

Santa Teresa e os fundadores: iconologia da pintura de João de Deus e Sepúlveda na Igreja da Ordem Terceira Carmelita do Recife (Séc. XVIII)

André Cabral Honor [*]

[*] Universidade de Brasília (UnB), Brasília, DF, Brasil. cabral.historia@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3665-129X>

Resumo: O presente artigo realiza uma abordagem iconológica da pintura setecentista “Jesus consola Santa Teresa falando sobre os santos fundadores de ordens”, de autoria do pintor pernambucano João de Deus e Sepúlveda, na Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Utilizou-se como ferramenta metodológica a iconologia de Erwin Panofsky renovada pelos estudos de Rafael García Mahiques baseando-se na intertextualidade da iconografia como proposto por Omar Calabrese. Utilizando-se de conceitos contemporâneos à feitura da imagem, como decoro, engenho e maravilha, buscou-se compreender o painel em seu contexto de produção, percebendo-o como uma construção sociocultural, parte de uma intrincada composição em que os terceiros buscavam exercer e expandir o seu poder simbólico.

Palavras-chave: Sepúlveda; Iconologia; Recife; Ordem Terceira; Carmelitas.

Saint Theresa and the Founders: Iconology of the Painting of João de Deus e Sepúlveda in the Church of the Third Order of Carmel, Recife (18th century).

Abstract: This article is an iconological analysis of the painting “Jesus offers comfort to Saint Teresa and speaks about the founder saints of the orders”, painted by João de Deus e Sepúlveda in the eighteenth century, and located in the Church of the Third Order of Carmel of Recife. The methodology was based on Rafael García Mahiques’s reading of Erwin Panofsky’s iconology inspired, the first, by Omar Calabreses’s take on the intertextuality of iconography. By using concepts that are contemporary with the painting, such as decorum, ingenuity, and marvel, the article attempts to understand the panel in the context of its production, recognizing it as a social-cultural construct which exerts and exposes the symbolic power of the Third Order.

Keywords: Sepúlveda; Iconology; Recife; Third Order; Carmelites.

Conheci a Igreja de Santa Teresa de Jesus pertencente a Ordem Terceira Carmelita do Recife em 2010, quando iniciei minha peregrinação em busca da documentação perdida dos frades carmelitas turônicos da Capitania de Pernambuco. Nessa primeira visita, fui recebido pelo irmão Ramos – terceiro assassinado por motivações homofóbicas no ano de 2012 – que me presenteou com longas e agradáveis conversas, além de me ter dado o suporte necessário para fotografar os painéis e toda a documentação remanescente no depósito da igreja. Naquele momento uma característica me chamou a atenção: a grande quantidade de pinturas dedicadas a Santa Teresa d'Ávila.

Em segunda visita ao templo, recebi autorização para subir ao coro alto e fotografar os painéis que se encontram parcialmente cobertos pela estrutura do balcão. Um desses quadros, o qual chamei posteriormente de “Teresa e os fundadores”, encontra-se na parede esquerda, na perspectiva de quem entra no templo. Pintura sobre madeira, com dimensões de aproximadamente 3 metros de altura por 2 de largura, a cena possui um “detalhe” que apenas pode ser visto por quem detém o privilégio de subir ao coro: no canto esquerdo, na altura do olhar do espectador, há uma pequena iconografia de uma cena bíblica que adentra a cena principal da hagiografia teresiana (Figura 1).

Oficialmente, a fundação da Ordem Terceira Carmelita do Recife ocorreu no dia 27 de setembro de 1695, porém, o ato apenas seria confirmado na breve papal de 20 de outubro do mesmo ano. Nesses primeiros anos de sua existência, a Ordem Terceira instalou-se temporariamente no prédio do convento carmelita, utilizando como casa de trabalhos a Igreja da Ordem Primeira de Nossa Senhora do Carmo. Tratava-se de situação passageira, pois a construção de um templo próprio já havia sido acordada menos de um ano após a fundação dos terceiros. Em 24 de abril de 1696, com muita pompa e música, os frades carmelitas, representados na figura de seu prior frei João de São Felipe Nery, cediam à Ordem Terceira, “sem que por uma ou outra doação seja obrigada a satisfazer, sem pagar cousa alguma” (Pio, 1937, p. 12), uma pequena capela que estava sendo erguida ao lado do templo principal:¹ “houverão [os frades da Ordem Primeira] por bem attendendo ao grande zelo, e serviço com

¹ A mesa da Ordem Terceira era composta por Pedro Correa Rebelo, sargento maior engenheiro da Capitania como prior, Manoel da Cunha de Carvalho, capitão de artilharia como subprior, Gregorio Paschoal Coelho de Freitas como secretário e Domingos Pacheco como mestre dos noviços. A presente mesa somente pode ser rastreada graças ao documento transcrito por Fernando Pio (PIO, 1937, p. 10-14), todavia, em sua transcrição, ele erra o nome do prior, primeiro o cita como Pedro Moreira de Mello, depois como Pedro Correia de Mello. Analisando o Arquivo Histórico Ultramarino em documento de 1694 percebe-se que o nome correto é “Pedro Correa Rebelo a quem vossa magestade fez mercê do posto de engenheiro da Capitania de Pernambuco” (AHU_ACL_CU_015, Cx. 17, D. 1664), e permanece no cargo pelo menos até 1698, “Por decreto de 4 de dezembro deste presente mez e anno, he vossa majestade servido que neste conselho se veja e consulte uma petição de Pedro Correa Rebelo sargento mor engenheiro da Capitania de Pernambuco” (AHU_ACL_CU_015, Cx. 18, D. 1766). AHU – Arquivo Histórico Ultramarino; ACL – Administração Central; CU – Conselho Ultramarino; 015 – Brasil-Pernambuco; Cx. – Caixa; D. – Documento.



Figura 1 – Teresa e os fundadores. Igreja da Ordem Terceira Carmelita consagrada a Santa Teresa de Jesus, Recife, Pernambuco, Brasil. Autor: João de Deus e Sepúlveda. Foto: acervo pessoal, 20 nov. 2014.

que poderão os ditos irmãos terceiros em N. S. do Monte do Carmo e os mais devotos da dita Ordem Terceira, lhe dão de hoje e para todo o sempre a capella que está começada com todos os alicerces e parte da parte do evangelho, [...]” (Pio, 1937, p. 11).

A documentação remanescente da Ordem Terceira Carmelita do Recife resguarda a primeira entrada para as obras do templo no ano de 1699, “Termo de ajuste com o Mestre Pedreiro sobre a obra do muro em 7bro de 1699”.² Seguindo a ideia de que o templo deveria servir também para o estabelecimento e difusão do poder simbólico do Carmelo no Recife, a igreja foi consagrada a uma das principais personagens da sua História, a fundadora da Ordem dos Carmelitas Descalços, Santa Teresa d’Ávila. Não se tratava apenas da personagem mais difundida na devoção carmelita como se conectava diretamente aos frades carmelitas do Convento do Recife que haviam adotado a Constituição Turônica.

No início do século XVII, o Convento Carmelita Calçado de Turon na França iniciou um processo de reforma dos costumes, inspirado na mística teresiana, que culminou na

² Index do Livro primeiro de termos: fl. 1 a fl. 170, feito no anno de 1843 a 1846. f. 1. Arquivo da Ordem Terceira do Carmo do Recife.

formulação de uma constituição (código de regras que rege uma ordem) a qual foi chamada de Estrita Observância ou Turônica. Diferenciava-se da Reforma Teresiana principalmente por defender a manutenção das rendas nos conventos – os descalços deviam viver exclusivamente de esmolas –, todavia aproximavam-se por estarem imersos no movimento da *Devotio Religiosa*:

muchos religiosos encontraron alivio practicando una piedad íntima y personal, afectiva y voluntarista, sin intermediarios entre el creyente y lo divino, a lo sumo un texto o imagen. Se trataba de encontrar Dios con amor dentro de uno mismo, en la individualidad de la experiencia humana, esencia de la *devotio moderna* y del occamismo, la antesala espiritual del Renacimiento y sus novedosos conceptos de hombre y divinidad [...] (Sánchez, 2017, p. 120-121)

No intuito de evitar outra cisão na Ordem, como ocorreu com os descalços, permitiu-se, ainda no século XVII, que os conventos carmelitas, inclusos aqueles pertencentes à província carmelita no Brasil, escolhessem qual constituição gostariam de adotar: a Estrita Observância (Turônicos) ou Antiga Observância (Observantes).

A Ordem Terceira Carmelita do Recife foi fundada no contexto da adoção da Constituição Turônica por três dos conventos da Vice-Província da Bahia e Pernambuco (Goiana, Cidade da Paraíba e Recife),³ em uma trama social que culminaria na cisão entre a elite mascatal, cujo epicentro político era a região do Recife, e a açucarocracia olindense. Peças fundamentais da ordem social, os conventos carmelitas não ficaram alheios a essa disputa, pelo contrário, participaram ativamente do conflito com as casas conventuais se atrelando a um dos lados.

Capitaneadas pela casa conventual do Recife, a instauração da Constituição Turônica nos conventos da vice-província carregava uma clara tentativa da elite mascatal de estabelecer o controle dos conventos carmelitas de Pernambuco, razão pela qual os frades do Convento de Olinda se recusaram a adotar a nova regra. Os mascates apoiaram a instauração da Reforma Turônica, expulsando dos conventos de Goiana, Cidade da Paraíba e Recife os frades que não aceitaram seguir as novas regras, ao passo que a açucarocracia apoiou os religiosos de Olinda que permaneceram sob a tutela da Constituição da Antiga Observância que regia todos os conventos carmelitas da América Portuguesa até 1677, data da chegada dos primeiros frades turônicos ao Convento de Goiana.

³ Em 1685 a Província Carmelita do Brasil dividiu-se em duas Vice-Províncias: a Vice-Província da Bahia e Pernambuco e a Vice-Província do Rio de Janeiro. Em 1720, ambas foram elevadas a Província autônoma, e em 1725 a Província da Bahia e Pernambuco divide-se em Província da Bahia (agregando os conventos de Salvador e Olinda) e Província de Pernambuco (Recife, Goiana e Cidade da Paraíba). Sobre esse assunto ver: Honor, 2013.

porque esta ha sido ocasion de que no solo muchos seglares pidan el habito de la reforma, si no también muchos de los nuestros por todos los conventos y este de Goyanna aun por su pobreza y estar com obras, se no alla capaz de recibirlos; porque no faltemos a sua devoción y servicio de Dios nos pareció noticiarlo a V. Rma. para que nos mande dar el convento de la ciudad de Olinda, que esta en el puerto de mar, treza leguas distantes deste nuestro de Goyanna, por ser lo más vicino [...] (Pio, 1937, p. 56)

Os frades turônicos almejavam assumir todos os conventos e hospícios das Capitânicas do Norte do Estado do Brasil, sendo o convento de Olinda o mais cobiçado nessa disputa. Caso os turônicos conseguissem tomá-lo para si, a casa se tornaria uma célula de influência mascatal dentro do núcleo político da açucarocracia pernambucana. A extensão espacial da rede de relações dos mascates recifenses para Olinda robusteceria a sua presença na Capitania, facilitando a associação com membros da elite olindense.

É no contexto dessa alteração pelo poder na Capitania de Pernambuco que surgiram as ordens terceiras carmelitas de Olinda e Recife. Quase instantaneamente se tornaram parte crucial na tessitura das redes de relações que envolviam elites locais e ordens religiosas.

“Em 1695, o Geral dos Carmelitas, Feijo de Villalobos, autorizou a fundação de uma Ordem Terceira no Recife”. Concomitantemente, por volta de 1695, os frades de Olinda conseguiram oficializar os seus terceiros. A ordens terceiras foram criadas logo após a fundação do convento do Recife e nos ânimos da acirrada disputa que se estendia entre os reformados e observantes. Os carmelitas buscaram apoio para seus projetos na sociedade, se alinhando ao também crescente embate que havia entre os mascates de Recife e os Mazombos de Olinda. Ambos os conventos buscaram garantir sua hegemonia por meio da constituição de laços formais com a elite local que era submetida a um conjunto de regras, estabelecendo-se uma conexão direta com os frades do convento, já que ao menos um dos membros da mesa diretora dos terceiros, o qual exerceria o cargo de confessor, deveria ser um frade carmelita oriundo da casa à qual os terceiros estavam ligados (Como versa o Capítulo 2º, § 1º dos Estatutos da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo da vila do Recife de 1786. AHU, Códice 1941). Nessa mesma lógica de cooptação política se insere a fundação dos terceiros na Cidade da Paraíba, com indícios de que eles já atuavam na região por volta do ano de 1706. (Honor, 2013, p. 156)

Para os religiosos do clero regular, a fundação de uma Ordem Terceira se colocava como ferramenta estratégica de cooptação das elites locais, o que certamente resultava em maiores rendas para a casa conventual na forma de esmolos e anuidades. Para os leigos, o exercício de uma vida devocional trazia tanto proventos pecuniários, pois possibilitava uma maior

vantagem na obtenção de cargos e privilégios, quanto ganhos espirituais, que se traduziam na esperança de salvação da alma ou na atenuação de sua pena no purgatório. Enfim, ambos os lados adentravam uma rede de relações que lhes permitia obter vantagens materiais e espirituais.

Possibilitando aos leigos um tipo de vida devocional em mais íntima afinidade com os mandamentos evangélicos, o pertencimento às ordens terceiras mendicantes conferia ao mesmo tempo aos seus membros inúmeras vantagens no mundo, entre as quase se contava o privilégio de desobrigar-se de jurisdição episcopal e secular. (Martins, 2009, p. 63)

As disputas por poder não existiam apenas dentro da Província Carmelita, mas também entre as demais ordens e irmandades que surgiam na Capitania de Pernambuco. Todas procuravam trazer para junto de si nomes com cabedais, capazes de alavancar as irmandades, que, por sua vez, buscavam expandir e tornar reconhecíveis seus códigos, expressando os seus poderios simbólicos dentro de uma sociedade em que o catolicismo não era uma opção, mas uma imposição.

Quanto maior o reconhecimento de seus códigos de poder simbólico, maior era a possibilidade de atração de novos membros o que, por sua vez, aumentava o espaço de atuação da ordem dentro da Capitania. Um número crescente de irmãos terceiros representava mais poder reconhecido, e, conseqüentemente, mais membros. Nessa busca de se fazerem reconhecidas em seu espaço social por meio de um sistema simbólico, as ordens terceiras (e irmandades) eram compelidas a edificar um templo próprio que unisse o decoro ao engenho no intuito de maravilhar os seus espectadores, já que a igreja era o local por excelência da exposição dos códigos religiosos que consagravam o poder simbólico daquela ordem/irmandade em determinado território.

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a acção sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário. Isto significa que o poder simbólico não reside nos sistemas simbólicos em forma de uma *illocutionary force* mas que se define numa relação determinada – e por meio desta – entre os que exercem o poder e os que lhe estão sujeitos, quer dizer, isto é, na própria estrutura do campo em que se produz e se reproduz a crença. (Bourdieu, 1989, p. 14-15)

Os templos e suas composições imagéticas são uma profícua fonte de percepção dos códigos simbólicos controlados por uma ordem/irmandade, tornando-se, ao mesmo tempo, causa e resultado da tessitura do poder simbólico da instituição. É notável que os três

templos das ordens terceiras ligadas aos turônicos sejam consagrados a Santa Teresa de Jesus. Não apenas homenageavam a principal personagem do Carmelo, cuja devoção era extremamente difundida, como atrelavam sua existência à Reforma Turônica que, na falta de um santo próprio, tomava Santa Teresa como modelo de conduta, visto que sua constituição estava imersa nos princípios teresianos, com destaque para a prática da oração mental, aprendida com a leitura do Terceiro Abecedário Espiritual do seráfico Francisco de Osuna, também denominada em sua autobiografia de “oração de recolhimento” (Jesus, 2010, p. 53).

A devoção da Ordem Terceira Carmelita a Santa Teresa d'Ávila é exaltada nos templos atrelados aos carmelitas turônicos (Recife, Goiana e Paraíba). A própria Teresa se definia em seus escritos como uma pecadora convertida, uma mulher fraca, que quase se deixou levar pelos prazeres da carne e desvirtuar-se de uma vida cristã, “Porque se tivesse tido nessa idade quem me ensinasse a temer a Deus, a alma iria ganhando força para não cair. Depois, abandonando totalmente este temor, ficou só o de perder a honra, que, em tudo o que eu fazia, me deixava atormentada” (Jesus, 2010, p. 43). Independentemente da veracidade ou não dessas informações, lembrando que Teresa escrevia aos inquisidores na tentativa de se explicar diante das acusações de que era regida pelo demônio, o recado reverberava no coração dos fiéis. Qualquer um, até o maior pecador, poderia chegar até Cristo. Para isso, era necessário ter boas companhias e exemplos virtuosos, em uma vida comunitária na qual moral e ética cristã deveriam prevalecer. Assim, a imagem de Teresa é incorporada pelos terceiros como signo próprio: os mundanos que vão ao encontro de Deus como comunidade.

Dessarte, temos a Igreja da Ordem Terceira Carmelita do Recife consagrada a Santa Teresa d'Ávila guarneçada com 58 painéis setecentistas, dentre os quais 53 trazem imagens que remetem à hagiografia de Santa Teresa de Jesus. Os quadros policromados pintados em madeira encontram-se distribuídos no teto da nave principal em forma de caixotões – em um total de 40 imagens – e ao longo da nave principal, ao lado das janelas laterais e do arco-cruzeiro. Elaborados por João de Deus e Sepúlveda, a primeira notícia da confecção dos painéis data do ano de 1760.

Em 20 de Abril de 1760 foi ajustado com o mestre pintor Tenente João de Deus Sepúlveda a pintura e douração dos cinco painéis fronteiros a cobertura do pulpito pela quantia 345\$000. Em 30 de Novembro de 1760 contracta a mesa com o mesmo pintor a “continuação dos painéis do forro e lados da igreja, num total de 20, inclusive dois grandes por cima das portas travessas que encontram para o cruzeiro”. Um anno depois, em 15 de Novembro de 1761, é ajustado com o mesmo pintor o restante dos painéis. (Pio, 1937, p. 21)

À época de elaboração dos painéis, Sepúlveda era um pintor cuja fama estava em fase de consolidação. Sua oficina constituía-se em um verdadeiro negócio familiar, onde

trabalhavam seu irmão, Antonio de Sepúlveda, e suas filhas Luciana, Lucinda, Tereza e Verônica (Acioli, 2008, p. 267). Por causa das poucas informações biográficas disponíveis sobre o pintor, é difícil afirmar o grau de participação de cada um dos membros da oficina na elaboração dos painéis da Ordem Terceira. Em busca de prestígio e respeitabilidade, Sepúlveda dificilmente deixaria uma obra tão importante como a Igreja dos terceiros carmelitas nas mãos de outros membros de sua oficina, sendo perceptível seu traço na execução da obra. Almejar o *status* de pintor com qualidades singulares era uma proveitosa forma de alcançar mobilidade social: “Na prática, entretanto, tudo leva a crer que os ofícios manuais permitiam uma grande mobilidade social, fosse ela impulsionada pela habilidade em administrar os negócios – e o conseqüente êxito financeiro – ou, no caso dos ofícios de talha e pintura, pelo talento que se revelava na execução das obras” (Bonnet, 2009, p. 113).⁴

O que se pode afirmar com maior segurança é o notável papel que os terceiros exerciam na escolha da composição iconográfica do templo. Com bem aventa Márcia Bonnet (2009, p. 76): “A instituição encomendante estabelecia uma série de regras a serem respeitadas pelo artífice sob pena de ele não receber o pagamento, no todo ou em parte, pelo trabalho realizado, ou ainda de ser obrigado a refazer toda a obra ou devolver o dinheiro”.

Para melhor compreendermos essa relação entre autor e encomendantes na construção de um monumento catalisador de um poder simbólico, analisarei um painel específico (Figura 1), utilizando como princípio metodológico a reflexão de análise imagética iconológica proposta por Erwin Panofsky (2011), que permite compreender a imagem como parte de sua estrutura sociocultural.

A iconologia busca entender como, em diferentes contextos, “tendencias esenciales de la mente humana fueron expresadas por temas y conceptos específicos” (Mahiques, 2008, p. 280), ou seja, interpreta-se a obra de arte dentro do período histórico de sua produção. Para conseguir desvendar o tema da imagem e entender sua importância simbólica recorreu-se à noção de intertextualidade proposta por Omar Calabrese tomando como fontes comparativas as gravuras hagiográficas teresianas anteriores à feitura dos painéis, assim como a autobiografia de Teresa intitulada *Livro da vida*:

quando o historiador de arte examina uma obra figurativa, quase sempre procede à busca do seu intertexto. Investiga as suas relações com outras obras, as aproximações a outros textos do mesmo artista ou da mesma escola, os empréstimos de escolas diferentes, as ligações à história «evêntica» e «não evêntica», às outras artes e às

⁴ A discussão sobre o *status* social do artista já existia desde o século XVI como expõe Sánchez (2017, p.74), “el profesor de derecho común Juan de Butrón, quien emplea uno de sus discursos en defensas de la libertad del arte de la pintura, frente a quienes lo identifican con un oficio mecánico. En su opinión, liberal porque trasluce los sentimientos del alma, a saber, severidad, agrado, miseria, apacibilidad, soberbia, ira o paciencia”.

ciências. Por outras palavras: o historiador e o filólogo procuram incluir o texto em análise numa série cultural, na qual cada objeto tem a sua posição específica na sua cadeia de causas e efeitos. (Calabrese, 1997, p. 40-41)

A temática do painel em questão foi inspirada em uma passagem da autobiografia da Santa na qual se descreve um momento de desesperança da monja. Diante das resistências que lhe apareciam, Teresa achou que não teria forças para realizar a reforma da Ordem de Nossa Senhora do Carmo.

CAPÍTULO 32, VERSO 14 – Estando assim muito desanimada, encomendando-me a Deus, começou Sua Majestade a consolar-me e a animar-me. Disse-me que, com isso, veria o que haviam passado os santos que haviam fundado as Ordens Religiosas, pois teria que passar por muito mais perseguição do que podia pensar. Que não nos importássemos. Dizia-me algumas coisas para que eu dissesse à minha companheira e o que mais me espantava é que logo ficávamos consoladas do que havia se passado e com coragem para resistir a todos. (Jesus, 2010, p. 302-303)

A imagem do templo da Ordem Terceira Carmelita do Recife é claramente inspirada na gravura de 1716 elaborada por Arnold van Westerhoutl,⁵ publicada no livro *Vita effigiata della serafica vergine S. Teresa di Gesù fondatrice dell'Ordine Carmelitano Scalzo* de 1716 (Figura 4). A gravura define o estilo compósito da imagem pintada por Sepúlveda, o qual não deixa de acrescentar elementos que dialogam com o gosto setecentista da arte religiosa na América portuguesa.

No processo de pesquisa iconográfica, foram identificadas mais duas gravuras que retratam o mesmo episódio. Ambas datam da segunda metade do século XVII, sendo, portanto, anteriores à imagem de Westerhoutl.

A primeira gravura, de autoria de Claudine Brunand⁶ (Figura 2), inspirou o gravurista da coleção presente na *Vita effigiata*; já a segunda, de autoria anônima (Figura 3), trata-se de

⁵ "Arnold van Westerhout nació en febrero de 1666 en Amberes, donde recibió una formación inicial como grabador. Viajó a Italia para completar su educación y allí trabajó primero en Florencia para el Gran Duque Fernando y a partir de 1700 en Roma, donde trabajó hasta su muerte en 1725. Se trata de una obra de gran calidad cuyo resultado formal es homogéneo. Esta uniformidad se debe a que todas las planchas fueron abiertas por Westerhout, que firmo cada una de ellas como 'Arnold V. Westerhout Scul.', expresando de este modo su participación pero también el grado de la misma: ni como autor intelectual ni como autor del dibujo, sino como grabador. En contraste con la insistencia de Westerhout por distinguirse como el autor de las planchas, desconocemos quién realizó los dibujos preparatorios, que se basaban en los grabados de la *Vita effigiata* de 1670" (MARTÍN, s. d., p. 502).

⁶ "Son pocos los datos que se conocen de ella: trabajó en Lyon en la segunda mitad del siglo XVII, donde se rastrea su huella en varios grabados, como la portada frontispicio de *Armorial véritable de la noblesse [...] pour les pays Lyonnais*, de 1669" (MARTÍN, s. d., p. 367).

uma cópia espelhada bastante fiel da gravura de Brunand, na qual observa-se como única modificação mais visível a fachada da edificação que se localiza atrás da santa.

As três imagens se comunicam não apenas pela temática, mas também no modo como os elementos se dispõem no espaço da cena. Dada a circularidade entre as gravuras, pode-se considerar que a composição elaborada por Brunand (Figura 2) estabeleceu o padrão do esquema compositivo da temática, já que o relato da santa é bastante vago na descrição do evento. Para compor a cena, a própria gravurista fala no prefácio da obra que as gravuras ali presentes se inspiram em desenhos de um pintor italiano do qual não possuímos maiores informações:

Je vis entre les mains d'un religieux Carmen Déchaussé quelques Sonnets qui avoient été faits pour accompagner des Figures de la Vie de Sainte Terese, qu'on devoit faire graver sur les desseins qui en ont été faits à Rome par un excellent Peintre: Et parce que ces Sonnets me parurent pleins d'esprit & de pointe; je priay ceux qui connoissoient l'Auther, de l'animer à faire le reste, & je promis de mon côté de graver les Figures, & d'y ajoûter de mon invention quelques ornemens pour les rendre plus belles. (Brunand, 1670, p. 1)⁷

Em sua autobiografia, Teresa não menciona uma visão dos fundadores, apenas relata que Cristo falou sobre eles no intuito de animá-la a enfrentar os percalços. Na transposição do texto para a iconografia, a menção aos fundadores se transmuta em uma “aparição”. Nas duas gravuras (Figuras 2 e 3) se estabelece uma intrincada composição: Cristo sentado sobre uma nuvem que se molda como um trono aponta para os fundadores que aparecem em cima de outra nuvem reverenciado o redentor: “pintá-lo [Cristo] num trono ou numa cadeira elevada sugere a majestade e o poder que ele possui” (Mende, 2008, p. 32). Da forma como a cena está composta, percebe-se que não se trata de uma visão, pois a cena ocorre alheia à santa. Teresa não parece ver os santos, o que corrobora a ideia de que eles não estão lá, presentes apenas na fala de Cristo.

A composição com Teresa olhando Cristo, e não para os fundadores, é um exemplo interessantíssimo de como o conceito de verossimilhança era absorvido pela iconografia, auxiliando na transposição da linguagem textual para a imagética.

⁷ “Eu vi entre as mãos de um religioso do Carmelo Descalço alguns sonetos que foram feitos para acompanhar as Figuras da Vida de Santa Teresa, em que se deveria gravar os desenhos feitos em Roma por um excelente pintor. E porque esses sonetos me pareceram plenos de espírito e destreza; eu peço àqueles que conheçam o autor de animá-lo a fazer o resto, e prometo de minha parte gravar as figuras e juntar a estas alguns ornamentos de minha invenção para deixá-las mais belas”. Tradução feita por Luísa Gadelha - Doutoranda em estudos literários pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Revisão de Frédéric Brighton - Graduado em História pela UFPB.



Figura 2 - Christus declarat teresiae quae pertulerint fundatores religionum eamque praemonet asperiora laturam.⁸
 In: La Vie de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jesus, fondatrice des Carmes Déchaussez & des Carmelites Déchaussées, en figures & en vers François & Latins. Autora da gravura: Claudine Brunand.

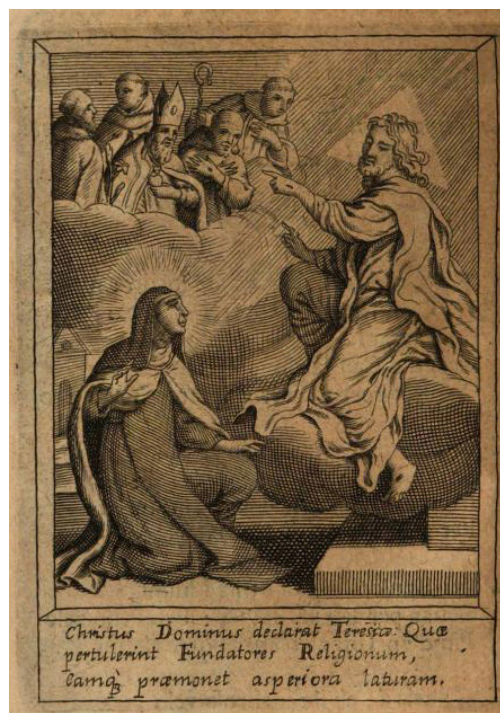


Figura 3 - Christus dominus declarat teresiae quae pertulerint fundatores religionum eamque praemonet asperiora laturam.⁹ In: Vita effigiata et essercizi affettui di S. Teresa di giesu maestra di celeste dottrina per il giorno della sacra comunione. Prancha 34. Autor da gravura: Anônimo.

Está ligada a concepção do discurso [...] como representação mais ou menos conforme à realidade sociocultural. Trata-se da atitude que uma cultura adota em relação aos seus próprios signos, atitude metassemiótica de ordem conotativa. O discurso verossímil não é apenas uma representação correta da realidade sociocultural, mas também um simulacro para fazer parecer verdadeiro e que ele se prende, por isso, à classe dos discursos persuasivos. (Greimas; Courtés, 1979, p. 489-490)

⁸ "Cristo mostra a Teresa o que os fundadores das religiões sofreram e pressagia dificuldades a enfrentar". Tradução ACH.

⁹ "Cristo, seu senhor, mostra a Teresa o que os fundadores das religiões sofreram e pressagia dificuldades a enfrentar". Tradução ACH.

Ou seja, não se trata de uma cópia da verdade, mas da melhor maneira de transmitir essa verdade por meio de outra linguagem. Nas duas gravuras (Figuras 2 e 3), apesar de os fundadores – Santo Agostinho com a mitra, São Francisco com os estigmas nas mãos e São Domingo com o báculo – se debruçarem sobre a nuvem com a mão no peito reverenciando o filho de Deus, eles não são visualizados por Teresa. A imagem mostra uma cadência sequencial dos eventos de acordo com a posição das personagens na pintura: embaixo, o primeiro acontecimento, Teresa ajoelhada em oração; segundo, num plano intermediário, a visão de Cristo; e terceiro, a fala sobre os sofrimentos dos fundadores.

A monja de Ávila já é representada santificada com um esplendor ao redor da sua cabeça. Cristo é coroado com um triângulo, símbolo da Santíssima Trindade. “O triângulo equilátero é frequentemente usado como símbolo de Deus ou da harmonia. No cristianismo é símbolo da Trindade (sobretudo a partir do século XVII), muitas vezes em conexão com uma mão, cabeça, olho ou o nome hebraico de Deus, Javé” (Becker, 1999, p. 281).

As gravuras demonstram que todo o esquema compositivo da cena é pensado de forma a não alterar o discurso da santa: a ação que ocorre nas nuvens funciona como uma legenda imagética do que Cristo disse a Teresa em seu momento de desânimo, como se fossem balões que transcrevem as falas das personagens nas revistas em quadrinhos contemporâneas.

Essa intertextualidade, que se realizava também entre linguagens idênticas – no caso imagens com composições diferentes – não apenas era uma prática comum na arte setecentista, como também ajudava o artista a elaborar uma imagem com o devido decoro.

Apesar das diversas compreensões [de] que foi objeto na história, o decoro conservou sempre a responsabilidade por orientar o artista na procura pelo que é adequado e conveniente, tanto em relação aos aspectos internos e implícitos à obra (matéria, gênero, estilo, ordem e disposição apropriada de elementos e partes, ornamentos e elocução característica, ética e patética, proporção de comodidades e efeitos adequados), quanto também em relação aos aspectos externos e circunstâncias a ela, a recepção que a obra deveria ter pelos destinatários. (Bastos, 2013, p. 32)

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.

Arnold van Westerhout estabeleceu modificações substanciais no esquema compositivo da iconografia, entretanto, manteve os principais elementos de decoro da cena: a santa de joelhos em frente ao altar vê apenas Cristo, o qual aponta para os fundadores que pairam numa nuvem acima (Figura 4). O triângulo ao redor da cabeça de Cristo desaparece,



Figura 4 - Christus dominus declarat theresiae quae pertulerint fundatores religionum eamque praemonet asperiora laturam.¹⁰ In: Vita effigiata della serafica vergine S. Teresa di Gesù fondatrice dell'Ordine Carmelitano Scalzo. Prancha XL. Autor: Arnold van Westerhoutl.

substituído por um esplendor e dois elementos: o cetro e o orbe, que simbolizam o reinado de Cristo sobre a terra.

Entre os fundadores, chama atenção a representação de Santo Agostinho, que perde sua mitra sendo identificado pela vestimenta dos agostinianos. Ao seu lado está São Francisco que, estigmatizado nas imagens mais antigas, aparece na gravura vestindo o hábito dos seráficos. Os fundadores não mais reverenciam Cristo, mas conversam entre si como se não fizessem parte da cena. Ao promover essa modificação Westerhoutl ajusta ainda mais o decoro da representação: se as personagens não são uma aparição, mas apenas uma fala de Cristo, não há razão para os fundadores estarem reverenciando o filho de Deus. A reverência não quebra o decoro, mas prejudica a verossimilhança, pois confunde o espectador quanto à compreensão do que ocorre, cometendo imprecisões na transposição do texto escrito por Santa Teresa para a imagem.

¹⁰ "Cristo, seu senhor, mostra a Teresa o que os fundadores das religiões sofreram e pressagia dificuldades a enfrentar". Tradução ACH.

Em termos de composição, a forma como Westerhoutl representa os religiosos, com a inclusão de mais quatro pessoas, proporciona uma movimentação maior à cena, teatralizando-a pelo preenchimento dos espaços, dinamizando o esquema compositivo: “o ambiente barroco desenvolvia-se, dessa forma, como uma grande encenação dramática, onde todos eram espectadores de uma experiência inebriante, inusitada, monumental” (Baeta, 2012, p. 196).

A Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife se apresenta como um grande teatro em que o espetáculo hagiográfico teresiano domina o palco e tenta persuadir os seus espectadores a adentrarem sua narrativa. Essa arte que busca persuadir não se esgota na feitura dos painéis: os elementos pictóricos são complementados pelas demais estruturas sensoriais, fundamentais na transmutação do templo em um complexo teatral edificante cujo espetáculo almeja a persuasão. Trata-se de uma arte que não se esgota em si, que usa o espectador como elemento indispensável.

À primeira vista parece que João de Deus e Sepúlveda realiza uma cópia exata da gravura de Westerhoutl, afinal, todos os elementos da composição foram transferidos, porém, o pintor opera algumas mudanças significativas. Acréscimos esses que enaltecem elementos simbólicos constitutivos do poder da Igreja: o reconhecimento de Jesus como salvador do mundo e do indivíduo com a transmutação do ser humano no intuito de garantir a redenção da alma.

A mesa do altar é adornada com uma toalha vermelha de motivos florais dourados que se destacam na cena pelo esmero da composição. Trata-se de uma clara intervenção que se comunica não apenas com o estilo pictórico barroco corrente na segunda metade do setecentos, mas também com o próprio espaço do templo, que rejeita o vazio substituindo-o por uma exuberância imagética expressa tanto na profusão de uma iconografia hagiográfica narrativa, quanto nos ornatos dourados repletos de volutas e rocalhas retorcidas, com especial destaque para os altares da igreja.

Conversando com a teatralização narrativa que caracteriza o estilo da arte setecentista na América, Sepúlveda preenche ainda mais o espaço cenográfico do quadro recorrendo à iconografia da corte celestial, representando Cristo com dois querubins que pairam acima de sua cabeça e um pequeno anjo que se agarra ao seu manto azul. A presença da corte celestial não é apenas compositiva, mas também simbólica, “atribui-se a esses seres celestiais, um importante papel intermediário entre os reinos do mundo e o reino de Deus: Deus age e aparece através de anjos. A vitória definitiva do reino de Deus é anunciada pelos anjos” (Becker, 1999, p. 22).

Apesar de o decoro ser uma característica que poderíamos considerar *sine qua non* para a arte religiosa do século XVIII, ele, por si só, não se confunde com o caráter persuasivo da obra. Ao imbricar elementos internos e externos à pintura, buscava-se a maravilha da teatralidade que conduziria o espectador à veracidade do conteúdo:

O maravilhoso não é imaginação pura nem muito menos razão pura, mas uma mistura das duas, composta de qualidades opostas ou contraditórias. A natureza heterogênea e complexa do maravilhoso está sempre em evidência, permitindo ao poeta produzir imagens novas e vivas que aumentam o prazer e a admiração do leitor. (Snyder, 2007, p. 35)

Provavelmente ciente da visibilidade que as pinturas da Ordem Terceira do Carmo lhe trariam, tanto pela monumentalidade do espaço, quanto pela importância de seus encomendantes, Sepúlveda aprimora a imagem com elementos decorativos na toalha da mesa e anjos voadores, evidenciando uma das características que o fariam ser reconhecido como um grande pintor na Capitania de Pernambuco: o engenho.¹¹

De um modo geral, o engenho era a capacidade do artífice em, primeiramente, penetrar com perspicácia as matérias da invenção, para depois, com versatilidade, aliá-las decorosamente na produção, criando efeitos convenientes de agudeza e maravilha. [...] O engenho poderia ainda variar ou emular esses lugares já autorizados proporcionando efeitos de novidade e maravilha à discrição da recepção que os reconhecia. (Bastos, 2013, p. 40)

Sepúlveda preenche o espaço quase vazio com ornatos que engrandecem o decoro e contribuem para a teatralização da imagem tornando-a ainda mais verossímil. Nessa perspectiva, ele toma uma atitude bastante peculiar ao incluir entre os fundadores um homem negro/mulato, já que todos os fundadores do clero regular possuem a pele branca. Enquanto a Ordem Primeira ainda vivia uma situação de ambiguidade quanto à admissão de mestiços entre seus irmãos,¹² a Ordem Terceira do Recife, fundada numa área em que a descendência

¹¹ Importante destacar que o engenho não pode ser confundido com a ideia de originalidade contemporânea da obra de arte: "o princípio de imitação faz surgir uma tríplice referência: o artista está destinado a imitar a obra de Deus, ele imita a natureza tal como ela aparece em suas formas visíveis e, finalmente, à medida que o neoplatonismo se afirma, ele se volta para a Ideia, a do Belo, que não é senão a manifestação visível do esplendor divino" (LICHTENSTEIN, 2008, p. 10). A partir do século XIX, a ideia de originalidade começa a ser mesclada com a noção de ineditismo, porém, a ideia de arte como algo já existente permanecerá na fala de muitos artistas, "A origem da incompreensão da imitação enquanto conceito estético decorre do fato de que os modernos, desde o século XIX, só guardaram deste princípio a ideia de uma lei mais ou menos tirânica, a de uma *natura naturata* que o pintor deveria copiar servilmente. De fato, foi negado um privilégio ao artista: a faculdade original de criar, uma vez que esta pertence exclusivamente a Deus" (LICHTENSTEIN, 2008, p. 10).

¹² Em 1804, o convento do Carmo de Goiana, tentou aprovar um estatuto que dizia "Da sua pessoa // se tem raça alguma de mouro, ou judeu // e se he branco, e para bem servir, e achando que sim, e que tem as qualidades necessarias, então o receberão", porém o desembargador e ouvidor-geral da Paraíba mandou suprimir o trecho alegando "No capitulo 8º, devem-se riscar as palavras = Se tem raça alguma de mouro ou judeu = Porque todos sabem que tais qualificações serão mandadas abolir em todas as repartições, como injustas e odiosas e contrarias ao socego publico, devendo atribuir-se a crassa ignorancia do autor da obra a temeridade, alias punivel, de levar tais eispressoes a Real Presença". Arquivo Histórico Ultramarino, Códice 1281, 1804, COMPROMISSO de Goiana. Em 1806, o noviço frei João da Cruz foi proibido de pro-

judaica era proeminente, não parecia colocar empecilhos de admissão relacionados ao sangue, como se pode verificar no Estatuto aprovado em 1788:

As circunstancias que hão de inquirir os informantes são aquellas mesmas que queremos tenhamos os que houvermos de admitir a nossa ordem, e são as seguintes: que seja christão baptizado: que não tenha incorrido em alguma infamia defeito, e de direito, nem seja de escandalosa sensualidade, dado a jogos, embriaguez, de genio orgulhoso, e que não fosse castigado com injuria pela justiça, nem penitenciado pelo S. officio: que tenha bens, que bastem, para que sem detrimento da sua familia, possa satisfazer as obrigações da ordem: que idade tenham, ou mostrem ter, e que não sejam tão decriptas, que se presume que a ordem em pouco tempo fará com elle maior despeza com suffragios, e enterro: que não tenham officios vis e nimamente mecanicos: que não dem escândalo aos outros pela sua qualidade e pelos seus vícios. (AHU, Códice 1941)

O “detalhe” do fundador negro/mulato talvez passasse despercebido por quem frequentava a igreja, afinal, o painel se encontra na lateral esquerda da nave principal, posicionado acima do coro alto, quase escondido pela estrutura física do balcão e sua balaustrada. Todavia, a característica da maravilha talvez não tivesse sido direcionada ao espectador ordinário, mas sim aos encomendantes da obra, os irmãos da mesa da Ordem Terceira do Carmo.

A presença de uma personagem com a cor da pele mais escura nos fornece base para pensar que parte dos irmãos possuíam ascendência negra ou indígena, mesmo que longínqua. Ao usar essa personagem, Sepúlveda utilizava-se da prerrogativa do engenho para despertar o efeito da maravilha nos seus compradores, realizando um elo de identificação entre os encomendantes e a obra. Aqui, o pintor mostra-se plenamente ciente do ambiente de seu mecenato, pois dificilmente os irmãos pediriam uma alteração na pele de um santo, mas com certeza se identificaram com aquela personagem, tanto que permitiram que o painel fosse posto permanentemente na igreja como parte de sua narrativa pictórica hagiográfica.

fessar no convento do Carmo do Recife, após um ano de noviciado, por ter ascendência mulata; dois frades saem em defesa do noviço alegando que “segundo: porque a nossa lei não trata de semelhante impedimento e só falla do sangue dos Hebreos. terceiro: porque nesta nossa provincia há não pouco desses nossos exemplos e não lhe servio jamais nem lhe serve de obstaculo para subirem as prelazias. quatro: porque não me consta que este impedimento seja canônico. quinto: o mencionado noviço e seos irmãos não mostram nos cabelos os que mostrarão ordinariamente todos os mesclados com essa mancha. sexto: porque dado que o mencionado noviço tivesse esse [ilegível] podia ser em grão muito remoto da sua ascendencia do qual elle ja estava excluso”. Arquivo Secreto Vaticano, Arch. Nunz. Lisbona 89 (5), fls. 81 a 83v. Ao mesmo tempo que afirmam a ascendência negra não possuir importância, não deixam de se dirigir à questão como uma mancha.

Apesar de o quadro encontrar-se embaciado em razão de uma camada de verniz oxidado, a hipótese de um escurecimento pontual no pigmento da pele dessa personagem é bastante improvável. Mesmo que Sepúlveda tivesse escolhido uma cor diferente para o tom da pele do religioso, o que justificaria a oxidação de apenas essa personagem, a decisão corroboraria a ideia de que o pintor tentou representar tonalidades de pele diferentes nessa pintura.

Preservando o decoro e usando o engenho para causar maravilha naqueles que financiavam suas obras, Sepúlveda parece acrescentar mais um elemento que deve ter encantado aos seus compradores. Invisível aos frequentadores da Igreja, apenas contemplado por aqueles que tinham a prerrogativa de subir até o coro alto, o detalhe não é apenas um elemento que preenche espaços vazios na composição, mas serve como veículo para que Sepúlveda exerça e demonstre toda a sua destreza técnica e teórica.

Localizado no canto esquerdo do painel (Figura 5), o detalhe substitui o que na gravura de Westerhoutl seria um pequeno altar. Sepúlveda utiliza do engenho para acrescentar outra iconografia dentro da temática sem ferir o decoro e que conversa diretamente com a

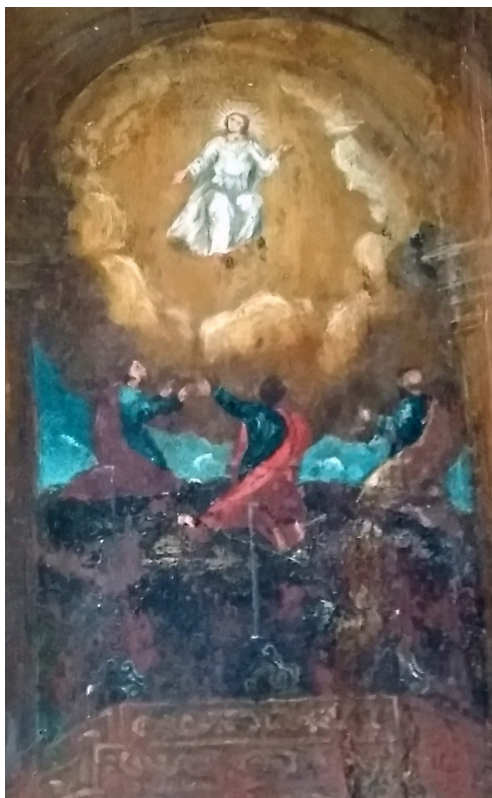


Figura 5 - A transfiguração de Cristo. Detalhe do painel em que Jesus consola Santa Teresa lembrando os trabalhos dos fundadores. Igreja da Ordem Terceira Carmelita consagrada a Santa Teresa de Jesus, Recife, Pernambuco, Brasil. Autor: João de Deus e Sepúlveda. Foto: Rafael Lima Meireles de Queiroz, 20 nov. 2017.

temática principal do painel. A cena escolhida para a composição desse espaço foi a transfiguração de Cristo no Monte Tabor:

Seis dias depois, Jesus tomou Pedro, Tiago e seu irmão João, e os levou para um lugar à parte, sobre uma alta montanha. E ali foi transfigurado diante deles. Seu rosto resplandeceu como o sol e as suas vestes tornaram-se alvas como a luz. E eis que lhes apareceram Moisés e Elias conversando com ele. Então Pedro, tomando a palavra, disse a Jesus: “Senhor, é bom estarmos aqui. Se queres, levantarei aqui três tendas: uma para ti, outra para Moisés e outra para Elias”. Ainda falava, quando uma nuvem luminosa os cobriu com sua sombra e uma voz, que saía da nuvem, disse: “Este é o meu filho amado, em quem me comprazo, ouvi-o!” Os discípulos, ouvindo a voz, muito assustados, caíram com o rosto no chão. Jesus chegou perto deles e, tocando-os, disse: “Levantai-vos e não tenhais medo”. Erguendo os olhos, não viram ninguém: Jesus estava sozinho. (Mateus, 17:1-8)

Sepúlveda demonstra toda sua habilidade como pintor utilizando-se de uma técnica miniaturista para compor a iconografia do painel. Enquanto a cena principal é pintada com pinceladas largas, aqui o autor se esmera nos detalhes usando pincéis pequenos, com traços curtos e finos.

A oxidação do verniz que cobre toda a pintura atrapalha a análise do tratamento dado à luz no painel, todavia, mesmo escurecido, é possível ver a importância da luminosidade das tintas na composição. Aproveitando-se da própria descrição bíblica da cena já relatada, “E ali foi transfigurado diante deles. Seu rosto resplandeceu como o sol e as suas vestes tornaram-se alvas como a luz”, Sepúlveda explora uma pigmentação mais clara, branca para a vestimenta de Jesus e amarela para as nuvens que o rodeiam, que contrasta com as pigmentações mais escuras escolhidas para a composição do restante do painel.

O próprio tema escolhido permite ao pintor explorar a constituição da cor e da luz em seu quadro, transformando o que poderia ser apenas um detalhe de composição ao fundo em uma iconografia impossível de passar despercebida. Caso Sepúlveda tenha sido o responsável pela escolha temática da composição, o engenho deve ter impressionado os seus encomendantes pela qualidade e ousadia. Sem que houvesse interferência no decoro, a cena escolhida corrobora diretamente a temática principal, aperfeiçoando ainda mais a passagem narrada no painel.

A ideia de um promontório onde Deus se manifesta é lugar-comum na Bíblia. As duas personagens que aparecem na narrativa bíblica, Moisés e Elias, tiveram revelações no alto de uma montanha: a construção da Aliança entre Iahweh e o povo escolhido por meio de Moisés e Elias na passagem que invoca a nuvem enviada por Iahweh para encerrar a seca no reino de Acab (1 Reis, 1-8). O Tabor, cuja localização real é incerta, relaciona-se diretamente com o Monte Carmelo e é considerado o mesmo local por alguns teólogos: “O Tabor,

segundo a opinião tradicional. Alguns pensam no grande Hermon, ou no Carmelo, mas é sobretudo uma montanha simbólica, um novo Sinai, em que se realiza uma nova revelação escatológica” (Bíblia, 2006, p. 1735). Mais importante do que saber se o local realmente existiu, ou se é apenas outra denominação para promontórios já mencionados na Bíblia, é entender a montanha como um espaço onde Deus se revela e expressa sua vontade: “Este é o meu filho amado, em que me comprazo, ouvi-o!” (Mateus, 17:5). Nesse sentido, a presença de Elias e Moisés fortalece a interpretação simbólica da montanha.

Especificamente nesse tipo iconográfico escolhido para compor a pintura, a representação omite a presença de Elias e Moisés, concentrando-se em outras características cênicas: Cristo transfigurado vestindo uma túnica branca com um resplendor na cabeça tal como descrito no relato, a nuvem luminosa que cobre com uma sombra o monte e os três apóstolos ajoelhados com as mãos para o céu. Ao analisar a composição da cena, creio que a omissão de Elias e Moisés é proposital: logo após Pedro, Tiago e João serem cobertos pela nuvem, um temor tomou conta deles e Deus se pronunciou. Somente então perceberam que Jesus encontrava-se sozinho e não acompanhado por Moisés e Elias como antes supuseram ter visto. A representação iconográfica elaborada por Sepúlveda retrata o exato momento em



Figura 6 - Detalhe da Prancha XL.
Christus dominus declarat teresiae
quae pertulerint fundatores religionum
eamque praemonet asperiora laturam.
In: Vita effigiata della serafica vergine
S. Teresa di Gesù fondatrice
dell'Ordine Carmelitano Scalzo.
Autor: Arnold van Westerhoutl.

que Deus se pronuncia e os três são convencidos de que devem aceitar o destino manifesto de Cristo, ou seja, a sua paixão.

Como já mencionado, a iconografia é posta no espaço onde, na gravura produzida por Westerhout¹, encontrava-se um altar com um crucifixo no meio do que aparentam ser dois castiçais com velas (Figura 6).

Fundamental para a *Devotio Moderna* e central na mística teresiana, pois é diante de uma imagem de Cristo na coluna que Teresa se converte verdadeiramente, a iconografia da paixão também simboliza o sofrimento pelo qual Teresa ainda irá passar. Sepúlveda substitui a cena por um momento bíblico anterior, que não apenas preserva o decoro da imagem, mas, arrisco supor, se conecta com ainda mais eficácia à temática representada.

Angustiada pelos problemas que a reforma do Carmelo lhe trazia, Teresa é confrontada por uma visão de Cristo que lhe lembra as dificuldades que os fundadores das ordens tiveram de enfrentar e profetiza que ela ainda passará por muitas provações. Na cena da transfiguração, os apóstolos presentes haviam sido avisados do calvário de Cristo e do destino final de sua parte humana:

Almost every item in the Marcan narrative can be made the starting-point of a theory. At the outset there is an unusually precise date. Whether this date is an accurate historical reminiscence or a subtle allusion to the six days spent by Moses on mount Sinai (Ex 24:16), there can be no doubt that Mark's main reason for mentioning it was to establish a connection between the Transfiguration and the events which had happened shortly before at Caesarea Philippi. In response to Peter's confession of Faith Jesus had made a triple disclosure: that the son of man must suffer and die, that his disciples must be ready to share in His divinely appointed destiny, and that His passion and their persecution must be seen against a background of ultimate and eternal glory. The scene which followed six days later on the mountains was the heavenly ratification of this new teaching, the seal of God's approval on Jesus' interpretation of His messianic calling. (Caird, 1956, p. 291)¹³

¹³ "Quase todos os itens da narrativa de Marcos podem ser ponto de partida de uma teoria. No início há uma data extraordinariamente precisa. Se essa data é uma clara reminiscência histórica ou uma alusão sutil aos seis dias passados por Moisés no monte Sinai (Ex 24:16), não pode haver dúvida de que a principal razão de Marcos para trazê-la à tona foi estabelecer uma conexão entre a Transfiguração e os eventos que ocorreram pouco antes em Cesarea de Filipe. Em resposta à confissão de fé de Pedro, Jesus havia feito uma revelação tripla: que o filho do homem deve sofrer e morrer, que seus discípulos devem estar prontos para compartilhar de Seu destino divinamente designado, e que Sua paixão e sua perseguição devem ser vistas contra o pano de fundo da glória suprema e eterna. A cena que se seguiu seis dias depois nas montanhas foi a ratificação celeste deste novo ensinamento, o selo da aprovação de Deus na interpretação de Jesus de Seu chamado messiânico". Tradução feita por Berttoni Cláudio Licarião - Doutorando em Estudos Literários pela Universidade de Brasília (POSLIT/UnB).

A transfiguração é a confirmação aos homens – representados pelos apóstolos – do destino de Cristo, seu sofrimento e morte. Deus pai confirma esse destino afirmando no modo imperativo, “ouvi-o”, restando aos homens aceitar a vontade divina, o calvário. Significa seguir um modelo de vida inspirado em Cristo, preconizavam autores como Tomás de Kempí, expoente da religiosidade da *Devotio Moderna*: “Não se tratava, portanto, de substituir (subverter) o esquema do mundo dado, mas de transformar o mundo na própria interioridade (o ‘homem interior’, segundo a repetida expressão do apóstolo [Paulo]), vivendo uma realidade diferente e sobrenatural inspirada na ‘forma’ de Cristo” (Agnolin, 2007, p. 122).

Tampouco Teresa deve se atribular do seu calvário na construção da reforma, profetizado por Jesus, representado como Rei da Terra. A cena corrobora a atitude da carmelita perante os desígnios divinos: Teresa não duvidou de seu esposo e aceitou o destino manifesto na fala de Cristo tal como os apóstolos no Monte Tabor. A imagem exprime a forma como a Igreja consegue exercer um poder simbólico sobre essa sociedade: é a transmutação da alma, sua conversão verdadeira ao catolicismo, que garantirá a salvação eterna. Para que isso ocorra, Deus deve ser obedecido. É o discurso imagético transmitindo a vontade divina.

Las imágenes, como las reliquias, entonces acaudalaban una enorme potestad religiosa y cultural, en buena medida debido a la promoción eclesiástica de la que, desde siglos atrás, venían siendo objeto. La jerarquía de la Iglesia, atenta a su carga propagandística subliminal, presteza comunicativa, pedagógica y mnemotécnica, nunca dejó de incidir en la rentabilidad piadosa de su utilidad pública y privada. (Sánchez, 2017, p. 60)

A cena da transfiguração de Cristo não apenas ratifica o decoro do tema da iconografia, mas expressa todo o poderio simbólico do catolicismo sobre aquela sociedade ao declarar Cristo como o redentor dos pecados e a Igreja como o veículo de suas palavras.

Utilizando a iconografia da transfiguração na imagem, Sepúlveda exerce o engenho para demonstrar sua destreza no uso dos códigos que regem o poder simbólico católico, maravilhando seus encomendantes e, posteriormente, os privilegiados que possuísem acesso à pintura. Ao analisar esse quadro, com atenção para o detalhe da transfiguração, percebemos como o uso de decoro, engenho e maravilha serve para melhor compreensão da iconografia, afinal trata-se de uma mensagem transmitida de forma intertextual que requer adaptações nem sempre fáceis. Qualquer imprecisão nessa decodificação entre linguagens pode atrapalhar a transmissão da mensagem e, conseqüentemente, a difusão dos códigos necessários para o exercício do poder simbólico da própria religião carmelita. A mensagem precisa estar clara, pois, sejam irmãos primeiros ou terceiros, os concorrentes dessa disputa encontram-se entre o clero secular e o regular, todos desejosos por verem seu poder simbólico se sobrepor ao outro dentro da Capitania de Pernambuco.

Referências

- I REIS. In: BÍBLIA de Jerusalém. 4 reimp. São Paulo: Paulus, 2006. p. 468-506.
- ACIOLI, Vera Lúcia Costa. *A identidade da beleza: dicionário de artistas e artífices do século XVI ao XIX em Pernambuco*. Recife: Massangana, 2008.
- AGNOLIN, Adone. *Jesuítas e selvagens: a negociação da fé no encontro catequético-espiritual americano-tupi (séculos XVI-XVII)*. São Paulo: Humanitas, 2007.
- BAETA, Rodrigo. *Teoria do Barroco*. Salvador: Edufba; PPGAU, 2012.
- BASTOS, Rodrigo. *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*. São Paulo: Edusp, 2013.
- BECKER, Udo. *Dicionário de símbolos*. Trad. Edwino Royer. São Paulo: Paulus, 1999.
- BÍBLIA de Jerusalém. 4 reimp. São Paulo: Paulus, 2006.
- BONNET, Márcia. *Entre o artifício e a arte: pintores e entalhadores no Rio de Janeiro setecentista*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Lisboa: Difel, 1989.
- BRUNAND, Claudine. *Au Leteur*. In: LA VIE de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jesus, fondatrice des Carmes Déchaussez & des Carmelites Déchaussez, en figures & en vers François & Latins. Avignon: Librairie ordinaire du Roy, 1670.
- CAIRD, George B. Expository problems: the Transfiguration. *The Expository Times*, v. 67, n. 10, 1956.
- CALABRESE, Omar. *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1997.
- GREIMAS, Algirdes Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1979.
- HONOR, André Cabral. *Universo cultural carmelita no além-mar: formação e atuação dos carmelitas reformados nas capitanias do Norte do Estado do Brasil (séc. XV a XVIII)*. 2013. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Belo Horizonte, 2013.
- JESUS, Santa Teresa de. *Livro da vida*. Trad. Marcelo Musa Cavallari. São Paulo: Penguin Classics: Companhia das Letras, 2010.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura: da imitação à expressão*. 2. ed. v. 5. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- MAHÍQUES, Rafael García. *Iconografía e Iconología: la historia del arte como historia cultural*. v. I. Madrid: Encuentro, 2008.
- MARTINS, William de Souza. *Membros do corpo místico: ordens terceiras no Rio de Janeiro (c. 1700-1822)*. São Paulo: Edusp, 2009.
- MARTÍN, María José Pinilla. *Iconografía de Santa Teresa de Jesus*. s. d. Tese (Doutorado em História) – Universidad de Valladolid. Valladolid, s. d.
- MATEUS. In: BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2006.
- MENDE, Guillaume Durand de. Representações da imagem de Cristo e das figuras bíblicas (1286). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura: da imitação à expressão*. 2. ed. v. 5. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- 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.
- SÁNCHEZ, Carlos Alberto González. *El espíritu de la imagen: arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*. Madrid: Cátedra, 2017.
- SNYDER, John S. *A estética do barroco*. Trad. Isabel Teresa Santos. Lisboa: Estampa, 2007.