeto por Cristo. A crítica não se limitava à iconografia, mas atingia também o corpo como veículo de espiritualidade. As práticas penitenciais eram vistas como sedutoras e perigosas: “a prática ‘feminina’ da devoção certamente era uma referência à natureza passional do misticismo erótico de Alacoque, mas sem dúvida também se dirigia a um alvo mais amplo: a tendência das práticas penitenciais de apelar poderosamente ao corpo”¹⁰⁷ (Morgan, 2008, p. 18).

Não surpreende, portanto, que as gravuras produzidas entre 1670 e 1716 não representassem o coração flamejante, seja por desconhecimento da devoção em si, seja por considerarem que a controvérsia em torno dela ainda não estava resolvida. Porém, quando Sepúlveda recebe a encomenda dos painéis em 1760, o cenário já havia se transformado. Entre os eventos que contribuíram para essa mudança, destaca-se a publicação do tratado de Joseph de Gallifet, postulador da causa do Sagrado Coração junto à Sagrada Congregação dos Ritos. Ele escreveu uma defesa extensa em latim, seguida de edições expandidas em francês:

Em 1726, Joseph de Gallifet, postulador junto à Sagrada Congregação dos Ritos para a causa de honrar o Sagrado Coração de Jesus com uma festa universal, publicou seu longo argumento em latim. Em 1733, ele lançou uma edição ampliada em francês, que continuou a ser expandida em várias edições. [...] Um exemplo citado por Gallifet foi o fim da peste em Marselha em 1720, após o bispo da cidade ter se consagrado publicamente ao Sagrado Coração. (Morgan, 2008, p. 14).¹⁰⁸

¹⁰⁶ *In the effete times in which we live,” it began, “we have only too many devotions... Christians have made themselves a laughing stock to unbelievers by their mass of fantastical, womanish, and ridiculous devotions.*

¹⁰⁷ *The “womanish” practice of the devotion was certainly a reference to the passionate nature of Alacoque’s mystical eroticism, but was no doubt also directed at the larger target of the tendency of penitential practices to appeal to the body in powerful ways.*

¹⁰⁸ *In 1726, Joseph de Gallifet, postulator to the Sacred Congregation of Rites of the case for honoring the Sacred Heart of Jesus with a universal feast, published his lengthy argument in Latin. In 1733 he issued an expanded edition in French, which continued to expand in several editions. [...] A case in point for Gallifet was the remission of the plague in Marseilles in 1720 after the bishop of Marseilles had publicly consecrated himself to the Sacred Heart.*

Esses acontecimentos culminaram em uma vitória decisiva para os defensores da devoção quando, em 1765, o Papa Clemente XIII autorizou oficialmente a celebração litúrgica do Sagrado Coração. Esse fortalecimento do culto pode ter influenciado a escolha iconográfica de Sepúlveda. A inserção do coração flamejante no lugar da luz nas gravuras reconfigura a mensagem original, simplificando-a para um público já familiarizado com a crença no Sagrado Coração de Jesus. Sepúlveda, com esse gesto, promove uma leitura mais imediata e clara da cena. O coração ardente, símbolo central na devoção ao Sagrado Coração, enfatiza a missão penitencial de Cristo e seu chamado à recuperação das almas perdidas, reforçando o diálogo visual e espiritual com Teresa. Assim, o gesto de Cristo, ao apontar para o coração em chamas enquanto se dirige à santa, torna evidente o pedido para que ela o ajude na expiação dos pecados da humanidade. Isso permite que a mensagem chegue ao espectador de maneira mais direta, especialmente se compararmos a pintura de Sepúlveda com as gravuras europeias, cuja clareza dependia das legendas.

7.2 - Cristo pede a Teresa que guie os pecadores

O segundo painel analisado neste capítulo retoma a mesma temática do anterior, centrada na missão de Santa Teresa em auxiliar na salvação dos pecadores. Nesta cena, Cristo pede à santa que os guie, reforçando o papel fundamental da penitência e da conversão. Curiosamente, trata-se de um dos poucos casos em que o mesmo trecho do *Livro da Vida* serve de intertexto para mais de uma representação iconográfica: “Tinha uma vez estado assim mais de uma hora me mostrando o Senhor coisas admiráveis, que não me parece que não se afastava de junto de mim. Disse-me: ‘Olha, filha, o que perdem os que são contra mim; não deixeis de dizê-lo’” (D’Ávila, 2018, p. 385). Essa recorrência aponta para a centralidade dessa passagem nas leituras e adaptações visuais do texto teresiano difundido pela cristandade.

Nas gravuras romanas e francesa sobre o tema (Imgs. 130, 131 e 132), Cristo está sentado sobre uma nuvem, em uma postura imponente, como alguém que governa e observa do alto. Ele apoia a mão esquerda sobre uma orbe, símbolo clássico do poder e da soberania divina sobre o mundo, e, com a mesma mão, segura um cetro que reforça sua autoridade celestial. Seu olhar está fixo em Santa Teresa, que, ajoelhada sobre uma nuvem, coloca a mão sobre o peito em um gesto de devoção e humildade. A conexão entre ambos é imediata, expressa tanto pelo olhar quanto pela posição central que ambos ocupam na cena, remetendo a uma comunicação direta entre a santa e Cristo. O braço direito de Jesus se estende do centro

para a lateral direita da gravura, guiando o olhar do espectador até o canto inferior da imagem, onde, em uma perspectiva cuidadosamente elaborada, se vê uma cidade murada.



Img. 130 - Cristo pede a Teresa que guie os pecadores. Autor desconhecido. Vita effigiata et essercizi affettiui della seraf. vergine S. Teresa di Gesu. Roma, 1655, n. 54, p. 250.



Img. 131 - Cristo pede a Teresa que guie os pecadores. Claudine Brunand. La Vie de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jesus..., França, 1670, n. 22, entre as pp. 140-141.



Img. 132 - Cristo pede a Teresa que guie os pecadores. Arnold van Westerhout, Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù, Roma, Itália, 1716, prancha LI.

A historiadora da arte Maria Martín, ao descrever esse mesmo tema, oferece uma hipótese interpretativa sobre o que poderia estar representando essa cidade ao fundo. Em sua breve análise, aponta que “tanto Teresa quanto Cristo estão sobre nuvens. Cristo porta um cetro e aponta para uma cidade murada que poderia ser a Jerusalém celeste. Três querubins contemplam a cena” (Martín, 2012, 424). A cidade retratada ao fundo da gravura realmente pode ser interpretada como a Jerusalém Celeste, local descrito no livro do Apocalipse como o destino final dos bem-aventurados, uma morada de paz e felicidade eterna, livre das misérias terrenas.

Eu vi descer do céu, de junto de Deus, a Cidade Santa, a nova Jerusalém, como uma esposa ornada para o esposo. Ao mesmo tempo, ouvi do trono uma grande voz que dizia: “Eis aqui o tabernáculo de Deus com os homens. Habitará com eles e serão o seu povo, e Deus mesmo estará com eles. Enxugará toda lágrima de seus olhos e já não haverá morte, nem luto, nem grito, nem dor, porque passou a primeira condição”. (Apocalipse, 21, 2-4).

Um detalhe significativo dessa cidade divina, conforme o relato bíblico, é a presença do muro que a cerca, elemento também destacado nas gravuras. No Apocalipse, o muro adquire um simbolismo profundo, reforçando a separação entre o espaço sagrado e o mundo

exterior: “E mediu a muralha: cento e quarenta e quatro côvados, segundo a medida humana empregada pelo anjo. O material da muralha era jaspe, e a cidade ouro puro, semelhante a puro cristal. Os alicerces da muralha da cidade eram ornados de toda espécie de pedras preciosas” (Apocalipse, 21, 17-19). Esse aspecto coaduna com a interpretação de Martín sobre a representação iconográfica, no qual o muro atribuiria à cidade um caráter celestial e simbólico que distinguiria os eleitos da humanidade pecadora.

A interpretação da cidade ao fundo como a Jerusalém Celeste pode ter sido reforçada pela legenda que acompanha as gravuras: “O Restaurador do Mundo ordena expressamente à Virgem Teresa que não cesse de alertar os pecadores sobre aquilo que ela foi instruída no Empíreo”¹⁰⁹. O termo “Empíreo” remete ao “mais alto dos céus, onde logram os Bem Aventurados a visão Beatífica” (Bluteau, 1712, p. 74). Na mesma obra, ele ressalta que, nas Escrituras Sagradas, o Empíreo também é chamado de “*Céu dos Céus*”¹¹⁰, *Cidade de Deus*¹¹¹, Nova Jerusalem” (Bluteau, 1712, p. 75). No entanto, se pegarmos como exemplo o soneto que acompanha a gravura francesa, de Brunand, notamos que, para além da legenda da gravura, não há outra menção ao Empíreo, a uma Nova Jerusalém, ou a qualquer tipo de cidade santa.

O anjo, transformado em serpente, cheio de fel e de raiva
Ao ver que o homem um dia ocupará seu lugar nos Céus,
Pensa em destroná-lo e, para melhor realizar essa tarefa,
Ele se serve de uma Virgem nessa obra fatal.
Ao ouvir a voz de outro Anjo, uma Virgem mais sábia
Começa uma reparação prodigiosa.
Ela dá à luz uma Serpente, cujo sangue precioso
Deve nos devolver o direito à herança celestial.
Para enfim concluir essa obra importante,
À qual o homem pecador se opõe e resiste,
Teresa, ilustre Virgem, é enviada pelo Céu.
Assim, podemos dizer com justa razão,
Vendo por meio dela essa obra realizada,

¹⁰⁹ *Mundi Reparator Teresiae V. signanter imperat Ne cesset, de quibus fuerat in Empireo Edocta monere peccatores.*

¹¹⁰ *Coelum Coelorum.*

¹¹¹ *Civitas Dei.*

Que de onde veio nosso mal, vem também nossa cura.¹¹²
(Brunand, 1670, p. 141).

Esse poema apresenta uma reflexão teológica e alegórica sobre o pecado original e a redenção. Ele contrapõe Eva, que cedeu à serpente e trouxe o pecado, a uma "Virgem mais sábia" (Maria), que traz a reparação ao dar à luz Cristo, simbolizado como uma "Serpente redentora". Santa Teresa aparece no texto como uma enviada celestial para continuar a obra de restauração espiritual da humanidade na Terra.

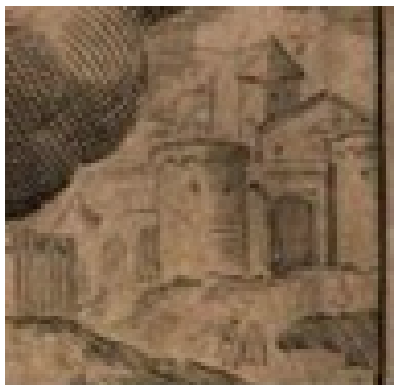
Não discordo da interpretação de Martín, que identifica a cidade como a Nova Jerusalém, hipótese na qual Cristo estaria apontando para o local ao qual deseja que Teresa guie os pecadores. No entanto, proponho uma chave interpretativa alternativa, igualmente válida, segundo a qual a cidade simbolizaria o mundo terreno, em contraposição à visão do céu que Teresa experimenta. Nessa leitura, Cristo, ao lado de Teresa no ambiente celeste, aponta para o espaço mundano, revelando à santa aqueles que ele deseja que sejam conduzidos à salvação.

A perspectiva empregada pelos gravadores é essencial para reforçar essa interpretação. Teresa e Cristo aparecem em primeiro plano, grandes e centralizados, enquanto a cidade é retratada ao fundo, no canto inferior direito, de forma diminuta, como se estivesse a uma longa distância. Esse artifício visual cria uma sensação de profundidade que reforça a separação entre o plano terrestre e o plano celestial. A cidade murada, símbolo da humanidade, surge distante e quase inatingível, enquanto Teresa e Cristo estão em uma esfera à parte, mais elevada e próxima da glória divina.

Esse distanciamento espacial é fundamental para a mensagem transmitida pela gravura. O artífice sugere, por meio do contraste entre os planos, que Teresa e Cristo estão situados em um nível superior de existência – o celeste –, assistindo à humanidade de cima, como quem observa os pecadores se afastarem do caminho da graça. Ao apontar para o

¹¹² *Lange en serpent changé, greos de fiel de rage
De voir que l'homme un jour tlendra fa place aux Cieux
Songe à l'en détrôner, & pout le faire mieux,
Il se sert d'une Vierge à ce fatal ouvrage.
A la voix d'un autre Ange une Virge plus sage,
Commence à repares prodigieux,
Elle enfante un Serpent done le sang precieux,
Nous doit rendre le droit au celeste Heritage.
Sour achever enfin cet ouvrage important,
A quoy l'homme pecheur & s'oppose \$ s'attend,
Terese illustre Vierge est du Ciel deputée.
[?]insi nous pouvons dire avec juste raison,
Voyant par son moyen la chose executée,
Que d'ou viene nôtre mal vient nôtre guerison.*

mundo terreno, Cristo reafirma a missão de Teresa como mediadora entre o céu e a terra, incumbida de alertar e guiar os pecadores para que reencontrem a redenção e a graça divina.



Img. 133 - Detalhe da gravura Cristo pede a Teresa que guie os pecadores, de autoria desconhecida.



Img. 134 - Detalhe da gravura Cristo pede a Teresa que guie os pecadores, de Claudine Brunand.



Img. 135 - Detalhe da gravura Cristo pede a Teresa que guie os pecadores, de Arnold van Westerhout.

É relevante considerar que essa paisagem pode também remeter a um espaço concreto e afetivamente significativo para Santa Teresa: sua cidade natal, Ávila. A associação é reforçada pelo fato de Ávila ser notoriamente conhecida por suas imponentes muralhas medievais, que cercam a cidade e a tornam um marco visual icônico da Espanha. Como nos lembra Valverde (2020, p. 29), Teresa nasceu em “uma das mais belas cidades de Castela, rodeada de antigas e famosas muralhas. A paisagem da cidade natal lhe inspiraria, mais tarde, a nitidez das imagens de uma de suas maiores obras, as *Moradas ou Castelo Interior*”.

Arnold van Westerhout, consciente ou não, atenua a ambiguidade interpretativa da cena e, a meu ver, reforça a hipótese de que Cristo aponta para o mundo, e não para a Jerusalém celeste. Esse reforço se evidencia pelo aprofundamento da perspectiva na imagem, que faz com que a cidade murada pareça ainda mais distante do céu em que Cristo e Teresa estão – e também mais afastada do olhar do espectador (Img. 135). Ao preencher o espaço intermediário, o gravador cria um ambiente natural com uma espécie de estrada que conecta simbolicamente a cidade distante ao céu próximo de quem observa a cena.

Esse recurso visual impacta diretamente a interpretação simbólica do painel. Não seria decoroso, nem coerente com o texto bíblico, diminuir a majestade da cidade santa. Ao distanciá-la e cercá-la por um ambiente natural, Westerhout esclarece que essa cidade não representa a Nova Jerusalém, mas o mundo terreno, cuja distância e pequenez diante do céu ressaltam a fragilidade e a finitude humanas em contraste com a grandeza e a eternidade

divinas. A estrada que leva ao céu reforça o papel mediador de Teresa, evidenciando que a jornada da humanidade passa por sua intervenção e seu auxílio na busca pela salvação.



Img. 136 - Cristo pede a Teresa que guie os pecadores. João de Deus e Sepúlveda. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século XVIII, Recife, Pernambuco, Brasil. Foto: André Honor. Dia 20, Abr. 2015.

O painel de Sepúlveda (Img. 136) apresenta uma composição que diverge significativamente de todas as gravuras ao eliminar a representação da cidade murada ao fundo e o cetro carregado por Cristo. O Redentor, posicionado à direita, surge sentado sobre uma nuvem, envolto em um manto vermelho que cobre parcialmente seu corpo, deixando o peito desnudo. Na mão esquerda, ele segura um orbe azul, símbolo do mundo, e seu olhar dirige-se a Santa Teresa, em uma expressão de solenidade e autoridade divina. A posição do globo e o gesto de Cristo sugerem que Ele oferece ou apresenta o destino do mundo à santa, em um possível chamado à sua missão de interceder pela humanidade - o que está em consonância com a interpretação das gravuras europeias.

À esquerda da cena, Santa Teresa encontra-se ajoelhada sobre uma nuvem, vestida com o hábito carmelita. Seu olhar está fixo em Cristo e sua mão direita toca o peito em um gesto que evoca humildade e reverência. Sua expressão reflete devoção e assombro diante da

revelação divina que lhe é dirigida. A interação entre as duas personagens, somada à composição dinâmica, confere movimento à cena, reforçado pelo ondular das nuvens e pela fluidez das vestes – especialmente o manto vermelho de Cristo, que parece expandir-se pelo espaço. Esse dinamismo visual narra de forma clara o tema central: Cristo, como Senhor do mundo, apresenta a Santa Teresa o peso espiritual do globo e a missão penitencial que ela deve assumir para ajudá-lo a salvar as almas pecadoras.

Embora seja difícil precisar a razão que levou à exclusão da cidade murada no painel de Sepúlveda, é possível levantar uma hipótese. A representação da cidade na gravura de Westerhout que serviu de base iconográfica à cena é sutil e de difícil visualização. Mesmo com os recursos tecnológicos de ampliação da imagem disponíveis hoje, ela só se torna claramente identificável ao aplicar um zoom considerável. É plausível, portanto, que o artífice não tenha conseguido distinguir essa iconografia e, interpretando o espaço como uma simples representação da natureza sem maior relevância para a mensagem principal. Por essa razão, pode ter realizado uma "limpeza" visual, comum às transposições da matriz iconográfica das gravuras para as pinturas da Ordem Terceira do Carmo do Recife, como visto em outros exemplos nos capítulos anteriores. Assim, em vez da cidade murada, Sepúlveda preencheu o canto inferior direito com uma continuação da paisagem, composta por grama e terra batida, mantendo a coerência com o ambiente natural e simplificando a composição.

Outra diferença significativa no painel de Sepúlveda é a ausência do cetro na mão direita de Cristo. Esse atributo do poder celestial, presente nas gravuras originais, não aparece na pintura. No entanto, a posição da mão direita de Cristo, parecendo se fechar ao redor de um objeto invisível, sugere que o cetro pode ter sido pintado originalmente, mas acabou sendo apagado ou coberto em algum momento posterior. É possível que uma restauração mal executada tenha resultado na remoção involuntária do objeto ou, alternativamente, que tenha ocorrido uma intervenção intencional com o propósito de alterar a composição e o simbolismo da cena.

A ausência do cetro modifica sutilmente a leitura visual da imagem. Nas gravuras, ele reforça a imagem de Cristo como um rei celestial, detentor de autoridade divina e responsável pelo governo espiritual do mundo. Em sua ausência, o foco recai com maior força sobre o gesto de Cristo e sua interação com Santa Teresa, destacando o papel desta como mediadora entre o céu e a terra. Assim, a remoção do cetro, intencional ou não, acaba gerando um deslocamento simbólico que enfatiza menos o poder de Cristo e mais a missão de Teresa como auxiliar de Cristo na missão salvífica da humanidade.

7.3 - Teresa intercede pela alma de um pecador

Cristo delegou a Teresa o papel de auxiliá-lo na salvação da humanidade, uma missão ampla e abstrata que, em sua concretude, se materializava em ações específicas. Um episódio emblemático ajuda a compreender melhor como essa salvação poderia se dar. Poucos meses antes de fundar o mosteiro de São José de Malagón, Teresa teve uma conversa marcante com Dom Bernardino de Mendoza, jovem solteiro, que era irmão do Bispo de Ávila, Dom Álvaro de Mendoza, e de dona Maria de Mendoza, conhecida benfeitora do carmelito. Durante o diálogo, Dom Bernardino expressou o desejo de contribuir com a obra espiritual da santa e fez uma oferta generosa: ceder a propriedade conhecida como Rio de Olmos, localizada pouco mais de um quilômetro ao sul da cidade, nas proximidades do rio. A residência oferecida possuía uma ampla horta e uma grande vinha, o que lhe conferia um valor econômico significativo. De acordo com Teresa, o jovem demonstrou desprendimento e fervor religioso, propondo que ela tomasse posse do local imediatamente, colocando o imóvel à disposição da fundação sem hesitação (D'Ávila, 2018, p. 874). Teresa prossegue relatando que pouco tempo depois, Dom Bernardino foi acometido por uma doença grave. A enfermidade avançou rapidamente e acabou ceifando a vida do jovem cavaleiro, que faleceu antes mesmo de ver concretizado o propósito devoto que havia manifestado.

Uns dois meses depois, mais ou menos, deu-lhe um mal tão acelerado que lhe tirou a fala, e não pôde confessar-se bem, ainda que tivesse muitos sinais de pedir ao Senhor perdão. Morreu muito em breve, bastante longe de onde eu estava. Disse-me o Senhor que a sua salvação tinha estado em grande risco, e que tinha tido misericórdia dele por aquele serviço que tinha feito à sua Mãe naquela casa que tinha dado para fazer mosteiro de sua ordem, e que não sairia do purgatório até a primeira missa que ali se dissesse, que então sairia. Eu trazia tão presente as graves penas desta alma, que ainda que em Toledo desejasse fundar, o deixei por enquanto e me dei toda a pressa que pude para fundar como pude em Valladolid (D'Ávila, 2018, p. 874).

Na edição de 1670 da *Vita effigiata et essercizi affettiui della seraf. vergine S. Teresa di Giesu*, há uma gravura (Img. 137) que retrata visualmente o episódio narrado acima. No centro da imagem, Teresa aparece em primeiro plano, sentada em um banco de pedra, absorvida na leitura de um livro. Ela veste o hábito carmelita e demonstra serenidade e concentração, sugerindo que está em oração ou meditação profunda. Ao fundo, à esquerda, há uma árvore que ajuda a compor o cenário e cria uma separação entre os planos terrestre e espiritual. Ela também serve como um elo que conecta a gravura ao intertexto teresiano, pois remete ao jardim presente na propriedade doada por Dom Bernardino. Perto dessa árvore, um anjo envolto em sua túnica esvoaçante resgata um homem das chamas que brotam do chão. Esse

homem, com expressão aflita e desespero evidente, é Dom Bernardino, cuja alma está sendo libertada das penas do Purgatório graças às orações de Teresa e à misericórdia divina.



Img. 137 - Teresa intercede pela alma de um pecador. Guillaume Valet. Vita effigiata et essercizi affettiui della seraf. vergine S. Teresa di Giesu. Roma, 1670, n. 60, p. 262.

A legenda da gravura¹¹³ esclarece o sentido da cena ao explicar que um homem poderoso foi preservado do Inferno e libertado do Purgatório pela intercessão de Teresa e pelo serviço prestado à Virgem Maria ao doar o terreno para a fundação de um convento. A presença do anjo reforça o caráter celestial dessa intervenção, enquanto o contraste entre as chamas do Purgatório e a tranquilidade de Teresa em primeiro plano sublinha a eficácia de suas orações e ações espirituais. O anjo ainda aponta para Santa Teresa, indicando aos pecadores o modelo que eles devem escolher seguir para percorrer o caminho santo.

Essa obra foi reinterpretada por Arnold van Westerhout e, embora conserve a essência narrativa da gravura anterior, apresenta modificações significativas que transformam a dinâmica e o foco da composição visual (Img. 138). Teresa de Ávila, anteriormente sentada

¹¹³ Tradução da legenda: Um homem muito poderoso é preservado do Inferno graças ao jardim doado a Teresa; ali, pela intercessão da Santa Virgem, ele é libertado do Purgatório por suas orações. Original: *Praepotens Vir ab Inferis praeservatur ob hortum Teresiae donatum ibi S. Virgini per orante e Purgatorio eripitur.*

lendo um livro, agora surge em uma posição de maior devoção e entrega: ajoelhada em frente a um altar. Seus gestos e expressão facial reforçam a ideia de súplica e seu papel como incentivadora de uma intervenção divina. Acima dela, a cena celeste ganha centralidade. Uma nuvem se abre, deixando clara a separação entre o plano terreno e o plano espiritual. Adentrando essa nuvem, um anjo carrega nos braços Dom Bernanrdino, cuja expressão e gestual dos braços sugerem uma ação de agradecimento aos céus pela benção de ser resgatado. A chama do purgatório, que na versão anterior ocupava um lugar explícito, foi suprimida. Agora, o sofrimento e a iminência da danação eterna são apenas sugeridos, tornando o resgate celestial o foco central.



Img. 138 - Teresa intercede pela alma de um pecador. Arnold van Westerhout, Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù, Roma, Itália, 1716, prancha LVIII.

A árvore, que antes ocupava um espaço relevante e representava o horto da propriedade de Dom Bernardino de Mendoza, mantém sua presença, mas de forma muito discreta, quase imperceptível. Localizada no canto direito da cena, em segundo plano, ela perde protagonismo, mas ainda cumpre seu papel referencial. Além disso, ela contribui para conferir mais verticalidade à composição, reforçando o movimento ascendente da alma resgatada em direção ao céu. Apesar de apresentar diferenças marcantes em relação à primeira gravura, a obra de Arnold van Westerhout mantém consonância com a narrativa teresiana.

Essa conexão se torna evidente ao avançarmos na leitura do *Livro das Fundações*, no qual Teresa descreve as ações que empreendeu após a morte de Dom Bernardino de Mendoza.

Eu estava bem descuidada de que então se havia de cumprir o que me fora dito daquela alma [Dom Bernardino de Mendoza]; porque, embora me fosse dito “na primeira missa”, pensei que havia de ser na que se pusesse o Santíssimo Sacramento. Chegando o sacerdote aonde havíamos de comungar, com o Santíssimo Sacramento nas mãos, aproximando-me pra recebê-lo, junto ao sacerdote me foi representado o cavaleiro que tenho dito, com rosto resplandecente e alegre; postas as mãos, me agradeceu o que tinha posto por ele para que saísse do purgatório e fosse aquela alma para o céu (D’Ávila, 2018, p. 875-876).

Apesar de apresentar diferenças marcantes em relação à primeira gravura, a obra de Arnold van Westerhout mantém consonância com a narrativa teresiana. Essa conexão se torna evidente ao avançarmos na leitura do *Livro das Fundações*, onde Teresa descreve as ações que empreendeu após a morte de Dom Bernardino de Mendoza. Nesse relato, ela evidencia sua devoção e a pressa em realizar a fundação do mosteiro em Valladolid, conforme lhe fora revelado pelo Senhor. A Santa detalha como a revelação divina a impulsionou a deixar momentaneamente outros planos de fundação e a concentrar seus esforços em Valladolid, atendendo ao desejo de Deus de se libertar a alma de Bernardino do Purgatório, o que só ocorreria quando a primeira missa fosse celebrada no mosteiro fundado em sua propriedade. Nessa representação gráfica, os elementos presentes — o altar, o anjo resgatando a alma, e o ambiente espiritualizado — dialogam com a narrativa textual, transmitindo o sentido de urgência e obediência que marcou a atuação de Teresa após a morte de Bernardino.

A supressão das chamas na gravura pode estar associada, pelo meu ponto de vista, a uma possível intenção do artífice de suavizar a cena. Essa escolha estética e simbólica talvez tenha sido motivada pela necessidade de conferir um tom menos dramático ao episódio, considerando que a alma resgatada não simbolizava a humanidade em sentido abstrato, mas representava uma pessoa específica: Dom Bernardino de Mendoza. Além de nobre, ele havia demonstrado grande zelo pela Igreja ao doar a propriedade que possibilitou a fundação do mosteiro carmelita em Valladolid. Dessa forma, é plausível que a ausência das chamas buscasse preservar a dignidade e a memória de Bernardino, destacando mais o aspecto redentor da intercessão teresiana do que a gravidade da situação em que sua alma se encontrava. O foco, assim, desloca-se da punição iminente para o triunfo da misericórdia divina e do poder intercessor de Santa Teresa.

É interessante observar que, embora a narrativa teresiana mencione a presença do sacerdote no altar ministrando o Santíssimo Sacramento, Arnold van Westerhout optou por

não inseri-lo na composição. Essa ausência parte de uma decisão consciente do artista, provavelmente destinada a preservar o foco exclusivo em Teresa e em sua experiência mística. Acredito que essa escolha resida no fato de que o sacerdote que presenciou o episódio não participa diretamente do êxtase da santa, participando somente como espectador de um fenômeno espiritual que não lhe foi acessível. Segundo o relato feito pelo próprio Julián de Ávila, padre que presenciou o acontecimento: "quando dei o Santíssimo Sacramento à madre, vi-a com grande arroubamento, o qual tinha muitas vezes antes ou depois que o recebia." (D'Ávila, 2018, p. 876). Esse depoimento ressalta que sua posição no episódio é passiva, limitada a testemunhar o momento do êxtase, mas não o seu conteúdo. Isso se alinha à teologia da santidade, que reconhece que as experiências místicas mais profundas são dons extraordinários concedidos apenas a almas eleitas, como Santa Teresa.



Img. 139 - Teresa intercede pela alma de um pecador. João de Deus e Sepúlveda. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século XVIII, Recife, Pernambuco, Brasil. Foto: André Honor. Dia 20, Abr. 2015.

No painel de Sepúlveda (Img. 139), Santa Teresa aparece ajoelhada, envolta no manto branco do hábito carmelita, que se esparrama ao redor de seu corpo em linhas fluídas. A auréola dourada ao redor de sua cabeça destaca sua condição de santidade. À esquerda, um anjo aparece carregando Dom Bernardino, retirando-o de seu tormento. O contraste entre o corpo desnudo e frágil do homem e o movimento elegante da vestimenta do anjo contribui para reforçar a narrativa de um ser celestial que desce do ambiente divino para resgatar

alguém em estado de penúria espiritual. A vulnerabilidade do homem resgatado — perceptível pela ausência de qualquer proteção material — é confrontada pela força e graciosidade dos anjos. Nesse mesmo sentido, as cores escolhidas por Sepúlveda para complementar a matriz iconográfica desenvolvida por Westerhout desempenham um papel relevante na composição. O vermelho do manto esvoaçante do anjo e o dourado da auréola de Teresa se destacam contra os tons mais escuros do fundo, enfatizando os elementos de luz, graça e redenção.

Para além da coloração vibrante e iluminada que Sepúlveda conferiu à cena, a única alteração formal em relação à obra de Westerhout consiste na inserção de um crucifixo na mão direita de Santa Teresa. Esse detalhe sutil, porém, significativo, cumpre a função de tornar a santa uma personagem mais ativa no contexto visual. Diferentemente de uma atitude meramente contemplativa, Teresa agora aparece exercendo plenamente seu papel de intercessora. Ao segurar o crucifixo, ela atua como canal da vontade divina. A cruz que carrega em sua mão simboliza o amor infinito de Cristo pela humanidade e seu desejo de salvar as almas piedosas. Assim, Santa Teresa se manifesta na cena como um arauto da vontade redentora de Cristo, portando o maior símbolo do triunfo sobre a morte e do convite à vida eterna.

Além disso, esse acréscimo por parte de Sepúlveda não ocorre ao acaso, revelando um entendimento profundo das experiências relatadas por Teresa em suas obras. O artista e/ou os seus mecenas conheciam o intertexto teresiano. Como vimos, o relato presente no *Livro das Fundações* narra que a alma de Bernardino de Mendoza teria sido salva justamente no momento em que Teresa se aproximou do altar para receber o Santíssimo Sacramento. O Santíssimo Sacramento é o núcleo central da liturgia e da fé cristã, pois representa o corpo e o sangue de Cristo e é o memorial de sua morte e ressurreição. A adoração ao Santíssimo Sacramento é vista como um momento de profunda intimidade com Deus, capaz de renovar a fé, promover a reconciliação e abrir o caminho para a redenção. Nesse contexto, o crucifixo também adquire uma dimensão simbólica da salvação de Bernardino e, por extensão, da redenção oferecida a todos aqueles que buscam a santidade e aspiram alcançar o Céu. Assim, Sepúlveda, com engenho e sutileza, insere Teresa como mediadora ativa entre o humano e o divino, reforçando o papel da fé, da oração e da eucaristia na salvação das almas.

7.4 - Teresa atacada por demônios¹¹⁴

De acordo com o discurso teológico que permeia a trajetória de Santa Teresa, seu papel como intercessora ativa e íntima de Cristo não foi isento de desafios e provações. Sua força espiritual e a eficácia de suas orações teriam despertado a ira das forças demoníacas, que, sentindo-se ameaçadas por seu poder de intercessão e pela influência que exercia sobre o destino das almas, teriam passado a atacá-la em diversos momentos de sua vida. Esses episódios de enfrentamento com o maligno foram amplamente registrados tanto em suas obras autobiográficas quanto nas séries iconográficas que retratam sua vida e sua santidade.

O confronto com as forças do mal está bem representado nas gravuras presentes nas *Vitas* iconográficas dedicadas à santa carmelita (Imgs. 140, 141 e 142). Nessa imagem, Teresa é retratada em um momento de grande vulnerabilidade. Ao descer as escadas do convento, nesse espaço normalmente seguro e sagrado, duas figuras aterrorizantes surgem repentinamente e a atacam, empurrando-a com violência e lançando-a ao chão. No primeiro plano, vemos Santa Teresa caída no chão, com o corpo parcialmente deitado e envolto pelo hábito carmelita, que se destaca por suas dobras detalhadas e volumosas. Seus olhos estão fixos nos seres monstruosos, e seu rosto transmite o espanto provocado pelo encontro inesperado.

Duas figuras demoníacas dominam o lado direito da cena. Elas têm um aspecto monstruoso e grotesco, com feições animais – chifres retorcidos, presas salientes e uma cauda longa que serpenteia de forma ameaçadora. Seus corpos musculosos estão em postura agressiva e reforçam a intenção malévola de subjugar Teresa por meio da força. Eles avançam em direção à religiosa com gestos violentos e descontrolados. Suas mãos estão estendidas, numa continuação do movimento de empurrar realizado contra a religiosa, e suas expressões são de fúria e intimidação. A cena transmite uma sensação de perigo iminente e de confronto direto entre o bem e o mal.

¹¹⁴ Algumas reflexões presentes neste subcapítulo têm como ponto de partida a pesquisa desenvolvida em meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) da graduação em História, no qual analisei os painéis da Ordem Terceira do Carmo do Recife que incluem representações demoníacas.



Img. 140 - Teresa atacada por demônios. Alessio de la Passione. Vita effigiata et essercizi affettuiui della seraf. vergine S. Teresa di Gesu. Roma, 1670, n. 18, p. 156.

Img. 141 - Teresa atacada por demônios. Claudine Brunand. La Vie de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jesus..., França, 1670, n. 52, entre as pp. 354-345.

Img. 142 - Teresa atacada por demônios. Arnold van Westerhout, Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù, Roma, Itália, 1716, prancha XXIV.

Ao fundo, à esquerda, há uma abertura que revela duas religiosas do convento observando a cena. Elas direcionam o olhar exclusivamente para Teresa, sem perceberem a presença das figuras demoníacas. Esse contraste entre o olhar fixo da santa, que encara diretamente os seres infernais, e o das religiosas, que parecem apenas testemunhar sua queda, demonstra que apenas Teresa foi capaz de enxergar a dimensão sobrenatural do ataque. É inverossímil imaginar que, diante de criaturas metafísicas tão ameaçadoras, as religiosas ignorassem sua presença. Assim, o jogo de olhares transmite a mensagem de que o ataque foi uma experiência mística exclusiva de Teresa, oculto aos olhos das outras irmãs, que apenas presenciaram sua queda sem compreender a verdadeira origem do acontecimento.

A arquitetura do convento, com suas escadas e arcos, cria uma moldura para a cena principal e sugere que o ataque demoníaco ocorre em um ambiente sagrado, reforçando o simbolismo da invasão do mal ao território que pertence a Deus. A sacralidade do local em que teria ocorrido o fato é confirmada pelo intertexto em que Francisco Ribera, o primeiro hagiógrafo de Santa Teresa, fornece as informações sobre esse acontecimento.

A Madre estava indo para as completas¹¹⁵ com sua luz na mão e, depois de subir toda a escada, estando prestes a entrar no coro, de repente ficou como atordoada, voltou atrás, caiu e quebrou o braço esquerdo (...) A queda foi tão inesperada, tão sem motivo e tão grave

¹¹⁵ As Completas são uma oração da tradição cristã que marca o final do dia.

que todas as irmãs da casa tiveram certeza de que foi o demônio quem a fez cair. Isso ficou ainda mais evidente quando, ao ouvir uma irmã dizer que o demônio devia ter causado aquilo, a Madre respondeu: 'Ele ainda gostaria de fazer algo pior, se o deixassem.'¹¹⁶ (Ribera, 2012, p. 694).

De acordo com Ribera, ao subir a escada do convento que levava ao coro alto, Santa Teresa sofreu um mal súbito e, antes mesmo de conseguir se apoiar, caiu de costas e despencou pela escada, fraturando gravemente seu braço esquerdo com o impacto. Por ter sido uma queda aparentemente simples, mas que resultou em uma lesão tão séria, as irmãs que estavam próximas interpretaram o ocorrido como uma possível ação demoníaca. A estranheza da situação levou-as a cogitar que forças malignas poderiam estar envolvidas, pois um acidente tão desproporcional parecia transcender o natural. Aqui, o aspecto simbólico da escada ganha especial relevo. Esse objeto é um signo da evolução, do caminho a ser percorrido para subir aos céus e alcançar o saber divino. Além disso, traz a ideia de sustentação, sendo a representação do “eixo do mundo” e da conformidade (Chevalier; Gheerbrant, 1998, p. 378-380). Ao empurrar Teresa da escada, os demônios retiraram sua sustentação e a desviam de seu caminho divino, gerando o caos.

É interessante notar, no entanto, que no relato de Ribera, apesar de as freiras aventarem a possibilidade do ataque demoníaco, elas não têm certeza da origem sobrenatural do evento, pois não enxergaram as criaturas. Apenas Teresa foi capaz de percebê-los em sua dimensão metafísica, relatando posteriormente que o demônio gostaria de ter causado algo ainda pior, se tivesse tido permissão divina para fazê-lo. Essa percepção singular reforça sua condição de santa dotada de visão espiritual privilegiada, que lhe permite acessar dimensões ocultas ao olhar comum. O modelo iconográfico foi criado por alguém atento a essa sutileza e que, como foi analisado, representou apenas Teresa olhando diretamente para os demônios, deixando claro que só a santa tinha o poder de visualizar as criaturas infernais naquele contexto.

Já falamos de Teresa, de suas irmãs carmelitas e das figuras demoníacas que invadiram o convento. Resta-nos agora abordar a última personagem presente na cena, que carrega em si uma forte carga simbólica: a cobra entrelaçada ao corpo do demônio que está em primeiro plano. A simbologia da serpente, como aponta Maria Cristina Bonetti, é rica em

¹¹⁶ *Iba la Madre a completas con su luz en la mano, y después de haber subido toda la escalera, estando para entrar en el coro, quedó de presto como desatinada de la cabeza, y volvió atrás, y cayó, y quebróse el brazo izquierdo (...) la caída fue tal, y tan sin pensar, y tan sin ocasión, y tan grande, de que todas las de casa tuvieron por cierto haber sido el demonio el que se la hizo dar, y pareció más claro, porque diciéndola una hermana que el demonio debía de haber hecho aquello, respondió la Madre: Más mal quisiera aún él hacer, si le dejaran.*

ambiguidade e expressa as tensões entre o bem e o mal. A autora observa que, na tradição judaico-cristã, essa dualidade opõe a Divindade, criadora e vencedora, à serpente, que encarna o mal e se manifesta como monstro (Bonetti, 2013, p. 342). Embora Bonetti explore em profundidade a mutação do mito da serpente em diferentes culturas, interessa-nos aqui seu simbolismo no contexto cristão, no qual o animal desempenha papel central em episódios fundamentais da narrativa bíblica.

O primeiro desses episódios ocorre no Gênesis (capítulos 2 e 3). Após criar o homem e a mulher e conceder-lhes o Éden, Deus impõe apenas uma proibição: não comer do fruto da árvore da ciência do bem e do mal. Porém, Eva, persuadida pela astúcia da serpente, desobedece e partilha o fruto com Adão, marcando a queda da humanidade com o Pecado Original. A serpente, nesse caso, encarna a tentação ardilosa que desencadeia a ruptura inicial entre Deus e os seres humanos. Já no Livro do Apocalipse (11:12), a serpente ressurge sob forma ainda mais aterrorizante: um dragão de sete cabeças e dez chifres. Ansioso por destruir o filho de uma mulher revestida pelo sol, com a lua sob os pés e coroada por estrelas, o dragão tenta atacá-los, mas é derrotado pela intervenção divina. Após sua queda, revela sua verdadeira identidade: "a primitiva Serpente, chamada Demônio e Satanás". Nesse trecho, o animal representa o mal absoluto e o inimigo declarado de Deus.

O detalhe que conecta esses episódios à representação da serpente no ataque a Santa Teresa está na recorrente relação entre esse animal e a figura feminina. Como Bonetti destaca, o mito da serpente foi central na construção do patriarcado e acabou demonizando o feminino. Na tradição cristã ocidental, sob influência da Igreja, a serpente passou a simbolizar um feminino sinistro e perigoso (Bonetti, 2013, p. 27). Assim, o fato de a serpente integrar a iconografia demoníaca que ataca Santa Teresa adquire um peso simbólico adicional: reforça a associação da mulher com a vulnerabilidade diante do mal e ressalta a luta constante de Teresa, não apenas contra as forças infernais, mas também contra um imaginário que frequentemente a colocava sob suspeição.

Partindo para a produção de Sepúlveda (Img. 143), adianto que o painel referente a esse tema apresenta diversas diferenças marcantes em relação às gravuras anteriores, apesar de parecer muito semelhante à primeira vista. A primeira alteração é óbvia: as cores da pintura que contrastam o preto e o branco da gravura. Sepúlveda recorre às cores para construir uma atmosfera mais intensa utilizando-se de uma paleta vibrante, principalmente pelo vermelho predominante no corpo dos demônios, o que reforça a associação com o mal e o perigo que aquelas criaturas suscitam. Há também a ampliação do cenário, proporcionada pelas maiores dimensões e pelo formato horizontal do painel. Isso permite que os artífices

criem um ambiente mais detalhado e com características arquitetônicas que remetem às construções típicas da América portuguesa. Basta reparar nos azulejos que decoram a parte inferior da parede; no piso semelhante ao de terra batida que contrasta com o piso mais polido e geométrico das gravuras europeias; e, também, na grande janela, que revela a grossa espessura da parede, característica das construções coloniais.



Img. 143 - Teresa atacada por demônios. João de Deus e Sepúlveda. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século XVIII, Recife, Pernambuco, Brasil. Foto: André Honor. Dia 20, Abr. 2015.

A janela contribui, também, simbolicamente. Enquanto na gravura anterior as duas religiosas observam a cena por uma porta próxima, bastando um passo para estarem no mesmo ambiente que Teresa, aqui elas estão claramente apartadas, observando tudo de uma janela. Esse elemento físico reforça a separação simbólica entre os planos terreno (onde estão as irmãs) e o plano metafísico (onde ocorre o enfrentamento de Teresa com os demônios). A janela materializa a distância entre o olhar ordinário das irmãs e o poder de Teresa de acessar o mundo espiritual.

Por fim, uma das alterações mais notáveis realizadas pelo ateliê de Sepúlveda foi a vestimenta posta no demônio em segundo plano. Ele é representado com um saiote de penas, símbolo frequentemente associado aos indígenas, contrapondo as gravuras europeias, que

retrataram os demônios nu. A ação dos artífices, seja por decisão própria ou por solicitação dos mecenas carmelitas, reforça o imaginário colonial da demonização dos nativos, prática comum ao período. Sepúlveda contribui para representação alegórica que associa o indígena ao mal, refletindo o medo do desconhecido e a condenação dos costumes indígenas influenciada pelas pregações missionárias.

A mescla do demônio com o índio – ambas figuras do medo – sugere que o temor do desconhecido também se misturou com a condenação dos costumes indígenas, de acordo com as pregações dos missionários portugueses. Ao apresentar o demônio com atributos do indígena [...], a pintura provoca uma inversão de sentido, pela qual o índio passa a ter os atributos do demônio (Belluzzo, 1996, p. 13).

Essa associação encontra eco nas pesquisas de Laura de Mello e Souza, que aponta como o europeu projetava no “outro” da América traços do seu próprio imaginário, ora idealizando o Novo Mundo como Paraíso, ora o tratando como o próprio Inferno. Esse paradoxo acabou consolidando a visão de um indígena bestial e demonizado, como podemos notar na afirmação do frade franciscano André Thévet de que “induzidos ao erro pelo Maligno, incapazes de discernimento por serem privados de razão, os indígenas atolam-se mais e mais no engano da idolatria: adorando o Diabo através de seus ministros, os pajés” (Souza, 1989, p. 70).

O demônio vestido com o saioote serve à composição alertando aos membros da Ordem Terceira do Carmo do Recife para uma das possíveis formas de manifestação do poder diabólico, através da “bestialidade” indígena. Como defendido por Vainfas, os europeus, “prisioneiros da confusão entre céu e inferno” presente na velha cristandade, trouxeram para a América “seu próprio diabo nos porões de seus navios” junto de “seus conflitos e dilemas religiosos, que não tardariam a projetar-se em seus discursos e imagens acerca do índio” (Vainfas, 1995, p. 63). Fátima de Martins Lopes trata de um caso emblemático para compreendermos como essa visão do indígena perdurou no tempo. Em 10 de junho de 1779 o indígena José Antônio de Crato denunciou outros indígenas na Paraíba por serem *surpesticiosos* e *renunciarem à fé cristã*. Nos documentos transcritos pela historiadora, descobrimos que José Antônio acusou seus semelhantes de serem *curadores de feitiço*, para os quais era necessário a utilização de:

cruzes de fumo, chamando por Deus, e ao mesmo tempo tocando maracás, dançando e cantando despropósitos e profanidades; tomando e dando bebidas aos enfeitiçados, com certos modos de postura, para verem o que querem, dizendo que o que não podem conseguir por bem, conseguem pelo diabo (Lopes, 2005, p. 337-338).

Fátima reconhece na prática denunciada por José Crato traços do chamado catimbó, ritual indígena que sincretizava elementos do cristianismo e da religião nativa. Rituais religiosos sincréticos eram frequentemente associados à feitiçaria e vistas como afrontas ao cristianismo oficial. Esse episódio evidencia como o imaginário colonial associava os indígenas à constante ameaça de retorno ao paganismo e à feitiçaria, uma visão que fortalecia a crença na necessidade de controle religioso e da imposição dos valores cristãos.

Além disso, a produção desses painéis coincide com a implementação do Diretório dos Índios (1757), promulgado pelo Marquês de Pombal com o objetivo formal de “civilizar” os povos indígenas. Contudo, por trás desse discurso civilizatório, ocultava-se uma política de assimilação forçada, que “não refletia uma tentativa de integrar os povos indígenas em igualdade de condições, mas sim de moldá-los de acordo com os interesses mercantilistas e capitalistas da metrópole”. (Sampaio; Alves; Aguiar, 2024, p. 3).

Esse processo de “emancipação” dos aldeados implicava uma série de medidas drásticas: o fim da autonomia dos religiosos sobre as aldeias, a proibição do uso das línguas indígenas e o estímulo à mestiçagem como estratégia para diluir as tradições culturais nativas. Em outras palavras, não se tratava de uma integração em termos equitativos, mas de um projeto de apagamento cultural. Para os jesuítas e outras ordens religiosas, a perda de controle sobre os aldeamentos significava não apenas a redução de seu poder político, mas também uma ameaça à narrativa cristã que sustentava sua missão evangelizadora.

É nesse contexto que a figura do demônio indígena no painel de Sepúlveda pode ser lida como uma possível reação simbólica à política pombalina. Se o Diretório pretendia secularizar e “racionalizar” o controle sobre os nativos, a Igreja, por meio de representações como essa, reafirmava seu papel central na proteção espiritual dos aldeados. A mensagem implícita na pintura me parece clara: sem o auxílio do clero, os indígenas, já vistos como suscetíveis à influência diabólica, estariam condenados a cair novamente sob o domínio do maligno. Assim como Teresa de Ávila foi atacada por criaturas monstruosas em suas visões místicas, os cristãos da América portuguesa estariam em iminente perigo diante da ameaça do paganismo e da feitiçaria dos nativos.

7.5 - Teresa em penitência¹¹⁷

No painel anterior, os demônios surgem como figuras grotescas e imponentes, capazes de, pela força bruta, investir contra uma das mais veneradas santas do catolicismo. Diante disso, como poderia um simples irmão da Ordem Terceira do Carmo do Recife, um leigo, filho do século, resistir às investidas e artimanhas do maligno? É essa inquietação que orienta a última matriz iconográfica analisada neste capítulo. Essa matriz é uma das mais antigas, remontando à obra inaugural da hagiografia imagética teresiana, a *Vita B. Virginis Teresiae a Iesy*, publicada em 1613 por Adriaen Collaert e Cornelis Galle (Img. 144).



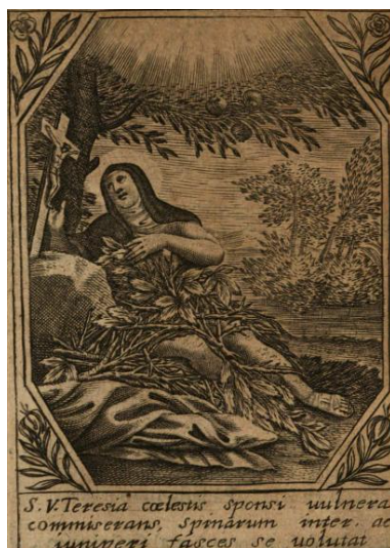
Img. 144 - Teresa em penitência. Adriaen Collaert e Cornelis Galle. *Vita S. Virginis Teresiae...*, 1613, prancha 7.

A imagem apresenta Santa Teresa ajoelhada, com o olhar fixo em uma imagem de Cristo atado à coluna, no mesmo aposento onde a carmelita vivenciou sua conversão definitiva (Capítulo 2). No chão, ramos espinhosos de urtigas e silícios sugerem práticas ascéticas de mortificação. Em sua mão direita, ela carrega um molho de chaves. No fundo da imagem, seres demoníacos alados tentam invadir o recinto, mas, no último instante, recuam, demonstrando expressões de medo. Suas feições grotescas e composições animais contrastam com o semblante sereno e iluminado da santa, reforçando a ideia da vitória da fé

¹¹⁷ Algumas reflexões presentes neste subcapítulo têm como ponto de partida a pesquisa desenvolvida em meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) da graduação em História, no qual analisei os painéis da Ordem Terceira do Carmo do Recife que incluem representações demoníacas.

sobre as forças do mal. A luz ao redor da cabeça de Santa Teresa enfatiza sua santidade, enquanto a disposição dos elementos visuais cria uma narrativa dinâmica de conflito espiritual e triunfo místico.

A cena retratada na gravura dialoga diretamente com a legenda, facilitando sua compreensão, “Tocada por um intenso desejo de penitência e incitada ao ódio de si mesma, Teresa começou a considerar a mortificação do corpo como uma delícia; assim, golpeando sua virgindade com chaves, dominando-a com urtigas e outras asperezas desse tipo, fez-se serva do espírito”.¹¹⁸ A imagem, portanto, ilustra visualmente o intenso desejo de penitência de Santa Teresa. A presença dos demônios complementa a mensagem, ao evidenciar visualmente como a penitência e a mortificação do corpo afastam a pessoa do mal. Essa dinâmica reforça a ideia de que a subjugação dos desejos carnavais e a busca pela pureza não apenas fortalecem a alma, mas também impõem uma derrota simbólica ao pecado e à tentação.



Img. 145 - Teresa em penitência. Alessio de la Pasioni. Vita effigiata et essercizi affettiui della seraf. vergine S. Teresa di Giesu. Roma, 1670, n. 16, p. 148.



Img. 146 - Teresa em penitência. Claudine Brunand. La Vie de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jesus..., França, 1670, n. 11, entre as pp. 66-67.

As gravuras presentes nas obras publicadas em 1670 (Imgs. 145 e 146) têm uma composição iconográfica muito diferente da de Collaert e Galle. Santa Teresa não está mais ajoelhada em um aposento conventual, mas inserida em um ambiente natural: um bosque ou jardim. O afastamento do espaço fechado sugere uma relação mais direta entre a santa e a

¹¹⁸ *Vehementi poenitentiae tacta desiderio, et in suimet odium concitata, corporis mortificationem delicias reputare coepit; hic virgineam clauibus diuerberans, urticis et id genus alijs asperitatibus domans, spiritui seruum fecit.*

natureza, possivelmente remetendo à ideia de retiro e contemplação solitária. Diferente da primeira imagem, na qual as urtigas e instrumentos de mortificação estavam espalhados ao chão, aqui os ramos espinhosos envolvem diretamente o corpo da santa, e ela as abraça em um gesto de entrega total à penitência. A substituição da imagem pictórica de Cristo por uma escultura da crucificação também altera a dinâmica da cena: em vez de contemplar um ícone distante, Teresa agora toca e se relaciona fisicamente com a representação de Cristo, reforçando uma experiência de fé mais tangível e intimista.

Além disso, a ausência dos demônios transforma a narrativa visual. Enquanto na primeira gravura a penitência era vista como um escudo contra o mal, agora a cena enfatiza a entrega espiritual em um ambiente sereno, sem a necessidade da oposição direta às forças malignas. Os silícios também foram retirados da composição, o que desloca o foco da dor física para a conexão mística e voluntária com o sofrimento de Cristo. Essa interpretação é fortalecida pela legenda das imagens, a qual informa que a “Santa Virgem Teresa, compadecendo-se das chagas do Esposo celestial, rolava-se entre feixes de espinhos e de zimbro”¹¹⁹. Dessa forma, a imagem apresenta uma perspectiva mais introspectiva e contemplativa da mortificação, na qual a renúncia ao corpo não surge, necessariamente, como um ato de defesa contra o mal, mas como um meio de união direta com a divindade.

Arnold van Westerhout, por sua vez, altera novamente toda a composição realizando uma mescla de diversas influências referentes às gravuras anteriores. Em seu trabalho (Img. 147), vemos Santa Teresa em um momento de êxtase místico, segurando um cilício em suas mãos, símbolo de penitência e disciplina espiritual. Diante dela, sobre uma mesa, estão dispostos um crânio, um molho de chaves e um ramalhete de urtigas, objetos carregados de simbolismo ascético. Seus pés repousam sobre um emaranhado de arbustos espinhosos, reforçando a ideia de sofrimento e purificação. A disposição do corpo de Teresa e, sobretudo, a mesa com os objetos que ela sustenta guardam notável semelhança com a composição de uma gravura anterior de Cornelis Galle (Img. 148), na qual a santa é retratada em sua cela, iluminada pelo Espírito Santo. Esse diálogo visual evidencia a estratégia de Westerhout, que, não se contentando com as soluções iconográficas das gravuras precedentes, recorre a outras fontes para reelaborar sua composição. Ao mesclar diferentes influências, ele não apenas amplia a carga simbólica da imagem, mas também busca conferir-lhe uma maior dignidade e decoro, ajustando a representação da santa aos preceitos artísticos e espirituais que orientavam sua visão.

¹¹⁹ *S. V. Teresia coelestis sponsi uulnera commiserans spinarum inter ac iuniperi fasces se uolutat.*



Img. 147 - Teresa em penitência. Arnold van Westerhout, Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù, Roma, Itália, 1716, prancha XV.



Img. 148 - Teresa de Jesus em sua cela. Cornelis Galle. 1632. Biblioteca Nacional (Madrid) (Martin, 2018, p. 132).

Na parte superior da composição, um grupo de anjos observa atentamente a cena. Três deles seguram instrumentos que remetem à Paixão de Cristo: um pilar, uma lança e ramos espinhosos envoltos em um manto, estabelecendo um paralelo entre os tormentos da santa e os sofrimentos do próprio Cristo. No fundo da imagem, um demônio foge com semblante raivoso, olhando para trás, como se derrotado pela devoção e resistência espiritual de Teresa. Westerhout retoma a figura do demônio em fuga ao fundo da composição, um elemento já presente nas gravuras de Collaert e Galle, reafirmando assim a iconografia da penitência como meio eficaz de expulsão do mal. No entanto, a cena é ressignificada: enquanto nas representações anteriores os demônios eram figuras ameaçadoras que recuavam diante da santa, aqui o demônio surge isolado, enfatizando ainda mais a força da devoção de Teresa. Outra alteração significativa promovida por Westerhout diz respeito à substituição do quadro de Cristo atado à coluna, ou do crucifixo que Teresa abraça em outras composições, pelos anjos que carregam os símbolos da Paixão.

Percorrendo os escritos de Teresa, tanto em suas próprias obras quanto nas biografias que narram sua trajetória, encontramos um trecho significativo que menciona a fuga de um

demônio. Já nos momentos finais de sua autobiografia, a santa queixa-se veementemente das ideias que, segundo ela, lhe eram sugeridas pelo demônio, incitando-a a questionar sua vocação e a duvidar de sua capacidade de suportar, em meio a tantas enfermidades, a reclusão em uma casa de regras tão severas, levando-a a refletir se conseguiria enfrentar tamanha penitência. (D'Ávila, 2018, p. 365). Nesse fragmento, Teresa revela suas angústias e os ataques que sofre por parte do demônio, que busca desestabilizá-la. No entanto, logo em seguida, a própria santa relata os meios que empregou para se fortalecer e afastar as influências malignas.

E assim comecei a lembrar-me de minhas grandes determinações de servir ao Senhor e desejos de padecer por Ele; e pensei que se havia de cumpri-los, que não havia de andar a procurar descanso e que, se tivesse trabalhos, que esse era o merecer, e se descontento, como o tomasse para servir a Deus, me serviria de purgatório; que de que tinha medo, que pois desejava trabalhos, que bons eram estes; que na maior contradição estava o lucro; que por que me havia de faltar ânimo para servir a quem tanto devia. Com estas e outras considerações, fazendo-me grande força, prometi diante do Santíssimo Sacramento fazer tudo o que pudesse para ter licença de vir a esta casa e em podendo-o fazer com boa consciência, prometer clausura. Ao fazer isto, num instante fugiu o demônio e me deixou sossegada e contente. (D'Ávila, 2018, p. 365-366).

A passagem revela como os temores e incertezas de Teresa se dissipam à medida que ela reafirma seu compromisso de servir e padecer por Cristo. A convicção de sua missão impede que a coragem lhe falte e, ao prometer diante do Santíssimo Sacramento que fará tudo o que estiver ao seu alcance para cumprir sua vocação, o demônio desaparece instantaneamente, deixando-a em paz. Diante disso, cabe uma análise aprofundada da gravura, enfocando a relação simbólica que ela guarda com a virtude da penitência.

O crânio sobre a mesa, o molho de chaves, e o feixe de urtigas compõem uma alegoria complexa, na qual esses três elementos dialogam entre si. O crânio, conforme aponta Luís Calheiros, é o “emblema mais imediato e certo” da morte, sendo um dos símbolos centrais das *Vanitas*. Estas são representações artísticas que expõem, de maneira eloquente e enigmática, nossa relação ambivalente com a finitude (Calheiros, 1999, p. 1). Para Chevalier e Gheerbrant (1998, p. 299), o crânio também pode remeter ao “ciclo iniciático: a morte corporal, prelúdio do renascimento em um nível de vida superior, e condição do reino do espírito”. Em sentido semelhante, a chave simboliza “não só uma entrada num lugar, cidade ou casa, mas acesso a um estado, morada espiritual, ou grau iniciático” (Chevalier; Gheerbrant, 1998, p. 233). O diálogo entre esses dois elementos sugere a transição espiritual vivida por Teresa, um movimento de elevação de sua condição inicial para um estado mais

sublime. Passa-se a informação de que aqueles que refletem sobre a transitoriedade da morte, abrem-se à possibilidade do acesso ao plano divino.

No entanto, para compreender o caminho que conduz a essa experiência, é necessário observar o papel da urtiga na composição. Planta de efeitos urticantes, sendo capaz de causar queimaduras na pele, mas também de se tornar um valioso remédio quando preparada corretamente. A urtiga pode ser interpretada como uma metáfora da Salvação conquistada por meio do sofrimento. Ela é representativa da virtude da penitência e é reveladora da possibilidade de se alcançar a purificação e a redenção por meio do sofrimento. Deslocando o olhar da mesa para a própria figura de Santa Teresa, percebemos que sua imagem traz outros objetos que apontam para a ideia de mortificação. A santa segura um cilício, fortalecendo o simbolismo da penitência como meio de expiação. A iconografia reforça a ideia de que a purificação da alma se dá através do sacrifício do corpo.

María José Pinilla Martín destaca que os anjos representados na gravura carregam instrumentos da Paixão de Cristo, como a coluna da flagelação, a coroa de espinhos e a lança (Martin, 2013, p. 522). A presença desses símbolos estabelece um vínculo direto com a conversão de Teresa diante do *Ecce Homo*, momento que ressoa em sua vida e ensinamentos. Em sua obra *Caminho de Perfeição*, a santa aconselha que, nos momentos de sofrimento, devemos contemplar a imagem de Cristo “atado à coluna, cheio de dores”, com “suas carnes feitas pedaços pelo muito que vos ama”, ou vê-lo “carregado com a cruz, que nem o deixavam faltar-se de fôlego” (D’Ávila, 2018, p. 533). Frente a tais visões, nosso próprio sofrimento se tornaria insignificante, e restaria a penitência como forma de participação na dor redentora de Cristo.

Essa associação entre a flagelação e a Paixão de Cristo é abordada também por Luís Felipe Sobral. Segundo ele, a iconografia da flagelação pode ser entendida como parte de um repertório preexistente ligado à Paixão, ou como uma representação singular de eventos políticos e religiosos contemporâneos que guardam relação simbólica com o martírio de Cristo (Sobral, 2012, p. 217-220). Chevalier e Gheerbrant também ressaltam essa conexão, afirmando que a flagelação representa a purificação espiritual e a expulsão de forças demoníacas que impedem a fecundidade material ou a ascensão espiritual. Ela age como um mecanismo de destruição da desordem tanto no indivíduo quanto na sociedade (Chevalier; Gheerbrant, 1998, p. 433).

Assim, a fuga do demônio na gravura pode ser compreendida como um reflexo direto da flagelação de Teresa. A santa, ao submeter-se à mortificação e à purificação da alma, resiste às investidas do maligno e se aproxima da vontade divina. Sua atitude penitencial não

apenas ilustra aos fiéis um caminho para se livrar das tentações e agressões do Diabo, mas também reafirma a vitória do espírito sobre a carne, do correto comportamento cristão sobre o pecado.



Img. 149 - Teresa em penitência. João de Deus e Sepúlveda. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século XVIII, Recife, Pernambuco, Brasil. Foto: André Honor. Dia 20, Abr. 2015.

Como visto, esse tema foi cuidadosamente reconfigurado por Westerhout, chegando a uma composição engenhosa e decorosa. Sepúlveda parece ter pensado o mesmo, razão pela qual não fez grandes alterações na transposição da cena para seu painel (Img. 149). Mas as poucas mudanças realizadas são repletas de significados. Em sua pintura, Santa Teresa é representada pisando sobre um amontoado de galhos, segurando um lenço branco diante de uma mesa com um crânio sobre ela. Acima dela, um conjunto de anjos observa a cena, sendo que três carregam atributos iconográficos específicos: um manto roxo com um elemento azul-esverdeado no centro; um pilar; e uma lança. No plano de fundo, a figura demoníaca da gravura mantém sua fuga, expressando fúria ao olhar para trás.

A alteração de determinados elementos é essencial para compreender a intenção narrativa de Sepúlveda. A mudança mais evidente está na substituição do cilício empunhado por Teresa pelo lenço branco. Embora sutil, essa troca altera significativamente o tom da representação. Outra modificação digna de nota encontra-se aos pés da santa: na gravura de Arnold van Westerhout, Teresa pisa sobre ramos cobertos de espinhos afiados, reforçando o tema da mortificação do corpo como expiação dos pecados. Já na versão de Sepúlveda, os espinhos desaparecem, sendo substituídos por galhos sem qualquer sinal de aspereza, cuja tonalidade se confunde com o piso, tornando-se quase imperceptíveis a um olhar desatento.

Essas variações revelam uma preocupação específica do pintor e de seus encomendantes: suavizar a dramaticidade da penitência enfatizada por Westerhout. A retirada do cilício e dos espinhos reduz a carga de sofrimento, enquanto a introdução do lenço branco — símbolo de pureza e inocência — ressignifica a noção de penitência, afastando-a da dor física. Essa adaptação ganha ainda mais relevância ao considerarmos que o painel foi encomendado por uma Ordem Terceira Carmelita composta por leigos, que, diferentemente dos membros do clero regular, não se submetiam às práticas rigorosas de autoflagelação.

Outro elemento que reforça a intenção de dialogar com a população leiga recifense do período é a alteração nos símbolos portados pelos anjos. A Paixão de Cristo permanece como eixo central da narrativa, evidenciando que todas as ações de Teresa visam a remissão dos pecados e a elevação espiritual. No entanto, a tradicional coroa de espinhos, símbolo do sofrimento de Cristo, é substituída por uma coroa de louros. Embora a coroa de espinhos tenha um papel fundamental na iconografia da Paixão, sua substituição não compromete o decoro religioso da composição. Unida ao pilar e à lança, a coroa de louros ainda permite identificar a cena como uma alegoria do sacrifício de Cristo. Entretanto, essa nova láurea carrega um duplo significado que transcende a mera representação da Paixão.

Primeiramente, remete à passagem bíblica "Dai a César o que é de César e a Deus o que é de Deus" (Mateus, 22:21), reforçando a distinção entre os domínios terreno e espiritual. Além disso, a coroa de louros, tradicionalmente associada à vitória e à glória, transmite uma mensagem mais acessível ao público leigo: a ideia de que a redenção não está restrita aos santos e mártires, mas pode ser alcançada também pelo homem comum. Assim, Sepúlveda constrói um discurso visual voltado para os leigos, incentivando-os a enfrentar seus próprios "demônios" e a triunfar sobre eles.

Na América portuguesa, a reflexão penitencial e a preocupação com a redenção eram frequentemente expressas nos testamentos, nos quais os fiéis, diante da iminência da morte, reconheciam suas transgressões e buscavam garantir a salvação. Em sua obra *Nas fronteiras*

do além, Cláudia Rodrigues reúne diversos testamentos que ilustram essa prática. Um exemplo emblemático é o testamento da pernambucana Francisca de Souza Melo, redigido em 30 de dezembro de 1755, poucos dias antes de sua morte. Nele, a testadora manifesta sua angústia quanto aos pecados cometidos e súplica pelo perdão divino:

Primeiramente declaro e protesto que sou cristã por graça de Deus Nosso Senhor e fiel católica romana, e que como tal creio e confesso tudo o que ensina e crê a Santa Madre Igreja de Roma, estando pronta com a graça de Deus a dar a vida e derramar o sangue por está fé se necessário for, como o mesmo Deus se dignou fazer mercê de dar a vida por ela tendo firme a esperança na misericórdia infinita de Deus de que sem embargos dos meus inumeráveis pecados me há de perdoar pelos infinitos merecimentos de Nosso Senhor Jesus Cristo, fazendo eu da minha parte ajuda da sua graça, e pela paixão e morte deste salvador, me há de dar a bem-aventurança eterna intercedendo a Santíssima Virgem Maria sua mãe refúgio dos pecadores, suposto que conheço que sou a maior delas e a mais ingrata que pisa a terra, e a que merece, eu ela não converta para mim seus olhos misericordiosos. (Rodrigues, 2005, p. 94)

Esse testamento é um documento penitencial, no qual Francisca reconhece sua condição de pecadora e recorre ao sacrifício de Cristo como garantia de sua salvação. A correlação entre essa prática e a narrativa do painel de Sepúlveda é evidente. Em ambos os casos, a Paixão de Cristo é evocada como argumento central para a remissão dos pecados. Contudo, enquanto Francisca expressa essa ideia por meio de um discurso verbal, Sepúlveda a traduz em linguagem visual, mitigando os elementos mais extremos da penitência para torná-la acessível ao público leigo.

A representação mais comedida do processo de mortificação também reflete o controle sobre as manifestações excessivas da religiosidade popular no século XVIII. O temor de que práticas extremas de autoflagelação pudessem levar à idolatria e à criação de figuras carismáticas potencialmente subversivas tornava necessário um equilíbrio entre a disciplina espiritual e a ordem social. A Coroa, em processo de centralização do poder, via com desconfiança a ascensão de indivíduos influentes por meio de sua devoção pública.

Dessa forma, o painel da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife ilustra como a História influencia a narrativa religiosa e vice-versa. A construção imagética de Sepúlveda reflete não apenas a teologia da mortificação, mas também as necessidades específicas de sua época e de seu público. O demoníaco, longe de ser apenas um elemento de temor, cumpre um papel essencial na formação do bom cristão. Essa concepção remonta ao pensamento de Santo Agostinho, para quem o mal não existe como um princípio independente, mas como um instrumento de conversão permitido por Deus. "A queda de Satanás faz parte do 'plano divino'

que deve conduzir à Redenção, sendo o Diabo apenas um instrumento de correção dos erros e desvios humanos, ou seja, o inimigo de Deus não passa de um meio de conversão" (Muchembled, 2003, p. 22).

Portanto, a iconografia da Paixão de Cristo e a luta contra o demônio, presentes nesse painel, são mais do que simples representações artísticas. Elas se inscrevem em uma lógica pedagógica e doutrinária, direcionada a um público específico, moldando a experiência religiosa dos fiéis e orientando suas práticas devocionais de acordo com os desafios e interesses do período colonial.

8. PERFEIÇÃO

A perfeição cristã, conforme apontado por Bluteau (1720, p. 419), é o grau supremo da virtude ao qual todo fiel deveria aspirar. No caso de Santa Teresa, a busca pela perfeição transcende uma prática meramente moral ou disciplinar, tornando-se o eixo central de sua vida espiritual. Se na penitência ela se submetia a mortificações para purificar a alma e expiar os pecados, na perfeição encontra-se o objetivo final dessa jornada: a união plena com Deus. A vida de Teresa, marcada por êxtases místicos e experiências sobrenaturais, apresenta-se como um testemunho vivo desse ideal, servindo de modelo para os irmãos terceiros e para todos os que desejam trilhar o caminho da santidade. Em sua autobiografia, o *Livro da Vida*, Teresa deixa clara a centralidade dessa virtude em sua trajetória espiritual:

Se o que começa se esforça com o favor de Deus a chegar ao cume da perfeição, creio que jamais vai sozinho ao Céu; sempre leva muita gente atrás de si. Como a bom capitão, lhe dá Deus quem vá a sua companhia. Põe-lhes tantos perigos e dificuldades diante, que não é preciso pouco ânimo para não tornar atrás, senão mui muito e muito favor de Deus (D'Ávila, 2018, 120).

A metáfora do “bom capitão” evidencia o alcance coletivo do caminho da perfeição: ao santificar-se, o fiel arrasta consigo outros que se edificam por seu exemplo. Não por acaso, Teresa escreveu um livro inteiro dedicado a esse tema, intitulado *Caminho da Perfeição*, no qual orienta as irmãs do convento — e, por extensão, todos os cristãos — na prática da humildade, da oração e da comunhão com Deus como vias para alcançar esse ideal. Nas palavras da santa, “este ter verdadeira luz para guardar a lei de Deus com perfeição é todo o nosso bem. Sobre esta assenta bem a oração. Sem este forte alicerce, todo o edifício vai falso” (D'Ávila, 2018, 454).

A iconografia teresiana frequentemente ilustra esse momento de elevação, representando-a sendo acolhida pela corte celestial após sua boa-morte. Tal representação reforça a crença de que a perfeição espiritual não apenas garante a salvação da alma, mas também assegura um lugar de honra entre os santos. Teresa, nesse contexto, não é apenas uma seguidora da fé, mas uma guia que demonstra, por meio de sua trajetória, a recompensa divina reservada àqueles que perseveram na virtude.

Nos painéis que retratam esse instante sublime, é comum vermos Teresa envolta em luzes douradas, elevada por anjos e contemplada pelos santos. Sua figura adquire uma expressão de serenidade e êxtase, simbolizando a plenitude alcançada após uma vida dedicada à oração e ao serviço divino. A presença de elementos celestiais, como querubins e

resplendores, reforça a ideia de que a perfeição é um estado de graça que transcende a existência terrena.

Além disso, a morte de Teresa é apresentada não como um fim, mas como o ápice de sua jornada rumo à perfeição. Esse conceito ecoa a doutrina cristã de que a santidade não se limita ao esforço humano, mas é completada pela graça divina. A ascensão de Teresa, então, não se dá apenas pelo mérito de suas obras, mas pela resposta de Deus à sua fidelidade. Sua trajetória, assim, não apenas exemplifica o caminho da perfeição, mas também confirma a promessa da vida eterna para aqueles que seguem seus passos.

8.1 - A coroação de Teresa

A coroação de Santa Teresa por Cristo representa o reconhecimento de sua trajetória espiritual, que a levou ao estado de perfeição. Esse episódio sintetiza sua conformidade à vontade divina, fruto de uma vida dedicada à oração, à ascese e à reforma do Carmelo. Por essa razão, nada poderia ser mais adequado para inaugurar o capítulo sobre a virtude da perfeição do que essa imagem, que traduz visualmente a recompensa celestial concedida àqueles que perseveraram na busca da santidade. Esse tema também surge em 1613, na famosa obra *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu Ordinis Carmelitarum Excalceatorum Piae Restauratricis*, de Adriaen Collaert e Cornelius Galle.



Img. 150 - A coroação de Teresa. Adriaen Collaert. Vita S. Virginis Teresiae..., 1613, prancha 16.

A gravura (Img. 150), executada com a primorosa técnica característica de Collaert e Galle, exibe uma composição belíssima e meticulosamente trabalhada, na qual o domínio do claro-escuro e a precisão nos detalhes conferem à personagem uma majestade singular. Na cena, Santa Teresa aparece ajoelhada em gesto de profunda humildade e devoção. Suas mãos estão postas em oração e sua cabeça está inclinada levemente para frente, em atitude de submissão e recepção da graça. O véu e o hábito carmelita fluem delicadamente sobre seu corpo, com pregas finamente delineadas que demonstram a perícia técnica dos artistas na reprodução dos tecidos. Cristo, posicionado à direita, se apresenta envolto em vestes amplas e esvoaçantes, conferindo uma sensação de movimento à cena. Sua expressão é serena e paternal, mas também transmite a imponência de seu poder e a sua autoridade espiritual. Com suas duas mãos o redentor coloca, cuidadosamente, uma coroa sobre a cabeça de Teresa.

À esquerda, dois anjos de pé unem as mãos em um gesto de devoção, enquanto no topo da composição, querubins assistem à cena, carregando flores que são representativas da pureza da religiosa carmelita. A distribuição harmoniosa dessas figuras preenche a horizontalidade da gravura e guia o olhar do espectador diretamente para o ato central da coroação. O domínio técnico de Collaert e Galle se evidencia nos minuciosos detalhes anatômicos, nos delicados traços faciais e na impressionante textura dos tecidos e das nuvens. A profundidade é sugerida pelo jogo de luz e sombra, que confere volume às figuras e cria um efeito tridimensional marcante.

A narrativa visual é direta e enfática: a coroação de Teresa é o ponto focal absoluto da composição, representando sua consumação espiritual e a recompensa pelos sofrimentos e esforços empreendidos na reforma carmelita. A ausência de elementos acessórios distrativos reforça a clareza da mensagem, transformando a cena em um verdadeiro ícone da santificação da mística espanhola. Quando nos atentamos para a legenda da gravura, torna-se possível identificar o trecho da obra teresiana que serviu de base à concepção do tema. No entanto, analisando o intertexto, percebe-se que um elemento importante não foi inserido na composição visual. A legenda conta que "Tendo sido construído o primeiro mosteiro da reforma na cidade de Ávila, e ali dedicando-se intensamente à oração mental, Santa Teresa foi coroada com um diadema resplandecente por Jesus Cristo, seu Esposo, em recompensa pelos trabalhos sofridos em seu nome"¹²⁰.

No *Livro da Vida*, Teresa relata o episódio de sua coroação como uma visão mística recebida em razão da fundação do Convento de São José, o primeiro mosteiro de sua reforma,

¹²⁰ *Constructo primo novae reformationis in urbe Abula monasterio, in eodem mentali orationi instanter vacans, a IESV Chisto sponso suo, ob varios in eius obsequio passos labores, corona fulgentissima redimitur.*

situado na cidade de Ávila. Ela descreve que: "Estando fazendo oração na igreja antes de entrar no mosteiro, estando quase em arroubamento, vi Cristo que com grande amor me pareceu que recebia e punha uma coroa e agradecendo-me o que tinha feito por sua Mãe" (D'Ávila, 2018, 374). Esse relato revela a dimensão profundamente espiritual da fundação do mosteiro, interpretada por Teresa como um ato de devoção à Virgem Maria e recompensada diretamente por Cristo. Mas se compararmos esse testemunho com a gravura, nota-se que a imagem silencia a menção explícita à Virgem, deslocando o foco inteiramente para a recompensa de Teresa e sua união com Cristo. Esse detalhe altera a ênfase da narrativa visual, que se estrutura para exaltar exclusivamente a perfeição de Teresa e seu desposório com Cristo, sem referência direta à sua devoção mariana.



Img. 151 - A coroação de Teresa. Alessio de la Passione. Vita effigiata et essercizi affettui della seraf. vergine S. Teresa di Gesu. Roma, 1670, n. 35, p. 194.



Img. 152 - A coroação de Teresa. Claudine Brunand. La Vie de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jesus..., França, 1670, n. 36, entre as pp. 226-227.



Img. 153 - A coroação de Teresa. Arnold van Westerhout, Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù, Roma, Itália, 1716, prancha XXXVIII.

Esse panorama é modificado pelo trabalho de Alessio de la Passione, em 1655. Em sua obra (Img. 151), e naquelas que a prosseguiram (Imgs. 152 e 153), já na legenda se tem o cuidado de citar o papel de Maria no episódio da coroação de Teresa: “A Santa Virgem Teresa é coroada com um diadema resplandecente pelo Senhor por ter restaurado a Ordem de sua puríssima Mãe”¹²¹. A nova composição visual desse tema se distingue significativamente da obra de Collaert e Galle, principalmente pela simplificação iconográfica e pela reestruturação da cena para enfatizar o papel de Nossa Senhora na coroação de Teresa. Aqui, a narrativa

¹²¹ S. V. Teresia fulgenti corona redimitur a Domino ob reparatum purissimae suae Matris Ordinem.

visual é mais depurada e direta, eliminando os excessos de nuvens e os anjos acessórios que, na versão anterior, preenchiam o espaço sem contribuir diretamente para a ação central. O resultado é uma imagem de maior clareza narrativa.

Cristo ocupa a posição central, conferindo equilíbrio hierárquico à cena. Ele está de pé sobre as nuvens, enquanto Santa Teresa, ainda pertencente ao mundo terreno, encontra-se ajoelhada no chão. Nossa Senhora, por sua vez, está sentada sobre uma nuvem à direita, um gesto que reforça sua dignidade e preeminência na cena. Seu olhar e sua mão pousada sobre o peito exprimem certo sentimento de gratidão. Aqui, fica evidente que a coroação de Teresa não é apenas um prêmio por seus esforços, mas um ato de reconhecimento divino pelo serviço prestado à Virgem, especialmente sob sua invocação como Nossa Senhora do Carmo. A gestualidade de Cristo reforça essa leitura. Com uma das mãos, ele realiza o ato da coroação, enquanto com a outra aponta diretamente para Maria, sublinhando sua importância e destacando a intercessão mariana no reconhecimento da santidade de Teresa. Esse detalhe cria uma relação mais explícita entre a fundação do Carmelo reformado e a devoção mariana, algo que a versão de Collaert e Galle, ao suprimir a figura de Nossa Senhora, não enfatizava de maneira clara.

A estrutura da cena, portanto, reorganiza os elementos de modo a conferir maior objetividade ao episódio. A presença de Nossa Senhora não apenas completa a narrativa do acontecimento relatado por Teresa no *Livro da Vida*, mas também reorienta o significado da coroação. Se na versão anterior o foco estava exclusivamente na recompensa individual da santa, nesta gravura a coroação aparece como um ato de justiça divina, um reconhecimento pelo papel que Teresa desempenhou na honra de Maria. João de Deus e Sepúlveda mantém a mesma composição, sendo este um dos temas com menos alterações em sua transposição da gravura para o painel (Img. 154). Ainda assim, há alguns detalhes que devem ser considerados, principalmente com relação à coloração dos elementos.

Sepúlveda adota uma paleta cromática vibrante, destacando-se especialmente os tons de vermelho e azul presentes nos mantos de Cristo e da Virgem. O vermelho intenso e o dourado das vestes do redentor reforçam a sua sacralidade e a sua majestade da cena, em contraste com o hábito escuro de Santa Teresa, que mantém sua humildade e conexão com o mundo terreno. A presença de sombras e variações tonais dá maior profundidade ao painel, criando uma sensação de movimento e fluidez entre as figuras.



Img. 154 - A coroação de Teresa. João de Deus e Sepúlveda. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século XVIII, Recife, Pernambuco, Brasil. Foto: André Honor. Dia 20, Abr. 2015.

O espaçamento entre as personagens é mais acentuado do que nas versões anteriores. Cristo e Maria não estão tão próximos, o que permite uma organização mais equilibrada da composição. Esse distanciamento amplia a clareza narrativa, direcionando o olhar para a ação principal: Cristo coroando Teresa enquanto aponta para Maria, indicando sua relevância na cena. Outro aspecto fundamental é a ampliação da estrutura arquitetônica ao fundo, que ocupa uma parte significativa da cena. Ao expandir os elementos arquitetônicos, Sepúlveda preenche a horizontalidade do painel e confere maior estabilidade à composição. O espaço fechado da igreja sugere uma conexão com a fundação do Carmelo, enquanto a divisão clara entre o espaço terreno e o celestial fortalece a ideia de que Teresa, ainda no mundo, recebe uma graça divina.

Sepúlveda mantém a simplicidade da representação de *Alessio de la Passione*, transmitida a ele pela obra de Westerhout. Diferente de Collaert e Galle, que preencheram a cena de anjos e querubins, Sepúlveda opta por prosseguir com uma composição mais sóbria e direta. A ausência desses elementos auxilia na ênfase da narrativa, garantindo que a atenção permaneça sobre o gesto de Cristo e na relação entre Teresa e Maria. A cena, portanto, não apenas retrata a glorificação de Teresa, mas também reforça simbolicamente a recompensa prometida àqueles que atingem a perfeição cristã, culminando na comunhão divina com Deus no paraíso.

8.2 - A coroação de Maria

A coroação de Santa Teresa encontra paralelo significativo na coroação da Virgem Maria retratado em outro painel, com Teresa como testemunha. Este episódio integra uma tríade de acontecimentos que marcam a transformação de Maria, levando à sua exaltação celestial: sua morte ou dormição, a assunção aos céus e a coroação como Rainha do Céu.

A dormição refere-se ao "sono" de Maria antes de sua assunção, indicando que ela não teria passado pela morte da mesma forma que outros seres humanos. A assunção significa que Maria foi elevada ao céu em corpo e alma por Deus, uma crença definida como dogma pela Igreja Católica em 1950. Aqui faz-se importante destacar a diferença entre assunção e ascensão. Em poucas palavras e com um toque humorístico, André Honor (2024, p. 146) explica que “Cristo ascende aos céus porque ele próprio é a força motriz de sua elevação, tal como o Superman o faz nos quadrinhos. Maria assunta aos céus porque ela é levada por algum outro elemento como anjos ou nuvem, pois seu corpo é livre de pecado”. Por fim, a "coroação" representa a exaltação de Maria como Rainha do Céu, reconhecendo sua singular participação na obra da salvação e sua plena união com a glória de seu Filho. Esses três momentos são celebrados na tradição católica como etapas que destacam a singularidade de Maria e sua elevação à condição de rainha celestial.



Img. 155 - A coroação de Maria. Alessio de la Passione. Vita effigiata et essercizi affettiui della seraf. vergine S. Teresa di Giesu. Roma, 1670, n. 42, p. 214.



Img. 156 - A coroação de Maria. Claudine Brunand. La Vie de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jesus..., França, 1670, n. 47, entre as pp. 234-345.



Img. 157 - A coroação de Maria. Arnold van Westerhout, Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù, Roma, Itália, 1716, prancha LXII.

As gravuras de Alessio de la Passione (Img. 155), de Brunand (Img. 156) e de Westerhout (Img. 157) apresentam uma composição hierarquizada em dois planos distintos: o mundano, onde se encontra Santa Teresa, e o celestial, onde ocorre a coroação da Virgem Maria. No plano inferior, Santa Teresa surge ajoelhada, com as mãos erguidas e um olhar que combina admiração e espanto. Seu gesto e postura indicam sua condição de espectadora privilegiada, testemunhando um evento divino ao qual foi espiritualmente vinculada através das produções iconográficas referentes aos principais episódios de sua vida.

No plano superior, a cena se desenrola sobre as nuvens, dividindo-se em três partes. À esquerda, Cristo aparece de costas para o espectador, sustentando em uma das mãos o cetro que simboliza sua realeza. Com a outra mão, carrega uma coroa, realizando o movimento de colocá-la sobre a cabeça de Maria, o que confere maior fluidez à cena. No centro, Maria se ajoelha sobre as nuvens, em um gesto de humildade. Suas mãos postas em oração e a leve inclinação da cabeça ressaltam sua submissão à vontade divina, mesmo no momento de sua glorificação. À direita, duas figuras aureoladas acompanham a cena. Apesar de não portarem atributos que as identifiquem, concordo com a interpretação de Maria Martín (2012, p. 738), que acredita se tratar da representação dos pais de Maria: Sant'Ana e São Joaquim.

A dificuldade de defender com certeza a identidade de Joaquim e Ana nessa composição decorre do fato de que essa iconografia foge ao cânone tradicional. Normalmente, a coroação da Virgem é representada apenas com Cristo colocando a coroa sobre a cabeça de sua mãe, cercado por anjos, ou então com a Santíssima Trindade – Deus Pai, Deus Filho e Deus Espírito Santo – realizando conjuntamente o ato. A presença dos pais de Maria, portanto, constitui uma variação pouco comum dentro desse repertório visual.

Em minha pesquisa, encontrei apenas uma outra imagem, além da matriz iconográfica aqui tratada, que representa Sant'ana e São Joaquim como testemunhas da coroação de sua filha. Trata-se da pintura Coroação de Nossa Senhora (Img. 158), produzida no século XVII por um autor desconhecido e atualmente preservada no Museu Boulieu, em Ouro Preto. Entretanto, a própria identificação dessas figuras não é consensual. O resumo descritivo da obra sugere a possibilidade de que os personagens ao lado de Maria sejam, na verdade, os doadores da pintura, e não seus pais, conforme se lê na seguinte passagem:

Esta pintura popular da coroação de Nossa Senhora tem acréscimos à iconografia convencional – no plano celeste sendo coroada –, que são a presença de Sant'Ana e São Joaquim, seus pais (ou, ainda, os doadores, representados do mesmo tamanho que as figuras santificadas e vestidos à moda antiga) (Museu Boulieu, sem data).



Img. 158 - Coroação de Nossa Senhora. Autoria Desconhecida. Museu Boulieu. Século XVII, América do Sul. Fonte: museuboulieu.org.br

Esse dado ressalta como a variação iconográfica em torno desse tema ainda suscita questionamentos e abre espaço para diferentes interpretações. Nas gravuras europeias, percebe-se que a cena é envolta por raios de luz, destacando a natureza celestial da coroação e enfatizando a glória de Maria como Rainha dos Céus. A ausência de elementos supérfluos contribui para uma leitura clara da narrativa, reforçando o significado da legenda: "Santa Teresa, esforçando-se para que à Virgem Mãe de Deus fossem tributadas as mais altas honras na Terra, foi digna de contemplá-la coroada nos Céus"¹²².

No painel da Ordem Terceira do Carmo do Recife (Img. 159), Sepúlveda mantém a composição geral do tema da coroação da Virgem presente nas gravuras europeias analisadas. No entanto, aprofunda a carga interpretativa por meio da coloração e da introdução de novos elementos. A cena principal se desenvolve no plano celeste, onde Cristo, envolto em um manto vermelho e com uma túnica clara, estende a coroa em direção à Virgem Maria, que está ajoelhada sobre uma nuvem, vestida com túnica azul e véu branco. A coloração realça os volumes e a materialidade dos tecidos e das nuvens. Atrás de Nossa Senhora, à direita,

¹²² *S. Teresia satagens Deiparae Virgini summos honores in Terris tribui eandem in Coelis coronatam digna fuit intueri.*

encontram-se as duas figuras que identificamos como sendo Santa Ana e São Joaquim - aqui não há a possibilidade de serem os mecenas, visto que se encontram com um esplendor que indicam sua santidade.



Img. 159 - A coroação de Maria. João de Deus e Sepúlveda. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século XVIII, Recife, Pernambuco, Brasil. Foto: André Honor. Dia 20, Abr. 2015.

Além disso, enquanto as gravuras de Alessio e de Brunand focam no plano divino, Westerhout e Sepúlveda desenvolvem o plano terrestre na parte inferior do painel. Na gravura de Westerhout, observa-se uma composição em preto e branco, caracterizada por uma paisagem simples e esquemática. A edificação presente na cena aparece de forma isolada, situada em meio a um campo gramado, sem maiores detalhes que permitam sua identificação com um contexto específico. A ausência de elementos arquitetônicos mais elaborados e de um conjunto habitacional mais amplo faz com que a construção se apresente como um espaço genérico. Essa genericidade da construção pode ser compreendida quando a comparamos com o trecho do texto teresiano que, provavelmente, inspirou a criação desse tema.

Num dia da Assunção da Rainha dos Anjos e Senhora nossa, me quis o Senhor fazer esta mercê, que num arrebatamento me foi representada a sua

subida ao céu, e a alegria e solenidade com que foi recebida e o lugar aonde está. Dizer como foi isto, eu não saberia. Foi grandíssima a glória que meu espírito teve de ver tanta glória (D'Ávila, 2018, p. 409).

No trecho teresiano, observa-se que não há qualquer menção a uma construção específica, nem mesmo elementos que permitam inferi-la. A visão mística de Teresa foca exclusivamente na glória da Assunção da Virgem, na recepção celestial e na magnificência do evento. A presença da edificação na gravura de Westerhout, portanto, parece ter o propósito de equilibrar a composição, preenchendo melhor o espaço e fornecendo uma referência visual para situar o plano terrestre no qual se encontra Teresa. Seu caráter acessório e pouco significativo se evidencia ainda mais quando constatamos que tal elemento sequer aparece nas primeiras representações desse tema, reforçando sua função meramente compositiva.

No entanto, esse panorama muda no painel pintado por João de Deus e Sepúlveda. A construção que era apenas um detalhe acessório e genérico, ganha um novo significado no painel. Foi introduzida uma paisagem mais elaborada que vincula a cena a um espaço mais familiar ao público da América Portuguesa. Enquanto na gravura anterior a edificação apenas sugeria um plano terreno, na versão de Sepúlveda ela se transforma em um elemento fundamental para situar Teresa dentro de um ambiente colonial, criando uma ponte visual entre o divino e o mundo físico. Essa mudança não é apenas estética, mas também simbólica: ao transpor a cena para o universo luso-brasileiro, o pintor reforça a ideia de que a espiritualidade de Teresa pode ser vivenciada nesse novo território, aproximando sua experiência mística do contexto dos fiéis locais.

8.3 - Teresa perante Davi

No canto direito do forro da Ordem Terceira do Carmo do Recife, próximo ao retábulo-mor, encontramos um painel no qual Teresa celebra, junto ao profeta Davi, as misericórdias de Deus (Img. 160). Na cena, a santa está ajoelhada no canto direito, vestindo o inconfundível hábito carmelita. Seus braços estão abertos e suas mãos dobradas para cima, num gesto típico de oração. Com rosto sério e postura ereta, a santa olha diretamente para o profeta que surge por entre as nuvens que invadem o ambiente. Ele veste uma túnica branca com detalhes dourados, além de uma capa vermelha esvoaçante. Sobre a cabeça, Davi carrega a coroa que o distingue como um dos antigos reis de Israel. Suas mãos dedilham uma harpa que está apoiada sobre seu peito. Próximos a Davi, dois querubins acompanham a cena. Um

deles ajuda o profeta a sustentar o instrumento. O outro parece carregar uma faixa que traz a seguinte inscrição: misericórdia eterna do senhor¹²³.

A harpa acompanha Davi desde muito antes do período em que fora coroado rei. No livro de Samuel é dito que “o Espírito do Senhor retirou-se de Saul, e um espírito mau veio sobre ele, enviado pelo Senhor” (I Samuel, 16:14). Ansioso para libertar-se desse tormento, Saul teria ouvido o conselho de seus criados e enviado seus servos na busca por um harpista, pois diziam que, ao ouvir o som desse instrumento, o espírito mal fugiria. Em resposta, um dos servos de Saul teria dito conhecer “um filho de Jessé de Belém que sabe tocar muito bem: é valente e forte, fala bem, tem um belo rosto, e o Senhor está com ele” (I Samuel, 18). Esse filho de Jessé era Davi, que teria sido enviado pelo pai para ajudar o seu rei. Este, admirado com as qualidades do jovem, o teria tornado seu escudeiro. Dali em diante, “sempre que o espírito mau de Deus acometia o rei, Davi tomava a harpa e tocava. Saul acalmava-se, sentia-se aliviado e o espírito mal o deixava” (I Samuel, 16:23).



Img. 160 - Teresa perante Davi. João de Deus e Sepúlveda. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século XVIII, Recife, Pernambuco, Brasil. Foto: André Honor. Dia 20, Abr. 2015.

Essa história foi amplamente utilizada pela Igreja Católica como um testemunho da conexão entre a música e a fé. Quando o jovem Davi tocava sua harpa, ele não apenas acalmava a angústia de Saul, mas também invocava a presença e o favor de Deus. Pela tradição cristã, sua música não se resumia a uma habilidade técnica, mas consistia em uma

¹²³ *Misericordia domine aeternum.*

expressão profunda de devoção e de confiança no Senhor. A harpa não pode, portanto, ser lida como um simples instrumento musical, ou como um atributo que serve apenas à identificação de um personagem. Imagens, por si só, não são coisas, mas signos que representam coisas; o signo apenas se torna sacro caso seu significado sirva ao culto divino, pois o sagrado não está no natural, mas em seu uso simbólico. Nesse sentido, a harpa se tornou um poderoso símbolo da misericórdia divina e do triunfo do bem sobre as forças do mal, passando a ser um signo importante na iconografia cristã.

Durante a vida terrestre, ela [a harpa] simboliza as tensões entre os instintos materiais, representados por sua moldura de madeira e suas cordas de linco, e as aspirações espirituais, figuradas pelas vibrações das ditas cordas. Estas são harmoniosas apenas quando procedem de uma tensão bem regulada entre todas as energias do ser. Esse dinamismo medido simboliza o equilíbrio da personalidade e o domínio de si (Chevalier e Gheerbrant, 1998, p. 484).

Em seu *Livro da Vida*, Teresa se autodescreveu como uma jovem vaidosa e pecadora. Por todo o seu texto encontramos censuras feitas pela santa com relação aos prazeres que sentia nas experiências mundanas. Assim como a harpa simbólica, Teresa vivenciava as tensões entre os instintos materiais e as aspirações espirituais. Em obra dedicada ao que ele denomina de “período barroco espanhol”, Fernando de la Flor (2009, p. 217-218) defende que havia na Espanha certa visão negativa do mundo, o que levava à produção de obras e relatos que visavam à construção de valores individuais e a introjeção da necessidade de se buscar a salvação da alma. Essa análise pode ser ampliada para o contexto ibérico, alcançando as produções sacras dos territórios portugueses. A arte não era, portanto, apenas objeto de veneração. Era um meio de transmissão de conhecimento.

No entanto, o fortalecimento dos ideais protestantes, somado às transformações internas incentivadas pelo Concílio de Trento, criaram uma situação de perigosa incerteza. A Igreja temia que as heresias adentrassem o templo católico, confundindo-se ao “verdadeiro” dogma cristão. Nesse contexto, a maioria das pinturas confeccionadas na América portuguesa foi produzida a partir de temas, composições e modelos iconográficos extraídos de gravuras importadas da Europa. Estas gravuras tinham como função central a manutenção do decoro da produção artística evangelizadora. Como destaca Clara Abreu (2017, p. 91), em trecho já tratado anteriormente, a circulação e cópia dessas gravuras tinha um papel estratégico: reforçar uma iconografia aprovada pela Igreja e servir como ferramenta de propaganda e ensino religioso, usando o impacto visual para emocionar e transmitir seus dogmas.

Mas, conforme consta no tratado sobre arte sacra escrito em 1582 pelo Arcebispo Gabriele Paleotti (2012, p. 172), “não basta que a imagem reconte algo contado por alguma autoridade respeitada; nunca se deve depositar muita confiança nesta ou naquela fonte, para uma série de detalhes, se esses não corresponderem ao sentimento geral e não forem aprovados pela santa Igreja”¹²⁴. Desta forma, não podemos perder de vista as escolhas feitas pelo artífice para que os componentes do modelo iconográfico selecionado não só fossem decorosos, mas que também permanecessem assim quando transportados da gravura para a pintura. Em análise sobre o painel *Jesus consola Santa Teresa falando sobre os santos fundadores de ordens*, de autoria do mesmo João de Deus e Sepúlveda, na Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife, o pesquisador André Honor defende que:

As mudanças necessárias na transposição intertextual, especialmente entre linguagens diferentes, não podiam prejudicar o decoro, mas fazer parte dele. Caso a obra de arte fosse considerada indecorosa – o que não deve ser confundido com imoral –, ela não poderia fazer parte da construção narrativa que o templo pretendia promover (Honor, 2019, p. 566).

Nesse sentido, é importante recorrermos às gravuras europeias que serviram de base à confecção dos painéis de Sepúlveda. Com relação ao tema que retrata Teresa perante Davi, foram encontradas duas gravuras muito semelhantes. A primeira delas (Img. 161), cuja original está conservada no castelo de Windsor, foi desenhada por Lazzaro Baldi e gravada por Guillaume Valet. Ela faz parte da *Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù, Maestra di Celeste Dottrina*, obra publicada em 1670 e que constitui uma nova edição, com repertório iconográfico ampliado, do livro homônimo publicado em 1655 por Alessio de la Passione.

Na imagem vemos o rei Davi, na mesma posição da pintura de Sepúlveda, portando também os mesmos atributos: a coroa e a harpa. O profeta veste uma roupa mais simples. Santa Teresa, por sua vez, continua ajoelhada no canto inferior direito da imagem, mas agora utiliza um genuflexório como suporte para seu corpo. Suas mãos não estão mais em posição de oração. O momento de prece fica subentendido pelo terço que a religiosa carrega preso em

¹²⁴ Nor is it enough that the pictures subject retells something told by some authoritative doctor; too much trust should never be placed in this or that source for a range of particulars if it doesn't correspond to the general sentiment and is not approved by the holy Church.

seu hábito, próximo ao ombro esquerdo. Sua mão direita aponta para um livro que repousa sobre uma mesa simples, mas bem trabalhada.



Img. 161 - Teresa perante Davi.
Guillaume Valet. Fonte: Vita
effigiata et essercizi affettiui della
seraf. vergine S. Teresa di Giesu.
Roma, 1670, p. 178, prancha 28.

À primeira vista, a gravura parece remeter a uma experiência mística estabelecida entre Santa Teresa e o Rei Davi, alcançada por meio da oração individual. No entanto, não foi possível localizar nos escritos teresianos, ou nos de seus biógrafos, relatos desse suposto encontro esotérico. Encontramos somente testemunhos da devoção que a religiosa tinha pelos salmos de Davi. Em seu *Livro da Vida*, ao contar sobre as mercês concedidas àqueles que alcançam o terceiro grau de oração, Santa Teresa compara o sentimento desse estágio da alma com o contentamento que o profeta provavelmente sentia ao tocar a sua harpa.

Aqui queria a alma que todos a vissem e entendessem a sua glória para louvores de Deus, e que a ajudassem a ela, e dar-lhes parte de seu gozo, porque não pode gozar tanto. Parece-me que é como a que diz o Evangelho que queria chamar ou chamava suas vizinhas. Isto me parece que devia sentir o admirável espírito do real profeta Davi, quando tangia e tocava com a harpa em louvores de Deus. Deste glorioso Rei sou eu muito devota e queria que todos o fossem, em especial os que somos pecadores (D'Ávila, 2018, p. 164).

Tendo em vista que o trecho supracitado faz referência à harpa de Davi e aos graus de oração, é muito provável que ele tenha sido o intertexto em que Lazzaro Baldi se baseou para criar o primeiro desenho sobre o tema, considerando que na imagem vemos Santa Teresa orando no momento da aparição de Davi. No entanto, há outros registros textuais que apontam para a devoção que a carmelita direcionava a esse antigo rei de Israel.

Nos processos de beatificação e canonização da reformadora carmelita, ao ser perguntada se a futura santa demonstrava a virtude da humildade, a Madre Isabel de São Domingo respondeu que Teresa se lastimava de não ter servido ao Senhor como deveria, ainda mais por ser ela uma grande beneficiada da misericórdia de Deus. É por essa razão que, segundo a Madre Isabel, Teresa “muitas vezes levava na boca aquele versículo do profeta real Davi, que dizia: ‘cantarei para sempre as misericórdias do Senhor’”¹²⁵ (Silvério de Santa Teresa, 1935, p. 87). Nos mesmos processos encontramos também o testemunho da carmelita Ana dos Anjos, segundo a qual Teresa honrava e reverenciava a Deus, sendo muito comum “ouví-la dizer aquelas palavras de Davi: ‘cantarei para sempre as misericórdias do Senhor’”¹²⁶ (Silvério de Santa Teresa, 1935, p. 533). Ana dos Anjos prossegue, dizendo que era muito comum ver Teresa “no coro do Ofício Divino, o qual ela rezava e fazia rezar com devoção e grande pausa”¹²⁷. (Silvério de Santa Teresa, 1935, p. 533).

Como vimos, nenhum dos intertextos aludidos se refere a uma experiência mística direta vivenciada por Teresa. Isto posto, a gravura parece ser uma construção iconográfica que busca demonstrar visualmente a devoção que a santa apresentava por esse profeta. Na falta de um intertexto preciso, a legenda que acompanha a imagem pode ter se tornado o referente textual utilizado pelos artífices que reeditaram o tema. Ela diz o seguinte: “Beata Teresa celebra a abundância das suas graças divinas com a celebração de Davi: ‘cantarei para sempre as misericórdias do Senhor’”¹²⁸. Tornando a imagem retratada mais fiel à sua legenda, o gravador flamengo Arnold van Westerhout alterou a composição imagética desse tema, antes de inseri-lo em sua *Vita effigiata della Serafica Vergine Santa Teresa di Gesù*¹²⁹, de 1716.

¹²⁵ *Traía muy de ordinario en su boca aquel verso del real profeta David, que dice: Misericordias Domini in aeternum cantabo.*

¹²⁶ *La oía decir aquellas palabras de David: Misericordias Domini in aeternum cantabo.*

¹²⁷ *En el coro en el Oficio divino, el cual rezaba y hacía rezar con devoción y pausa grande.*

¹²⁸ *B. Teresia diuinarum in se gratiarum copiam eo Daudis praeconio celebrat: Misericordias Domini in aeternum cantabo.*

¹²⁹ Essa foi, certamente, a obra utilizada pelo ateliê de Sepúlveda como modelo iconográfico na confecção dos painéis encomendados pela Ordem Terceira do Carmo do Recife.



Img. 162 - Teresa perante Davi.
Gravador: Arnold van Westerhout,
Fonte: Vita Effigiata della Serafica
Vergine S. Teresa di Gesù, Roma,
Itália, 1716, prancha LIX.

Mais semelhante ao painel produzido por Sepúlveda, a gravura de Westerhout apresenta Teresa ajoelhada e em posição de oração, olhando para o profeta Davi, que surge majestosamente sobre uma nuvem. À esquerda dele, o gravador inseriu um querubim que dirige o olhar a Santa Teresa, e aponta com a mão direita para o instrumento carregado pelo salmista. À frente da nuvem que sustenta as criaturas divinas, Westerhout insere uma faixa com o mesmo formato e inscrição daquela que Sepúlveda registrou em seu painel (Img. 161). Considerados desnecessários na composição, o livro e a mesa presentes na obra de 1670 são postos em segundo plano, quase saindo de cena no canto inferior esquerdo da imagem. Aqui, Westerhout parece ter lido a crítica feita por Alberti (2009, p. 113), um dos pioneiros na tratadística sobre a pintura sacra: “Crítico os pintores que, querendo parecer copiosos, não deixam nada vazio. Isso não é composição, mas confusão dissoluta que se alastra”.

Se na gravura de Guillaume Valet (Img. 161) o profeta Davi parece realmente estar presente no mesmo ambiente que Teresa, na de Westerhout o gravador deixa claro que há uma distinção. Davi está sobre nuvens elevadas e acompanhado por anjos, evidenciando que o local que ele ocupa é um pedaço do céu, tornado acessível a Teresa por meio de suas intensas experiências místicas, mas ainda distante dela. João de Deus intensifica esse movimento iniciado por Westerhout. Em seu painel (Img. 160), o artífice do Recife faz com que o céu se

estenda pela maior parte do painel, e ainda insere um forte raio de luz que nasce no canto superior direito. A exuberância da glória divina toma quase todo o ambiente, alcançando a própria Teresa. Esta, por sua vez, abandona o uso do genuflexório (Img. 164), passando a ajoelhar-se em uma extensão da nuvem que sustenta Davi (Img. 166). A beata Teresa, após tornar-se santa, passa a ser tida como partícipe da corte celestial. Seu lugar não é mais ajoelhada sobre o acessório mundano, mas partilhando do ambiente divino.



Img. 163 - Detalhe da gravura Teresa perante Davi, de Guillaume Valet.



Img. 164 - Detalhe da gravura Teresa perante Davi, de Arnold van Westerhout.



Img. 165 - Detalhe da gravura Teresa perante Davi, de João de Deus e Sepúlveda.

Essa e outras alterações foram feitas por Sepúlveda utilizando o trabalho do gravador flamengo como base, mas ampliando a intensidade das alterações empreendidas por ele. Outro exemplo que podemos citar é a inserção do querubim que aponta para a harpa, e da faixa com a inscrição que remete ao salmo oitenta e nove de Davi. Em Sepúlveda, a inscrição permanece, mas para além do querubim que aponta para a harpa, há outro segurando a faixa que se estende pela parte central do painel. Os querubins fazem parte da alta hierarquia celestial, sendo especialmente conhecidos por sua sabedoria e pelo desejo que inspiram de conhecer e contemplar a Deus. Tendo em mente que as figuras representadas são, ao mesmo tempo, personagens e signos que conduzem o olhar, precisamos nos ater ao gesto que um dos querubins faz com a mão direita, tanto no painel, quanto na gravura. Ele aponta seu dedo indicador na direção da harpa manuseada por Davi. “Ao mesmo tempo que apontar funciona ‘dentro’ do quadro, ou seja, os personagens mostram algo uns aos outros, também funciona para fora, com o objetivo de chamar a atenção do espectador e direcioná-la¹³⁰” (Räsänen, 2017, p. 84). A ação do querubim guia tanto a atenção dos espectadores, quanto a de Santa Teresa, indicando o cerne da mensagem proposta naquela obra: assim como Teresa e Davi, os fiéis também devem cantar para sempre as misericórdias do Senhor.

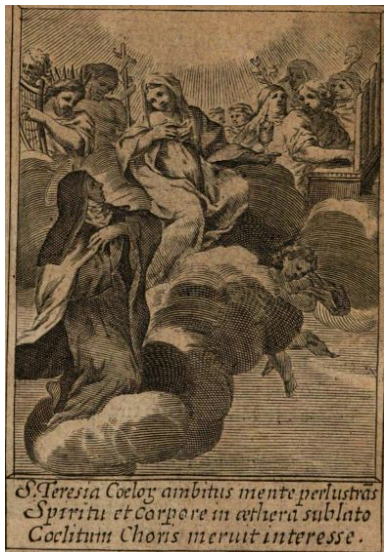
¹³⁰ *Simultaneously as pointing works ‘inside’ the picture, that is, the characters show each other something, it also works ‘outward’, aiming to catch the eye of the viewer and direct his or her attention.*

O desenvolvimento desse tema torna clara a preocupação dos artífices de, a partir de sua engenhosidade, transformar a composição iconográfica da matriz, tornando-a mais decorosa e eficaz. Conforme vimos na legenda da primeira gravura, o foco é a celebração de Davi em seu salmo 89, cuja temática principal é a proclamação da fidelidade de Deus para com seus servos. Nesse sentido, Westerhout iniciou, e Sepúlveda aprofundou, um movimento de “limpeza iconográfica”, retirando da composição elementos que poderiam levar a outras interpretações ou que fossem desnecessários à compreensão da mensagem principal. Por outro lado, foram acrescentados signos e sinais que tornassem mais fácil ao espectador conectar aquela imagem ao salmo de Davi, fazendo com que sua música fosse a principal personagem da cena.

Conforme Chevalier e Gheerbrant (1998, p. 627), “o recurso à música, com seus timbres, suas tonalidades, seus ritmos, seus instrumentos diversos, é um dos meios de se associar à plenitude da vida cósmica”. Ela desempenha o importante papel de “alargar as comunicações até os limites do divino”. A harpa de Davi representa justamente essa conexão entre o humano e o sagrado. Ela transcende sua função instrumental, transformando-se em um signo que potencializa o poder divino.

8.4 - Teresa participa do coro celestial

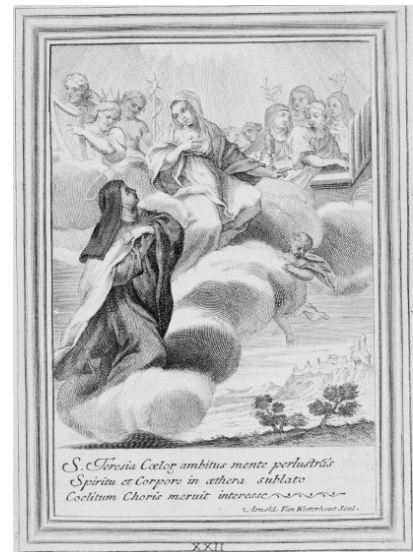
Se no tema anterior a figura do Rei Davi se fazia presente por meio do eco de seus salmos, aqui ele surge não como figura principal, mas como parte de um novo conjunto de personagens sagrados. O foco não parece estar mais na musicalidade como meio de elevação espiritual, mas em um diálogo abrangente entre diferentes figuras celestes. As primeiras gravuras que exploram esse tema já fornecem pistas sobre a relevância da cena. A legenda que as acompanha sugere que Davi não está ali apenas como o rei e músico inspirado por Deus, mas como parte de um contexto mais amplo elevação espiritual. Ao seu lado, outras figuras compõem um ambiente que se desdobra entre o plano terreno e o celestial, envolvendo Teresa em uma experiência mística que reforça sua conexão com os desígnios divinos.



Img. 166 - Teresa participa do coro celestial. Alessio de la Passione. Vita effigiata et essercizi affettiui della seraf. vergine S. Teresa di Gesu. Roma, 1655, n. 29, p. 180.



Img. 167 - Teresa participa do coro celestial. Claudine Brunand. La Vie de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jesus..., França, 1670, n. 21, entre as pp. 134-135.



Img. 168 - Teresa participa do coro celestial. Arnold van Westerhout, Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù, Roma, Itália, 1716, prancha XXII.

Na composição em análise (Imgs. 166, 167 e 168), Santa Teresa está ajoelhada sobre uma nuvem, indicando sua inserção no plano celestial, embora em um nível visualmente inferior às demais figuras. Seu olhar dirige-se para Nossa Senhora, que ocupa posição central e de destaque. Uma das mãos de Maria repousa sobre o seu peito, enquanto a outra aponta para o canto direito da cena, onde se encontram quatro figuras femininas. A primeira dessas figuras está sentada e parece tocar um instrumento de teclas, possivelmente um órgão ou piano. Embora Maria Martín (2012, p. 341) a identifique como um anjo músico, eu considero mais plausível interpretá-la como Santa Cecília, padroeira dos músicos, frequentemente representada tocando instrumentos musicais.

Cecília foi uma virgem cristã que teria vivido no século III, oriunda de uma família nobre de Roma. Sua devoção foi especialmente cultuada durante a Idade Média, quando sua história passou a ser amplamente conhecida graças à *Legenda Áurea*. De acordo com essa compilação hagiográfica, Cecília teria sido prometida em casamento a um jovem chamado Valeriano, mas, por amor exclusivo a Deus, rogava que sua virgindade fosse preservada. Conta-se que:

no dia das núpcias, debaixo das vestes bordadas a ouro, usava sobre a carne um cilício. Enquanto o coro de músicos cantava, Cecília cantava também em seu coração, dizendo: “Que meu coração e meu corpo, Senhor, permaneçam

imaculados, que eu não experimente nenhuma perturbação” (Varazze, 2003, p. 941).

É essa associação entre sua pureza e seu cântico interior que lhe confere, simbolicamente, o título de padroeira dos músicos. Seu testemunho de fé não só lhe garantiu a proteção divina — por meio da intervenção de anjos — como também foi responsável pela conversão de seu esposo Valeriano e do cunhado Tibúrcio, ambos martirizados com ela durante uma das muitas perseguições aos cristãos.

Nas gravuras, à direita dela observa-se uma figura feminina portando uma custódia, identificável como Santa Clara de Assis. Fundadora da Ordem das Clarissas, Santa Clara é frequentemente representada com esse objeto, rememorando o episódio em que, ao enfrentar invasores sarracenos, exibiu o Santíssimo Sacramento, levando-os à retirada. À esquerda de Santa Cecília, há uma figura feminina segurando um cajado. Considerando a sofisticação do cajado, é provável que se trate de Santa Gertrudes de Nivelles, conhecida por ser representada com um báculo abacial, simbolizando sua posição como abadessa do Mosteiro de Nivelles, na cidade de Brabante (Lorêdo, 2002, p. 109). Atrás dessas três santas, uma quarta figura feminina segura uma açucena, atributo que, segundo Lorêdo (2002, p. 157), é comumente associado a Santa Catarina de Siena. Catarina teria sido uma das mulheres mais influentes do século XIV, tendo sido conselheira de papas e príncipes. A flor em sua mão seria representativa de sua pureza e castidade.



Img. 169 - Detalhe da gravura Teresa participa do coro celestial, de Alessio de la Pasisone.



Img. 170 - Detalhe da gravura Teresa participa do coro celestial, de Claudine Brunand.



Img. 171 - Detalhe da gravura Teresa participa do coro celestial, de Arnold van Westerhout.

A presença dessas santas na composição enfatiza a conexão de Santa Teresa com figuras femininas de destaque na tradição cristã, cada uma representando virtudes e devoções

específicas que Teresa também incorporou em sua vida espiritual. Mas por que essas santas em específico? Nos escritos de Teresa, apenas Santa Clara aparece com destaque, sendo mencionada em suas visões místicas - como no caso da Imagem 121 que representa o apoio de Santa Clara à reforma teresiana. No entanto, se recorrermos à obra de Francisco de Ribera, encontraremos constantes referências a Santa Catarina de Siena, Santa Gertrudes e Santa Cecília como modelos espirituais próximos à experiência teresiana. Em um trecho específico, Ribera estabelece um paralelo entre essas santas no que diz respeito aos desposórios místicos. Ele menciona o episódio em que Cristo entrega a Teresa uma cruz adornada com pedras preciosas, comparando essa experiência com as vivências de outras místicas.

Assim aconteceu com Santa Catarina de Siena, como contam Frei Raimundo e São Antonino, que o Senhor colocou em seu dedo um anel de ouro e pérolas, e ele permaneceu ali; porém, somente ela o via, e não os demais. Com Santa Cecília, como relata Simeão Metafrastes em sua vida, um anjo trouxe-lhe duas guirlandas do Paraíso, muito belas, e ninguém podia vê-las, exceto ela e seu esposo Valeriano. Santa Gertrudes conta que, pedindo ao Senhor um sinal de uma grande promessa que Ele lhe fazia, Ele lhe mostrou Seu coração, e ela colocou a mão dentro dele. Ao retirá-la, viu em seus dedos sete círculos de ouro, como sete anéis, um em cada dedo, e três no dedo do meio (Ribera, 1908, p. 137-138).¹³¹

Dessa forma, a inclusão dessas figuras na composição iconográfica não parece derivar diretamente da produção textual teresiana, mas sim de uma construção posterior, influenciada por leituras que buscaram inserir Teresa dentro de uma linhagem de santas reconhecidas por suas experiências místicas e de seu amor conjugal com Jesus Cristo. A partir da obra de Ribera, a iconografia teresiana se molda de forma a reforçar sua legitimidade e santidade, alinhando-a a figuras que já possuíam ampla aceitação na tradição cristã.

Partindo para o lado esquerdo da gravura, temos duas figuras masculinas. A presença de São João Batista e do Rei Davi na composição estabelece uma conexão entre a tradição profética e a linhagem messiânica de Cristo, além de reforçar a centralidade da música e da palavra na espiritualidade cristã. Davi, o rei-profeta, é amplamente reconhecido por sua harpa, símbolo de sua devoção e do papel da música na comunicação com o divino. Seus salmos, fundamentais na liturgia cristã, são constantemente evocados como expressões de louvor e súplica a Deus. Já São João Batista, último dos profetas e precursor de Cristo, é identificado

¹³¹ *Así aconteció á Santa Catalina de Sena, como cuenta Fray Raimundo y San Antonino, que la metió el Señor en el dedo un anillo de oro y perlas, y se le quedó en el dedo; pero sólo ella lo veía, y no los demás. A Santa Cecilia, como lo cuenta en su vida Simeón Metafrastes, la trujo el Ángel dos guirlandas del Paraíso muy hermosas, y no las podía ver nadie sino ella y su esposo Valeriano. Santa Gertrudis cuenta que pidiendo ella señal al Señor de una gran promesa que la hacía, la mostró su corazón, y ella metió la mano en él, y sacándola después, vio en sus dedos siete círculos de oro como siete anillos, en cada dedo uno y en el de en medio tres.*

pela fêrula¹³² que carrega e pela filactéria que tradicionalmente traz a inscrição *Ecce Agnus Dei* ("Eis o Cordeiro de Deus"). Essa frase remete ao momento em que João reconhece Jesus como o Messias, reafirmando sua missão de preparar o caminho para Ele.

A relação entre essas figuras e Santa Teresa se dá no âmbito da mística da revelação divina. Teresa frequentemente recorre aos Salmos de Davi em seus escritos e orações, utilizando-os como suporte para sua experiência espiritual. Além disso, a tradição carmelita, na qual se insere, sempre manteve uma forte devoção a São João Batista, visto como um modelo de ascese e vida contemplativa. Sua presença na composição pode, assim, remeter à vida eremítica dos primeiros carmelitas no Monte Carmelo, reforçando a continuidade entre a espiritualidade de Teresa e as raízes da ordem que ela reformou. Essa interpretação é reforçada pelo soneto que acompanha a gravura na *Vita effigiata et essercizi affettiui della seraf. vergine S. Teresa di Giesu*, publicado no ano de 1670, em Roma.

"Muitas vezes é elevada para ver a glória dos bem-aventurados."
Se tantas alegrias e tantas glórias reúne,
Como o Céu, o excelso monte Tabor,
Quando o verdadeiro Sol se cobre de luz,
Entre o Sol de Elias e a Lua de Moisés.
Que cena se revela, e que fortuna
Sorri, ó grande Carmelo, à tua prole,
Quando sobre suas asas voa
Onde o Céu sempre brilha e nunca escurece?"
Ao simples sussurrar de uma brisa suave,
Elias se desprende da terra; e esta
Solta ao porto suas velas e sua nau.
Aquele, em suas mãos, teve a chave
Para libertar das alturas celestes as chuvas;
Mas esta, em seu seio, todas as acolhe.¹³³
(*Vita Effigiata...*, 1670, p. 181)

¹³² De acordo com o Dicionário Priberam, fêrula é um bastão alto encimado por uma cruz.

¹³³ *Spesso è solleuata à veder la Gloria de' Beati*

*Se tante gioie, e tante glorie aduna,
Come'l Ciel, del Tabor l'eccelsa mole,
Quando di Sol s'ingombta il vero Sole
Tra'l Sol d'Elia, e di Mosè la Luna.
Quale scena si scopre; e qual fortuna,
Arride, o gran Carmelo ala tua Prole
Quando su le sue penne auien che vole,
Doue'l Ciel sempre splede, e mai s'imbruna?
Al solo susurrar d'Aura suaue
Staccossi Elia dal lido: e questa iscioglie
Al porto le sue vele, e la sua Naue.
Quegl'in sua man dele celesti soglie
A sprigionar le pioggie hebbe la Chiaue;
Ma questa nel suo sen tutte l'accoglie.*

Davi, além de símbolo do louvor divino, também é associado à linhagem messiânica, enquanto João Batista, o último dos profetas, é aquele que anuncia a chegada do Salvador. Ambos estabelecem uma conexão entre o Antigo e o Novo Testamento. O soneto reforça essa conexão ao evocar a Transfiguração no Monte Tabor, episódio no qual Cristo surge entre Moisés e Elias. Ao associar a visão de Teresa a essas figuras tradicionais, o poema e a gravura sugerem que sua experiência mística não apenas a aproximava do divino, mas também a inseria em uma tradição de mediação espiritual e profética.

No painel de Sepúlveda (Img. 172) temos uma situação semelhante à daquela pintura em que se representa o tema da coroação de Nossa Senhora: Westerhout insere uma construção no plano de fundo da composição e Sepúlveda segue essa mesma escolha. Trata-se de um terreno íngreme, no topo do qual se ergue uma espécie de castelo ou cidade murada. A presença dessa estrutura arquitetônica também encontra paralelo em outro painel, no qual Cristo pede a Teresa que guie os pecadores. Em ambos, o castelo ou a cidade murada parecem representar o mundo terreno, em contraste com o ambiente celestial ao qual Teresa vai gradualmente ascendendo.

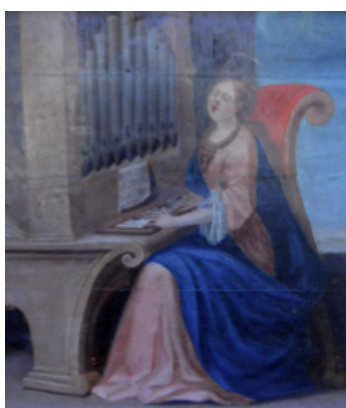


Img. 172 - Teresa participa do coro celestial. João de Deus e Sepúlveda. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século XVIII, Recife, Pernambuco, Brasil. Foto: André Honor. Dia 20, Abr. 2015.

O painel de Sepúlveda também se diferencia por algumas alterações nas figuras santas que se apresentam perante Santa Teresa. A figura central é facilmente identificável como

Nossa Senhora, graças à coloração característica de suas vestes: o manto azul sobre a túnica branca, um código visual amplamente difundido na iconografia mariana. À sua esquerda, permanece o rei Davi, reconhecível por dois atributos clássicos — a coroa, que o assinala como soberano, e a harpa, símbolo de seu louvor divino. Contudo, ao lado de Davi, aparecem duas outras figuras masculinas cuja identificação se torna mais difícil. Diferente das gravuras anteriores, nas quais São João Batista podia ser reconhecido pela cruz com a filactéria, aqui os personagens não portam quaisquer atributos iconográficos que permitam uma identificação precisa.

Do lado direito de Maria, observa-se uma situação semelhante à descrita nas figuras masculinas: a maior parte das santas perde os atributos que, nas gravuras anteriores, permitiam sua identificação imediata. Santa Clara já não porta a custódia que a distinguia; Santa Gertrudes aparece sem o cajado; e, embora Santa Catarina ainda segure um ramo, é difícil identificar com precisão o tipo da flor, o que enfraquece seu reconhecimento iconográfico. A ausência desses símbolos específicos faz com que essas figuras passem a ser reconhecidas apenas pelas vestes carmelitas, assumindo, assim, a aparência de religiosas comuns da ordem. Essa escolha pode refletir uma intencionalidade devocional: ao uniformizar a aparência das santas, aproximando-as das irmãs carmelitas do cotidiano, o painel reforça a ideia de continuidade entre a vida monástica terrena e a glória celeste, sugerindo que a santidade estaria ao alcance de todas as que se consagrassem de maneira exemplar à vida religiosa conforme os ensinamento carmelitas.



Img. 173 - Detalhe do painel Santa Cecília e freira foleira, 1743, Manuel Cerqueira Mendes e oficina; Mosteiro de Santa Maria de Arouca (Duarte, 2022, p. 215).



Img. 174 - Santa Cecília, século XVII, autor desconhecido; Igreja Paroquial de Oiã, Oliveira do Bairro. Fonte: Fotografia cortesia do padre Manuel Mário Ferreira (Duarte, 2022, p. 210).



Img. 175 - Santa Cecília, século XVIII, autor desconhecido; Capela de São Sebastião, Tabuaço. Fonte: Fotografia cortesia do padre Sousa Lara (Duarte, 2022, p. 210).

A única exceção é Santa Cecília, que continua representada em sua tradicional posição ao órgão (Imgs. 173, 174 e 175). Além disso, sua vestimenta se destaca das demais: ela veste um manto verde-azulado ornamentado com uma faixa amarela. Essa escolha cromática está de acordo com a tradição iconográfica portuguesa, na qual Santa Cecília frequentemente aparece tocando seu instrumento e vestida com tons de verde ou azul (Figs. 174, 175 e 176). Esse destaque dado à santa por Sepúlveda certamente não foi acidental. Além de pintor, ele também era músico, e é provável que nutrisse uma devoção particular por Cecília, padroeira dos músicos e seguramente conhecida entre os artífices do som na América Portuguesa.

A indefinição na representação das personagens coadjuvantes pode sugerir uma escolha consciente por parte de Sepúlveda, revelando certa liberdade interpretativa ou, ainda, uma intencional diluição simbólica. Ao suavizar os atributos iconográficos dessas figuras, o artista reforça o protagonismo de Nossa Senhora e de Santa Teresa, que permanecem em destaque na composição. Entretanto, ainda que seja difícil supor que um artífice experiente como Sepúlveda não fosse capaz de identificar personagens como São João Batista ou Santa Clara, é justamente essa possibilidade que considero a mais plausível.

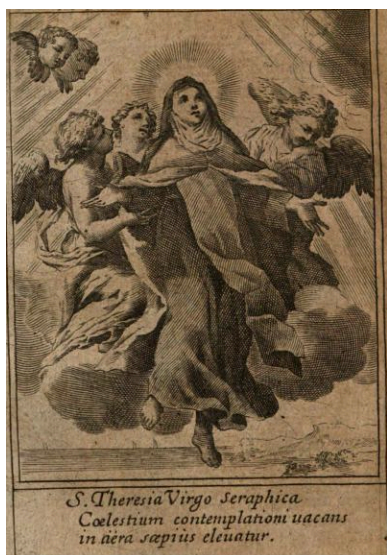
A dificuldade em identificar essas personagens pode estar relacionada ao fato de o tema tratado na cena ter um intertexto de difícil reconhecimento. Trata-se, inclusive, de um dos poucos episódios cuja fonte textual não conseguimos localizar durante a pesquisa. Nem a legenda da pintura, nem os sonetos que acompanham as imagens fornecem qualquer pista quanto à identidade dos santos representados. Diante disso, é possível que Sepúlveda tenha optado por uma representação mais genérica, evitando a nomeação imprecisa de figuras sagradas, em respeito ao decoro iconográfico. As exceções, significativamente, são Davi e Cecília. Ambos mantêm seus atributos e são facilmente reconhecíveis, o que pode não ser coincidência, visto que são personagens intimamente ligados à música, elementos seguramente familiares ao olhar e à sensibilidade do próprio Sepúlveda.

8.5 - Teresa é elevada à compreensão celestial

Assim como o tema anterior, as imagens que representam Teresa sendo elevada à compreensão celestial também apresentam um intertexto difícil de ser identificado, mas foi possível localizar um referente textual que ajuda a compreender a crença que motivou a criação dessas representações. No contexto dos processos remissoriais — ou seja, os documentos e depoimentos reunidos pelas autoridades eclesiásticas para comprovar a santidade de Teresa e viabilizar sua canonização —, encontramos uma citação reveladora.

Frei Pedro da Mãe de Deus, Prepósito Geral dos Carmelitas Descalços da Congregação da Itália, e Fei João de São Jerônimo, Procurador-Geral dos Carmelitas Descalços da Congregação da Espanha, destacaram, entre os sinais de santidade de Teresa, o seguinte testemunho: "Com a eficácia do divino espírito, era arrebatada de tal maneira que não apenas a alma desta mencionada virgem, mas também, algumas vezes, o corpo era elevado da terra"¹³⁴ (Silvério de Santa Teresa, 1934, p. 17). Trata-se, portanto, de uma descrição que reforça a ideia da levitação como manifestação visível da união espiritual com o divino — conceito que, posteriormente, ganharia forma visual nos painéis que a mostram suspensa entre o céu e a terra.

Diferentemente da maior parte dos casos tratados anteriormente, este tema apresenta uma fidelidade quase total entre a gravura e sua transposição pictórica por Sepúlveda. Com exceção da adaptação da composição de um formato vertical para o horizontal e da aplicação de cores, não há alterações significativas na disposição das figuras ou na construção simbólica da cena. Isso sugere que o modelo gravado já oferecia uma solução compositiva suficientemente satisfatória para os fins devocionais e iconográficos pretendidos, dispensando maiores intervenções por parte do pintor.



Img. 176 - Teresa é elevada à compreensão celestial. Alessio de la Passione. Vita effigiata et essercizi affettuiui della seraf. vergine S. Teresa di Gesu. Roma, 1655, n. 20, p. 160.



Img. 177 - Teresa é elevada à compreensão celestial. Claudine Brunand. La Vie de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jesus..., França, 1670, n. 20, entre as pp. 128-129.



Img. 178 - Teresa é elevada à compreensão celestial. Arnold van Westerhout, Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesu, Roma, Itália, 1716, prancha XXI.

¹³⁴ Con la eficacia del divino espíritu en tal manera era arrebatada, que no sólo el alma de esta sobredicha virgen, mas también algunas veces el cuerpo era elevado de la tierra.

A imagem apresenta Santa Teresa de Jesus sendo elevada aos céus por três anjos, em um momento que sintetiza o êxtase místico e a glorificação espiritual. Essa é a ideia principal, sendo, também, o foco estabelecido na legenda das gravuras: “Santa Teresa, Virgem Seráfica, dedicada à contemplação das coisas celestes, é frequentemente elevada ao ar.¹³⁵” A santa, ao centro da composição, aparece com os braços abertos e a cabeça levemente erguida, os olhos fixos em direção a uma intensa luminosidade que desce do alto — sinal da presença divina que a acolhe. Sua expressão mistura serenidade e deslumbramento, evocando o arrebatamento da alma diante da visão celestial. Dois querubins observam a cena no canto superior esquerdo, reforçando a atmosfera de sacralidade.

A parte inferior da imagem revela um cenário terrestre: uma faixa costeira deserta e montanhosa, com barcos navegando em um mar calmo, estabelece o contraste entre o mundo terreno e a elevação espiritual de Teresa. Estilisticamente, a imagem se destaca pela elegância do movimento que percorre toda a composição, conferido principalmente pelas dobras fluidas das vestes da santa e dos anjos. O tratamento das roupas não só sugere a elevação física, como também contribui para a leveza da cena, remetendo a um dinamismo suave que parece suspender o tempo. O jogo de luz e sombra nas vestimentas cria profundidade e vitalidade, enquanto as nuvens sobre as quais os anjos se apoiam reforçam o caráter sobrenatural da ascensão. Trata-se, portanto, de uma composição que alia simbolismo teológico e refinamento técnico para expressar a união mística de Teresa com o divino.

Na versão pintada por Sepúlveda (Img. 179), observa-se uma clara adaptação da composição original à forma horizontal do painel. Para preencher esse novo formato, o artífice precisou alargar a cena, o que é perceptível sobretudo na expansão da grande nuvem que serve de base à santa e aos anjos. Essa nuvem, mais ampla e volumosa, se estende lateralmente até tocar as bordas laterais do painel, funcionando como um elemento de equilíbrio visual e preenchimento espacial. A ampliação do fundo permitiu a disposição mais espaçada dos quatro anjos que elevam Teresa, bem como dos dois querubins, que se mantêm no canto superior esquerdo, mas agora mais afastados uns dos outros.

¹³⁵ *S. Theresia Virgo Seraphica Coelestium contemplationi uacans in aera saepius eleuatur.*



Img. 179 - Teresa é elevada à compreensão celestial. João de Deus e Sepúlveda. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século XVIII, Recife, Pernambuco, Brasil. Foto: André Honor. Dia 20, Abr. 2015.

A parte inferior do painel apresenta uma paisagem costeira que, embora discreta, colabora para ambientar a elevação celeste de Teresa. À direita, um conjunto de rochedos escuros delimita a cena, contrastando com a suavidade das nuvens e sugerindo a terra firme da qual a santa se desprende. O mar, em tons escuros e profundos, ocupa uma larga faixa horizontal, criando uma base densa para a composição e contribuindo para a sensação de ascensão. Na linha do horizonte, aparecem finos traços alaranjados que representam embarcações. Essas linhas são bastante esquemáticas e se destacam pela diferença de tratamento em relação ao restante da pintura. É possível que essa solução seja apenas um recurso estilístico para indicar a presença dos barcos sem ocupar o olhar com muitos detalhes — mas também se pode levantar a hipótese de que foram inseridos em momento posterior, por outro artífice ou pelo próprio Sepúlveda, como tentativa de manter a fidelidade ao modelo gravado.

Quanto à coloração, esta versão pintada revela um uso expressivo e contrastante das cores, conferindo à cena certo dinamismo. Os anjos que ladeiam Teresa vestem mantos em tons vibrantes de azul e vermelho, que se destacam contra o branco das nuvens. A própria Santa Teresa, no centro, é envolta pelo hábito preto do Carmelo, em forte contraste com o branco intenso do véu interno. O céu, mais do que um fundo neutro, ganha protagonismo com tonalidades de verde e amarelo, criando um ambiente de luz intensa que reforça o caráter

místico da cena. As nuvens, densas e bem modeladas, funcionam tanto como suporte físico da ascensão quanto como símbolo da transição entre o mundo terreno e o espiritual, ressaltando a dramaticidade barroca da composição.

8.6 - A morte de Teresa

A morte de Santa Teresa marca, iconográfica e espiritualmente, a culminância de sua trajetória de santificação. Longe de ser retratada como uma morte no sentido comum, essa cena representa, antes, o momento de sua plena união com o divino — a recompensa última por uma vida dedicada à busca da perfeição espiritual. Em termos narrativos, é o desfecho natural das etapas anteriores de sua jornada mística: os êxtases, as visões, os milagres e os sofrimentos vividos em comunhão com Cristo. A passagem de Teresa ao além é, portanto, mais do que um fim; é o ponto de transição entre a peregrinação terrena e a glorificação celestial. A iconografia desse episódio não apenas celebra a elevação de sua alma ao paraíso, mas reafirma a legitimidade de sua santidade diante dos fiéis, tornando visível aquilo que, no plano terreno, já se pressentia: Teresa alcançou a perfeição, e por isso Cristo veio buscá-la.

O tema iconográfico que registra esse momento surge na obra de Adrien Collaert e Cornelius Galle (Img. 180), em 1613. Nessa gravura, a santa aparece deitada sobre um leito, com a cabeça inclinada para trás e os olhos voltados para o céu, em uma expressão que mescla fraqueza e serenidade. Ela se encontra abraçada a uma imagem de Cristo atado à cruz, detalhe tocante e que reforça a devoção carmelita à humanidade sofredora de Jesus. Nesse momento final, Teresa participa misticamente da Paixão, unindo sua morte à dor redentora de Jesus. A composição é dominada por linhas fluidas e diagonais que orientam o olhar do espectador para o alto, onde a cena celeste se abre em meio às nuvens. Jesus Cristo aparece no centro da composição, cercado por uma auréola luminosa e voltado diretamente à santa, como quem a acolhe. É representado como Pantocrator¹³⁶, com a mão direita em gesto litúrgico: o polegar voltado para si, os dedos médio e indicador erguidos em posição quase vertical, enquanto os outros dois se curvam em direção à palma. O gesto, tradicional na iconografia cristã, carrega forte carga simbólica — os dois dedos erguidos indicam a dupla natureza de Cristo, divina e humana; os três unidos remetem à Trindade.

¹³⁶ Pantocrator, em grego, significa "todo-poderoso" ou "governante de tudo".



Img. 180 - A morte de Teresa. Adriaen Collaert. Vita S. Virginis Teresiae..., 1613, prancha 24.

A parte inferior da cena é marcada por um grupo de anjos que testemunham e participam do momento. Três deles se reúnem em oração, ajoelhados sobre um genuflexório aos pés da cama. Seus olhares parecem focar mais na figura de Cristo do que na de Santa Teresa. A esquerda desse grupo, há outro ser angelical ajoelhado, de costas para o espectador, com os braços estendidos em direção à santa. Mais um anjo surge atrás do leito, do qual enxergamos apenas as asas, as vestes e o cabelo, pois está virado totalmente para o lado contrário ao do espectador. Os traços estilísticos são típicos do barroco devocional: as dobras das vestes são tratadas com minúcia, conferindo movimento e solidez às figuras; os gestos são amplos e teatrais; e o jogo de luz e sombra dá profundidade à imagem. À esquerda da cama, um pequeno móvel sustenta um livro aberto e um rosário, elementos que reforçam a espiritualidade contemplativa.

Outro elemento de grande importância quase escapa ao olhar desatento, pois se confunde com as dobras do tecido que cobre Santa Teresa e com os contornos das nuvens que a envolvem: trata-se de uma pomba branca. Segundo a legenda que acompanha a imagem, “Ferida pelo mais ardente ímpeto de amor, ela [Teresa] parte desta vida em 1589, aos 68 anos de idade; e ao redor de seu leito de morte, com uma coroa de anjos e de vários santos, Cristo está presente. O céu se abre, e da boca da Virgem voa uma pomba alvíssima.” Sua representação sugere um movimento que parece partir do corpo de Teresa em direção a Cristo,

reforçando visualmente a união entre a alma da santa e o seu destino celeste. A pomba é, portanto, mais que um símbolo; é a própria alma da santa, elevada em pureza e amor, conduzida ao encontro definitivo com Deus.

No céu, acima de Cristo, sete velas flutuam verticalmente, alinhadas em arco, simbolizando talvez a luz divina que acolhe a alma da santa. Esse entendimento estaria em acordo com o estabelecido por Chevalier e Gheerbrant (1998, p. 934), segundos os quais “as velas que ardem ao pé de um defunto - os círios acesos - simbolizam a luz da alma em sua força ascensional, a pureza da chama espiritual que sobe para o céu”. À esquerda da parte celeste, três figuras observam a cena: dois homens e uma mulher. Essas pessoas podem ser interpretadas como sendo José, Maria e um santo portador de estigmas, talvez São Francisco de Assis — sugerindo a recepção da santa por figuras santas já glorificadas. Tudo contribui para uma atmosfera de passagem serena e gloriosa, em que o limite entre o mundo terreno e o celestial parece suavemente dissolvido.



Img. 181 - A morte de Teresa. Alessio de la Passione. Vita effigiata et essercizi affettiui della seraf. vergine S. Teresa di Gesu. Roma, 1670, n. 69, p. 286.



Img. 182 - A morte de Teresa. Claudine Brunand. La Vie de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jesus..., França, 1670, n. 55, entre as pp. 378-379.



Img. 183 - A morte de Teresa. Arnold van Westerhout, Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesu, Roma, Itália, 1716, prancha LXVI.

Nas gravuras romanas e lionesa (Imgs. 181, 182 e 183), a representação da morte de Santa Teresa segue uma composição bastante distinta da anterior, sobretudo por sua moderação e pela diminuição dos elementos sobrenaturais evidentes. A santa aparece deitada em um leito simples, de costas para o espectador, com a cabeça inclinada e uma cruz repousando sobre seu peito. A posição de seu corpo, ocupando o lado direito da cena, guia o

olhar do espectador para o grupo de religiosas que a cercam naquele momento. Há um grupo mais ao fundo, próximo à porta do aposento, mas uma delas está junta de Teresa, amparando-a em seus braços.

Diferentemente da gravura anterior () mg. 180, em que a parte superior era ocupada por uma enxurrada de informações - Cristo, anjos, santos, nuvens e velas - aqui o plano superior é preenchido por uma única figura divina: Jesus Cristo, representado com feições vigorosas, um manto esvoaçante. Em sua mão direita carrega um cetro e se apoia sobre um orbe, enquanto com a direita abençoa a cena. Ele surge entre nuvens e raios de luz, que se dirigem diretamente à santa. Não há a presença de anjos nem de velas flutuantes, o que confere à cena um tom mais comedido, embora ainda profundamente devocional.

À esquerda, substituindo o grupo de anjos da outra imagem, vemos dois frades. Um deles está sentado diante de uma pequena mesa circular e segura um objeto difícil de identificar, mas que pode estar relacionado à extrema-unção ou outro rito de passagem. Diante do leito, um pequeno genuflexório reforça a atmosfera devocional do momento. No centro da composição, a pomba alva segue representando a alma da religiosa carmelita. A cena, no geral, reduz a teatralidade e o movimento característicos do barroco mais exuberante, e opta por uma disposição mais contida, com gestos discretos e uma expressividade interiorizada. Essa mudança de foco — do esplendor celestial à presença concreta dos religiosos e da comunidade carmelita — transforma a morte de Teresa em um acontecimento não só espiritual, mas também comunitário. Essa abordagem, inclusive, alinha-se ao intertexto que tornou conhecido o episódio: trata-se de um tema construído a partir dos testemunhos de religiosas carmelitas durante os processos de beatificação e canonização da santa.

A despedida de Teresa nos é contada por uma testemunha ocular, Ana de São Bartolomeu, uma das freiras que acompanhavam a santa em seus últimos momentos. Segundo o relato, Ana sustentava Teresa nos braços quando ela faleceu (Silvério de Santa Teresa, 1934, p. 170). É ela, portanto, a religiosa representada amparando o corpo da reformadora nas gravuras de Alessio de la Passione, Claudine Brunand e Arnold van Westerhout. Ana de São Bartolomeu diz ter tido uma visão mística no momento da morte de Santa Teresa. Segundo ela, junto à cama estava “Deus Nosso Senhor, de cuja pessoa saía um resplendor grandíssimo, com grande acompanhamento de Santos e Anjos da Corte Celestial, que esperavam a alma da santa Madre para levá-la à sua glória e dar-lhe o prêmio por seus trabalhos”¹³⁷ (Silvério de

¹³⁷ *Dios Nuestro Señor, de cuya persona salía resplandor grandísimo con mucho acompañamiento de Santos y Angeles de la Corte celestial, que aguardaban el alma de la santa Madre parj llevarla a su gloria y darla el premio de sus trabajos.*

Santa Teresa, 1934, p. 170). Prosseguindo em seu relato, conta como foi o momento em que retornou de seu momento místico:

[...] o resplendor de glória que saía da pessoa de Nosso Senhor formava uma espécie de céu, e esta declarante voltou a si com um consolo tão grande e com forças muito notáveis, das quais antes estava privada, que nunca mais sentiu dor nem nunca até hoje sentiu tristeza pela morte da santa Madre. A qual então expirou, deixando um cheiro suave e agradável em todo o quarto; o que foi sentido por todas as irmãs de Alba que estavam na cela no momento de sua morte, e pelo padre frei Antônio de Jesus, com outro companheiro que estava ali. E isso foi de tal modo, que até as tigelinhas onde lhe haviam servido um pouco de comida exalavam um perfume tão extraordinariamente bom, que todas se admiraram disso¹³⁸ (Silvério de Santa Teresa, 1934, p. 170).

As transformações iconográficas observadas nas gravuras que sucedem à matriz de Collaert e Galle revelam um deslocamento no foco narrativo adotado pelos artífices de Roma e de Lyon. Enquanto a primeira imagem privilegiava o esplendor da recepção celestial, as versões posteriores incorporam elementos diretamente inspirados no testemunho da carmelita Ana de São Bartolomeu. Isso se evidencia na inclusão da própria Ana amparando o corpo de Teresa em seus braços, dos religiosos ao redor — entre eles, frei Antônio de Jesus — e na mesa baixa próxima ao leito, onde repousam as “tigelinhas” evocadas no relato, que exalavam o perfume milagroso sentido por todos os presentes. Tais adições não são meramente decorativas: elas indicam um esforço deliberado dos artistas em tornar visível o conteúdo do intertexto hagiográfico, aproximando o espectador da vivência comunitária do episódio e das provas sensíveis da santidade de Teresa.

O único elemento que não aparece diretamente no relato de Ana de São Bartolomeu, mas que está presente de modo recorrente nas representações visuais da morte de Teresa, é a figura da pomba branca. No entanto, esse detalhe também possui base textual nos processos de canonização da santa. No terceiro tomo, que reúne diversos testemunhos sobre as experiências místicas ocorridas no momento da morte de Teresa, lê-se que “outra religiosa, quando ela (Santa Teresa) deu o último suspiro, viu algo como uma pomba saindo de sua boca”¹³⁹ (Silvério de Santa Teresa, 1935, p. LXVI). Esse relato reforça o uso simbólico da

¹³⁸ [...] el resplendor de gloria que salía de su persona de Nuestro Señor hacía una forma de cielo, y esta declarante volvió en sí con un consuelo tan grande y fuerzas muy notables de que estaba privada, que nunca más sintió pena ni nunca hasta hoy la ha sentido de la muerte de la santa Madre, la cual luego expiró dejando [pande olor y bueno en toda la pieza; lo cual sintieron todas las hermanas de Alba que se hallaron en la celda a su muerte, y el padre i;aij ñnlonio de Jesús con otro compañero que allí tenía. Y esto fué tanto grado, que hasta las salserillas donde la habían dado un poco de pisto daban de sí un olor tan extraordinario de bueno, que todas se admiraron de ello.

¹³⁹ otra religiosa cuando dió la última boqueada, vio una como paloma que la salia de la boca.

pomba como representação da alma, elevando-se em pureza e amor para o encontro definitivo com Deus — uma imagem que, embora discreta, ganha forte carga poética nas gravuras e painéis que buscaram traduzir visualmente esse momento culminante da trajetória teresiana.

No entanto, há um elemento presente tanto no relato de Ana de São Bartolomeu quanto na gravura de Collaert e Galle que é omitido nas interpretações de Alessio de la Passione e Claudine Brunand (Imgs. 184 e 185), sendo retomado apenas na gravura de Arnold van Westerhout (Img. 186): trata-se da corte de santos e anjos que, segundo Ana, aguardavam a alma de Teresa para conduzi-la à glória. Enquanto Passione e Brunand substituem esse conjunto de figuras por um único querubim, quase imperceptível atrás de uma nuvem, Westerhout retoma com força essa dimensão celestial. Em sua composição, vemos um grupo numeroso de seres celestiais, semelhante a um exército, no qual a criatura à frente ergue um cetro, gesto que parece convocar os demais à intercessão e ao acolhimento da alma de Teresa.



Img. 184 - Detalhe da gravura A morte de Teresa, de Alessio de la Passione.



Img. 185 - Detalhe da gravura A morte de Teresa, de Claudine Brunand.



Img. 186 - Detalhe da gravura A morte de Teresa, de Arnold van Westerhout.

Apesar de Westerhout ser, de modo geral, a principal referência iconográfica para Sepúlveda na composição de seus painéis, nesse episódio específico, o pintor retoma a solução visual proposta por Alessio de la Passione e Claudine Brunand. A corte celestial presente na gravura de Westerhout — composta por uma multidão de santos e anjos — é suprimida por Sepúlveda, que opta por uma representação mais contida, próxima daquelas anteriores. A presença dos anjos é apenas sugerida por alguns querubins discretamente posicionados junto às nuvens.



Img. 187 - A morte de Teresa. João de Deus e Sepúlveda. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século XVIII, Recife, Pernambuco, Brasil. Foto: André Honor. Dia 20, Abr. 2015.

A opção de Sepúlveda por suprimir a corte celestial pode estar ligada a diferentes motivações. Por um lado, pode ter sido uma escolha prática, buscando simplificar a cena e facilitar sua execução, considerando os limites técnicos e materiais de um grande painel pintado na América portuguesa. Por outro lado, essa decisão pode ter sido intencional no sentido de concentrar o foco narrativo e devocional na relação direta entre Cristo e Teresa, enfatizando o momento íntimo e sagrado da despedida da santa. Há, ainda, uma hipótese que se assemelha ao que ocorre no painel em que Teresa é elevada ao céu: ali, Sepúlveda, ao não conseguir identificar com segurança os personagens celestes, optou por anonimizar suas figuras, apagando seus atributos. Aqui, em lógica semelhante, em vez de anonimizar, Sepúlveda pode ter simplesmente os retirado da composição, delegando aos querubins a função simbólica de representar a acolhida celestial.

Outra das particularidades presentes no painel da Ordem Terceira do Carmo do Recife (Img. 187) reside na forma como Sepúlveda representou a separação da alma da santa. Assim como nas gravuras, uma pomba paira no ar, entre Teresa e Jesus. Mas o artífice, aproveitando-se da possibilidade do uso de cores, inseriu uma intensa luz amarela que flui da boca de Teresa, ligando visualmente seu corpo ao animal alado que representa seu espírito. Essa decisão iconográfica parece ter sido fundamentada mais nas legendas das gravuras, que

ênfatizam a exalação da alma em forma de pomba — “Santa Teresa, ardendo na chama do amor divino, ao ser arrebatada com mais fervor para junto do Esposo que lhe aparecia, exalou a alma sob a forma de uma pomba puríssima¹⁴⁰” — do que propriamente nos relatos presentes nos processos canônicos.

Essa atenção de Sepúlveda à legenda, em detrimento do texto de Ana de São Bartolomeu, também pode ajudar a explicar sua opção por suprimir a corte celestial tão destacada na composição de Westerhout. A ausência de santos e anjos, substituídos apenas por alguns querubins discretos, parece demonstrar que o artífice e/ou seus mecenas priorizaram o foco na relação entre Teresa e seu Esposo divino, Jesus Cristo. Em vez de dispersar o olhar do espectador com múltiplas personagens, a cena é condensada em um elo direto entre a santa e Deus, reforçando a intimidade do momento do êxtase místico final.

Outra evidência de que Sepúlveda pode não ter tido pleno acesso — ou conhecimento — dos intertextos narrativos é encontrada na pequena mesa disposta ao lado da cama de Teresa. Nela, em vez das tigelinhas de comida mencionadas por Ana de São Bartolomeu, que exalavam perfume após a morte da santa, o pintor representou uma pena e seu tinteiro. Tal elemento, ausente do relato original, talvez tenha sido inserido por conta própria ou confundido com caldeira de água benta presente na gravura, o que reforça a hipótese de que sua interpretação se deu mais pela leitura visual do modelo iconográfico (e de sua legenda) do que por um estudo profundo da fonte textual. Nesse sentido, Sepúlveda manteve o decoro ao adaptar a imagem para torná-la inteligível e funcional ao público local, ainda que, para isso, tenha se desviado de certas referências narrativas fundamentais.

¹⁴⁰ *S. Teresia Diuini amoris incendio aestuans quum in adstantem sponsum feruentius raperetur Animam sub specie candidissimae columbae efflauit.*



Img. 188 - Detalhe da gravura A morte de Teresa, de Arnold van Westerhout.



Img. 189 - Detalhe do painel A morte de Teresa, de João de Deus e Sepúlveda.

Finalizar a análise com o painel da morte de Santa Teresa é mais do que um desfecho temático, é uma escolha simbólica que reforça a coerência narrativa e espiritual de toda a trajetória iconográfica explorada ao longo desta tese. O momento de sua morte, entendido não como encerramento, mas como coroamento de uma vida inteiramente devotada à busca da perfeição cristã, representa a etapa final de sua ascensão. Se em episódios anteriores vimos Teresa sendo chamada, guiada, provada e recompensada, aqui testemunhamos sua elevação definitiva: é o instante em que sua alma se desprende do corpo e é acolhida por Cristo, selando, assim, sua união mística total com o divino.

Tanto nas gravuras quanto no painel produzido por Sepúlveda, um detalhe discreto, mas carregado de significado, reforça essa leitura: as sandálias de Teresa estão dispostas aos pés de sua cama. Representá-la morrendo descalça é um gesto iconográfico que remete diretamente à reforma que ela promoveu na ordem carmelita, da qual se originaram os chamados "carmelitas descalços". Esse despojamento não é apenas literal, mas espiritual — simboliza a renúncia radical aos bens terrenos e o compromisso absoluto com a humildade evangélica. Assim, o ato de retirar as sandálias torna-se metáfora visual da entrega total de Teresa a Deus, reafirmando sua fidelidade à reforma e ao ideal de perfeição cristã que marcou toda a sua vida.

Para os fiéis da América portuguesa, especialmente os ligados à Ordem Terceira do Carmo do Recife, esse painel não só encerrava o ciclo narrativo de sua vida sagrada, mas oferecia um modelo inspirador de “bem morrer” — uma morte em graça, com sinais visíveis de santidade, suavidade e promessa de glória eterna. Em um tempo em que a arte sacra era instrumento de catequese e de formação moral, contemplar a partida de Teresa significava, também, meditar sobre o próprio destino da alma. A imagem projetava a esperança de que, seguindo seus passos de devoção e penitência, mesmo os leigos poderiam almejar um fim semelhante, enxergando o morrer não como uma ruína, mas como um caminho para a perfeição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A vida de Santa Teresa d'Ávila contada pelos traços e pelas cores de João de Deus e Sepúlveda revela muito mais do que um exercício devocional ou um registro hagiográfico. Ela se constitui como um testemunho do modo como a arte sacra se formou e amadureceu na América portuguesa. O conjunto pictórico da Ordem Terceira do Carmo do Recife, ao mesmo tempo em que se insere em uma tradição visual transnacional, representa uma inflexão local dessa tradição, sendo um caso exemplar do processo de tradução e de aclimação das imagens europeias ao contexto colonial. Nesse processo, os artífices atuaram como intérpretes criativos, capazes de negociar entre o decoro exigido pelo ambiente sacro e as condições materiais, simbólicas e culturais do espaço onde produziam. O engenho, entendido como a faculdade inventiva que torna o artífice capaz de adaptar sem violar o decoro, manifesta-se aqui como o verdadeiro eixo que articula a arte colonial. Uma arte que traduz, interpreta e transforma.

A análise dos quarenta painéis do forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife, em diálogo com as gravuras europeias que lhes serviram de base, permitiu evidenciar o funcionamento dessa lógica tradutória. As composições revelam que o processo de cópia, longe de significar mera repetição, deve ser compreendido como um espaço de invenção, em que cada adaptação, cada deslocamento de figura, cada alteração cromática, pode ser compreendida como portadora de sentido. A gravura, como demonstraram autores como Argan (1992) e Bohrer (2020), não é uma reprodução servil, mas uma modalidade de criação que opera segundo regras próprias de mediação técnica e simbólica. Essa compreensão foi fundamental para reabilitar a noção de cópia como categoria legítima de análise histórica, libertando-a da ideia moderna de inferioridade frente ao “original”.

Ao propor a leitura das imagens de Sepúlveda com ênfase na ideia de um processo de aclimação das composições, esta tese amplia a discussão metodológica sobre a arte sacra na América portuguesa. Entender a pintura colonial como tradução implica reconhecer nela um processo de negociação cultural. Torna-se perceptível um trânsito de imagens, técnicas e ideias que atravessam o Atlântico e adquirem novas camadas de significado no espaço colonial. Nesse sentido, os painéis teresianos não são ecos distantes da arte barroca europeia, mas lugares de enunciação próprios. Cada adaptação imagética se torna uma forma de interpretar o mundo, de mediar entre o universal e o local, o espiritual e o material, o dogma e a experiência cotidiana.

O método aqui desenvolvido, que combina análise iconográfica comparada; leitura contextual ou iconológica; estudo dos tratados artísticos; e desenvolvimento de uma erudição sensível às formações imagéticas do período estudado, mostrou-se particularmente eficaz para compreender essas operações de adaptação. Ao integrar a história da arte à história social da cultura, foi possível identificar como os princípios do decoro e do engenho estão situados na prática dos artífices coloniais. O decoro, longe de ser uma norma restritiva, aparece como o parâmetro que garante a inteligibilidade da imagem e sua adequação ao contexto; já o engenho manifesta a liberdade criadora dentro dos limites do decoro, a capacidade de inventar soluções visuais novas para contextos diversos. A análise dos painéis de Sepúlveda mostra que a adequação não é sinônimo de subordinação.

Essa abordagem contribui, portanto, para um refinamento conceitual do que se entende por barroco colonial brasileiro. Grande parte da historiografia sobre o barroco no Brasil se concentrou nos polos do Rio de Janeiro, de Minas Gerais e da Bahia, regiões cujas expressões artísticas foram amplamente estudadas e canonizadas como representativas da arte da América portuguesa. Pernambuco, entretanto, permanece à margem desse debate, apesar de sua relevância como centro artístico e devocional no século XVIII. O conjunto pictórico da Ordem Terceira do Carmo do Recife, nesse sentido, surge como testemunho da vitalidade da produção artística pernambucana, revelando que o barroco no Brasil não se constitui como um estilo uniforme, mas como um fenômeno plural, moldado por diferentes contextos regionais e culturais. Ao trazer Pernambuco para o centro da discussão, este trabalho contribui para descentralizar o olhar historiográfico e para valorizar a diversidade das manifestações artísticas da América portuguesa.

Além de expandir o repertório geográfico e metodológico dos estudos sobre o barroco, esta pesquisa oferece um caminho para abordar outras devoções e programas iconográficos a partir da noção de tradução e aclimação. O método aqui empregado pode ser aplicado a diferentes ordens religiosas (franciscanas, beneditinas, mercedárias...) e a outros temas de devoção, como os ciclos marianos, passionais ou eucarísticos. A perspectiva comparada entre gravura e pintura permite rastrear as circulações de modelos e, ao mesmo tempo, compreender as singularidades locais que emergem dessas transposições. Em outras palavras, este trabalho oferece uma metodologia transferível, capaz de revelar como as imagens sacras, em diferentes lugares e tempos, foram recriadas para atender às sensibilidades e necessidades de comunidades específicas.

Mais do que uma análise de obras de arte, esta tese propõe uma leitura da arte sacra como linguagem histórica. As imagens estudadas não são apenas representações de uma fé,

mas instrumentos de persuasão, de ensino e de afirmação identitária. No contexto da Ordem Terceira do Carmo, elas funcionavam como mediadoras entre o humano e o divino, mas também entre os fiéis e a instituição que as encomendou. A força dessas imagens não reside apenas na habilidade técnica de seus autores, mas na capacidade de condensar em formas visíveis os valores e as esperanças de uma coletividade. Reconhecer nelas um espaço de enunciação simbólica é reconhecer também o papel ativo da arte na construção das sensibilidades religiosas e sociais da colônia.

Por tudo isso, esta pesquisa reforça a necessidade de valorizar e preservar o patrimônio artístico pernambucano, muitas vezes negligenciado pela historiografia e pelas políticas de conservação. O estudo sistemático das obras de Sepúlveda contribui não apenas para ampliar o conhecimento sobre a arte barroca no Nordeste, mas também para fortalecer a consciência histórica em torno de um acervo que constitui parte fundamental da memória cultural brasileira. Em tempos de descuido institucional com o patrimônio, reafirmar o valor dessas pinturas é um ato de resistência e de responsabilidade social.

Por fim, se a trajetória de Santa Teresa culmina na união mística com o divino, o percurso desta pesquisa também se conclui na constatação de uma unidade entre forma, fé e história. A obra de Sepúlveda, nascida do encontro entre a tradição europeia e a criatividade colonial, nos lembra que toda imagem é também um gesto de tradução: traduz o invisível em visível. Compreender essas traduções é, afinal, compreender como a arte se torna um espaço privilegiado de mediação cultural e como, através dela, o passado continua a interagir conosco.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Clara Habib de Salles. A pintura colonial e seus modelos: o postulado da imitação e a doutrina do decoro. **Revista Nava**, v. 3, n. 1, 2017. DOI: <https://doi.org/10.34019/2525-7757.2017.v3.28045>. Acesso em: 13/03/2024.
- ACIOLI, Vera Lúcia Costa. **A identidade da beleza**: dicionário de artistas e artífices do século XVI ao XIX em Pernambuco. Recife: Massangana, 2008.
- ALVES, Susana Rita Rosado. **A iconografia de Santa Maria Madalena em Portugal até o Concílio de Trento**. Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro. Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012.
- ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. **Guia de história da arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.
- ARIÈS, Philippe. História social da infância e da família. Tradução de Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC, 2018.
- BASTOS, Isabel da Conceição Ribeiro Soares. **Iconografia de Esposas Míticas na Pintura Portuguesa: Análise Casos**. Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa. Universidade do Porto, Porto, 2011.
- BASTOS, Rodrigo Almeida. **A maravilhosa fábrica de virtudes**: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822). São Paulo: FAU/USP, 2009.
- BASTOS, Rodrigo Almeida. Decoro, engenho e maravilha nos largos e igrejas de Santa Bárbara e Catas Altas. **Per Musi**, Belo Horizonte, EM-UFG, n. 24, 2011, p. 67-78. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1517-75992011000200009>. Acesso em: 13/03/2024
- BELLUZZO, Ana. Brasil dos Viajantes – A Propósito D’o Brasil dos Viajantes. **Revista USP**, São Paulo, v. 30, jun./ago. 1996, p. 6-19. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i30p6-19>. Acesso em: 13/03/2024
- BOHRER, Alex. **O discurso da imagem**: invenção, cópia e circularidade na arte. Lisboa: Lisbon International Press, 2020.
- BONETTI, Cristina. **O sagrado feminino e a serpente**: Performance mítica na simbologia das danças circulares sagradas. (Tese de doutorado). Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião, Goiânia, 2013.
- BORGES, Célia Maia. Santa Teresa e a Espiritualidade Mística: a circulação de um ideário religioso no mundo Atlântico. In: **Congresso Internacional de História Espaço Atlântico de Antigo Regime**. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2005, p. 01-10.
- BROCHADO, Cláudia Costa. A Querelle des Femmes e a Política Sexual na Idade Média. **Brathair**, v. 19, n. 2, 2019, p. 76. DOI: <https://doi.org/10.18817/brathair.v19i2.2278>. Acesso em: 12/04/2024.
- CALABRESE, Omar. **Como se lê uma obra de arte**. Tradução de Antônio Maia Rocha. Lisboa: Edições 70, 1997.
- CALHEIROS, Luís. **Entradas para um Dicionário de Estética**: Vanitas Vanitas et Vanitatem - Vanitas Vanitatum - Vanitas Vanitatis et Omnia Vanitas. *Revista Millenium*, n 13, 1999.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Arte Sacra no Brasil Colonial**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2011.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. **As irmandades de São Miguel e as almas do purgatório: culto e iconografia no Setecentos mineiro**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2013.

CASIMIRO, Luís Alberto. A pintura no museu de Arouca: contributo dos apócrifos e dos tratados pós-tridentinos para a iconografia mariana. In: ALVES, Natália Marinho Ferreira, **A encomenda. O artista. A obra**. Porto: CEPESE, 2010.

CECHINEL, Francilene Maria Ribeiro Alves. Entre corpo e espírito: o livro da vida, de Santa Teresa d'Ávila. **Litterata**: Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões, Ilhéus, DLA-WESC. v. 3, n. 2, 2013, p. 10-21. DOI: <https://doi.org/10.36113/litterata.v3i2.849>. Acesso em: 13/03/2024

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. Barcelona: Editora Labor S.A., 1994.

COSANO, Helena. Teresa de Cepeda y Ahumada, los muchos roles de una mujer: escritora, monja, mística, fundadora y diplomática, al servicio de Dios. **Boletín de la Real Academia de Córdoba**, Córdoba, v. 98, n. 168, 2019, p. 159-174. Acesso em: 13/03/2024.

CUADRO, Fernando Moreno. **Iconografía de Santa Teresa II: las series grabadas**. Burgos: Grupo Editorial Fonte, 2017

D'ÁRAUJO, Antônio Luiz. **Arte no Brasil colonial**. Rio de Janeiro: Revan, 2000.

DÍAZ, Brianna Cano. Los desposorios místicos de Cristo y un alma. **Miradas - Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica** v. 5, 2022, p. 182-190. DOI: <https://doi.org/10.11588/mira.2022.1.87795>. Acesso em: 18/11/2024.

DOSSE, François. **O Desafio Biográfico: escrever uma vida**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

DANTAS, João Paulo de Mendonça. Totus tuus: a contribuição de João Paulo II à história e à Teologia da "Consagração a Maria"-Parte II. **Kairós**, Fortaleza, v. 9, n. 2, p. 9-40, 2012. Disponível em: <https://ojs.catolicadefortaleza.edu.br/index.php/kairos/article/view/148>. Acesso em: 14/05/2024.

DE LA FLOR, Fernando Rodríguez. **Imago: la cultura visual y figurativa del Barroco**. Madrid, Abada Editores, 2009.

DELUMEAU, Jean. **El catolicismo de Lutero a Voltaire**. Tradução de Miguel Candel. Barcelona: Editora Labor, 1973.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DUARTE, Sónia Maria da Silva. **Atas do IX Encontro Nacional de Estudantes de História**. Porto, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Biblioteca Digital, p. 63-78, 2014.

DUARTE, Sónia. Imagens de Santa Cecília na pintura portuguesa dos séculos XVII e XVIII: devoção, usos e funções, fontes e modelos. **CEM - Cultura, Espaço & Memória**, Porto, n. 14, p. 201-226, 2022.

DUARTE, Sónia Maria da Silva. **O contributo da iconografia musical na pintura quinhentista portuguesa, luso-flamenga e flamenga em Portugal, para o reconhecimento das práticas musicais da época: fontes e modelos utilizados nas oficinas de pintura**. Tese de

Doutorado em Ciências Sociais e Humanas – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2011. Acesso em: 25/02/2025.

FARMER, Craig. Changing images of the Samaritan Woman in Early Reformed Commentaries on John. **Church History**, Cambridge, Cambridge University Press, v. 65, nº. 3, 1996, p. 365-375. DOI: <https://doi.org/10.2307/3169935>. Acesso em: 13/03/2024.

FITA, Fidel. Cuatro biógrafos de Santa Teresa en el siglo XVI: El Padre Francisco de Ribera, Fr. Diego de Yepes, Fr. Luis de León y Julián de Ávila. Madri: **Boletín de la Real Academia de la Historia**, v. 67, 1915. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc417d7>. Acesso em: 25/05/2025.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**: elementos estruturais de sociologia da arte. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Martins Fontes, 1973.

FREITAS, Camila Corrêa e Silva de. Como fazer um santo: as biografias devotas como estratégia de canonização no século XVII, **Idéias**, Unicamp-IFCH, v. 6, n. 2, 2015, p. 169-194. DOI: <https://doi.org/10.20396/ideias.v6i2.8649466>. Acesso em: 13/03/2024.

GIFONI, Luciana Rodrigues. A flauta doce nas artes visuais: imagens e representações de um instrumento musical. **4º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical & 2º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Sistemas de Informação em Música**, 2017, p. 487-519. Disponível em: http://portaleventos.mus.ufba.br/index.php/CBIM_RIdIM-BR/4CBIM-2IAMLBR/paper/view/158. Acesso em: 12/04/2024.

GILLETTE, Amy, The Music of Angels in Byzantine and Post-Byzantine Art. **Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture**, v. 6, n. 4, 2018, 26-78. Disponível em: <https://digital.kenyon.edu/perejournal/vol6/iss4/2/>. Acesso em: 12/04/2024.

GIOVANNINI, Luciana Braga. A rosa que se abre e revela o mistério: interpretação iconográfica da pintura da capela do Rosário de Tiradentes, MG. **Rocalha - Revista eletrônica do CEPHAP - UFSJ**, São João del-Rei, v. 1, n. 1, p. 25–59, 2020. Disponível em: <https://seer.ufsj.edu.br/rocalha/article/view/4881>. Acesso em: 01/02/2025.

GÓMEZ, José Antonio Calvo. San Pedro de Alcántara (1499-1562): un modelo imposible para el siglo XXI. **Cauriensia**, Cória, v. XIX, 2024, p. 43-64. DOI: <https://doi.org/10.17398/2340-4256.19.43>. Acesso em: 16/05/2025.

GONZÁLEZ, Cinta Canterla. El cielo y el Infierno en el imaginario español del siglo XVIII. **Cuadernos Dieciochistas**, Madri, Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII, v. 5, 2004, p. 75-95. Acesso em: 13/03/2024

GRACIA, Ricardo Fernández. **Estampa, contrarreforma y carmelo teresiano**: la colección de grabados de las Carmelitas Descalzas de Pamplona y Leonor e la Misericordia. Pamplona: Costuera, 2003.

GUTIÉRREZ, Jorge Luis Rodríguez. A Filosofia Mística de Teresa de Ávila. In: **Revista Caminhando**, São Paulo, UMESP, v. 8, n. 1, 2003, 127-157. Disponível em: https://www.academia.edu/89636943/A_Filosofia_M%C3%ADstica_de_Teresa_de_%C3%81vila. Acesso em: 12/04/2024.

HONOR, André Cabral. A miniatura na arte sacra tridentina no Império Português: os casos de Josefa de Óbidos e João de Deus e Sepúlveda. **História (São Paulo)**, Franca,

UNESP-PPG-História, v. 41, 2022, p. 1-18. DOI: <https://doi.org/10.1590/1980-4369e2022021>. Acesso em: 13/03/2024.

HONOR, André Cabral. Divinas Tetas: a iconografia de Nossa Senhora do Leite no cristianismo ocidental. Belo Horizonte: Fino Traço, 2024.

HONOR, André Cabral. Memórias azuis: a formação da ordem carmelita na azulejaria do carmo em João Pessoa. In: **Anais do II Encontro Internacional de História Colonial**. Mneme - Revista de Humanidades. Caicó, UFRN, v. 9, n. 24, set./out., 2008, p. 1-13. ISSN 1518-3394. Acesso em: 03/04/2024

HONOR, André Cabral. Santa Teresa e os fundadores: iconologia da pintura de João de Deus e Sepúlveda na Igreja da Ordem Terceira Carmelita do Recife (Séc. XVIII). **Tempo**, Niterói, UFF-PPGH v. 25, n. 3, 2019, p. 555-576. DOI: <https://doi.org/10.1590/TEM-1980-542X2019v250302>. Acesso em: 13/03/2024.

HONOR, André Cabral. Sob a sombra de Santa Teresa d'Ávila: iconografia de São João da Cruz na azulejaria portuguesa na Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife (Século XVIII). **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM**, Belo Horizonte, v. 13, n. 29, p. 63-90, 2024. DOI: 10.35699/2238-2046.2023.46720. Acesso em: 27/04/2024.

HÜTTNER, Edison; HÜTTNER, Eder Abreu; ANDRADE, Fernanda Lima; MONGELOS, Rogerio . Manuscrito jesuíta do século XVIII descoberto no Brasil: estudos de astronomia de Buenaventura Suárez. Università di Trieste: Visioni LatinoAmericane v. 15, n. 28, p. 8-42, 2023. DOI: 10.13137/2035-6633/34360. Acesso em: 20/05/2025.

LEITE, Arley Gomes. **O sorriso da caveira**: genealogia de uma representação da morte nas artes visuais. Dissertação de Mestrado em Linguística, Letras e Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012. DOI <https://doi.org/10.14393/ufu.di.2012.146>. Acesso em: 02 de abril de 2024.

LOPES, Fátima Martins. **Em nome da liberdade**: as vilas de índios do Rio Grande do Norte sob o Diretório Pombalino no século XVIII. (Doutorado em História do Brasil). Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2005.

LÓPEZ, Santiago Sebastián. **Contrarreforma y barroco**: lecturas iconográficas e iconológicas. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

LORÊDO, Wanda Martins. Iconografia religiosa: dicionário prático de identificação. Rio de Janeiro: Pluri Edições, 2002

LUPI, João. Porque os anjos são músicos. **Música em Perspectiva**, Paraná, PPGMúsica, v. 5, n. 2, p. 7-26 2012. DOI: <http://dx.doi.org/10.5380/mp.v5i2.32312>. Acesso em: 12/04/2024.

MAHÍQUES, Rafael García. **Iconografía e Iconología**: la história del arte como história cultural. v. 1. Madrid: Encuentro, 2008.

MAHÍQUES, Rafael García. **Iconografía e Iconología**: cuestiones de método. v. 2. Madrid: Encuentro, 2009.

MÂLE, Emile. **El arte religioso de la Contrarreforma**: estudios sobre la iconografia del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII, Madrid, Encuentro, 2001.

MARTIN, María José Pinilla. **Iconografía de santa Teresa de Jesús**, Universidad de Valladolid, 2012.

MARTINS, William de Souza. **Membros do corpo místico**: Ordens Terceiras no Rio de Janeiro (c.1700-1822). EDUSP, 2009.

MARTINS, William de Souza. O casamento espiritual da beata Josefa do Sacramento: Análise de um processo inquisitorial do século XVIII. Pampulha, **Varia historia**, v. 31, n. 56, p. 451-478, 2015. DOI: <https://doi.org/10.1590/0104-87752015000200007>. Acesso em 24/05/2025.

MORALEJO, Serafin. **Formas elocuentes**: reflexiones sobre la teoria de la representación. Madrid: Akal, 2004.

MORGAN, David. **The Sacred Heart of Jesus**: The Visual Evolution of a Devotion. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008.

MUCHEMBLED, Robert. **Uma História do Diabo**: séculos XII a XX. Lisboa: Terramar, 2003.

MUSEU BOULIEU. **Coroação de Nossa Senhora**. Disponível em: <https://museuboulieu.org.br/museu-boulieu/coracao-da-virgem-5/>. Acesso em: 02/04/2025.

NOVAIS, Fernando A.; SOUZA, Laura de Mello e. **História da Vida Privada no Brasil**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2018.

OPITZ, Cláudia. O Quotidiano da Mulher no Final da Idade Média (1250-1500), in: KLAPISCH-ZUBER, Christiane (org.), **História das Mulheres**: a Idade Média. Tradução de Maria Helena da Cruz Coelho Porto: Edições Afrontamento, 1990.

OTERO, Aurelio de Santos. **Los Evangelios Apócrifos**: colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios, comentarios e ilustraciones. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1956.

PAIVA, Diego Souza de. “É só uma cópia”: notas sobre História da Arte e o valor crítico das reproduções. Brasília, **Revista VIS**, v. 14, n. 2, p. 252-268, 2015. ISSN- 1518-5494. Acesso em 07/10/2025.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PEREIRA, José Neilton. **Além das formas, a bem dos rostos: faces mestiças da produção cultural barroca recifense (1701-1789)**. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2009.

PIFERRER, Francisco. **Nobiliario de los reinos y señorios de España**. Tomo III, Madri, 1859.

PIFERRER, Francisco. **Nobiliario de los reinos y señorios de España**. Tomo IV, Madri, 1859.

PIFERRER, Francisco. **Nobiliario de los reinos y señorios de España**. Tomo V, Madri, 1859.

PERTEJO, Elena Monzón. Devoción y erotismo en la Italia de los siglos XVI y XVII. Re-tratando a la Magdalena penitente. **Imafronte**, Universidad de Murcia, Dpto. de Historia del Arte, n. 31, 2024, p. 65-77. DOI: <https://doi.org/10.6018/imafronte.492401>. Acesso em: 12/04/2024.

QUEIROZ, Rafael Lima Meireles de. **A voz de Deus**: o toque dos sinos como objeto de negociação entre os membros da Ordem Primeira e da Ordem Terceira do Carmo do Recife setecentista. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

RÄSÄNEN, Elina. Gestures, Positions and Pictorial Communication in the Late-Medieval Visual Life of Saint Barbara. *in*: NÜRNBERGER, Ulrike; RÄSÄNEN, Elina; ALBRECHT, Uwe. **Meister Francke Revisited: Auf den Spuren eines Hamburger Malers**. Edition Mare Balticum, n. 1. São Petersburgo: Michael Imhof Verlag, pp. 79–93, 2017.

RICART, José. **O Carmelo: o Escapulário do Carmo perante o Purgatório e o Inferno**. Viana do Castelo: Seminário Missionário Carmelitano, 1957.

ROCHA, Luiza Aurora. **Cantate Dominum: música e espiritualidade no azulejo barroco**. Lisboa: Edições Colibri, 2015.

RODRIGUES, Cláudia. **Nas fronteiras do além: a secularização da morte no Rio de Janeiro (séculos XVIII e XIX)**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

SÁEZ MARTÍNEZ, Begoña. Santa Teresa de Ávila en Brasil. *in*: SÁEZ MARTÍNEZ, Begoña (org.), **Santa Teresa de Ávila en Brasil**. Rio de Janeiro: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015.

SAMPAIO, Erick de Brito, ALVES, Rozane Alonso; AGUIAR, José Vicente Souza. **Colonialidade do ser: a desconstrução das narrativas sobre os povos indígenas no diretório pombalino**. Campinas: Revista de Estudos Interdisciplinares, v. 6, n. 5, p. 01-18, 2024. DOI: <https://doi.org/10.56579/rei.v6i5.1678>. Acesso em: 12/03/2025.

SCHAEFER, Laura. **The Iconography of the Madonna Lactans in the Thirteenth and Sixteenth Centuries Italian Art: Liturgy and Devotion**. Dissertação de Mestrado. University of London, Londres, 2014.

SILVA, Camila Borges da. **O símbolo indumentário: distinção e prestígio no Rio de Janeiro (1808-1821)**. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

SILVA, Sandra Regina da. **A cidade de São Paulo do século XVIII: a importância da indumentária (1765-1776)**. Dissertação de Mestrado em História Social. Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

SILVA, Ribamar. A História Social da Cultura e a História Cultural do Social: aproximações e possibilidades na pesquisa histórica em educação. **Cadernos de História da Educação**, v. 9, n. 2, 2010. Acesso em: 13/03/2024.

SILVEIRA, Guilherme Augusto Guglielmelli. Iconografia sobre as Inquisições Ibéricas e o tema de São Domingos e dominicanos. **Perspectiva Pictorum**, v. 3, n. 1, 2024. DOI: 10.5281/zenodo.13892111. Acesso em: 11/01/2025.

SOBRAL, Luís Felipe. No rastro de Piero. *Rev. bras. Ci. Soc.*, São Paulo, v. 2, n. 79, p. 217-220, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092012000200017&lng=en&nrm=iso> Acesso em: 16/04/2025.

SOUZA, Geroge Félix Cabral de. Comerciantes de escravos em Pernambuco (c. 1660 – c. 1760) aproximação a um grupo mercantil colonial. **CLIO: Revista Pesquisa Histórica**, Vol. 37, n. 2 (Jul-Dez.), 2019. DOI: <https://doi.org/10.22264/clio.issn2525-5649.2019.37.2.17>. Acesso em: 08/01/2025.

SOUZA, Laura de Mello e. **O diabo e a terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil Colonial**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

SPERLING, Jutta. Squeezing, Squirting, Spilling Milk: The Lactation of Saint Bernard and the Flemish Madonna Lactans (ca. 1430–1530), **Renaissance Quarterly**, v. 71, nº. 3, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1086/699605>. Acesso em: 13/03/2024.

VAINFAS, Ronaldo. **A heresia dos índios**. Catolicismo e rebeldia no Brasil colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

VILLAFANE, Justo. **Introducción a la teoria de la imagen**. Madrid: Pirámide, 2006.

WOODWARD, Kenneth, **Making Saints**. Nova York: Simon & Schuster, 1990.

FONTES MANUSCRITAS

IRMANDADE de São Pedro dos Clérigos. **Livro de Termos**, 1717-1843. ACIOLI, Vera Lúcia Costa. **A identidade da beleza**: dicionário de artistas e artífices do século XVI ao XIX em Pernambuco. Recife: Massangana, 2008.

MATRIZ da Boa Viagem. **Livro de Receita e Despesa**, 1743-1805. ACIOLI, Vera Lúcia Costa. **A identidade da beleza**: dicionário de artistas e artífices do século XVI ao XIX em Pernambuco. Recife: Massangana, 2008..

ORDEM Terceira de Nossa Senhora do Carmo. **Livro 2º de Termos**, 1740-1786. ACIOLI, Vera Lúcia Costa. **A identidade da beleza**: dicionário de artistas e artífices do século XVI ao XIX em Pernambuco. Recife: Massangana, 2008..

ORDEM Terceira de São Francisco. **Livro 2º de Receita e Despesa**, 1730-1742. ACIOLI, Vera Lúcia Costa. **A identidade da beleza**: dicionário de artistas e artífices do século XVI ao XIX em Pernambuco. Recife: Massangana, 2008.

HONOR, André Cabral; MELO, Joabe Vieira. **Registro de cartas e papéis**: transcrição do acervo da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Brasília: Calíandra, 2022.

FONTES IMPRESSAS

ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Tradução de Antônio da Silveira Mendonça. Campinas: Unicamp, 2009. [1436].

AQUINO, Santo Tomás de. **Suma teológica IX**: os sacramentos. São Paulo : Edições Loyola, 2013.

BÍBLIA Sagrada Ave Maria. **Apocalipse**. São Paulo: Equipe Editorial Ave Maria, 2016.

BÍBLIA Sagrada Ave Maria. **Gênesis**. São Paulo: Equipe Editorial Ave Maria, 2016.

BÍBLIA Sagrada Ave Maria. **João**. São Paulo: Equipe Editorial Ave Maria, 2016.

BÍBLIA Sagrada Ave Maria. **Lucas**. São Paulo: Equipe Editorial Ave Maria, 2016.

BÍBLIA Sagrada Ave Maria. **Mateus**. São Paulo: Equipe Editorial Ave Maria, 2016.

BÍBLIA Sagrada Ave Maria. **Samuel**. São Paulo: Equipe Editorial Ave Maria, 2016.

BERNARDINO, São. **Le prediche volgari di San Bernardino da Siena**. Siena: Tip. edit all'inseg. di S. Bernardino, v. 2, 1884. Disponível em: <https://archive.org/details/lepredichevolga01bancgoog/mode/2up>. Acesso em: 14/03/2024.

BLUTEAU, Raphael. Vocabulário português, e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico ... vols. 1, 2, 3 e 4. Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712 e 1713.

BLUTEAU, Raphael. Vocabulário português, e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico ... v. 5, 6, 7 e 8. Lisboa: Oficina de Pascoal da Silva, 1716, 1720 e 1721.

BORROMEO, Frederico. **Sacred painting; Museum**. Tradução de Kenneth S. Rothwell Jr. Cambridge: Harvard University Press, 2010. [1624; 1625].

BRUNAND, Claudine, **Vie de la Séraphique Mère Sainte Thérèse de Jésus, Fondatrice des Carmes Dechaussez et des Carmélites**, Lyon, Antoine Jullieron imprimeur et Libraire du Roi, 1670. Disponível em: https://books.google.com.br/books/about/La_Vie_de_la_seraphique_Mere_Sainte_Tere.html?id=Pz0bVybufS4C&redir_esc=y. Acesso em: 14/03/2024.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro, José Olympio, 1998.

CHICHARRO, Dámaso. Introduccion a la obra. in: D'ÁVILA, Santa Teresa. **Las moradas del castillo interior**. Madrid: Biblioteca nueva, 1999.

COLLAERT, Adriaen, GALLE, Cornelis, **Vita S. Virginis Teresiae a Iesu Ordinis Carmelitarum Excalceatorum piaie restauratricis**, Antuérpia, Apud Ioannem Galleum, 1630. Disponível em: <https://purl.pt/6368/1/index.html#/1/html>. Acesso em: 14/03/2024.

CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da. **Riscos iluminados de figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio**: aquarelas por Carlos Julião. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1960. Disponível em: <https://bd.camara.leg.br/bd/handle/bdcamara/22620>. Acesso em: 30 mar. 2023.

D'ÁVILA, Santa Teresa. **Santa Teresa**: obras completas. São Paulo: Paulinas, 2018.

DENZINGER, Heinrich; HÜNERMANN, Peter. **Compêndio dos símbolos, definições e declarações de fé e moral**. São Paulo: Paulinas/Loyola, 2005.

HONOR, André Cabral; MELO, Joabe Vieira. **Registro de cartas e papéis**: transcrição do acervo da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Brasília: Caliandra, 2022.

HONOR, André Cabral; SÁ, Izabel March Mieto de; SALES, Júlia Borges; ALMEIDA, Marcos Paulo Teixeira de. Livro de cópia de cartas e papéis: transcrição do acervo da Ordem Terceira Carmelita do Recife. Brasília: Universidade de Brasília, 2023.

KOSTER, Henry. **Viagens ao Nordeste do Brasil**. Tradução e notas de Luiz da Câmara Cascudo. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1942.

LIBRO primero donde se trata del nacimiento, criança, y de todo el demas discurso de la vida de la bienaventurada Madre Teresa de IESUS. in **Vida de Santa Teresa de Jesus**. 17??. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=s6cVNNLf560C&pg=GBS.PP4&hl=pt>. Acesso em: 23 abr. 2024.

SANTA TERESA, Silvério de (ed.). **Procesos de beatificación y canonización de santa Teresa de Jesús**, Burgos: Tipografia Burgalesa, 1935. Disponível em:

<https://ia600304.us.archive.org/0/items/procesosdebeatif02silv/procesosdebeatif02silv.pdf>.

Acesso em: 14/04/2024.

PALEOTTI, Gabriele. **Discourse on sacred and profane images**. Tradução de William McCuaig. Los Angeles: Getty Publications, 2012 [1582].

PIO, Fernando. **Histórico da Igreja de Santa Thereza ou Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo da cidade do Recife**. Recife: Jornal do Commercio, 1937.

RIBERA, Francisco de, **Vida de la Madre Teresa de Jesús**, Barcelona: Gustavo Gili, 1908.

TESAURO, Emanuele. **Il Canocchiale Aristotelico**, o sai idea dell'arguta et ingeniosa elocutione che serue à tutta l'arte oratoria, lapidaria, et simbolica. Torino: Bartolomeo Zauatta, 1670. Disponível em:

<https://archive.org/details/ilcannocchialear00tesa/page/n7/mode/2up?ref=ol&view=theater>.

Acesso em: 22/03/2025.

VARAZZE, Jacopo de. **A legenda áurea**: vida de santos. Tradução de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Schwarcz, 2003.

VIRGINE MARIA, Daniel, **Konste der konsten ghebedt: oft maniere om wel te bidden besonderlijck ghetrocken uijt de schrifen van de H. moeder Teresa de Iesu**, Ambers, Michiel Cnobbaert, 1669. Disponível em:

<https://books.google.com.br/books?id=EgZ3i37qmYAC&hl=pt-BR&pg=PP4#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 14/03/2024.

VITA effigiata et essercizi affettiui di S. Teresa di giesu maestra di celeste dottrina per il giorno delia sacra comunione esposta in epilogo alla pieta delle persone diuote della serafica virgine. Con rime del signor'abbate Oratio Quaranta da un religioso della riforma altore della'altra piu diffusa. Roma, 1670. Disponível em https://books.google.com.br/books/about/Vita_effigiata_et_essercizi_affettivi_di.html?id=BMIKDmArXM4C&redir_esc=y. Acesso em: 14/03/2024.

WESTERHOUT, Arnold Van. **Vita Effigiata Della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù**, Romae, Westerhout, 1716. Disponível em: <https://archive.org/details/vitaeffigiatadel00west/mode/2up>. Acesso em: 14/03/2024.