

Sob a sombra de Santa Teresa d'Ávila: iconografia de São João da Cruz na azulejaria portuguesa na Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife (Século XVIII)

Under the shadow of Saint Teresa of Ávila: Iconography of Saint John of the Cross in the Portuguese Panels in the Church of the Third Order of Carmel of Recife (XVIII Century)

Bajo la sombra de Santa Teresa de Ávila: iconografía de San Juan de la Cruz en la azulejaría de la Iglesia de la Orden Tercera del Carmen en Recife (Siglo XVIII)

André Cabral Honor

Universidade de Brasília (DHIS/PPGHIS/UnB)

E-mail: cabral.historia@gmail.com

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

RESUMO:

O artigo busca analisar a iconografia dois painéis de azulejaria portuguesa encontrados nos corredores de acesso à sacristia da Igreja da Ordem Terceira Carmelita do Recife, os quais possuem representações de São João da Cruz. Por se tratar de um suporte importado do reino, o azulejo possuía um valor de compra alto. Geralmente, sua aquisição na América portuguesa era feita por ordens e irmandades mais abastadas, transformando-se em elemento simbólico de poder dentro da economia da salvação. O processo de fabricação era todo feito à distância, restando aos encomendantes na América definir a temática e assentá-los após o recebimento. Sem a interferência dos terceiros carmelitas no processo

HONOR, André Cabral. Sob a sombra de Santa Teresa d'Ávila: iconografia de São João da Cruz na azulejaria portuguesa na Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife (Século XVIII).

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46720>>

de construção da composição imagética, a iconografia desses painéis tomou rumos que os distanciou das gravuras que lhe serviam de base, construindo diferentes tipos iconográficos. Através de um método comparativo embasado pela iconologia de Erwin Panofsky, busca-se compreender a temática imagética destes painéis, a presença de São João da Cruz, assim como o assentamento dos azulejos em um espaço de pouca fruição artística.

Palavras-chave: *Carmelitas. Ordem Terceira. Azulejaria. Iconografia. São João da Cruz.*

ABSTRACT

The paper aims to analyze the iconography of two Portuguese tile panels found in the access hall to the sacristy of the church of the Carmelite Third Order of Recife which contain representations of Saint John of the Cross. As imported goods from the kingdom, tiles were high valued in the market. Therefore, its acquisition in Portuguese America was made by wealthy orders and fraternities, becoming symbolic elements of power inside the salvation economy. The fabrication process was made from afar, leaving the ordered to decide on the theme and place after receiving the commission. Without the interference of the Carmelites Third in the process of construction of the imagetive composition, the iconography of those panels took separate paths from the engravements that served as base, building new iconography types. Through a comparative method based on the Erwin Panofsky iconology, the article analyses the imagetive theme of those panels, the presence of Saint John of the cross, and the placing of the tiles in a space of less artistic fruition.

Keywords: *Carmelits. Third Order. Tiles. Iconography. Saint John of the Cross.*

RESUMEN

El artículo analiza la iconografía de los dos paneles de azulejos portugueses encontrados en los pasillos de acceso a la sacristía de la Iglesia de la orden tercera Carmelita del Recife los cuales tienen representaciones de San Juan de la Cruz. Como era una estructura importada del reino, el azulejo tenían precios elevados. Generalmente, su adquisición en la América portuguesa era hecha por órdenes y hermandades más ricas, cambiándose en elementos simbólicos del poder en la economía de la salvación. El proceso de fabricación era hecho todo a la distancia, los encomendantes de la América definían la temática y también eran los responsables por ponerlos en la pared. Sin la interferencia de los terceros carmelitas en el proceso de construcción de la composición de las imágenes, la iconografía de esos paneles sufrió cambios que los alejó de los grabados que les sirvieran de base, construyendo así diferentes tipos iconográficos. Por medio de un método iconográfico comparativo que he basado en Erwin Panofsky, buscase comprender la temática de las

imágenes de esos paneles, la presencia de San Juan de la Cruz, así como el asentamiento de los azulejos en un espacio con poca fruición artística.

Palabras clave: *Carmelitas. Orden Tercera. Azulejaría. Iconografía. San Juan de la Cruz.*

Artigo recebido em: 01/07/2023

Artigo aprovado em: 18/10/2023

Introdução

O final do século XVII é um período singular na história do Carmelo nas Capitâneas do Norte do Estado do Brasil. A instalação da Reforma Turônica¹ nos conventos de Goiana, Recife e Paraíba, separando-os da influência das casas de Olinda e Salvador, é o pontapé inicial de uma disputa interna na Província Carmelita guiada pela economia da salvação. Ao analisar as denúncias no Tribunal Eclesiástico, Silveira (2015, p. 18) traz uma boa definição deste conceito weberiano.

O Escopo seria impor, no plano das dioceses e suas freguesias, um ordenamento social calcado na economia da salvação, cujo bem maior a lucrar seria a salvação eterna. O sentimento religioso apresentava-se ligado ao temor da cólera divina e do castigo pela transgressão das normas. Este sistema de valores morais e normas canônicas seria apresentado como via legítima para que o fiel pudesse obter o benefício da salvação da sua alma.

No arcabouço desse processo, as casas conventuais carmelitas passaram a incentivar a fundação das suas respectivas ordens terceiras. A Ordem Terceira² Carmelita do Recife foi oficialmente fundada por carta patente de 27 de setembro de 1695. Inicialmente, funcionou dentro da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, pertencente aos irmãos carmelitas da Ordem Primeira Calçada de Nossa Senhora do Carmo.

Entretanto, cerca de um ano depois os religiosos carmelitas doaram aos seus irmãos leigos uma “capela que se achava ainda em construção” e uma “grande porção de terras”. Essa doação possibilitou que os terceiros construíssem seu próprio templo, que veio a ser inaugurado no ano de 1710, sob a consagração feita à reformadora carmelita Santa Teresa d’Ávila (Queiroz, 2021, p. 3).

HONOR, André Cabral. *Sob a sombra de Santa Teresa d’Ávila: iconografia de São João da Cruz na azulejaria portuguesa na Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife (Século XVIII).*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46720>>

Consagrada à Santa Teresa d'Ávila, também conhecida como Santa Teresa de Jesus, a igreja resguarda uma imagética que remete diretamente à cultura carmelita, com enfoque na fundadora das carmelitas descalças. Entre os suportes utilizados neste espaço há oito painéis de azulejaria portuguesa datados da segunda metade do século XVIII.³ No meio das personagens retratadas, encontra-se o santo fundador da Ordem Primeira Descalça, São João da Cruz. Sua representação pode ser auferida em dois dos painéis policromados localizados nos corredores que proporcionam o acesso à sacristia do templo (fig. 1 e 3).

Produção azulejar e suas questões formais

Apesar de não ter sido inventado em Portugal, o azulejo tornou-se um importante elemento identitário da cultura artística portuguesa, espalhando-se pelos diversos espaços transatlânticos que compunham a sua monarquia pluricontinental.

Azulejo designa, em Portugal e Espanha, o ladrilho cerâmico, de superfície regular, quadrada ou poligonal, com uma das faces decorada com esmaltes, destinado, por multiplicação a ornamentar superfícies parietais ou pavimentares: o vocábulo deriva do ár. *Al-zulaich* (pequena pedra polida) (Simões, 2001, p. 295).

Não é foco desta pesquisa discorrer sobre a evolução técnica e estilística da arte azulejar em Portugal desde sua origem, todavia é necessário trazer alguns dados importantes para a interpretação iconográfica dos dois painéis, ora objetos de análise. O azulejo foi largamente utilizado como suporte imagético por todo o território da monarquia pluricontinental lusitana, porém sua produção estava concentrada em Portugal, sendo vetado o seu fabrico na América portuguesa.

Sobre o conjunto azulejar dos terceiros carmelitas do Recife, tem-se registro de um “Único lançamento encontrado nos livros do arquivo, sabemos que a 1 de novembro de 1778 mandou a Ordem assentar esses azulejos na sacristia, vindos de Lisboa, e tendo custado... 172\$710.” (Pio, 1937, p. 27). Ao analisar as características formalísticas do conjunto, suas molduras de rocalhas, flores, vasos e acantos policromados, percebe-se uma típica produção azulejar da segunda metade do século XVIII, o que corrobora com a informação documental localizada. Como lembra Simões (1979, p. 8) “[...] podemos esboçar a evolução estilística e que nos permite, na grande maioria dos casos, atribuições de data de fabricação com impressionante precisão”.⁴

HONOR, André Cabral. *Sob a sombra de Santa Teresa d'Ávila: iconografia de São João da Cruz na azulejaria portuguesa na Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife (Século XVIII)*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46720>>

Ambos os painéis aqui analisados possuem dimensões idênticas: são constituídos por 14 peças no sentido vertical, contando com a moldura recortada, e 18 peças no sentido horizontal. A imagem narrativa central é construída sob tonalidade azul, porém a sua moldura de rocalhas, acantos e vasos floridos também inclui as cores amarelo, verde e manganês. Para conseguir esse efeito colorido, “o azulejo é untado com óxidos metálicos que produzem uma gama de cores” (Simões, 2001, p. 291), antes de passar pelo oleiro de vidro.

Todo o processo de produção desse conjunto foi feito longe dos olhos de seu encomendante. A proibição da produção de azulejos na América portuguesa obrigava os templos que assim desejassem esse tipo de suporte a recorrerem às olarias em Portugal.

O azulejador tomava em geral a obra na sua empreitada global e, ao receber a encomenda, comprometia-se a dá-la completa, isto é, o azulejo colocado, sem mais encargos para o cliente. Comandava assim uma autêntica equipe de artesãos e artistas, desde o oleiro que fabricava o ladrilho em chacota, ao transportador que levava esse azulejo à oficina de pintura, ao pintor de azulejo, a quem dera os elementos para a composição, ao oleiro de vidro que cozia os azulejos em fornos de Veneza, ao cortador e recortador que desbastava arestas ou talhava os azulejos para as molduras recortadas, finalmente ao ladrilhador que os havia de colocar (Simões, 1979, p. 7).

A encomenda era realizada visando espaços específicos. Para que os azulejos se encaixassem na estrutura da igreja, visto que eram uma das últimas estruturas a serem assentada no templo, enviavam-se as medidas exatas da parede, que poderiam até mesmo ser acompanhadas de um esboço do local.

O que, porém, caracteriza o azulejo português e o diferencia notavelmente dos congêneres originais é a sua intenção decorativa, o uso quase ilimitado que dele se fez, integrando-o na própria arquitetura como se dela fizesse parte (Simões, 2001, p. 53).

Os valores e a temática dos painéis devem ter sido frutos de deliberação dos encomendantes, porém a margem para negociação era mais restrita devido à própria natureza do azulejo. Infelizmente, os estudos da arte azulejar enfrentam dificuldades em traçar o caminho percorrido pelos azulejos. O rastreamento do processo de compra que envolveu os terceiros do Recife e a olaria é desconhecido (à exceção da já mencionada referência em Fernando Pio). A Ordem Terceira do Recife não preservou os registros da encomenda, impossibilitando saber qual o artífice e/ou olaria

contratados. Mesmo que conhecêssemos o fabricante, a maioria dessas fábricas azulejares desapareceram e as que ainda existem, com raríssimas exceções, pouco preservaram de suas documentações ou dificultam o acesso a elas.

Mesmo sem esses documentos, no caso do suporte azulejar, é possível supor que os encomendantes tinham menos controle sobre os tipos iconográficos representados, e, por consequência, os artífices tinham mais liberdade de engenho para definir a composição. Nas encomendas feitas para artistas locais, o encomendante poderia acompanhar de perto a feitura dos painéis, talhas e imaginária, podendo interferir nos elementos caso assim o desejasse. Esse tipo de intervenção não era possível em relação aos azulejos, visto que eram fabricados no reino, ficando os encomendantes alijados de acompanhar o processo.

Assim, os azulejos chegavam nos trópicos desmontados e empacotados em caixotes. Atrás de cada azulejo havia uma indicação, uma espécie de mapa do quebra-cabeça, para que ele pudesse se encaixar “perfeitamente” no espaço a que estava direcionado. Cabia ao encomendante comandar esse delicado processo de assentamento do painel azulejar. Para isso, fiavam-se na mão de obra local. Não foi possível identificar a presença de ladrilhadores especializados no assentamento dos azulejos. Como se tratava de um serviço mais raro, é provável que aqueles que atuavam como ladrilhadores também fizessem outros trabalhos de alvenaria para compensar a pouca demanda.

Os painéis da Ordem Terceira do Carmo do Recife foram assentados no corredor de acesso à sacristia do lado direito da nave principal. A fruição dos azulejos é deveras prejudicada, pois não há espaço de distanciamento que permita uma boa visualização dos painéis.⁵

Como já foi mencionado, as molduras policromadas trazem elementos decorativos de rocalhas, folhas de acanto e flores. Sem deixar de reconhecer a função decorativa, não se trata de elementos “puramente”⁶ ornamentais, como coloca J. M. Santos Simões. Tal como a cena principal, a moldura também é significativa, estabelecendo uma relação simbiótica entre ornamento e símbolo.

A rocalha, inspirada numa concha marítima, é talvez o símbolo máximo da formalística Rococó. Ao comentar um desenho de Antoine Watteau, Kitson (1979, p. 125) ressalta, “muitas das características do estilo estão expostas: a curva-S irregular, as frondes e picos, assimetria, a sensação de

HONOR, André Cabral. *Sob a sombra de Santa Teresa d'Ávila: iconografia de São João da Cruz na azulejaria portuguesa na Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife (Século XVIII)*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46720>>

desenvolvimento e o fascínio com o mundo natural e o exótico.” A presença do motivo de rocalha é comum nas igrejas da América portuguesa da segunda metade do século XVIII, mesclando a presença de uma iconografia narrativa tridentina com elementos Rococó. Ao lado da rocalha, encontram-se dois outros elementos figurativos que amalgamam ainda mais fortemente o simbólico religioso com o caráter decorativo: as flores e folhas de acanto.

As flores e arranjos foram comumente usados como oferenda desde os primórdios do cristianismo. A presença comum de flores num altar católico vai além da simples questão de embelezamento, é uma oferenda realizada ao santo, seja em agradecimento ou por uma promessa que almeja uma dádiva. “Florescência e flores são mensagens da primavera e esperança do fruto que virá [...] Florescer e união com Deus – ou, em outros termos ser Santo – acham-se em íntima conexão no Antigo Testamento” (Lurker, 2006, p. 104).

O acanto é uma planta tipicamente mediterrânea de beleza reconhecida, porém de difícil trato para fins ornamentais por causa dos seus espinhos. A simbologia desta planta como símbolo de triunfo vem da Grécia Clássica:

Conta certa lenda, narrada por Vitruvius, que o escultor Calímaco, no final do séc. V, ao ornamentar um dos capiteis do túmulo de uma menina, se teria inspirado num ramallete de folhas de acanto. Retém-se dessa lenda o fato de que, pelo menos originalmente e sobretudo na arquitetura funerária, o acanto era usado para indicar as provações da vida e da morte, simbolizadas pelos espinhos da planta, havia sido vencida (Chevalier; Gheerbrant, 1992, p. 10).

Ao domar a planta, o escultor teria criado uma simbologia de que a vida supera as provações derrotando a morte ao eternizar o efêmero (a folha) no mármore. A fé interferia na longevidade e bem-estar de sua permanência no mundo: o homem cristão usava de peditórios ao divino para prolongar sua estadia na terra dentro do espectro da economia da salvação. Claro que tudo dependia da vontade de Deus, que agia por mistérios. Dirão os crentes que não é à toa que o jovem Juan de Yepes escapou de morrer de fome para tornar-se santo. É sobre esse pequeno jovem representado nos referidos painéis que o próximo tópico irá versar.

O personagem: São João da Cruz

Juan de Yepes y Álvarez, mais conhecido no catolicismo como São João da Cruz, nasceu na cidade de Fontiveros (Ávila), Espanha, em dia desconhecido do ano de 1542. Filho de Gonzalo de Yepes e Catalina Álvarez, teve uma infância muito empobrecida agravada pela morte de seu pai em 1545, seguida da morte de seu irmão mais novo apenas dois anos depois. A fome foi a tônica de sua infância, ao lado da sua mãe e seu irmão Francisco.⁷ Em 1551 se mudaram para Arévalo, onde a mãe conseguiu um trabalho como artesã. Quando João tinha 11 anos, a família mudou-se novamente para Medina del Campo, quando entrou em um colégio de crianças e aprendeu a ler e escrever.

Viria a vestir o hábito da Ordem Calçada de Nossa Senhora do Carmo no Convento de Santa Ana de Medina no ano de 1563, adotando como alcunha o nome de João de Santa Maria. Apesar da perspectiva de uma promissora carreira acadêmica e sacerdotal, preferiu uma vida de recolhimento e oração. Conhecer a monja carmelita Teresa de Ávila foi fundamental para o destino de João: por ela foi convidado a expandir a reforma dos descalços para o ramo primeiro dos carmelitas. Foi assim que fundou em Durulelo, em Ávila, o primeiro convento da Ordem Primeira Descalça de Nossa Senhora do Carmo, momento em que adotou a alcunha de João da Cruz, a qual seria seu nome canônico. São João da Cruz viria a falecer no dia 14 de dezembro de 1591 no convento de Ubeda. Beatificado em 1675 e canonizado em 1726, deixou importantes escritos sobre a sua experiência místico-espiritual, que lhe valeram o título de doutor da Igreja em 1926.

Apesar da sua importância dentro da história do Carmelo, sendo o fundador do ramo descalço da ordem primeira – Santa Teresa foi a fundadora da ordem descalça segunda – sua iconografia não teve o mesmo alcance de sua mentora. Isso se refletiu especialmente na produção de gravuras em sua homenagem, o que impactou diretamente a difusão de sua iconografia.

La estampa, contenedora de ideas y saberes, es un medio de conocimiento y de comunicación que se utiliza, además de fijar conceptos en la memoria, para despertar la devoción y persuadir visualmente, a manera de sermón moralizador, y de manera especial como medio que, sobrepasando los valores humanísticos y artísticos, se ponía al servicio de la orden para difundir los principios que defendía, convirtiéndose en un importante vehículo transmisor de contenidos iconográficos y estéticos (Cuadro, 2017, p. 15).⁸

HONOR, André Cabral. *Sob a sombra de Santa Teresa d'Ávila: iconografia de São João da Cruz na azulejaria portuguesa na Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife (Século XVIII)*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46720>>

Essas gravuras influenciaram a formação da iconografia do santo em seus mais diversos suportes, até mesmo na azulejaria. Para entender essa matriz, recorro à proposta de análise iconográfica de Erwin Panofsky (2007, p. 65), “compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, temas ou conceitos foram expressos por objetos e eventos”. Quando remeto a essas bases iconográficas, é importante ressaltar que a maneira como o artista as utilizava era bastante diversa, não apenas por causa do tipo de suporte (azulejaria, linho, madeira, imaginária etc.) e materiais (pigmentos, pincéis, vernizes etc.), mas também pelo contexto em que aquela imagem estava inserida. Uma azulejaria hagiográfica, que somente poderia ser produzida em Portugal, vai apresentar variações de caráter diferentes de uma pintura feita na América portuguesa.⁹

A despeito de ter sido objeto de gravuristas, a iconografia de São João da Cruz na América portuguesa geralmente encontra-se conectada a Santa Teresa d’Ávila. “No Brasil, pinturas sobre a vida de São João da Cruz são raras, em sua maioria, o santo é representado ao lado de Santa Teresa D’Ávila, como sendo um dos personagens coadjuvantes da vida daquela monja” (Orazem; Campos, 2011, p. 92)¹⁰. No caso da Igreja da Ordem Terceira Carmelita do Recife, consagrada à Santa Teresa de Jesus, o pequeno notável São João da Cruz aparece apenas em dois painéis de azulejaria, que serão analisados a seguir (fig. 1 e 3).

A reunião de Santa Teresa e João da Cruz



Figura 1. Santa Teresa, São João da Cruz e Frei Antonio de Jesus – Igreja de Santa Teresa de Jesus – Ordem Terceira Carmelita do Recife. Autor: Desconhecido. Final do Século XVIII. Foto: Mariah Benaglia e Kio Lima.

No primeiro painel (Fig. 1), a cena hagiográfica possui cinco personagens carmelitas, três mulheres e dois homens, identificados pela sua vestimenta. Uma das monjas se esgueira na porta do convento, identificado pelas grades na janela, enquanto as outras duas mulheres conversam com os frades. O homem ao centro aponta para uma igreja ao fundo de fachada simples, lembrando a arquitetura chã dos primeiros templos na América portuguesa, apesar de possuir uma cúpula e zimbório em sua nave.

Devidamente nimbada, Santa Teresa é facilmente identificável no painel, todavia, o mesmo não pode ser dito das demais personagens. O especialista em azulejaria Santos Simões não identifica a temática da imagem, a qual resume a “Santa Teresa e frades junto a um convento” (Simões, 1965, p. 249). O reconhecimento da cena foi possível por meio da gravura que a inspirou: a prancha 18 da

coleção hagiográfica imagética gravada por Adriaen Collaert e Cornelis Galle no livro *Vita S. Virginis Teresiæ a lesv ordinis carmelitarvm exalceatorvm piae restavratricis*, cuja primeira edição foi publicada na Bélgica em 1613 (Fig. 2).



Figura 2. Vita B. Virginis... Prancha 18.

Segundo Cuadro (2017, p. 98), trata-se da “reunião de Santa Teresa com São João da Cruz para exortá-lo a que adotasse a regra primitiva do Carmelo”¹¹. A legenda da gravura diz:

A magnânima virgem, sob a influência de Deus, promove uma nova restauração da religião, e, conseqüentemente, no final, instrui e exorta os padres beato Padre João da Cruz e o Venerável padre Antônio de Jesus na regra original do Carmelo.¹²

A partir da legenda é possível identificar mais dois personagens: São João da Cruz e Frei Antonio de Jesus¹³. Em nenhum dos dois suportes, gravura e azulejaria, é possível afirmar com precisão quem seja São João da Cruz, porém é possível presumir que seja o frade mais próximo de Santa Teresa.

HONOR, André Cabral. Sob a sombra de Santa Teresa d'Ávila: iconografia de São João da Cruz na azulejaria portuguesa na Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife (Século XVIII).

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46720>>

Um observador mais incauto poderia alegar que o painel não se inspira na gravura porque as personagens possuem gestuais e cenários diferentes. Todavia, ao contrário do que ocorre com a pintura sacra na América, que geralmente busca seguir com mais precisão determinados elementos como o gestual das personagens, a azulejaria segue um caminho distinto. Devido à logística de sua encomenda e produção, o engenho aplicado no suporte azulejar se manifestava de maneira diferente da pintura na América portuguesa.

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 discricção da recepção que os reconhecia (Bastos, 2013, p. 40).

É preciso ainda se debruçar com mais afincamento sobre essas questões comparativas, porém, os estudos indicam que a pintura que se desenvolvia na América seguia com mais fidelidade as gravuras, sendo as alterações mais comuns na mudança da ambientação da cena (especialmente os elementos naturais), na posição de alguns personagens (supressões e inclusões) e, mais raramente, na colocação de elementos cênicos que dialogam com a mensagem a ser transmitida.¹⁴

Apesar da fábrica azulejar ter sido informada da dimensão da parede em que o painel seria alocado, é improvável que os fabricantes soubessem que eles seriam aplicados em um espaço que não permitia ao observador a distância necessária para fruição do painel em sua totalidade. “Quanto à adaptação das fontes ao azulejo, reconhece-se que os artistas alteraram as estampas em função do espaço disponível, aumentando ou diminuindo os painéis de acordo com a morfologia e dimensão da superfície a revestir” (Saldanha, 2005, p. 11).

A despeito desse dado, é importante colocar que muitas das alterações feitas a partir da gravura de Collaert e Gale (Fig. 2) para o painel referem-se à necessidade de adequação à técnica do suporte azulejar, talvez em busca de uma melhor visualidade. Apesar dessas diferenças, os elementos básicos de identificação estão lá: o número de personagens em primeiro plano, a presença do convento com uma monja que se esgueira à sua porta e a conversa entre Santa Teresa e os frades carmelitas sobre a nova fundação, identificada pelo gesto indicador do frade nos dois suportes iconográficos.

HONOR, André Cabral. *Sob a sombra de Santa Teresa d'Ávila: iconografia de São João da Cruz na azulejaria portuguesa na Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife (Século XVIII)*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46720>>

Curiosamente, essa cena não aparece nas séries de hagiografias gravadas posteriormente também dedicadas à Santa Teresa de Jesus, assim como não é retratada nas coleções de São João da Cruz. Enquanto na gravura de Collaert e Gale temos elementos gráficos muito próximos um dos outros, incluindo o complemento da cena ocorrendo em segundo plano,¹⁵ quase rejeitando o vazio, o painel de azulejo traz uma certa leveza à composição ao distanciar os elementos arquitetônicos, assim como as personagens entre si. Proporciona-se um ar mais bucólico à cena por meio da incorporação de vazios e aumento da vegetação representada. Também se promove uma mudança nas feições das personagens: na gravura as personagens são austeras e sérias, no painel de azulejos as personagens, Santa Teresa d'Ávila, São João da Cruz, além da monja que se esgueira na porta do convento, esboçam sorrisos, ao passo que as duas figuras restantes encontram-se com feições mais plácidas.

O fato é que essas mudanças pouco influenciam na mensagem iconográfica que coloca Santa Teresa como figura essencial na fundação da Ordem Primeira Carmelita Descalça. Apesar de não ser possível definir quais as razões para a escolha dessa temática específica para figurar neste espaço, o momento hagiográfico ressalta a forte presença que a Santa, a quem o templo dos terceiros do Recife fora consagrado, possui na Ordem de Nossa Senhora do Carmo, tanto no ramo Descalço quanto no Calçado.

A mudança de tom estilístico na composição também se conecta às características formalísticas Rococó. Como se trata de um suporte que foi produzido longe dos trópicos e dos olhares de seus encomendantes, o azulejo seguirá com mais justeza os moldes do gosto Europeu do que era produzido à época.¹⁶ Assim como a moldura seguirá a forma de *Rocailles*, distanciando-se da formalística barroca portuguesa, a representação humana também seguirá esses moldes, apresentando uma composição mais leve em que as personagens se encontram em um ambiente quase bucólico. Trata-se de uma conversa terrena que diverge daquela que será analisada a seguir.

Uma santa conversação?

O painel de azulejaria seguinte (Fig. 3) possui uma intrigante composição que foge aos padrões de representação de ambos os santos: Santa Teresa encontra-se dentro do convento cercada por objetos simbólicos enquanto, do lado de fora, São João da Cruz está ajoelhado olhando para o céu.

HONOR, André Cabral. *Sob a sombra de Santa Teresa d'Ávila: iconografia de São João da Cruz na azulejaria portuguesa na Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife (Século XVIII)*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46720>>

Se o primeiro painel azulejar representa uma cena hagiográfica existente em gravura, este segundo faz uma miscelânea de temáticas distintas. Para uma melhor compreensão da construção imagética desta composição azulejar, optou-se por decompor a imagem entre o ambiente interno e externo.

Definimos como interna a área em que Santa Teresa de Jesus está: delimitada por coluna à esquerda, pilar à direita e paredes ao fundo. A área externa, onde se encontra a personagem carmelita identificada como São João da Cruz, é delimitada por uma árvore à direita e pela própria moldura policromada à esquerda, com uma igreja ao fundo e montanhas.



Figura 3. Santa Teresa e São João da Cruz – Igreja de Santa Teresa de Jesus – Ordem Terceira Carmelita do Recife. Autor: Desconhecido. Final do Século XVIII. Foto: Mariah Benaglia e Kio Lima.

Ao analisar a parte interna, percebemos que existe uma mescla de composições oriunda de duas gravuras distintas (fig. 4 e 5), que trazem elementos que foram incorporados ao painel azulejar.



Figura 5. Vita B. Virginis... Prancha 23.

Em ambas as gravuras, Santa Teresa encontra-se sentada em um banco em frente à mesa com um livro aberto no qual escreve palavras inspiradas pelo Espírito Santo, simbolizado pela pomba. A legenda da gravura de Collaert e Galle nos permite entender melhor a respectiva cena:

Subitamente, encandeada pelos raios de luz divinos, sua mente é imbuída do conhecimento do céu suscitado pelo Espírito Santo: sua obra se unirá aos cinco livros de aprendizado celestial escritos em Espanhol, Francês, Italiano, Polonês e outras línguas.¹⁸

A ampulheta que se encontra em cima da mesa das gravuras passa a ser representada na azulejaria no banco detrás da personagem. Ao marcar o tempo, a ampulheta é usada como símbolo de temperança. Todavia, ela também conecta o divino ao humano, "o vazio e o pleno devem suceder-se; há, portanto, uma passagem do superior ao inferior, isto é, do celeste ao terrestre e, em seguida, através de inversão, do terrestre ao celeste" (Chevalier; Gheerbrant, 1991, p. 48). Assim, podemos ler esse símbolo em relação à própria ação da cena: os escritos de Santa Teresa são ditados por Deus, mas suas obras se revertem em piedade católica.

HONOR, André Cabral. Sob a sombra de Santa Teresa d'Ávila: iconografia de São João da Cruz na azulejaria portuguesa na Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife (Século XVIII).

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46720>>

Seguindo a mesma lógica do painel anterior, a azulejaria não busca ocupar todo o espaço disponível, deixando a composição com locais vazios. Entretanto, isso não significa uma economia em seus elementos simbólicos. Ao lado da ampulheta, o pintor da azulejaria colocou mais dois objetos que merecem ser destacados: um cilício e um fuso de fiar.¹⁹ Note-se que ambos os instrumentos se encontram representados em primeiro plano na gravura de Villamena e ausentes em Collaert e Galle.

O fuso de fiar é um atributo que foi desaparecendo da iconografia teresiana apesar da Santa ter sido a padroeira dos “gallonieri”, artífices que fabricavam galões.

Galão (francês galon) – substantivo masculino – 1. Fita estreita de tecido bordado ou de fios entrançados, usada para guarnecer. = TRANÇA. 2. Tecido forte em forma de fita. 3. Distintivo, geralmente dourado, usado na manga, no ombro ou no boné de uniformes ou fardas (Galão, 2023).²⁰

Entre as suas gravuras, somente foi possível identificar o elemento na imagem de Villamena. Ao relacioná-lo com Santa Teresa d'Ávila no alvorecer do século XVIII, o pintor do painel azulejar demonstrou que conhecia bem gravuras hagiográficas que moldaram a imagem de Santa Teresa de Jesus.

No intuito de valorizar o trabalho da Santa como escritora, ambas imagens apresentam o livro sendo escrito, assim como outras obras sobre a mesa. Na gravura de Collaert e Galle é possível ler o título em latim de quatro obras de Santa Teresa de Jesus (em pé: *Via Perfectiones, historia sua vita*; deitados: *fundationes monast., mansiones interiores*); na azulejaria os livros se espalham sobre outros lugares, como no altar com o crucifixo, enquanto em Villamena dois livros estão sobre a mesa da Santa e um livro na cabeceira da cama, demonstrando também o seu hábito de leitura e meditação.



Figura 6. Detalhe da Azulejaria.

O pintor azulejar optou por inserir na composição a imagem de um Cristo na cruz em cima de um altar junto com outros livros. Independente da distância, gravuras e azulejo destacam a importância da imagem de Cristo no processo de escrita da Santa de Ávila. Ao direcionar o olhar da Santa para o crucifixo, o pintor azulejar evitou uma desconexão entre a presença de Cristo e o processo de escrita da autora. Enquanto em Collaert e Galle o crucifixo encontra-se em cima da mesa, em Villamena a cruz cheia de atributos da paixão parece estar cravada na cabeça da Santa.

Na gravura de Collaert e Galle, a Santa olha para cima para uma luz semelhante a um grande sol de onde sai a frase "*Spiritu intelligentiae replevit illam*"²¹. Detrás, a pomba do Espírito Santo também ilumina a cabeça da Santa. Trata-se de uma intrincada composição que merece interpretação. A

HONOR, André Cabral. Sob a sombra de Santa Teresa d'Ávila: iconografia de São João da Cruz na azulejaria portuguesa na Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife (Século XVIII).

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46720>>

imagem esclarece que a inteligência de Teresa foi uma dádiva divina, enquanto o conteúdo de seus escritos foi inspirado pelo Espírito Santo, referenciando a passagem de Pentecostes, como fica claro na legenda da gravura.

A descida do Espírito Santo sobre os seguidores de Jesus. Corresponde a Atos 2, 1-13. Segundo o dito texto, o Espírito se manifestará através do vento, o qual não é possível captar iconograficamente, e o fogo. A continuação se manifestará através dos efeitos operados no grupo de indivíduos que pouco antes estavam com medo: audácia e valentia, dom de línguas, etc. Quando El Greco pinta a cena de Pentecostes, agrupa abaixo da pomba – que não figura no relato eucriturístico, mas era um símbolo identificável por todos os fiéis – quinze pessoas [...] (Revilla, 2021, p. 581).²²

Para além de Pentecostes, a composição relembra a importância da imagem do martírio de Cristo na vida da Santa, pois foi através de uma imagem de Cristo na Coluna que se deu a sua real conversão.

Do lado de fora do edifício, em outro plano, São João da Cruz observa a mesma nuvem na qual o Espírito Santo ilumina Santa Teresa. Percebe-se que a nuvem ultrapassa a linha divisória que marca a dicotomia aqui estabelecida entre um ambiente interno e externo. Para explicitar essa conexão, o pintor azulejar acrescenta cinco querubins na composição: dois ao lado direito de Teresa, um olhando para a Santa e o outro para a pomba, e três do lado esquerdo, dois olhando para a monja de Ávila, enquanto a cabeça alada mais abaixo observa o próprio São João da Cruz.

A imagem resguarda algumas semelhanças com uma imagem da hagiografia de São João da Cruz que varia da temática da “Santa Conversação”, quando ambos flutuaram de suas cadeiras em conversa no locutório sobre a Santíssima Trindade. Essa cena é corriqueira nas hagiografias do santo, pois influenciou seu processo de canonização (fig. 7 e 8).



Figura 7. Santos em êxtase. Autor: Jean Messager. Anterior a 1649. Disponível em: <https://colonialart.org/artworks/2644a>. Acesso em: 24 mar. 2023.

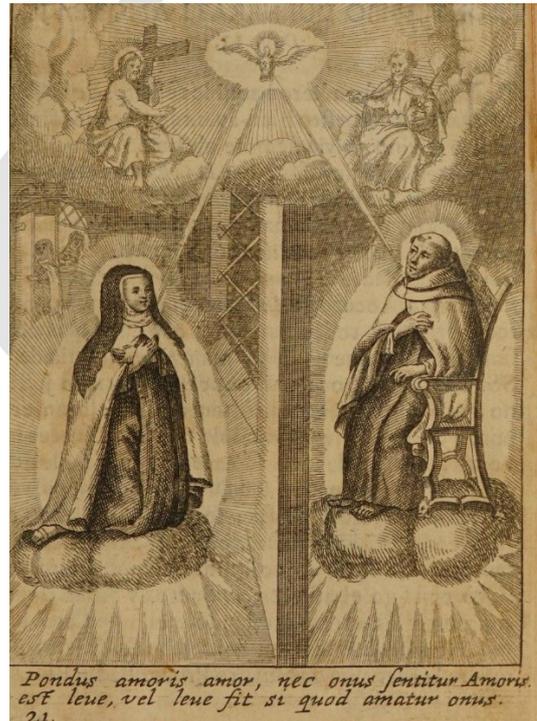


Figura 8. Santos em êxtase. Autor: Gaspar Bouttats. 1678. Disponível em: https://archive.org/details/wotb_8690873/page/85/mode/1up?view=theater. Acesso em: 24 mar. 2023.

A composição segue alguns padrões: ambas as personagens se encontram divididas por uma estrutura física, porém observam o mesmo céu que se abre com a Santíssima Trindade enquanto flutuam. A presença da cadeira, acrescentada em gravuras posteriores, é um elemento que busca acrescentar uma maior verossimilhança aos fatos, pois o milagre da levitação ocorreu no parlatório durante uma conversa com Teresa quando o carmelita estava numa cadeira do outro lado da grade.

Apesar de alguns elementos em comum, a iconografia da azulejaria não pode ser caracterizada como uma santa conversação, porém estabelece um vínculo entre as duas personagens que se encontram em ambientes diferentes “divididas” por uma estrutura arquitetônica.



Figura 9. Vera Effigie. Autor: Gaspar Bouttats. 1678. Disponível em: https://archive.org/details/wotb_8690873/page/85/mode/1up?view=theater. Acesso em: 24 mar. 2023.

Ao observar a personagem da azulejaria, percebe-se que as posições das mãos coincidem de forma espelhada: com uma mão sobre o peito e a outra aberta ao lado do corpo. A careca se repete, porém com uma tonsura, corte de cabelo mais comumente presente nas gravuras hagiográficas do Santo, além da capa branca e do escapulário em seu formato original.

Tomando como exemplo o conjunto imagético hagiográfico *Representacion de la Vida del Bienaventurado P. F. Juan de la Cruz Primer Carmelita Descalço*, de autoria de Gaspar de la Annunciación de 1678, percebe-se que essa posição corporal específica aparece em dois momentos: na já referida cena, mas também no busto principal que abre a série de gravuras do Santo intitulado *Vera Effigies* (Imagem Verdadeira) (Fig. 9). Até mesmo os elementos simbólicos da iconografia azulejar se repetem: a pomba do Espírito Santo e o crucifixo. Curiosamente, apenas a *vanitas*, também presente na gravura de Santa Teresa, ficou de fora da composição do painel de azulejos.

Considerações finais

É inegável a importância que São João da Cruz possui para a história do Carmelo. Todavia, a sua importância não corresponde às representações iconográficas nas igrejas conectadas aos primeiros e terceiros carmelitas nas Capitanias do Norte do Estado do Brasil. No caso da Igreja da Ordem Terceira Carmelita do Recife, a iconografia de São João da Cruz está atrelada à hagiografia de sua amiga, a Santa de Ávila, despojada de uma devoção espiritual individual. A força que a devoção à Santa Teresa tinha na América portuguesa – mas também no catolicismo de maneira geral – talvez tenha atrapalhado a construção de uma imagética que fosse além de coadjuvar na hagiografia teresiana. Dentre os oito painéis, ele aparece apenas em dois, e com nenhum atributo que lhe permita uma identificação direta.

É perceptível que a fruição artística dos painéis de azulejos da Ordem Terceira Carmelita do Recife é prejudicada pelo estreito espaço que impede que o espectador tome a distância necessária para contemplá-lo em sua completude. Ademais, as portas, quando abertas, podem encobri-los. Entretanto, isso não impediu que os terceiros continuassem investindo no espaço como parte do conjunto devocional. Em meados do século XIX, foram acrescentados no teto painéis em caixotão com a pintura de quatro personagens, Santo Eduardo, Rei da Inglaterra, Santa Ângela, Princesa [sic.] da Boêmia, Santa Izabel, Rainha [sic.] da Boemia, e São Henrique de Grei.²³

Boa parte das imagens existentes atualmente na sacristia da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife datam dos Oitocentos. Era comum que os templos sofressem mudanças ao longo dos séculos, fossem essas alterações complementares ao seu projeto inicial ou fossem drasticamente distintas, no intuito de adequar o espaço aos novos gostos e preceitos católicos.

Importante ressaltar que as sacristias são mais do que um espaço para guardar paramentos ou preparação para a missa. Elas também são locais de contemplação, assim como ambientes pedagógicos de conversão. Da mesma forma que o elemento da composição da pintura sacra deveria ser pensado como contributo à mensagem, a concepção do espaço religioso se apoiava na ideia de uma composição total, mesmo que aquele elemento não pudesse ser visto ou possuísse uma visu-

HONOR, André Cabral. *Sob a sombra de Santa Teresa d'Ávila: iconografia de São João da Cruz na azulejaria portuguesa na Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife (Século XVIII).*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46720>>

alização completa comprometida. Nem sempre a disposição da obra de arte no espaço da igreja segue ditames que buscam a perfeita fruição artística da obra. Os corredores fazem parte do templo sacro e, como tal, contribuem para a ambientação do espaço pedagógico.

A escolha do suporte azulejar para fazer parte desta composição demonstra algumas características desse ambiente que merecem ser destacadas. Ao contrário das pinturas e imaginária, cuja produção local era predominante, o suporte azulejar não era produzido na América, sendo necessário encomendá-lo e trazê-lo pronto de Portugal. Isso significa que o espaço deveria ser meticulosamente medido e preparado para receber o conjunto que vinha desmontado dentro de caixas.

Esse longo processo de produção e alocação tinha dois impactos diretos na composição azulejar: o primeiro era que os artistas responsáveis por transformar a encomenda em azulejo tinham maior liberdade de construir a sua composição, podendo se valer mais do engenho do que dos elementos formalísticos das gravuras. A segunda é que o painel era pensado para um local específico, portanto, realocá-lo – antes ou depois de assentados – era uma ação de difícil execução.

Esse processo de produção do azulejo pode explicar o porquê dessas composições, especialmente do segundo painel aqui analisado, se diferenciarem tematicamente dos cânones estabelecidos pelas gravuras, misturando tipos iconográficos de temáticas distintas. O engenho, tão caro às pinturas sacras, adquiria contornos mais fluidos dentro da produção azulejar, criando temáticas híbridas e tipos diferentes.

Sobre o espaço em que os painéis se encontram alocados há de se questionar se os terceiros tiveram a percepção, durante o processo da encomenda, de que o local era inadequado para a fruição de painéis desse tamanho ou se decidiram ignorar tal questão. Apenas a intuição me leva a pensar que eles não tiveram noção da fruição até o momento em que os azulejos foram assentados. Outrossim, eles poderiam ter escolhido dividir o espaço, colocando mais algumas cenas menores. Talvez o custo de construir mais cenas fosse mais alto – nenhum trabalho acadêmico se debruçou ainda sobre a valoração desses preços nas fábricas portuguesas –, apesar de não alterar a quantidade de azulejos utilizadas no final.

Não podemos nos esquecer que, para além do carácter religioso, a construção de um templo também fazia parte de uma disputa por poder. Essa concorrência pela economia da salvação ocorria entre as diversas irmandades e terceiros dentro da Capitania de Pernambuco, como também entre a própria Ordem Primeira e Terceira Carmelita do Recife.²⁴ A escolha do suporte azulejar é parte dessa disputa de espaço: elemento caro e bem-quisto dentro da imagética católica, os terceiros carmelitas incorporavam à sua igreja um elemento que demonstrava importância econômica, social e religiosa dentro da Capitania de Pernambuco. Assim, não deixa de ser lúdico pensar que a presença de São João da Cruz seja um alento para o Santo. Apesar de coadjuvante, o pequeno João figura no tipo de suporte mais valorizado dentro da economia da salvação que permeava as interações físicas e metafísicas na América portuguesa.

REFERÊNCIAS

- ANUNCIACIÓN, Gaspar de. **Representación de la vida del bien aventurado P. F. Juan de la Cruz, Primer Carmelita Descalzo**. Bruxas: Pedro Van Pée, 1678.
- BARATA, Mario. **Azulejos no Brasil**: séculos XVII, XVIII e XIX. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1955.
- BASTOS, Rodrigo. **A maravilhosa fábrica de virtudes**: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822). São Paulo: Edusp, 2013.
- BOHRER, Alex. Os missais de Platin e outras reminiscências flamengas no Barroco mineiro. *In*: THOMAS, Werner *et al.* (org.). **Um mundo sobre papel**: livros, gravuras e impressos flamengos nos Impérios português e espanhol (Séculos XVI-XVII). São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 475-494.
- CARRETERO, Ismael Martinez. **Los carmelitas**: historia de la orden del Carmen. Las figuras del Carmelo. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1996.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
- COLLAERT, Adriaen; GALLE, Cornelis. **Vita B. Virginis Teresiae a lesu Ordinis Carmelitarum Excalceatorum Piae Restauratricis**. Illustrissimo Domino D. Roderico Lasso Niño. Comiti de Añover. Serenissimi Archiducis Alberti Œconomio supremo &ca. Dicata. Antwerp: Adrianum Collardum et Cornelium Galleum, 1613. Disponível em: https://archive.org/details/wotb_8862177/page/n5/mode/2up?view=theater. Acesso em: 1 nov. 2022.
- CUADRO, Fernando Moreno. **Iconografía de Santa Teresa**: las series grabadas. Burgos: Editorial Monte Carmelo, 2017.

HONOR, André Cabral. **Sob a sombra de Santa Teresa d'Ávila: iconografia de São João da Cruz na azulejaria portuguesa na Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife (Século XVIII)**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46720>>

GALÃO. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/gal%C3%A3o>. Acesso em: 3 mar. 2023.

HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. **Teresa**, v. 2, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116560>. Acesso em: 20 dez. 2022.

HONOR, André Cabral. Origem e expansão no mundo luso da observância de Rennes: a mística-militante dos carmelitas turônicos ou reformados no século XVII e XVIII. **Clio – Revista de Pesquisa Histórica**, Recife, v. 32, n. 1, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaclio/article/view/24469/19776>. Acesso em: 20 out. 2023.

HONOR, André Cabral. A pinacoteca dos irmãos terceiros carmelitas do Recife na Capitania de Pernambuco: revisitando a pintura de Manoel de Cláudio Francisco da Encarnação (séc. XIX). **Territórios e Fronteiras (UFMT. Online)**, v. 10, n. 1, p. 179-200, 2017. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/territoriosefronteiras/index.php/v03n02/article/view/522/pdf>. Acesso em: 15 abr. 2023.

HONOR, André Cabral. Santa Teresa e os fundadores: iconologia da pintura de João de Deus e Sepúlveda na Igreja da Ordem Terceira Carmelita do Recife (Séc. XVIII). **Tempo**, Niterói, v. 25, n. 3, p. 555-576, set./dez. 2019. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tem/v25n3/1980-542X-tem-25-03-555.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2022.

HONOR, André Cabral. Livros, gravuras e pinturas na Igreja da Ordem Terceira Carmelita do Recife: apropriações e usos das imagens sacras na América portuguesa. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 47, n. 2, p. 1-14, maio/ago. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1980-864X.2021.2.35297>. Acesso em: 5 dez. 2022.

HONOR, André Cabral. A miniatura na arte sacra tridentina no Império Português: os casos de Josefa de Óbidos e João de Deus e Sepúlveda. **História (São Paulo)**, v. 41, p. 1-18, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1980-4369e2022021>. Acesso em: 6 dez. 2022.

KITSOM, Michael. **O Barroco**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1979.

LURKER, Manfred. **Dicionário de figuras e símbolos bíblicos**. São Paulo: Paulus, 2006.

MARINHO, Lucia Maria Rodrigues. **Santa Teresa de Jesus na azulejaria e pintura no século XVIII**. 2018. 678 p. Tese (Doutorado em História) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2018.

MELLO, Evaldo Cabral. **A fronda dos mazombos: nobres contra mascates**, Pernambuco, 1666-1715. São Paulo: Editora 34, 2003.

MUELA, Juan Carmona. **Iconografía de los santos**. Madrid: Akal, 2009.

ORAZEM, Roberta Bacellar; CAMPOS, Maria de Fátima Hanaque. Imagens da contrarreforma espanhola no Brasil: a vida de São João da Cruz na Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, Bahia. **Domínios da Imagem**, Londrina, ano IV, n. 8, p. 89-104, maio 2011. Disponível em: <file:///D:/Arquivos%20do%20computador/Artigos/Artigos%202022/Azulejos/dominiosdaimagem,+Gerente+da+revista,+8-Orazem.pdf>. Acesso em: 10 out. 2023.

HONOR, André Cabral. **Sob a sombra de Santa Teresa d'Ávila: iconografia de São João da Cruz na azulejaria portuguesa na Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife (Século XVIII)**. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023. Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46720>>

PANOFSKY, Erwin. **Significado das artes visuais**. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.

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.

QUEIROZ, Rafael Lima Meireles de. **A voz de Deus**: o toque dos sinos como objeto de negociação entre os membros da Ordem Primeira e da Ordem Terceira do Carmo do Recife setecentista. 2021. 129 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

REVILLA, Federico. **Diccionario de iconografía y simbología**. 11. ed. Madrid: Cátedra, 2021.

SALDANHA, Sandra Costa. Fontes para a iconografia teresiana no convento do Santíssimo Coração de Jesus à Estrela. **Cultura [Online]**, v. 21, p. 101-126, 2005. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cultura/3041>. Acesso em: 28 jul. 2022.

SILVEIRA, Patrícia Ferreira dos Santos. **Excomunhão e economia da salvação**: queixas, querelas e denúncias no tribunal eclesiástico de Minas Gerais do século XVIII. São Paulo: Alameda, 2015.

SIMÕES, João Miguel Santos. **Azulejaria em Portugal no século XVIII**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

SIMÕES, João Miguel Santos. **Azulejaria portuguesa no Brasil**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

SIMÕES, João Miguel Santos. **Estudos de azulejaria**. Lisboa: Imprensa Nacional, 2001.

SOBRAL, Luis de Moura. **Do sentido das imagens**: ensaios sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos. Lisboa: Estampa, 1996.

STEGGINK, Otger. **Antonio de Jesús Heredia**. Disponível em: <https://dbe.rah.es/biografias/42820/antonio-de-jesus-heredia>. Acesso em: 10 dez. 2022.

VILLAMENA, Francisco. **Beata Virgo Theresia De Iesu Fratrum Carmelitarum Discalceatorum Monialiumq**. Fundatrix, 1614. Gravura avulsa.

NOTAS

- 1 Sobre a instalação da Reforma Turônica nas Capitanias do Norte do estado do Brasil ver Honor (2014).
- 2 O clero regular é dividido em três: ordem primeira, que agrega os frades; ordem segunda, que congrega as freiras, e ordem terceira, que agrega homens e mulheres leigos que desejam professar o voto de obediência à religião.
- 3 Ao total, temos oito painéis hagiográficos, todos dedicados à Santa Teresa de Jesus. Quatro de grandes dimensões e quatro de dimensões menores, cujas temáticas são: “Do lado do evangelho: 1) Santa Teresa em oração; 2) Aparição de cristo a Santa Teresa, entregando a esta um cravo; 3) Santa Teresa e sua companheira guiadas por anjos; 4) Santa Teresa e frades juntos a um convento; Do lado da epístola: 5) Aparição do Menino Jesus a Santa Teresa; 6) Santa Teresa já velha, apoiada a uma bengala; 7) Visão mística de Santa Teresa, que escreve sob a inspiração do Espírito Santo; 8) Santa Teresa entre S. Pedro e S. Paulo” (Simões, 1965, p. 249). No caso, este artigo se debruça sobre os painéis 4 e 7.
- 4 Apesar de Simões (1965, p. 249) afirmar que o conjunto “é certamente dos últimos trabalhos de desenho de artista que vem do tempo de Bartolomeu Antunes”, questiono se é possível pensar em tamanho recuo, já que Bartolomeu é do final do XVII e os painéis são do final do XVIII. Entretanto sempre há de se considerar esse tipo de informação advinda de Santos Simões por se tratar de um dos maiores *connaisseur* de azulejaria portuguesa.
- 5 Os painéis só puderam ser fotografados graças ao financiamento da Universidade de Brasília, que permitiu a contratação de um fotógrafo que utilizou lentes especiais para conseguir uma foto panorâmica.
- 6 “Como aconteceu com as demais manifestações artísticas desse período barroco, dá-se importância à figuração anedótica e os motivos puramente ornamentais – que haviam caracterizado a azulejaria do século anterior – vão ficar limitados à cercadura e molduras que envolvem os painéis onde se contam histórias sagradas e profanas” (Simões, 2001, p. 29).
- 7 De acordo com Muela (2009, p. 255), João nasceu em uma “familia pobre, tan pobre que posiblemente su padre, Don Gonzalo de Yepes, y su Hermano Luis murieran de hambre”. Tradução: “familia pobre, tão pobre que possivelmente seu pai, Don Gonzalo de Yepes, e seu irmão Luis morreram de fome”. As traduções do espanhol foram feitas pelo autor do artigo. Há de se acrescentar que João tinha 1,48 de altura, a desnutrição em momentos cruciais de seu desenvolvimento deve ter prejudicado seu crescimento: “Por aquellos años hay em Castilla <<hambre imperial>> que diria Quevedo, por lo que se ve forzada a emigrar la reducida familia [...]. La huellas de aquel desastre las arrastraría de por vida el pequeño Juan quien, en su raquitismo infantil, sólo llegaría a alcanzar el 1,48 de estatura.” Tradução: “Por aqueles anos, há em Castela a ‘fome imperial’ como dizia Quevedo, pela qual a reduzida família se vê forçada a emigrar [...]. As sequelas daquele desastre o pequeno João as arrastaria pela vida quem, devido ao seu raquistismo infantil, somente chegaria a alcançar 1,48 de altura” (Carretero, 1996, p. 190).
- 8 Tradução livre: “A estampa, receptáculo de ideias e saberes, é um meio de conhecimento e comunicação que, além de fixar conceitos na memória, era utilizada para despertar a devoção e persuadir visualmente da mesma forma que um sermão moralizador e, de maneira excepcional, superando os valores humanísticos e artísticos, se colocava como veículo a serviço da ordem para difundir os princípios que defendia, convertendo-se num importante veículo transmissor de conteúdos iconográficos e estéticos”.
- 9 Não é o objetivo deste artigo adentrar no debate sobre essas diferenças, tal questão está debatida em outro texto a ser publicado. Todavia, a título de ilustração de como ocorre a transposição dessas iconografias de gravuras para a pintura na América portuguesa ver os exemplos: Honor (2019); Bohrer (2014).
- 10 Ao analisar as pinturas em caixotão do teto da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira na Bahia, Orazem e Campos (2011) percebem que a composição destoa exatamente por destacar o personagem de São João da Cruz em passagens que não se conectam a Santa Teresa d’Ávila.
- 11 Texto original: reunión de Santa Teresa com San Juan de la Cruz para ehortalo a que adoptara la Regla primitiva del Carmelo.
- 12 Texto original: “Novam quoq religioorum restaurationem magnânima virgo movente Deo molitur, eoq fine B.P. Joanne a Cruce, et Vener P. Antonium a lesu, ad pristinum Carmeli institutum exhortata, instruit, et seriem gerendorum edocet” (tradução do autor).
- 13 Nascido em Valencia em 1510, Frei Antonio de Jesus Heredia foi um dos primeiros carmelitas calçados a aderir a reforma do Carmelo. Junto a São João da Cruz, é responsável pela fundação do primeiro convento masculino descalços. Todavia, sua trajetória dentro da Ordem é polêmica, tendo inclusive contrariado à Santa Teresa em diversas ocasiões, a quem nas cartas o apelidava de Macario. Morreria já idoso em Velez,

NOTAS

Málaga em 1601. Para saber mais, ver sua biografia: Steggink (2022).

14 Sobre o exercício do engenho nas pinturas na América portuguesa ver: Honor (2021); Honor (2022).

15 Acredito tratar-se da mesma passagem, porém num momento um pouco posterior. Santa Teresa d'Ávila, devidamente identificada com um nimbo, já mostra o resultado da sua conversa anterior com a fundação do primeiro convento de carmelitas descalços, visto ao fundo na direção que a santa aponta. Os dois frades carmelitas ajoelham-se em sinal de aceitação e reverência à sabedoria da madre. Um deles segura um pedaço de madeira de construção – a mesma madeira que pode ser vista empilhada mais ao fundo – indicando que aquele é o edifício do convento descalço. Arrisco afirmar que a personagem que segura a tábua é São João da Cruz por se tratar do reconhecido fundador da ordem descalça do Carmelo.

16 É necessário e urgente que haja um debate sobre as divisões formalísticas da arte europeia e sua aplicação, de maneira quase acrítica à arte sacra brasileira colonial. Sobre essa questão ver: Hansen (2001).

17 Infelizmente não foi possível encontrar uma imagem de boa qualidade que nos proporcionasse uma leitura completa da legenda.

18 Texto original: “Divina Lucis Radiis repente obumbrata, a Sîpîritu Sancto, isnfusa caelitus scientia mentem imbuitur: libros quinque caelesti eruditione conseribit, qui vario idiomate, Hispano, Gallo, Italo, Polono, et aliis circumferuntur” (tradução do autor).

19 Deixo registrado meus agradecimentos à Prof^a Dr^a Maria Cláudia Magnani (UFVJM) pela identificação deste objeto.

20 Em visita ao Mosteiro de São José de Ávila (Espanha) em janeiro de 2023, a cela de Santa Teresa (hoje parcialmente destruída para dar local a uma igreja anexa à antiga igreja principal) preserva o mobiliário da época, acrescentando alguns elementos cênicos com finalidades museológicas, dentre os quais encontra-se um fuso de fiar utilizado para fazer os galões.

21 Tradução: “Ele a preencheu com o espírito da inteligência.”

22 Texto original: “Venida del Espíritu Santo sobre los seguidores de Jesús. Corresponde a Hech., 2, 1-13. Según dicho texto, el Espíritu se manifestará mediante el viento, que no es posible captar iconográficamente, y el fuego. A continuación se manifestará mediante los efectos operados en un grupo de individuos que poco antes se sentían medrosos: arrojo y valentía, don de lenguas, etc. Cuando El Greco pinta la escena de Pentecostés, agrupa bajo la Paloma – que no figura en el relato eucriturístico, pera era símbolo identificable por todos los fieles – a quince personas [...]” (tradução do autor).

23 Sobre as pinturas do teto dos corredores que dão acesso à sacristia ver: Honor (2017).

24 Sobre o conflito entres os terceiros e primeiros carmelitas no Recife ver: Queiroz (2021).