



SEÇÃO LIVRE

Livros, gravuras e pinturas na Igreja da Ordem Terceira Carmelita do Recife: apropriações e usos das imagens sacras na América portuguesa

Books, Engravings and Paintings in the Carmel Church of the Third Order in Recife: Appropriation and Usage of Sacred Images in Portuguese America

Libros, grabados y pinturas en la Iglesia de la Tercera Orden Carmelita del Recife: apropiación y usos de las imágenes sagradas en la América Portuguesa

André Cabral Honor¹

orcid.org/0000-0002-3665-129X
cabral.historia@gmail.com

Recebido em: 11/08/2019.

Aprovado em: 29/07/2021.

Publicado em: 31/08/2021.

Resumo: É ponto pacífico na historiografia de que as imagens circulavam nos territórios da monarquia pluricontinental portuguesa. Muito se escreveu sobre os usos e as apropriações das gravuras, todavia, poucos explicaram as razões que levaram os pintores na América portuguesa a adotar como tipos iconográficos as gravuras que circulavam no reino de Portugal e seus domínios. O presente artigo busca aprofundar a discussão sobre a circularidade dessas imagens na América portuguesa setecentista tendo como ponto de partida o acervo iconográfico da Igreja da Ordem Terceira Carmelita do Recife, Capitania de Pernambuco, com especial atenção para as obras de João de Deus e Sepúlveda.

Palavras-chave: Pintura. Gravura. América portuguesa. Carmelitas. Decor

Abstract: It's a point of agreement in historiography that images circulated around the territories of the multicontinental Portuguese monarchy. Despite much of what's been written on the matter of usage and appropriation of images, few studies have explained the reasons that made painters in Portuguese America adopt as iconographic models representations that were widespread in Portugal and its domains. This article attempts to provide an in-depth discussion about the circulation of such images in 1700's Portuguese America, having as corpus the iconographic collection of Church of the Third Order of Carmel of Recife, Pernambuco, with a special attention to the works of João de Deus e Sepúlveda.

Keywords: Painting. Engraving. Portuguese America. Carmelites. Decor.

Resumen: Existe un consenso en la historiografía que las imágenes circulaban en los territorios de la monarquía pluricontinental portuguesa. Mucho se ha escrito sobre los usos y las apropiaciones de los grabados, pero son pocos los estudios que explican las razones que llevaron los pintores de la América portuguesa a adoptar los tipos iconográficos de los grabados que circulaban en el Reino de Portugal y sus dominios. El presente artículo propone profundizar el debate sobre la circulación de esas imágenes de la América portuguesa del siglo dieciocho, empezando por el acervo iconográfico de la Iglesia de la Tercera Orden Carmelita del Recife, Capitania de Pernambuco, con especial atención a las obras de João de Deus e Sepúlveda.

Palabras clave: Pintura. Grabado. América portuguesa. Carmelitas. Decor.



¹ Universidade de Brasília (UnB), Brasília, DF, Brasil.

A fundação da Ordem Terceira Carmelita do Recife ocorreu no dia 27 de setembro de 1695, sendo confirmada pela breve papal de 20 de outubro do mesmo ano. Inicialmente, os terceiros usaram as dependências do conjunto carmelita para cultos e atividades administrativas. No dia 24 de abril de 1696, os frades carmelitas, representados na figura de seu prior frei João de São Felipe Nery, celebraram a concessão à Ordem Terceira, "sem que por uma ou outra doação seja obrigada a satisfazer, sem pagar coisa alguma" (PIO, 1937, p.12), de uma pequena capela que estava sendo erguida ao lado do templo principal,²

[...] houverão [os frades da Ordem Primeira] por bem attendendo ao grande zelo, e serviço com 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).

Consagrado à Santa Teresa de Jesus, o templo sofreria diversas modificações ao longo do século XVIII e XIX. Alterações essas que não apenas vi-savam atender às exigências do culto divino, mas também demonstravam uma intencionalidade da mesa diretora de estabelecer sua marca na

gestão da Ordem proporcionando um legado arquitetônico e artístico que perdurasse no tempo. Há uma constante preocupação com reformas e adequações, que vão desde conveniências estruturais mais simples, "Termo de ajuste com o Mestre Pedreiro sobre a obra do muro em 7bro de 1699" (IL-OTCR, fl. 1),³ até a incorporação de elementos artísticos.

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).

Trata-se da primeira notícia que faz referência à contratação do pintor pernambucano João de Deus e Sepúlveda para a execução dos painéis que compõem o acervo pictórico do templo. Ao total são 62 pinturas (Figura 1) com imagens que retratam cenas hagiográficas relacionadas à história da Ordem de Nossa Senhora do Carmo, das quais 53 dedicam-se à Santa Teresa d'Avila, já mencionada aqui como Santa Teresa de Jesus.

² 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, Fernando Pio erra o nome do prior, primeiro o cita como Pedro Moreira de Mello, depois transcreve 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), o mesmo 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.

³ Nome completo: Index do Livro primeiro de termos: fl. 1 a fl. 170, feito no anno de 1843 a 1846. f. 1.

Figura 1 – Panorâmica parcial a partir do coro alto da Igreja da Ordem Terceira Carmelita do Recife



Fonte: Acervo pessoal do autor. Imagem capturada em 2 fev. 2011.

Apesar das informações disponíveis sobre João de Deus e Sepúlveda serem lacunares e imprecisas, o simples fato de sabermos que sua oficina foi responsável pelos painéis da Ordem Terceira do Carmo nos ajuda a compreender melhor as entrelinhas do processo de elaboração da iconografia, pois os mecanismos que moviam a construção iconográfica perpassavam preceitos que envolviam a fama do pintor, o espaço disponibilizado pelos seus encomendantes e os dispositivos imagéticos exigidos pela Igreja Católica.

As poucas informações encontradas até o momento sobre o processo de trabalho de João de Deus e Sepúlveda nos levam ao seu irmão, Antonio de Sepúlveda, que também era pintor e possuía um *atelier* familiar. Ambos trabalharam na Capitania de Pernambuco na mesma época. Em 1736, Antonio Sepúlveda pintou um retrato de João Fernandes Vieira, “despendeu mais o dito tesouteiro 12\$000 em pagamento a Antonio de Sepúlveda de pintar de novo o retrato do dito governador” (ACIOLY, 2008, p. 123) sendo que o registro de João de Deus e Sepúlveda “com data dos anos de 1732 e 1733, está na ordem terceira

de São Francisco” (ACIOLY, 2008, p. 268).⁴

É possível que os irmãos possuíssem oficinas separadas, porém também é provável que trabalhassem juntos no mesmo *atelier* familiar, usando da mão de obra dos mesmos artífices. Se sim, separavam as contratações por autoria principal, ou seja, identificavam nominalmente o responsável por aquela encomenda. No *atelier* de Antonio empregavam-se suas quatro filhas: Lucina, Lucinda, Tereza e Verônica. Infelizmente, não há nenhum registro sobre obras autorais dessas artistas. Era provável que as irmãs possuíssem alguma especialização técnica se considerarmos a organicidade de outras oficinas no reino português.

Infelizmente a massa documental remanescente não nos permite ainda traçar um panorama mais apurado de como esses ateliês funcionavam na América portuguesa. A organização dessas oficinas variava bastante e seu caráter doméstico fez com que a documentação de seu funcionamento interno não fosse preservada.

A documentação que tem vindo a ser publicada nos últimos anos, com destaque para o esforço notável de Vitor Serrão, incidindo sobre

⁴ Além de Acioly (2008) foi possível localizar brevíssimas referências a João de Deus e Sepúlveda em Zanini (1983, p. 282) e Oliveira (2009, p. 18).

contratos de obra não nos permite ainda uma perspectiva clara sobre o modo de produção vigente nas oficinas, faltando-nos dados que nos permitam particularizar e detectar eventuais especificidades relacionadas com os principais mestres (MACHADO, 2003).⁵

Ao contrário de outros países europeus, não há registro de corporações de ofícios de pintores na América portuguesa, "Se bem que o sistema corporativo de mestres, separado dos aprendizes, tal como funcionava, por exemplo, na França, não existisse nem em Portugal, nem no Brasil [...]" (BAZIN, 1956, p. 41). Nas encomendas é comum encontrarmos a palavra mestre para designar o pintor contratado, o que fortalece a tese de que essas oficinas funcionavam como veículos transmissores de conhecimentos sobre pintura.⁶

Diante dessa lacuna documental, torna-se difícil mapear as influências que as quatro irmãs teriam exercido na obra de João de Deus e Sepúlveda ou de Antonio. Para as mulheres da oficina, o exercício de uma profissão que exigia uma destreza técnica significava a obtenção de uma autonomia financeira e pessoal que não poderia ser chamada de incomum, por mais que, no caso dessas quatro mulheres, elas continuassem subordinadas à autoridade do pai ou do tio.

Enquanto em Portugal, artistas como Josefa de Óbidos⁷ adquiriram um sucesso que suplantou seu próprio pai, nos trópicos portugueses, as filhas de Antonio nunca receberam nenhuma

encomenda nominal. Apesar do trabalho no *atelier* indubitavelmente lhe retirarem do espectro de belas, recatadas e do lar, dilatando os limites que condenavam as mulheres ao exercício de labores considerados menores e sem valor, Lucina, Lucinda, Tereza e Verônica não tiveram trabalhos nominais legados à posteridade.

Teriam sido condicionadas pelas barreiras sociais que estavam submetidas e, portanto, não obtiveram uma fama independente de seus ascendentes masculinos? Apesar de minha resposta pender levemente para a hipótese de que elas não conseguiram (ou não quiseram) distender os limites sociais inerentes às mulheres na América portuguesa,⁸ somente posso conjecturar sobre o vazio documental tornando especulativa qualquer afirmação mais sólida a esse respeito, pois, como precisamente colocou Linda Nochlin (2015), tradução nossa):

A pergunta "Por que não houve grandes artistas mulheres?" nos levou à conclusão, até o momento, de que a arte não é uma atividade livre e autônoma de um indivíduo superdotado "influenciado" por artistas pregressos e, de maneira mais vaga e superficial, por "forças sociais", mas, na verdade, de que tudo o que envolve o fazer artístico, tanto em termos do desenvolvimento do artista quanto da natureza e qualidade do trabalho de arte propriamente dito, ocorre em um contexto social e são elementos integrantes dessa estrutura, mediados e determinados por instituições sociais específicas e bem demarcadas, sejam elas academias de arte, sistemas de mecenas, mitologias em torno do criador divino, do artista como super-homem ou como pária social.⁹

⁵ A presente citação provém de uma versão em Word que o próprio autor gentilmente nos cedeu. Porém, o texto encontra-se publicado nos Anais do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte, como referenciado ao final deste artigo.

⁶ Hannah Levy (1942) considera que o uso do termo mestre nas encomendas é suficiente para sustentar a hipótese de que essas oficinas familiares funcionavam como escolas de aprendizado. Apesar de corroborarmos com a conclusão defendida pela autora, é importante frisar que a definição de mestre é fluida e não exige uma regulamentação, como coloca Raphael Bluteau (1712-1728, v. 5, p. 455-458): "Aquelle que sabe, e ensina qualquer arte ou sciencia." mas também pode ser definido apenas como "Artifice, que sabe bem o seu oficio."

⁷ Sobre Josefa de Óbidos ver: Serrão, 1993.

⁸ Ademais, a construção da própria disciplina de História da Arte possui bases misóginas que avaliou e até mesmo obliterou as mulheres artistas: "[...] a ausência de mulheres nos anais da <velha> história da arte não é uma mera omissão ou um simples esquecimento, mas sim a base na qual a disciplina está construída. Tudo o que as mulheres produzem como artistas se mede em função de seu pertencimento ao sexo feminino, se avalia sob a luz desse difuso mas persistente conceito que é a <feminilidade>. Por sua vez, o caráter <feminino> de uma obra serve invariavelmente para demonstrar o status secundário de sua autora" (MAYAYO, 2018, p. 51, tradução nossa). Do original: "[...] la ausencia de las mujeres en los anales de la <vieja> historia del arte no es una mera omisión o un simple olvido, sino la condición misma de la que se asienta la disciplina como tal. Todo lo que las mujeres producen como artistas se mide en función de su pertenencia al sexo femenino, se evalúa a la luz de ese difuso pero persistente concepto que es la <feminilidad>. A su vez, el carácter <feminino> de una obra sirve invariavelmente para demostrar el estatus secundario de su autora". Todas as traduções do espanhol são de autoria do autor deste artigo.

⁹ Do original: The question "Why have there been no great women artists?" has led us to the conclusion, so far, that art is not a free, autonomous activity of a super-endowed individual, "influenced" by previous artists, and more vaguely and superficially, by "social forces," but, rather, that the total situation of art making, both in terms of the development of the art maker and in the nature and quality of the work of art itself, occur in a social situation, are integral elements of this social structure, and are mediated and determined by specific and definable social institutions, be they art academies, systems of patronage, mythologies of the divine creator, artist as he-man or social outcast. Original publicado em 1971 na *Revista ArtNews*, a autora republicou esse artigo na mesma revista em 2015, versão a qual utilizamos para citação. As traduções do inglês foram revisadas por Berttoni Cláudio Licarião (doutorando/Pós-Lit/UnB).

Difícil conceber João de Deus e Sepúlveda sendo um artista solitário que pintava sem uma equipe. É provável que tenha feito a maior parte das personagens das pinturas, especialmente as figuras de destaque, porém, certamente deixava detalhes específicos para seus artesãos e artesãs, dentre as quais poderiam estar suas sobrinhas. É acalentador pensar que pode haver camadas de tinta aplicadas por mulheres nas imagens da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife, especialmente, por serem pinturas sobre Santa Teresa D'Ávila, que em vida defendeu a faculdade das mulheres de atingirem o divino.

Para João Sepúlveda, realizar uma obra do porte da Igreja da Ordem Terceira Carmelita do Recife era mais uma oportunidade de demonstrar suas habilidades singulares. Quanto maior fosse a fama desse artista, maior era a possibilidade de uma ascensão 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).

A experiência e a estrutura oficial que Sepúlveda possuía devem ter sido fatores definidores para que a Ordem Terceira Carmelita fechasse o contrato dos painéis com o pintor da Capitania de Pernambuco.

A instituição encomendante estabelecia uma série de regras a serem respeitadas pelo artífice sob pena dele 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 (BONNET, 2009, p. 76).

A escolha de transformar o templo em uma imensa narrativa hagiográfica da vida de Santa Teresa coube aos próprios irmãos terceiros, escolha por certo intuitiva já que o templo era consagrado à Santa de Ávila, porém não necessariamente óbvia pois a Igreja da Ordem Primeira de Nossa Senhora do Carmo do Recife teria seu teto adornado por uma quadratura com passagens da vida do profeta Elias.

Se os encomendantes ditavam o tema principal,

a escolha das passagens e dos tipos iconográficos que seriam usados para a composição da hagiografia imagética teresiana era resultado de um diálogo entre o pintor e seus encomendantes. É na construção desse diálogo que as gravuras hagiográficas começam a fazer parte da equação que levou a formação do maior acervo pintado imagético teresiano existente dentro de um templo.

É a partir desse diálogo estabelecido entre pintor e encomendantes que as gravuras tomam um papel central na composição pictórica das imagens definindo os tipos iconográficos, "modo concreto como a imagem se configurou em um tema ou assunto" (MAHÍQUES, 2009, p. 348, tradução nossa).¹⁰ Vale ressaltar que a palavra "gravura" não está registrada no dicionário de Bluteau, todavia, o seu uso se refere ao produto final da "estampa" feita à "buril", que consiste na impressão em papel por meio de placas de metal talhadas com sulcos.

Esse processo de fabricação de estampas poderia ser usado tanto para impressão em papéis avulsos, quanto para confecção de livros. É difícil afirmar a dimensão do uso e da circulação de estampas "soltas", afinal trata-se de um material de fácil manuseio e descarte, portanto, de difícil conservação. Já nos livros, a preservação dessas imagens é mais eficaz, pois os volumes possuíam um manuseio mais restrito e descartá-los não era uma ação corriqueira, afinal possuíam um considerável valor pecuniário e simbólico. A imensa facilidade com que as estampas avulsas circulavam e, conseqüentemente, se deterioravam, aliados à proibição de tipografias na América Portuguesa, levam à hipótese de uma predominância de circulação das imagens hagiográficas por meio dos livros.

Exatamente por serem objetos de considerável valor pecuniário que os livros entravam com bens nos inventários dos falecidos. Em artigo científico sobre a posse de livros entre os clérigos mineiros, Villalta (1995) nos traz um interessante panorama que mostra a diversidade das bibliotecas presente nas regiões das minas tendo como fonte principal os inventários de Mariana e do Arraial do Tejuco. Boa parte dos religiosos rastreados possuía uma notável coleção bibliográfica que ia desde

¹⁰ Do original: modo concreto como se ha llegado a configurar en imagen un tema o un asunto.

obras sacras até mesmo escritos condenados pela Igreja.¹¹ Também ressalta aos olhos que a pesquisa verificou que no mínimo 50% das bibliotecas pertenciam a leigos, dentre os quais destacavam-se os funcionários reais e os professores. Como aponta Ribeiro (2008, p. 107-120), em estudo sobre as relações de livros citados nas visitas do Santo Ofício, ainda há muito o que se avançar sobre o conhecimento das bibliotecas na América portuguesa. A presença das casas conventuais primeiras e segundas, que eram proibidas de se estabelecer na região mineradora, é um forte indicio da existência de avultadas coleções de livros nesses espaços, não apenas para serem usados na formação de novos membros do clero secular, mas porque os frades atuavam como lentes nos aldeamentos e nas aglomerações urbanas.

Todavia, a difusão e a popularização de determinadas obras deve-se ao surgimento de novas técnicas de impressão e novos formatos de livros, menores e com papel mais barato.

A partir de agora o livro não será o inamovível depósito de sabedoria antiga, será um instrumento para conhecer novas ideias, pois começaram a aparecer novos grupos sociais interessados na leitura, que gostam do seu conteúdo, ainda que também haverá livros com belas iluminuras e escritos em línguas vernáculas, já que estes bibliófilos não conhecem o latim (MONTILLA, 2012, p. 21, tradução nossa).¹²

O valor simbólico, pecuniário e artístico do livro se entrelaçava com a qualidade de seu conteúdo. Uma casa conventual necessitava de uma biblioteca digna que simbolizasse a sabedoria acumulada pela Ordem. Esse conhecimento não estava expresso apenas no conteúdo dos livros, mas também na própria materialidade dos impressos, por meio de estampas e adornos pintados,¹³ agregando valor simbólico ao conteúdo.

Se poderia dizer que, no geral, quanto mais particular era o caráter do livro ou escrito, menor era o interesse por sua decoração artística, portanto, não cabe dúvida que o uso litúrgico desses livros foi fator determinante para sua decoração artística (MONTILLA, 2012, p. 42-43, tradução nossa).¹⁴

Alguns deles, especialmente os que obtinham maior vendagem ou cujo autor possuía certa importância dentro do nicho o qual se inscrevia, eram impressos com gravuras que transformavam a linguagem alfabética em imagens, como é o caso do primeiro volume do livro *Speculum Carmelitano* de autoria do carmelita Frei Daniel da Virgem Maria. Adornado com gravuras de Arnold van Westerhout,¹⁵ as estampas serviram de modelo para o tipo iconográfico do único painel consagrado a Santo Elias presente na Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife: Elias invoca a nuvem no Monte Carmelo (Figuras 2 e 3).

¹¹ Para Villalta (1995, p. 32), a posse de tais obras não deve ser confundida com comportamento herético: "Na posse desses livros, contudo, longe de vermos a erupção de uma suposta voluptuosidade oculta do prelado, temos apenas a manifestação de seu anacronismo, sendo a sua ação pastoral a mais perfeita prova deste descompasso com o tempo, e, ainda, de sua fidelidade aos ensinamentos da Igreja".

¹² Do original: A partir de ahora el libro ya no será el inamovible depósito de la sabiduría antigua, será un instrumento para conocer las nuevas ideas, comenzarán a aparecer nuevos grupos sociales interesados en la lectura, a los que les gusta el contenido, aunque también se encargarán libros bellamente iluminados y escritos en lenguas vernáculas, ya que estos bibliófilos no conocen el latín.

¹³ Essa valorização dos elementos decorativos se apresenta também na cópia principal dos estatutos das irmandades. Dependendo de sua abrangência social, o que implicava em maior poder econômico, as irmandades mandavam adornar com elementos pictóricos feitos de matérias nobres, a exemplo de folhas de ouro, o manuscrito dos seus estatutos. Ademais, os elementos hagiográficos serviam para reassegurar o papel da santa/santo na irmandade, "servia como registro e reafirmação das crenças que envolviam determinada devoção, como se aprende das análises das descrições textuais das representações em suas relações com as imagens apresentadas nesses documentos" (ALMADA, 2012, p. 212-213).

¹⁴ Do original: Se podría decir que en general cuanto más privado era el carácter de un libro, o escrito, tanto menor era el interés para su decoración artística, por lo que no cabe duda de que el uso litúrgico de estos libros fue el factor determinante para su decoración artística.

¹⁵ "Arnold Van Westerhout nasceu em fevereiro de 1666 em Amberes, aonde recebeu uma formação inicial como gravador. Viajou à Itália para completar sua educação e ali trabalhou, primeiro em Florença, para o Grande Duque Fernando, e a partir de 1700 em Roma, onde trabalhou até sua morte em 1725. Trata-se de uma obra de grande qualidade cujo resultado formal é homogêneo. Esta uniformidade existe porque todas as pranchas foram abertas por Westerhout, que assinou cada uma delas como "Arnold V. Westerhout Scul.", expressando deste modo não apenas sua presença, mas também a gradação de sua participação: não era o idealizador intelectual, nem autor do desenho, mas sim, o gravador. Em contraste com a insistência de Westerhout para se distinguir do autor das pranchas, desconhecemos quem fez os desenhos preparatórios que se basearam as gravuras de *La Vitta Effigiata de 1670*" (MARTÍN, s. d., p. 502, tradução nossa). Do original: 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.

Figura 2 – Elias invoca a nuvem no Monte Carmelo **Figura 3** – Elias invoca a nuvem no Monte Carmelo



Fonte: MARIA, Daniellem a Virgine. *Speculum Carmelitanum sive historia eliani ordinis fratrum beatissimae virginis mariae de monte carmelo*. Tomo 1. Antuérpia: Michaelis Knobbari, 1680. Legenda: Autoria de Abramo Van Diepenbeeck. Gravura, *Speculum Carmelitanum*, p. 72. Ant. 1680.

Disse a seu servo: "Sobe e olha para o lado do mar." Ele subiu, olhou e disse: "Nada!" E Elias disse: "Retorna sete vezes." Na sétima vez, o servo disse: "Eis que há sobre o mar uma nuvem pequena como a mão de uma pessoa." Então Elias disse: "Vai dizer a Acab: Prepara o carro e desce, para que a chuva não te detenha." Num instante o céu se escureceu com muita nuvem e vento e caiu uma forte chuva (1 REIS, cap. 17, vers. 20-22).

A posição das personas, as expressões nos rostos, o ambiente montanhoso, a presença da virgem do Carmo na nuvem, não deixam dúvida que João de Deus e Sepúlveda buscou na gravura elaborada por Westerhout a inspiração para a pintura. Essa mesma cena se repete na pintura do teto da Igreja da Ordem Primeira do



Fonte: Acervo pessoal do autor. Captura de imagem realizada em 20 jul. 2010.

Legenda: Autoria de João de Deus e Sepúlveda.

Carmo do Recife em painel setecentista com autoria não identificada, contemporâneo à imagem da Ordem Terceira. No caso, ou Sepúlveda também é o autor da impressionante pintura de quadratura da atual Basilica do Recife, hipótese a ser analisada em estudos futuros, ou os carmelitas primeiro possuíam uma cópia do *Speculum Carmelitanum*¹⁶ que foi usada como modelo para seis das sete imagens do profeta Elias no teto da Igreja da Ordem Primeira. Como os carmelitas do convento do Carmo do Recife faziam parte da mesa diretora da Ordem Terceira, e havia, na medida do possível, uma relação de ajuda mútua com empréstimos de paramentos para a

¹⁶ Ainda não foi possível catalogar os livros remanescentes da biblioteca do convento do Carmo do Recife, portanto, não é possível afirmar com certeza a presença do *Speculum Carmelitanum* no acervo. Todavia, em 2010, o autor teve acesso aos dois tomos da Crônica dos Carmelitas da Antiga Observância escrita por Frei Joseph Pereira de Santanna, publicados em 1702, em excelente estado de conservação, demonstrando que eles possuem um importante acervo de obras do século XVIII.

missa entre os templos,¹⁷ é possível afirmar que os carmelitas podem ter cedido o livro para que o pintor pernambucano usasse sua gravura na elaboração do painel de Elias da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife.

Alguns livros eram compostos por coletâneas de estampas, como um portfólio de imagens hagiográficas do santo figurado. É o caso do volume que serviu de modelo a maior parte dos painéis da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife consagrados à Santa Teresa, *Vita effigiata della serafica vergine S. Teresa di Gesù fondatrice dell'Ordine Carmelitano Scalzo* de autoria de Arnold Van Westerhout. Trata-se de uma obra composta por 72 gravuras sem nenhuma espécie de apresentação do seu autor ou da personagem homenageada, à exceção de uma mensagem em seu frontispício.

Além dos 60 painéis setecentistas da igreja, 58 na nave principal e dois na sacristia, existem outras pinturas distribuídas pelo templo, algumas delas identificadas como de autoria do pintor Manoel de Cláudio Francisco da Encarnação. A tipologia para essa construção hagiográfica oitocentista inspira-se no próprio estatuário setecentista da Igreja, porém, ao invés de identificá-los com os nomes presentes na imaginária, o pintor escolheu o nome das personagens entre os santos terceiros carmelitas elencados no manual *Thesouro Carmelitano manifesto, e oferecido aos Irmãos, e Irmãos da Veneravel Ordem Terceira da Rainha dos anjos, mãe de Deos, Senhora do Carmo, pelo padre apresentado Fr. José de Jesus Maria, Comissario da Mesma Terceira Ordem do Convento do Carmo de Lisboa* de autoria de Frei José de Jesus Maria e publicado pela primeira vez em 1705 na oficina de Miguel Manascal.

Constantemente republicado – a edição usada nesse trabalho é de 1750 – torna-se bastante claro que a Ordem Terceira Carmelita do Recife possuía um exemplar do *Thesouro Carmelitano*

que deve ter sido consultado para definir quais santos figurariam na iconografia dos quatro santos pintados por Manoel Cláudio Francisco da Encarnação (HONOR, 2017, p. 187-188).

Pintados entre 1836 e 1837, os painéis de Manoel da Encarnação demonstram como os livros continuaram tendo um papel fundamental na construção da iconografia. Nesse caso, o impresso não influenciou o tipo iconográfico, mas a nomeação daquelas personagens representadas (Figura 4).

Figura 4 – Santa Ângela, Princesa da Boêmia. Escultura e pintura. Igreja da Ordem Terceira Carmelita do Recife, Pernambuco, Brasil



Fonte: Acervo pessoal do autor. Imagem capturada em 13 jan. 2012.

Não é novidade nos estudos imagéticos sobre arte sacra na América afirmar que essas imagens atravessavam os oceanos, circulando nos espaços da monarquia pluricontinental portuguesa.¹⁸ Essa circularidade de livros e estampas não se encerrou com a independência do Brasil, até mesmo porque as obras permaneceram sendo utilizadas pelos artistas e encomendantes. Entretanto, é necessário debater as razões pelas quais optou-se por utilizar largamente os tipos iconográficos presentes nessas gravuras.

As justificativas para compreender a importância do uso dos livros hagiográficos na com-

¹⁷ Em documentação remanescente da Ordem Terceira do Carmo do Recife é possível verificar tais empréstimos: "foi pronta mesma Meza de liberado a que não a seitasem as aduaçõens que ouvessem de fazer qual quer dos Irmãos expulços, a nossa Matriarcha Santa Thereza d' Jezus, pois as não ter assim deliberado o Suplicante oferta esta tualha bordada de susto, e alcoxoadá guarnecida de rico bico para o Altar do Senhor Bom Jezus dos Passos, o qual digo o que lhe consederaõ a licença para o Suplicante a botar no seo Altar para servir na festa da nossa Matriarcha, e no dia do Senhor dos Passos, barrando-se hù termo de a seitação e obrigação de não pudermos emprestar a ninguem e nem servir em dias cotidianos sem que seja dias de festas solemnes" (OTCR-RCP-042. OTCR -Ordem Terceira Carmelita do Recife; RCP – Registro de Cartas e Papeis)

¹⁸ Sobre a circulação de gravuras na América portuguesa ver Santiago (2011).

posição pictórica sacra na América portuguesa residem nos cânones tridentinos. Enaltecendo a importância do culto às imagens e relíquias, mas tentando coibir os excessos e descreditar as críticas que as reformas protestantes fizeram aos dogmas católicos, o Concílio de Trento¹⁹ se preocupou em estabelecer diretrizes que serviram de norte para o processo de formação e de difusão do discurso imagético católico, influenciando os tratados de pintura e manuais de arte sacra. Assim como existia uma exultação das imagens como escrita dos iletrados, havia também uma clara refutação às imagens que levassem a erros interpretativos, "de modo que não sejam erigidas imagens que favoreçam doutrina errôneas e para as pessoas simples sejam ocasião de algum erro perigoso" (DEZINGER, 2007, p. 460).

As Constituições Primeira do Arcebispado da Bahia²⁰ ordenava que os Bispos deveriam fiscalizar as imagens para "que não haja nesta matéria abusos, superstições, nem coisa alguma profana, ou inhonesta" (VIDE, 1853, p. 256). Todavia, a aplicabilidade dessa fiscalização nunca chegou a ser efetivada. A demanda por trabalhos espirituais em um território tão vasto, e a pouca mão de obra espiritual para realizá-lo, tornava a fiscalização uma ficção legalista sem aplicabilidade prática. Mesmo assim, Sebastião Monteiro da Vide cumpria com seu papel ao tentar estabelecer um princípio legal adaptado à realidade da América portuguesa, lembrando que, até então, seguia-se as Constituições do Arcebispado de Lisboa que, por vezes, não atendia às demandas específicas dos trópicos.

No caso dos livros, seus usos e sua circularidade eram avaliados pela própria Igreja Católica ao exigir que as publicações trouxessem os pareceres e as licenças que asseveravam que o conteúdo não possuía elementos que conduzissem a "doutrinas errôneas". Se tomarmos como exemplo uma das obras mais importantes para o Carmelo, *Chronica dos Carmelitas da Antiga e regular Observância nestes reynos de Portugal*,

Algarves e, seus dominios (1745) escrito pelo Frade Carmelita Joseph Pereira de Santa Anna, o livro juntava a aprovação do Paço, do Ordinário, do Prior da Província, do Primeiro e Segundo Definidor do Convento de Lisboa, e, do Santo Ofício, o qual destacamos o seguinte trecho escrito pelo padre Joseph da Costa, qualificador da Inquisição, "Pelo que julgo he digníssima esta obra de se estampar em lâminas de ouro: e não contém coisa alguma, que encontre a pureza de nossa santa Fé, e bons costumes; não só Christãos, mas religiosos" (SANTA ANNA, 1745).

Em outras palavras, o livro possuía o decoro necessário para servir à propagação da fé católica. Em trabalho pioneiro, tomando como fonte os contratos de obras arquitetônicas de Vila Rica, Rodrigo Bastos analisa os princípios mais quistos por encomendantes e artífices da região, dentre os quais a ideia de decoro se revela como diretriz predominante da fábrica arquitetônica religiosa.

O decoro conservou sempre a responsabilidade por orientar o artista na procura do que é adequado e conveniente, tanto em relação aos aspectos internos e implícitos à obra (matéria, gênero, estilo, proporções, 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).

De acordo com Bluteau (1712-1728, p. 29), Decoro é "o que he digno de qualquer pessoa, e do lugar que tem, e tão proporcionado com o seu estado, que nem exceda as suas forças, nem seja inferior a sua qualidade", ou seja, trata-se de um *devoir a ser*, que mais do que adequado, deveria ser perfeitamente proporcionado para que o conteúdo fosse digno do ambiente, sem excessos ou carências. "O decoro, é óbvio, implica uma moderada e bem delimitada percepção ocular, ou seja, ver as coisas como são e devem ser, sem desvios nem acréscimos nefastos." (SÁNCHEZ,

¹⁹ O Concílio de Trento reuniu-se em três sessões: 1545 a 1549; a segunda de 1551 a 1552 e a terceira de 1562 a 1563. Seus decretos tornaram-se o principal instrumento de afirmação da fé católica e conduziram o direito canônico até 1917. A tradução completa dos estatutos e decretos do Concílio podem ser encontrados em: DEZINGER, 2007, p. 394-468.

²⁰ Sobre As constituições Primeiras e seu autor, o pároco Sebastião Monteiro da Vide ver: FEITLER; SOUZA, 2011.

2017, p. 68, tradução nossa).²¹

Os livros aprovados pela Igreja cumpriam com esse equilíbrio e não apenas podiam, como deviam, ser usados para aumento da fé cristã. As imagens contidas em suas páginas atendiam aos princípios decorosos fazendo parte da doutrinação católica. Inseridas entre palavras cuja perfeição é atestada pela Igreja, as estampas deixavam de ser meros traços figurativos em papel e adquiriam o *status* de imagem sacra. Como explicava Paleotti (2010, p. 85, tradução nossa):

Coisas profanas eram aquelas que se mantinham em seu estado natural potencialmente a serviço das necessidades ordinárias da população; coisas sagradas são aquelas que se elevam do comum e servem, com grande distinção, para o culto divino e questões religiosas.²²

As imagens sacras estabeleciam elos místicos entre a personagem representada e o devoto. O objeto em si não era sagrado, porém ao canalizar o divino, a representação adquiria um estatuto diferente das imagens profanas. Para que esse processo ocorresse com perfeição até mesmo o executor da imagem deveria ser livre de qualquer impureza, como já havia estabelecido o IV Concílio de Constantinopla (869-870):

Aqueles que tem sido anátemas por este sagrado e ecumênico concílio não é permitido pintar imagens sagradas nas Igrejas ou pregar ensinamentos em qualquer lugar, sem importar se estas são divinas ou puramente de natureza secular. Qualquer um que emprega este tipo de pessoas, violando este decreto, se ele for um clérigo correrá em risco de ser deposto desta posição; se for um leigo, ele será privado da sagrada comunhão (CONCILIUM, 2019, tradução nossa).²³

Cientes da responsabilidade que era construir um ambiente com imagens sacras, encomendantes e artífices da América portuguesa utilizavam as estam-

pas dos livros como modelo de discurso imagético sacramentado. Sepúlveda e a Ordem Terceira podiam até desconhecer os tratados e manuais sobre pintura sacra, porém reconheciam os resultados práticos da aplicação dos princípios da imagem religiosa: as gravuras presentes nos livros católicos.

Os artistas da América portuguesa usaram em larga escala essas imagens decorosas como peças-chave na formação do discurso persuasivo dos templos. Dessa maneira, evitavam cair em algum erro doutrinário, pois o uso da imagem poderia ser facilmente subvertido para fins ím-pios, caso a mesma não possuísse todo o decoro necessário. "Nada pode parecer desordenado ou invertido, por acaso, profano ou indecente." (BORROMEO, 2010, p. 13, tradução nossa).²⁴ Se a imagem possuísse algum elemento que viesse a causar uma interpretação errônea, o ambiente persuasivo católico seria prejudicado.

A teatralidade maneirista e barroca foi um fenômeno sociológico incentivador e intensificador da política artístico-cultural da Companhia de Jesus, enfática no irracional, emotivo e sensorial. Nela, os sermões cumpriam uma função social quase idêntica ao teatro; não é por acaso que presbitérios e retábulos maiores das igrejas se transformavam em prosclênios onde se materializava o invisível, cheio de suntuosos artifícios sensitivos, figurativos, auditivos e olfativos. O templo, sem seu conjunto, se convertia em um atrativo palco teatral, e o predicante em um comediante para o divino. Este, fingindo a voz, articulando truques retórico-visuais e emanando gestos afetados e exaltados, impressionava a audiência para alentar sua devoção (SÁNCHEZ, 2017, p. 112, tradução nossa).²⁵

A teatralidade é um dos pontos-chave dessa arte pois são esses artifícios que não apenas remetem o espectador à narrativa almejada como produzem efeitos sensoriais para que o conteúdo seja absorvido pelo espectador.

²¹ Do original: El decoro, obvio es, conlleva una mesurada y bien delimitada percepción ocular, o sea, ver las cosas como son y deben ser, sin desviaciones ni añadidos fatales.

²² Do original: Profane things were those that remained in their native state of potential service to the common needs of the population; sacred things were ones elevated out of commonality and applied, for greater privilege, to the divine cult and religious matters.

²³ Do original: Those who have been anathematized by this holy and ecumenical council are not permitted to paint holy images in the churches or to give instructions anywhere, no matter whether these be of a divine or purely secular nature. Anyone employing such persons in violation of this ordinance, if he be a cleric, shall be in danger of being deposed from his rank; if a layman, he shall be deprived of holy communion.

²⁴ Do original: Nothing may appear that is disorderly or inverted, haphazard, profane, or indecent.

²⁵ Do original: La teatralidad manierista y barroca fue un fenómeno sociológico incentivador e intensificador de la política artístico-cultural de la Compañía de Jesús, enfática en lo irracional, emotivo y sensorial. En ella la predicación cumplía una función social casi idéntica a la del teatro; no en vano presbitérios y retablos mayores de las iglesias se transformaban en prosclênios donde se materializaba lo invisible, colmado de suntuosos artificios sensitivos, figurativos, auditivos y olfativos. El templo en su conjunto se convertía en una atractiva tabla teatral, y el predicador, en un comediante a lo divino. Este, fingiendo la voz, articulando trucos retórico-visuales y exhalando gestos y ademanes exaltados, impresionaba al auditorio para alentar su devoción.

Com seu jogo de gestos, luzes, cenografias, tons, cores e estados, é transformado em uma iconografia que evoca o texto e a cena, transporta de sua época e espaço o público que os incorpora, deixando-se mergulhar nas águas do irreal (MUÑOZ, 2008, p. 48, tradução nossa).²⁶

O templo transformava-se em um teatro,²⁷ palco do maior evento do catolicismo: a eucaristia, momento em que o padre reencenava os momentos finais da Santa Ceia. A transubstanciação do pão em corpo e o vinho em sangue de Cristo faziam o fiel reviver o sacrifício de Cristo para remissão dos pecados da humanidade. Apoteose esta circundada pelas leituras sacras, cantos e sermões que traziam mensagens oriundas de relatos hagiográficos que poderiam estar representados em algum dos painéis do templo.

Ao servirem como moldes para que os artistas criassem suas obras de artes, as gravuras, referendadas como sacra, diminuíam os riscos de que o resultado final resultasse em uma imagem indecorosa. Portanto, as razões para que os pintores não optassem por construir um tipo iconográfico partindo dos relatos hagiográficos passam longe de uma suposta falta de habilidade técnica dos artistas. Mesmo dentro desses moldes, Sepúlveda expressava as suas qualidades artísticas, não apenas através da exímia técnica, mas também por meio da incorporação de novos elementos à imagem, pois, uma das qualidades mais almejada nos pintores setecentistas era a capacidade de engenho do artista que deveria resultar na maravilha.

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 (BASTOS, 2013, p. 40).

O painel já citado de Santo Elias é um bom exemplo de como o decoro e o engenho funcionavam em harmonia. Ao transpor a gravura para o pincel, Sepúlveda fez mudanças iconográficas substanciais no intuito de aprimorar o decoro ao espaço cênico em que a imagem estava destinada a ser visualizada: Nossa Senhora aparece quase que por completa e não apenas se esgueirando pela nuvem, a vegetação se torna mais densa, lembrando a mata Atlântica, e Deus se mostra em uma nuvem comandando toda a cena.

Analisando a obra de Sepúlveda na Igreja da Ordem Terceira percebe-se que apesar da massiva influência das gravuras de Arnold Van Westerhout nem todas as passagens hagiográficas pintadas pelo pernambucano seguiam à risca o tipo iconográfico do *Vitta Effigiatta*. Uma das imagens mais famosas da hagiografia de Santa Teresa de Jesus inspira-se no trecho de sua autobiografia quando a monja carmelita narra que um anjo, portando uma flecha flamejante, transpassou-lhe o coração durante um dos seus arrebatamentos durante a oração mental (Figura 5, 6 e 7).

Quis o Senhor que eu visse aqui algumas vezes essa visão: via um anjo junto de mim do lado esquerdo em forma corporal, o que não costumava ver, a não ser por maravilha [...]

Via em suas mãos um dardo de ouro grande e no final da ponta me parecia haver um pouco de fogo. Ele parecia enfiá-lo algumas vezes em meu coração e chegava às entranhas. Ao tirá-lo me parecia que as levava consigo e me deixava toda abrasada em grande amor de Deus. Era tão grande a dor que me fazia dar aqueles gemidos, e tão excessiva a suavidade que põe em mim essa enorme dor que não há como desejar que se tire nem se contenta a alma com menos do que Deus. Não uma dor corporal, mas espiritual, ainda que não deixe o corpo de participar em alguma coisa e até bastante. É uma corte tão suave que se passa entre a alma de Deus que suplico eu a sua bondade que a dê a experimentar a quem pensar que eu mintro (D'ÁVILA, 2010, p. 267-268).

²⁶ Do original: Con su juego de gestos, luces, escenografías, tonos, colores y estados, se va transformando en una iconografía que está evocando al texto y a la escena, trasladada de época y lugar al público que embebido se deja zambullir en las aguas de lo irreal.

²⁷ Cabe aqui fazer uma distinção entre teatro e teatralidade para que o uso desses conceitos fique bastante claro. Para Pavis (2008, p. 372), "A origem grega da palavra teatro, o theatron, revela uma propriedade esquecida, porém fundamental, desta arte: é o local de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada em um outro lugar". Essa definição deriva diretamente do conceito de teatralidade versado por Barthes (2002, p. 37, tradução nossa), "O que é teatralidade? É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e sensações que se edificam sobre a cena partindo do argumento escrito, é este tipo de percepções ecumênicas de artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, iluminação, das quais submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior. Naturalmente, a teatralidade deve estar presente desde o primeiro gérmen escrito de uma obra de arte, ela é um dado de criação e não de realização. Do original: Qu'est-ce que la théâtralité? c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur designes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception oecuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur. Naturellement, la théâtralité doit être présente dès le premier germe écrit d'une oeuvre, elle est une donnée de création, non de réalisation.

Figura 5 – Êxtase de Santa Teresa

Legenda: Autoria de Claudine Brunand. Gravura, *La vie...*, folha 117, prancha 18. 1678.

O êxtase pintado por Sepúlveda (Figura 7) reproduz elementos de duas gravuras diferentes: o modelo seiscentista produzido por Claudine Brunand, presente em uma biografia francesa de Santa Teresa D'Ávila (Figura 5), e a já mencionada coleção de estampas produzidas por Westerhout (Figura 6).

Todavia, o pintor do Recife não segue o tipo iconográfico das estampas, tal como fez com os demais painéis hagiográficos teresianos da Igreja. Apesar de buscar inspiração nas gravuras, opta por trilhar um caminho engenhoso demonstrando que mesmo diante de modelos decorosos sempre é possível conceber novos tipos, estabelecendo novos cânones para a imagem sacra.

Figura 6 – Êxtase de Santa Teresa

Legenda: Autoria de Arnold Van Westerhout. Gravura, *Vita Efigiatta*, prancha XVIII. 1716.

Figura 7 – Êxtase de Santa Teresa

Fonte: Acervo pessoal do autor. Imagem capturada em 20 jul. 2010.

Legenda: Autoria de João de Deus e Sepúlveda.

Enquanto Santa Teresa encontra-se desfalecida, sendo amparada por uma nuvem, à semelhança de como aparece na imagem produzida por Westerhout, a ambientação ao seu redor remete à gravura de Brunand que coloca a imagem dentro de um interior cheio de anjos que rodeiam a monja de Ávila. Sepúlveda não apenas conhecia as imagens sacras nas quais buscava o decoro, como possuía o engenho necessário para produzir uma pintura que, pela sua ousadia compositiva, acentuava o efeito de maravilha que transformava o ordinário em algo admirável digno de nota e poder transformador, tal como a oração fazia com Teresa arrebatando-a e dando-lhe visões.

É inegável a influência que as gravuras europeias tiveram nas construções dos tipos iconográficos da pintura sacra na América portuguesa. Essas estampas eram usadas não apenas por causa do seu reconhecido valor estético, mas porque carregavam em sua feitura o decoro exigido para que pudessem ser utilizadas como veículos persuasivos de transformação da fé católica, afinal, "segundo o papa Gregorio Magno, a pintura deveria servir para os laicos analfabetos da mesma forma que a leitura era usada pelos clérigos" (GOMBRICH, 2003, p. 51, tradução nossa).²⁸ Publicados com o aval da Igreja no interior de livros que carregavam autorizações obrigatórias dos órgãos censores católicos, essas imagens tornavam-se o modelo exemplar a ser seguido na teatralização daquela narrativa hagiográfica.

As gravuras evitavam que os pintores incorressem em erros dogmáticos ou imprecisões hagiográficas, porém não restringiam as singularidades dos artistas. Devidamente adequadas, sem excessos ou carências, essas imagens forneciam o tipo iconográfico perfeito para que os pintores do além-mar pudessem transformar os templos em palco de grandes narrativas hagiográficas. Tornaram-se, portanto, a base ideal para que os artistas exercessem o engenho sem a preocupação constante de estarem sendo indecoros à passagem ou ao relato que deu origem à imagem.

Ao embutirem novos elementos ou modifi-

carem características do tipo iconográfico que servia de modelo à imagem sacra, os pintores buscavam levar o espectador a uma nova sensação de maravilha, encantando mesmo aqueles que já tinham familiaridade com a cena retratada. Ademais, provavam sua perícia técnica e teológica ao acrescentar elementos que corroboravam o decoro da igreja, por vezes aprimorando a compreensão da narrativa hagiográfica ali representada. É inserido nesse espectro, decoroso e engenhoso, que João de Deus e Sepúlveda transformou a igreja de Santa Teresa de Jesus da Ordem Terceira Carmelita do Recife em um exímio exercício de apropriação das imagens sacras.

Referências

- 1 REIS. In: BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2006.
- ACIOLI, Vera Lúcia Costa. *A identidade da beleza: dicionário de artistas e artífices do século XIX em Pernambuco*. Recife: Joaquim Nabuco, 2008.
- ALMADA, Márcia. *Das artes da pena e do pincel: caligrafia e pintura em manuscritos no século XVII*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2012.
- BARTHES, Roland. *Essais critique*. Paris: Editions du soleil, 2002.
- BASTOS, Rodrigo. *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*. São Paulo: EDUSP, 2013.
- BAZIN, Germain. *Arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Tradução de Glória Lúcia Nunes. Rio de Janeiro: Record, 1956. v. 1.
- BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico...* Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712-1728. 8 v.
- BONNET, Márcia. *Entre o artifício e a arte: pintores e entalhadores no Rio de Janeiro setecentista*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 2009.
- BRUNAND, Claudine. *La Vie de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jesus, fondatrice des Carmes Déchaussez & des Carmelites Déchaussées, en figures & en vers François & Latins*. Paris: Gilbert, 1678.
- CONCILIUM Constantinopolitanum IV (869-870). In: *Documenta Catholica Omnia*. Disponível em: http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/0869-0869._concilium_constantinopolitanum_iv._documenta_omnia_.en.pdf. Acesso em: 30 jan. 2019.
- D'ÁVILA, Santa Teresa. *Livro da vida*. Tradução de Marcelo Musa Cavallari. São Paulo: Penguin Classics, 2010.

²⁸ Do original: según el papa Gregorio Magno, la pintura había de servir para los laicos analfabetos con el mismo fin con el que los clérigos utilizaban la lectura.

DEZINGER, Heinrich. *Compêndios dos símbolos, definições e declarações de fé e moral*. São Paulo: Paulinas, 2007.

FEITLER, Bruno; SOUZA, Evergton Sales (org.). *A Igreja no Brasil: normas e práticas durante a vigência das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*. São Paulo: Unifesp, 2011.

GOMBRICH, Ernest. *Los usos de las imágenes: estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. México: Fondo de cultura económica, 2003.

HONOR, André Cabral. A pinacoteca dos irmãos terceiros carmelitas do Recife na Capitania de Pernambuco: revisitando a pintura de Manoel Cláudio Francisco da Encarnação (Séc. XIX). *Revista Territórios e Fronteiras*, [S. l.], v. 10, n. 1, p. 179-200, jan./jul. 2017.

LEVY, Hannah. A pintura colonial no Rio de Janeiro. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, v. 6, p. 7-80, 1942.

MACHADO, José Alberto Gomes. Novos Enfoques sobre a Arte Luso-Brasileira de Setecentos. In: COLÓQUIO LUSO-BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, VI, Rio de Janeiro, 2003.

MAHÍQUES, Rafale García. *Iconografía e iconología: cuestiones de método*. Madrid: Encuentro, 2009. v. 2.

MARIA, Daniellem a Virgine. *Speculum Carmelitanum sive historia eliani ordinis fratrum beatissimae virginis mariae de monte carmelo*. 2 Tomos. Antuérpia: Michaelis Knobbari, 1680. 2 t.

MARIA, José de Jesus Maria. *Thesouro Carmelitano manifesto, e oferecido aos Irmãos, e Irmãs da Veneravel Ordem Terceira da Rainha dos anjos, mãe de Deos, Senhora do Carmo, pelo padre apresentado Fr. José de Jesus Maria, Comissario da Mesma Terceira Ordem do Convento do Carmo de Lisboa*. Lisboa: Miguel manascal, 1705.

MARTÍN, María José Pinilla. *Iconografía de Santa Teresa de Jesus*. Tese (Doutorado em História) – Universidad de Valladolid, Valladolid, s.d.

MAYAYO, Patricia. *Historia das mulheres, historia del arte*. 8. ed. Madrid: Cátedra, 2018.

MONTILLA, María Jesús López. *El libro de horas: um libro selecto de devoción privada*. Madrid: La Ergastula, 2012.

MUÑOZ, Jenny Gonzalez. *El império de los Incas: uma canción que retumba entre las altas montañas*. Caracas: Fundación Editorial el Perro y la Rana, 2008.

NOCHLIN, Linda. "Why have there been no great women artists?". In: *Artnews*. [S. l.], 2015. Disponível em: <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201>. Acesso em: 16 abr. 2020.

OLIVEIRA, Andrade Ribeiro de; SANTOS FILHO, Olindo Rodrigues dos; SANTOS, Antonio Fernando Batista dos. *O aleijadinho e sua oficina: catálogo das esculturas devocionais*. São Paulo: Capivara, 2002.

OLIVEIRA, Carla Mary S. Circulação de artífices no Nordeste colonial: indícios da autoria do forro da igreja do convento de Santo Antônio da Paraíba. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, [S. l.], ano VI, v. 6, n. 4, p.1-20, out./nov./dez. 2009.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RIBEIRO, Marília de Azambuja. Livros defesos e bibliotecas privadas no Brasil em finais do século XVI. In: MONTENEGRO, Antonio Torres et al. (org.). *História: cultura e sentimento. Outras histórias*. Recife: UFPE, 2008.

SÁNCHEZ, Carlos Alberto González. *El espíritu de la imagen: arte y religión em el mundo hispánico de la Contrarreforma*. Madrid: Cátedra, 2017.

SANTA ANNA, Joseph Pereira de. *Chronica dos Carmelitas da Antiga e regular Observância nestes reynos de Portugal, Algarves e, seus domínios*. Lisboa: Oficina dos herdeiros de Antonio Pedrozo Galram, 1745.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)*. 2009. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em História, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp114563.pdf>. Acesso em: 1 fev. 2011.

SERRÃO, Vitor (coord.). *Josefa de Óbidos e o tempo barroco*. Lisboa: TLP, 2003.

VIDE, Sebastião Monteiro da. *Constituições primeiras do arcebispado da Bahia*. São Paulo: Typographia de Antonio Louzada Antunes, 1853.

VILLATA, Luiz Carlos. Os clérigos e os livros na segunda metade do século XVIII. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1-2, p. 30-42, jan./dez. 1995.

WESTERHOUT, Arnold van. *Vita Effigiata dela seráfica virgine S. Teresa di Gesu fondatrice dell'ordine carmelitano scalzo*. [S. l.: s. n.], 1716.

ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Caminho Editorial, 1983.

André Cabral Honor

Doutor em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em Belo Horizonte, MG, Brasil; professor adjunto do Departamento de História da Universidade de Brasília (UnB), em Brasília, DF, Brasil; e orientador de mestrado e doutorado do Programa de Pós-Graduação em História da UnB.

Endereço para correspondência

André Cabral Honor

Universidade de Brasília

Campus Universitário Darcy Ribeiro, Departamento de História, sala 25

Asa Norte, 70910-900

Brasília, DF, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação do autor antes da publicação.