



ISSN 1984-5634

ARTIGO

SOAR DOS PINCÉIS: A MÚSICA EM DUAS PINTURAS DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO DO RECIFE (SÉCULO XVIII)

*Sound of brushes: music in two paintings from the
Third Order of Carmel of Recife (18th century)*

RAFAEL LIMA MEIRELES DE QUEIROZ¹

RESUMO

O presente artigo analisa dois painéis situados no forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife, os quais retratam criaturas divinas portando instrumentos musicais. Integrantes de um conjunto maior dedicado à hagiografia de Santa Teresa D'Ávila, essas obras foram produzidas pelo ateliê de João de Deus e Sepúlveda, artífice versado tanto na pintura quanto na música. Ao utilizar gravuras europeias como base iconográfica, Sepúlveda demonstrou sua engenhosidade ao adaptar as imagens para o contexto local, realizando ajustes quando necessário. O estudo desses painéis, das gravuras e das adaptações empreendidas pelo artífice permite explorar as inter-relações entre visualidade e sonoridade na América portuguesa, destacando o papel da música na expressão visual da arte sacra.

PALAVRAS-CHAVE: Pintura Sacra; Música; Decoro.

ABSTRACT

The present article analyzes two panels located in the ceiling of the Church of Third Order of Carmel of Recife, which depict divine creatures carrying musical instruments. Part of a larger set dedicated to the hagiography of Saint Teresa D'Ávila, these works were produced by the studio of João de Deus and Sepúlveda, an artist well versed in both painting and music. By using European engravings as an iconographic base, Sepúlveda demonstrated his ingenuity in adapting the images to the local context, making adjustments when necessary. The study of the panels, engravings and adaptations made by the artist allows us to explore the interrelationships between visuality and sound in Portuguese America, highlighting the role of music in the visual expression of sacred art.

KEYWORDS: Sacred Painting; Music; Decorum.

EDITOR-CHEFE:

Andrei Marcelo da Rosa

EDITORE-GERENTE:

Rame Ferreira

SUBMETIDO: 15/05/2024

ACEITO: 11/10/2024

COMO CITAR:

QUEIROZ, Rafael Lima
Meireles de. Soar dos pincéis:
a música em duas pinturas da
Ordem Terceira do Carmo do
Recife (Século XVIII). *Aedos*,
Porto Alegre, v. 16, n. 38, p.
63-81, jan.–jun., 2025.

<https://seer.ufrgs.br/aedos/>

¹ Doutorando em História pela Universidade de Brasília (UnB) e Técnico em Assuntos Educacionais do Instituto Federal de Goiás – Câmpus Valparaíso. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1394-863X>. E-mail: rafael6b@gmail.com

O SOM E O TRAÇO DE SEPÚLVEDA

Formalmente estabelecida em 27 de setembro de 1695, a Ordem Terceira do Carmo do Recife teve seu terreno doado pelos religiosos da Ordem Primeira em 24 de abril de 1696. Nesse local foi construída uma capela modesta, em posição adjacente ao convento que pertencia aos doadores da terra. Somente em 16 de outubro de 1710 a edificação do templo dos irmãos terceiros foi concluída, sendo dedicado a Santa Teresa d'Ávila, uma das figuras mais proeminentes do Carmelo. Em consonância com as nuances do Recife do século XVIII, a fundação da Ordem Terceira do Carmo deve ser interpretada como parte de uma estrutura típica do Antigo Regime. As ordens religiosas e confrarias compostas por leigos exerciam um papel importante no amparo espiritual, além de serem reconhecidas como centros de elevado prestígio social.

Ainda que fossem locais de prática espiritual e de sociabilidade, os templos das ordens religiosas também eram importantes pólos de expressão artística e cultural. Na América Portuguesa, a arte desempenhava um papel significativo nos ambientes sacros. Ela servia como forma de expressão da fé e da devoção, além de ser um meio para a disseminação do poder e do prestígio da Igreja Católica. Os templos eram frequentemente adornados com pinturas, esculturas, talhas e azulejos decorativos. Essas manifestações artísticas não só embelezavam os espaços sagrados, mas contribuíam para a criação de uma atmosfera esplendorosa, reforçando o status e a influência dessas instituições na sociedade colonial.

Em sua obra *De pictura sacra*, publicada pela primeira vez em 1624, o cardeal Federico Borromeo comenta a necessidade de bispos disseminarem histórias sacras e instruções sobre os mistérios da fé, conforme estabeleceu o Concílio de Trento. Segundo o tratadista italiano, essa disseminação deveria ser feita “não só com palavras, mas também com pinturas ou outros meios visuais, uma vez que as imagens, ao funcionarem tanto no nível racional como no emocional, podem estimular as pessoas a refletirem sobre os artigos de fé” (BORROMEIO, 2010, p. 23-25).²

Construída em um período no qual os decretos tridentinos ainda desempenhavam forte influência, a Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Recife conta com o maior acervo imagético dentro de um templo sobre a vida de Santa Teresa de Jesus. Distribuídos tanto no forro da nave principal (40 painéis) quanto ao longo das paredes laterais e do arco cruzeiro (18 painéis), as obras apresentam diversos momentos da hagiografia teresiana. Esses momentos fazem parte de uma matriz iconográfica amplamente difundida pela cristandade, com o objetivo de oferecer aos fiéis carmelitas um exemplo de vida verdadeiramente cristão. O ateliê responsável por transportar essa matriz europeia ao solo recifense foi o de João de Deus e Sepúlveda, tido como um dos maiores expoentes das artes visuais de seu tempo:

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 e 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

2 “Not only with words, but also with paintings or other visual media, since images, by working on both rational and emotional levels, can stimulate people to reflect on the articles of faith.” Todas as traduções livres presentes neste trabalho foram feitas pelo autor. Nas próximas ocorrências, constará apenas o original na nota de rodapé, em itálico.

para o cruzeiro”. Um ano depois, em 15 de Novembro de 1761, é ajustado com o mesmo pintor o restante dos painéis (PIO, 1937, p. 21).

Em seu dicionário sobre os artistas e artífices de Pernambuco que viveram entre os séculos XVI e XIX, Vera Lúcia Acioli (2008) nos apresenta informações levantadas em documentações eclesiásticas sobre João de Deus e Sepúlveda. A pesquisadora faz questão de ressaltar “as incertezas sobre a sua vida”, que já se iniciam na indefinição sobre os dados de seu nascimento. Sabemos que João de Deus, além de pintor, escultor e dourador, era também tenente Músico da Banda Militar do Exército (ACIOLI, 2008). As demais informações fornecidas se resumem a um compilado de registros referentes às encomendas e aos recibos das suas obras que estão ligadas a alguma ordem ou irmandade religiosa.

Sepúlveda era parte de um grupo que se destacava na América portuguesa, o dos músicos mestiços. Esses artífices eram considerados imprescindíveis, “sendo a sua atuação largamente documentada na segunda metade do século XVIII e presumida, com muitos indícios seguros, também na primeira metade do século” (VIANA, 2012, p. 21). Através da música, muitos mestiços encontraram não apenas uma forma de se expressar, mas também uma maneira de desafiar as estruturas de poder estabelecidas, reivindicando sua própria voz e lugar na sociedade. Conforme sublinha Maurício Monteiro (2006, n.p.), “fazer música foi, primeiramente, uma das poucas oportunidades de trabalho, como qualquer outra atividade manual; depois, meio de promoção social”.

Sua atuação como pintor não deve ser, portanto, considerada isoladamente. Ela está intrinsecamente ligada à totalidade de sua produção e de suas experiências sociais, tendo a música desempenhado papel significativo. Acredita-se, inclusive, que João de Deus e sua família – assim como diversos músicos mestiços da época –, faziam parte da irmandade de Santa Cecília, instituição responsável por controlar esse ofício tanto em Olinda, quanto em Recife. Como observado por José Neilton Pereira,

quando deixou a velha sede aristocrática, Sepúlveda encontraria igual tradição na emergente vila portuária do Recife, onde ao se estabelecer, mantivera contato com as obras e tendências externas ali aportadas. Essas trocas se deveram ao fato de que Pernambuco era um dos celeiros ou sede de dotados na arte da composição, fabricação, consertos e afinamento de instrumentos, muitos dos quais amigos, pares e co-irmãos cecilianos (PEREIRA, 2009, p. 123).

Sendo Sepúlveda um artífice versátil, dominador das artes da pintura e da música, nada mais justo do que recorrer às suas obras para buscar compreender o papel da música – e dos instrumentos musicais, mais precisamente – na arte sacra produzida na América portuguesa.

MISERICORDIA DOMINE AETERNUM

No canto direito do forro da Ordem Terceira do Carmo do Recife, próximo ao retábulo-mor, encontramos um painel no qual Teresa celebra, junto ao profeta Davi, as misericórdias de Deus (Figura 1). Na cena, a santa está ajoelhada no canto direito, vestindo o inconfundível hábito carmelita. Seus braços estão abertos e suas mãos dobradas para cima, num gesto típico de oração. Com rosto sério e postura ereta, a santa olha diretamente para o profeta que surge por entre as nuvens que invadem o ambiente. Ele veste uma túnica branca com detalhes dourados, além de uma capa vermelha esvoaçante. Sobre a cabeça, Davi carrega a coroa que o distingue como um dos antigos reis de Israel. Suas mãos dedilham uma harpa que está apoiada sobre seu peito. Próximos a Davi, dois querubins acompanham a cena. Um

deles ajuda o profeta a sustentar o instrumento. O outro parece carregar uma faixa que traz a seguinte inscrição: misericórdia eterna do senhor.³

A harpa acompanha Davi desde muito antes do período em que fora coroado rei. No livro de I Samuel, capítulo 16, versículo 14, é dito que “o Espírito do Senhor retirou-se de Saul, e um espírito mau veio sobre ele, enviado pelo Senhor” (BÍBLIA, 2016, p. 444). Ansioso para libertar-se desse tormento, Saul teria ouvido o conselho de seus criados e enviado seus servos na busca por um harpista, pois diziam que, ao ouvir o som desse instrumento, o espírito mal fugiria. Em resposta – I Samuel, capítulo 16, versículo 18 –, um dos servos de Saul teria dito conhecer “um filho de Jessé de Belém que sabe tocar muito bem: é valente e forte, fala bem, tem um belo rosto, e o Senhor está com ele” (BÍBLIA, 2016, p. 445). Esse filho de Jessé era Davi, que teria sido enviado pelo pai para ajudar o seu rei. Este, admirado com as qualidades do jovem, teria tornado-o seu escudeiro. Dali em diante, “sempre que o espírito mau de Deus acometia o rei, Davi tomava a harpa e tocava. Saul acalmava-se, sentia-se aliviado e o espírito mal o deixava” – I Samuel, capítulo 16, versículo 23 (BÍBLIA, 2016, p. 445).



Figura 1 – “Teresa perante Davi”. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século XVIII, Recife, Pernambuco, Brasil.

Fonte: Fotografia de André Honor. 20 Abr. 2015.

Essa história foi amplamente utilizada pela Igreja Católica como um testemunho da conexão entre a música e a fé. Quando o jovem Davi tocava sua harpa, ele não apenas acalmava a angústia de Saul, mas também invocava a presença e o favor de Deus. Pela tradição cristã, sua música não se resumia a uma habilidade técnica, mas consistia em uma expressão profunda de devoção e de confiança no Senhor. A harpa não pode, portanto, ser lida como um simples instrumento musical, ou como um

³ “*Misericordia domine aeternum*”.

atributo que serve apenas à identificação de um personagem. Imagens, por si só, não são coisas, mas signos que representam coisas; o signo apenas se torna sacro caso seu significado sirva ao culto divino, pois o sagrado não está no natural, mas em seu uso simbólico. Nesse sentido, a harpa se tornou um poderoso símbolo da misericórdia divina e do triunfo do bem sobre as forças do mal, passando a ser um signo importante na iconografia cristã:

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

Em seu *Livro da Vida*, Teresa se autodescreveu como uma jovem vaidosa e pecadora. Por todo o seu texto encontramos censuras feitas pela santa com relação aos prazeres que sentia nas experiências mundanas. Assim como a harpa simbólica, Teresa vivenciava as tensões entre os instintos materiais e as aspirações espirituais. Em obra dedicada ao que ele denomina de “período barroco espanhol”, Francisco de la Flor (2009) defende que havia na Espanha certa visão negativa do mundo, o que levava à produção de obras e relatos que visavam à construção de valores individuais e à introjeção da necessidade de se buscar a salvação da alma. Essa análise pode ser ampliada para o contexto ibérico, alcançando as produções sacras dos territórios portugueses. A arte não era, portanto, apenas objeto de veneração – era um meio de transmissão de conhecimento.

No entanto, o fortalecimento dos ideais protestantes, somado às transformações internas incentivadas pelo Concílio de Trento, criaram uma situação de perigosa incerteza. A Igreja temia que as heresias adentrassem o templo católico, confundindo-se ao “verdadeiro” dogma cristão. Nesse contexto, a maioria das pinturas confeccionadas na América portuguesa foi produzida a partir de temas, composições e modelos iconográficos extraídos de gravuras importadas da Europa. Estas gravuras tinham como função central a manutenção do decoro da produção artística evangelizadora. Como sublinha Clara Abreu,

é necessário destacar a importância ideológica da circulação e cópia dessas gravuras. A difusão das imagens sacras era um eficiente meio de propaganda e de educação religiosa por parte da Igreja Romana, que precisava reforçar uma iconografia considerada adequada. As imagens, com suas qualidades visuais, eram capazes de instruir por meio da cominação, tornando-se veículo eficiente dos ensinamentos e dogmas da Igreja (ABREU, 2017, p. 91).

Mas, conforme consta no tratado sobre arte sacra escrito em 1582 pelo Arcebispo Gabriele Paleotti (2012, p. 172), “não basta que a imagem recontar algo contado por alguma autoridade respeitada; nunca se deve depositar muita confiança nesta ou naquela fonte, para uma série de detalhes, se estes não corresponderem ao sentimento geral e não forem aprovados pela santa Igreja”.⁴ Desta forma, não podemos perder de vista as escolhas feitas pelo artífice para que os componentes do modelo iconográfico selecionado não só fossem decorosos, mas que também permanecessem assim quando transportados da gravura para a pintura. Em análise sobre o painel *Jesus consola Santa Teresa falando sobre os santos*

⁴ “Nor is it enough that the pictures subject retells something told by some authoritative doctor; too much trust should never be placed in this or that source for a range of particulars if it doesn’t correspond to the general sentiment and is not approved by the holy Church”.

fundadores de ordens – de autoria do mesmo João de Deus e Sepúlveda –, na Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife, o pesquisador André Honor defende que

as mudanças necessárias na transposição intertextual, especialmente entre linguagens diferentes, não podiam prejudicar o decoro, mas fazer parte dele. Caso a obra de arte fosse considerada indecorosa – o que não deve ser confundido com imoral –, ela não poderia fazer parte da construção narrativa que o templo pretendia promover (HONOR, 2019, p. 566).

Nesse sentido, é importante recorrermos às gravuras europeias que serviram de base à confecção dos painéis de Sepúlveda. Com relação ao tema que retrata Teresa perante Davi, foram encontradas duas gravuras muito semelhantes. A primeira delas (Figura 2), cujo original está conservada no castelo de Windsor, foi desenhada por Lazzaro Baldi e gravada por Guillaume Valet. Ela faz parte da *Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù, Maestra di Celeste Dottrina*, obra publicada em 1670 e que constitui uma nova edição, com repertório iconográfico ampliado, do livro homônimo publicado em 1655 por Alessio de la Passione.



Figura 2 – Teresa perante Davi. Gravador: Guillaume Valet.

Fonte: *Vita effigiata et essercizi affettivi della seraf. vergine S. Teresa di Giesu*. Roma, 1670, p. 178, prancha 28.

Na imagem vemos o rei Davi na mesma posição da pintura de Sepúlveda, portando também os mesmos atributos: a coroa e a harpa. O profeta veste uma roupa mais simples. Santa Teresa, por sua vez, continua ajoelhada no canto inferior direito da imagem, mas agora utiliza um genuflexório como suporte para seu corpo. Suas mãos não estão mais em posição de oração. O momento de prece fica subentendido pelo terço que a religiosa carrega preso em seu hábito, próximo ao ombro esquerdo. Sua mão direita aponta para um livro que repousa sobre uma mesa simples, mas bem trabalhada.

À primeira vista, a gravura parece remeter a uma experiência mística estabelecida entre Santa Teresa e o Rei Davi, alcançada por meio da oração individual. No entanto, não foi possível localizar nos escritos teresianos, ou nos de seus biógrafos, relatos desse suposto encontro esotérico. Encontramos somente testemunhos da devoção que a religiosa tinha pelos salmos de Davi. Em seu *Livro da Vida*, ao contar sobre as mercês concedidas àqueles que alcançam o terceiro grau de oração, Santa Teresa compara o sentimento desse estágio da alma com o contentamento que o profeta provavelmente sentia ao tocar a sua harpa:

Aqui queria a alma que todos a vissem e entendessem a sua glória para louvores de Deus, e que a ajudassem a ela, e dar-lhes parte de seu gozo, porque não pode gozar tanto. Parece-me que é como a que diz o Evangelho que queria chamar ou chamava suas vizinhas. Isto me parece que devia sentir o admirável espírito do real profeta Davi, quando tangia e tocava com a harpa em louvores de Deus. Deste glorioso Rei sou eu muito devota e queria que todos o fossem, em especial os que somos pecadores (D'ÁVILA, 2018, p. 164).

Tendo em vista que o trecho supracitado faz referência à harpa de Davi e aos graus de oração, é muito provável que ele tenha sido o intertexto em que Lazzaro Baldi se baseou para criar o primeiro desenho sobre o tema, considerando que na imagem vemos Santa Teresa orando no momento da aparição de Davi. No entanto, há outros registros textuais que apontam para a devoção que a carmelita direcionava a esse antigo rei de Israel. Nos processos de beatificação e canonização da reformadora carmelita, ao ser perguntada se a futura santa demonstrava a virtude da humildade, a Madre Isabel de São Domingo respondeu que Teresa se lastimava de não ter servido ao Senhor como deveria, ainda mais por ser ela uma grande beneficiada da misericórdia de Deus.

É por essa razão que, segundo a Madre Isabel, Teresa “muitas vezes levava na boca aquele versículo do profeta real Davi, que dizia: ‘cantarei para sempre as misericórdias do Senhor’”⁵ (SILVÉRIO DE SANTA TERESA, 1935, p. 87). Nos mesmos processos encontramos também o testemunho da carmelita Ana dos Anjos, segundo a qual Teresa honrava e reverenciava a Deus, sendo muito comum “ouví-la dizer aquelas palavras de Davi: ‘cantarei para sempre as misericórdias do Senhor’”⁶ (SILVÉRIO DE SANTA TERESA, 1935, p. 533). Ana dos Anjos prossegue dizendo que era muito comum ver Teresa “no coro do Ofício Divino, o qual ela rezava e fazia rezar com devoção e grande pausa”⁷ (SILVÉRIO DE SANTA TERESA, 1935, p. 533).

Como vimos, nenhum dos intertextos aludidos se refere a uma experiência mística direta vivenciada por Teresa. Isto posto, a gravura parece ser uma construção iconográfica que busca demonstrar

⁵ “Traía muy de ordinario en su boca aquel verso del real profeta David, que dice: Misericordias Domini in aeternum cantabo”.

⁶ “La oía decir aquellas palabras de David: Misericordias Domini in aeternum cantabo”.

⁷ “En el coro en el Oficio divino, el cual rezaba y hacía rezar con devoción y pausa grande”.

visualmente a devoção que a santa apresentava por esse profeta. Na falta de um intertexto preciso, a legenda que acompanha a imagem pode ter se tornado o referente textual utilizado pelos artífices que reeditaram o tema. Ela diz o seguinte: “Beata Teresa celebra a abundância das suas graças divinas com a celebração de Davi: ‘cantarei para sempre as misericórdias do Senhor’”.⁸ Tornando a imagem retratada mais fiel à sua legenda, o gravador flamengo Arnold van Westerhout alterou a composição imagética desse tema, antes de inseri-lo em sua *Vita effigiata della Serafica Vergine Santa Teresa di Gesù*⁹, de 1716 (Figura 3).



Figura 3 – Teresa perante Davi. Gravador: Arnold van Westerhout,
Fonte: *Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù*, Roma, Itália, 1716, prancha LIX.

⁸ “B. Teresa diuinarum in se gratiarum copiam eo Davidis praeconio celebrat: Misericordias Domini in aeternum cantabo”.

⁹ Essa foi, certamente, a obra utilizada pelo ateliê de Sepúlveda como modelo iconográfico na confecção dos painéis encomendados pela Ordem Terceira do Carmo do Recife.

Mais semelhante ao painel produzido por Sepúlveda, a gravura de Westerhout apresenta Teresa ajoelhada e em posição de oração, olhando para o profeta Davi, que surge majestosamente sobre uma nuvem. À esquerda dele, o gravador inseriu um querubim que dirige o olhar a Santa Teresa e aponta com a mão direita para o instrumento carregado pelo salmista. À frente da nuvem que sustenta as criaturas divinas, Westerhout insere uma faixa com o mesmo formato e inscrição daquela que Sepúlveda registrou em seu painel (Figura 1). Considerados desnecessários na composição, o livro e a mesa presentes na obra de 1670 são postos em segundo plano, quase saindo de cena no canto inferior esquerdo da imagem. Aqui, Westerhout parece ter lido a crítica feita por Alberti (2009, p. 113), um dos pioneiros na tratadística sobre a pintura sacra: “Critico os pintores que, querendo parecer copiosos, não deixam nada vazio. Isso não é composição, mas confusão dissoluta que se alastra”.

Se na gravura de Guillaume Valet (Figura 2) o profeta Davi parece realmente estar presente no mesmo ambiente que Teresa, na de Westerhout o gravador deixa claro que há uma distinção. Davi está sobre nuvens elevadas e acompanhado por anjos, evidenciando que o local que ele ocupa é um pedaço do céu, tornado acessível a Teresa por meio de suas intensas experiências místicas, mas ainda distante dela. João de Deus intensifica esse movimento iniciado por Westerhout. Em seu painel (Figura 1), o artífice do Recife faz com que o céu se estenda pela maior parte do painel, e ainda insere um forte raio de luz que nasce no canto superior direito. A exuberância da glória divina toma quase todo o ambiente, alcançando a própria Teresa. Esta, por sua vez, abandona o uso do genuflexório (Figura 4), passando a ajoelhar-se em uma extensão da nuvem que sustenta Davi (Figuras 5 e 6). A beata Teresa, após tornar-se santa, passa a ser tida como partícipe da corte celestial. Seu lugar não é mais ajoelhada sobre o acessório mundano, mas partilhando do ambiente divino.



Figura 4 – Detalhe da gravura “Teresa perante Davi”, de Guillaume Valet.

Essa e outras alterações foram feitas por Sepúlveda utilizando o trabalho do gravador flamengo como base, mas ampliando a intensidade das alterações empreendidas por ele. Outro exemplo que podemos citar é a inserção do querubim que aponta para a harpa e da faixa com a inscrição que remete ao salmo oitenta e nove de Davi. Em Sepúlveda, a inscrição permanece mas, para além do



Figura 5 – Detalhe da gravura “Teresa perante Davi”, de Arnold van Westerhout.



Figura 6 – Detalhe da gravura “Teresa perante Davi”, de João de Deus e Sepúlveda.

querubim que aponta para a harpa, há outro segurando a faixa que se estende pela parte central do painel. Os querubins fazem parte da alta hierarquia celestial, sendo especialmente conhecidos por sua sabedoria e pelo desejo que inspiram de conhecer e contemplar a Deus. Tendo em mente que as figuras representadas são, ao mesmo tempo, personagens e signos que conduzem o olhar, precisamos nos ater ao gesto que um dos querubins faz com a mão direita, tanto no painel quanto na gravura. Ele aponta seu dedo indicador na direção da harpa manuseada por Davi: “Ao mesmo tempo que apontar funciona ‘dentro’ do quadro, ou seja, os personagens mostram algo uns aos outros, também funciona para fora, com o objetivo de chamar a atenção do espectador e direcioná-la”¹⁰ (RÄSÄNEN, 2017, p. 84). A ação do querubim guia tanto a atenção dos espectadores, quanto a de Santa Teresa, indicando o cerne da mensagem proposta naquela obra: assim como Teresa e Davi, os fiéis também devem cantar para sempre as misericórdias do Senhor.

¹⁰ “Simultaneously as pointing works ‘inside’ the picture, that is, the characters show each other something, it also works ‘outward’, aiming to catch the eye of the viewer and direct his or her attention”.

O desenvolvimento desse tema torna clara a preocupação dos artífices de, a partir de sua engenhosidade, transformar a composição iconográfica da matriz, tornando-a mais decorosa e eficaz. Conforme vimos na legenda da primeira gravura, o foco é a celebração de Davi em seu salmo 89, cuja temática principal é a proclamação da fidelidade de Deus para com seus servos. Nesse sentido, Westerhout iniciou e Sepúlveda aprofundou um movimento de “limpeza iconográfica”, retirando da composição elementos que poderiam levar a outras interpretações ou que fossem desnecessários à compreensão da mensagem principal. Por outro lado, foram acrescentados signos e sinais que tornassem mais fácil ao espectador conectar aquela imagem ao salmo de Davi, fazendo com que sua música fosse a principal personagem da cena. Conforme Chevalier e Gheerbrant (1998, p. 627), “o recurso à música, com seus timbres, suas tonalidades, seus ritmos, seus instrumentos diversos, é um dos meios de se associar à plenitude da vida cósmica”. Ela desempenha o importante papel de “alargar as comunicações até os limites do divino”. A harpa de Davi representa justamente essa conexão entre o humano e o sagrado. Ela transcende sua função instrumental, transformando-se em um signo que potencializa o poder divino.

VENI CREATOR

Diferente do que se pode pensar até aqui, não é a harpa, por si só, a responsável pela comunicação com o divino. Ela é apenas um dos instrumentos que podem ser utilizados no desenvolvimento de uma combinação harmoniosa de sons. Chamada por nós de música, foi essa combinação melódica que passou a ser tida como elemento conector entre as criaturas do céu e da terra. Para exemplificar o uso de instrumentos musicais diferentes da harpa, prossigamos com outro conjunto de gravuras também utilizado pelo ateliê de Sepúlveda na confecção dos painéis da Ordem Terceira do Carmo do Recife.

Nessas gravuras (Figuras 7, 8 e 9) vemos Cristo sentado em uma nuvem, de costas para o espectador e de frente para Santa Teresa. Sua mão esquerda, apoiada sobre a perna, segura um cetro. A mão direita serve de guia ao olhar de Teresa – e ao nosso – apontando para a visão mística de um ambiente celeste. Ajoelhada, Teresa vira o pescoço para trás, buscando enxergar a cena indicada pelo redentor. Ali, um grupo com vários anjos está reunido, parecendo amontoados em um espaço pequeno demais para aquela quantidade de criaturas celestiais. Uns carregam violinos; outros levam uma flauta à boca. No canto direito, um dos anjos escapa da multidão para sustentar uma nuvem sobre sua cabeça. Ele parece rasgar o céu, permitindo que Teresa enxergue através dele e visualize o Paraíso.

Igual em todas as gravuras, a legenda indica que “a santa e virgem Teresa, evitando contato com as pessoas, ouviu o que Cristo lhe dizia: ‘de hoje em diante, conversará com os anjos’”.¹¹ No vigésimo quarto capítulo de seu *Livro da Vida*, Teresa expõe o estado de brandura em que estava sua alma após os encontros com seu confessor, que à época era o jesuíta Diego de Cetina. No entanto, a religiosa não se via como merecedora de tanta paz e não compreendia os motivos que levavam Deus a enchê-la de “regalos”. À época, Teresa ainda experienciava o conflito interno que fazia com que o divino e o mundano disputassem espaço em seu coração. Conforme pontua Jorge Gutiérrez,

¹¹ “S. V. Theresia hominum consortia deuitans, Christum sibi dicentem audiuit Post hac cum Angelis conuersaberis”.

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

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

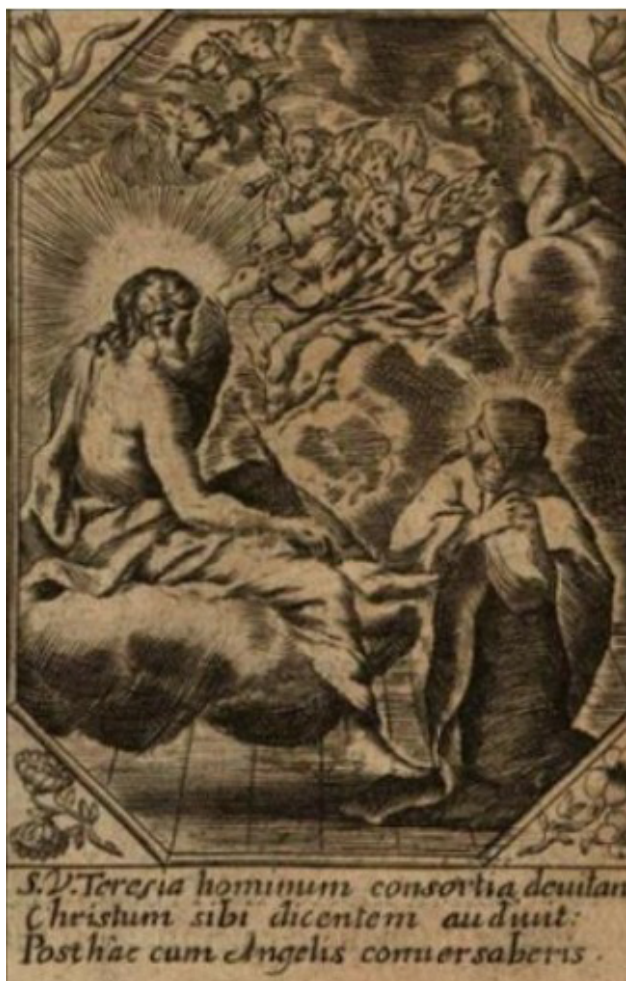


Figura 7 – “De hoje em diante conversarás apenas com anjos”. Gravador: Guillaume Valet.

Fonte: *Vita effigiata et essercizi affettuiui della seraf. vergine S. Teresa di Giesu*. Roma, 1670, n. 14, p. 142.



Figura 8 – “De hoje em diante conversarás apenas com anjos”. Autora: Claudine Brunard.

Fonte: *La Vie de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jesus...*, França, 1670, n. 12, p. 72-73.

em contato com a sua alma. Foi durante essa busca de aproximação com Cristo e do abandono às paixões mundanas que Teresa teve a visão que veio a inspirar o tema criado por Alessio de la Passione:

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



Figura 9 – “De hoje em diante conversarás apenas com anjos”. Gravador: Arnold van Westerhout.
Fonte: *Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù, Roma, Itália, 1716, prancha XIV.*

Ciente da importância do clero e da necessidade de obedecer aos confessores, Teresa passou a encomendar-se cada vez mais ao padre jesuíta Diego de Cetina, buscando descobrir formas de contentar a Deus. Respeitando as recomendações dadas por ele, a religiosa inseriu o canto do hino *Veni, Creator* em suas orações. A canção – que serve para clamar pela presença do Espírito Santo – apresenta o seguinte trecho, que carrega um pedido a Deus: “o que há de dureza abrande; o que há de mais frio aqueça; endireite o desviado; que o caminho desconhece”. Não é à toa que o Cristo das gravuras aponta o céu repleto de anjos a Teresa. Ele atende à súplica feita pela carmelita quando entoava o *Veni Creator*, indicando o caminho a ser seguido por ela. Sua ordem é o abandono do mundo, para que assim ela consiga alcançar o céu.

O gesto do redentor também chama atenção para os objetos carregados pelos anjos, e que quase se perdem no amontoado de corpos. Engenhosamente inseridos nas obras de Passione (Figura 7) e Brunand (Figura 8), os instrumentos musicais servem como conectores entre a imagem e o intertexto, aludindo à execução do hino *Veni Creator*. Em Westerhout (Figura 9), apesar de difícil, é possível identificar a presença de um cordofone friccionado, provavelmente um violino. O artífice flamengo suavizou a sensação de abarrotamento que a multidão angélica transmitia. Em contrapartida, torna-se difícil visualizar as personagens que preenchem o ambiente celeste e, conseqüentemente, os instrumentos que elas carregam.

João de Deus e Sepúlveda (Figura 10) fez um rearranjo na representação da corte angelical, “corrigindo” os “problemas” das versões anteriores. A algazarra do ambiente divino foi organizada em duas fileiras. Na de trás conseguimos ver cinco personagens. Pela tradição iconográfica é possível afirmar que se tratam de anjos, mas a pouca qualidade dos traços, a não representação das asas e as vestimentas coloridas me fazem inferir que houve uma intervenção posterior que descaracterizou esse grupo de criaturas celestiais. Na fileira da frente a descaracterização não se repete.

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

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



Figura 10 – “De hoje em diante conversarás apenas com anjos”. Forro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Madeira policromada, décadas finais do século XVIII, Recife, Pernambuco, Brasil.

Fonte: Fotografia de André Honor. Dia 20 Abr. 2015.

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

Para Luiza Rocha (2015, p. 173), “as restrições às práticas musicais dentro das igrejas e à sobriedade da música a executar levaram a que muita música fosse ‘feita’ no plano iconográfico, pelos anjos músicos”. Os anjos, componentes da corte celestial, eram compreendidos como intermediários entre Deus e o mundo, servindo majoritariamente como mensageiros e guardiães. Passando a interagir por intermédio da música, essas criaturas divinas utilizaram da harmonia sonora para emular a harmonia entre o poder divino e o ambiente terrestre. Amy Gillette salienta que, para o místico agostiniano inglês, frei Walter Hilton,

Nosso Senhor conforta as almas com o canto dos anjos. Esta canção não pode ser descrita por nenhuma semelhança corporal, pois é espiritual e, acima de tudo, imaginação e razão. [...] Pois assim como uma alma, ao compreender as coisas espirituais, é muitas vezes tocada e movida através da imaginação corporal pela obra dos anjos, como quando Ezequiel, o profeta, viu na imaginação corpórea a verdade dos mistérios ocultos de Deus, assim também, no amor de Deus, uma alma na presença dos anjos tem sua mente arrebatada de todas as coisas terrenas e carnis para ser preenchida com uma alegria celestial, ouvindo, então, a canção dos anjos e o som celestial, de acordo com a medida do seu amor¹² (GILLETTE, 2018, p. 51).

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

Sendo a música do barroco executada nos rituais sacros, solenidades cívicas e grandes eventos sociais recifenses, como casamentos entre membros das elites tradicional e emergente, por exemplo, tratava-se, portanto, de uma modalidade de trabalho artístico destinado tanto às altas classes econômicas da Vila Colonial do Recife, os mecenas, quanto aos devotos mais humildes das camadas subalternas, vinculadas às irmandades leigas de Nossa Senhora do Rosário, do Livramento e, sobretudo, a de Santa Cecília (PEREIRA, 2009, p. 124).

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

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na América portuguesa a música desempenhava um papel multifacetado e muito presente no cotidiano da sociedade. No contexto religioso, era empregada na celebração das missas, como forma de expressão da devoção através de cantos sacros e elaboradas composições instrumentais. As letras das canções sacras “deveriam obedecer a algumas regras já estabelecidas para essa modalidade, como a utilização de textos já existentes (normalmente em latim), o caráter religioso e o respeito à tradição

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

cristã” (CASTAGNA, 2010, p. 3). Na esfera mundana, a música era parte essencial das celebrações sociais. Bailes, casamentos, festivais e peças de teatro contavam, na maior parte das vezes, com a participação de músicos, sendo promovido o entretenimento e a interação social entre os membros da comunidade. A multiplicidade de sons refletia a diversidade cultural das comunidades na América portuguesa, incorporando influências indígenas, africanas e europeias. Em certos momentos, ser músico destacava-se como forma de alcançar a ascensão social. A música servia, inclusive, como uma espécie de ferramenta de resistência e de protesto contra as injustiças e opressões.

Do ponto de vista simbólico, a sonoridade transcende as fronteiras do mundano, permitindo que experienciemos a plenitude da vida cósmica e nos comuniquemos até os limites do divino. Nas palavras de Chevalier e Gheerbrant (1998, p. 627) “se a música é a ciência das modulações, da medida, concebe-se que ela comande a ordem do cosmo, a ordem humana, a ordem instrumental. Ela será a arte de atingir a perfeição”. No caso específico dos painéis produzidos por Sepúlveda para a Ordem Terceira do Carmo do Recife, os instrumentos musicais estabelecem a tônica da composição. É a partir deles que se chega à compreensão de que os momentos retratados evocam a melodia e a mensagem de algum cântico. No caso, referem-se ao *Salmo* 89, de Davi, e ao famoso hino *Veni Creator*. Ao ser vinculada ao desenvolvimento da santidade de Santa Teresa D’Ávila, a sonoridade musical desempenha nos painéis o papel simbólico da conexão entre o humano e o divino, sendo um meio para se alcançar a plenitude da alma.

Se olharmos para o registro dos gastos realizados pelos membros da Ordem Terceira do Carmo do Recife com a realização de missas e festividades do culto divino, fica evidente a importância da música para o culto, seja do ponto de vista ritualístico ou social. Em 1788 foram contratados músicos para as seguintes solenidades: festa da matriarca Santa Teresa; missa do Santíssimo Sacramento; sextas da quaresma; procissão do triunfo; e para as vésperas e o ofício do dia de Santo André (AHU_ACL_CU_COMPROMISSOS, Cod. 1941, fl. 15-16), totalizando um gasto de 70\$160 – valor maior do que o despendido com qualquer outro ofício contratado para festividades no mesmo período.

Em algum momento, João de Deus certamente participou como músico de festividades eclesásticas. Essa experiência permitiu que ele conhecesse a importância da sonoridade na experiência religiosa e que descobrisse o papel da música no fortalecimento da devoção dos fiéis. Essa compreensão se refletiu em suas pinturas, nas quais Sepúlveda engenhosamente utilizou dos temas em que os instrumentos musicais estavam presentes para estabelecer uma conexão emotiva e espiritual com o espectador. O cuidado com as “novidades heréticas” não podia ser considerado um impeditivo ao engenho do artífice. Evidenciando a música presente nas suas obras pictóricas, seja ela um salmo ou um hino, Sepúlveda trazia sons aos painéis silenciosos, estabelecendo a música como atributo do poder divino. Ele não criava apenas composições visualmente ricas e emocionantes, mas também buscava transmitir a atmosfera vibrante das celebrações católicas.

REFERÊNCIAS

Fontes Manuscritas

ESTATUTOS da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo da vila do Recife de Pernambuco. 1788. AHU_ACL_CU_COMPROMISSOS, Cód 1941.

Fontes Impressas

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Campinas: Unicamp, 2009. [1436].

BÍBLIA. I Samuel In: *BÍBLIA Sagrada Ave Maria*. São Paulo: Editora Ave Maria, 2016, p. 422-466.

BORROMEO, Federico. *Sacred painting; Museum*. Cambridge: Harvard University Press, 2010. [1624; 1625].

BRUNAND, Claudine, *Vie de la Séraphique Mère Sainte Thérèse de Jésus, Fondatrice des Carmes Dechaussez et des Carmélites*, Lyon, Antoine Jullieron imprimeur et Libraire du Roi, 1670. Disponível em: <https://books.google.com.br/books/about/La_Vie_de_la_seraphique_Mere_Sainte_Tere.html?id=Pz0bVybufS4C&redir_esc=y>. Acesso em: 19 nov. 2024.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1998.

D'ÁVILA, Santa Teresa. *Santa Teresa: obras completas*. São Paulo: Paulinas, 2018.

SILVÉRIO DE SANTA TERESA (ed.). *Procesos de beatificación y canonización de santa Teresa de Jesús*, Burgos: Tipografía Burgalesa, 1935. Disponível em: <<https://ia600304.us.archive.org/0/items/procesosdebeatif02silv/procesosdebeatif02silv.pdf>>. Acesso em: 19 nov. 2024.

PALEOTTI, Gabriele. *Discourse on sacred and profane images*. Los Angeles: Getty Publications, 2012 [1582].

PIO, Fernando. *Histórico da Igreja de Santa Thereza ou Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo da cidade do Recife*. Recife: Jornal do Commercio, 1937.

VITA effigiata et essercizi affettiui di S. Teresa di giesu maestra di celeste dottrina per il giorno delia sacra comunione esposta in epilogo alla pieta delle persone diuote della serafica virgine. Con rime del signor'abbate Oratio Quaranta da un religioso della riforma altore della'altra piu diffusa. Roma, 1670. Disponível em <https://books.google.com.br/books/about/Vita_effigiata_et_essercizi_affettivi_di.html?id=BMIKDmArXM4C&redir_esc=y>. Acesso em: 19 nov. 2024.

WESTERHOUT, Arnold Van. *Vita Effigiata Della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù*, Romae, Westerhout, 1716. Disponível em: <<https://archive.org/details/vitaeffigiatadel00west/mode/2up>>. Acesso em: 19 nov. 2024.

Bibliografia

ABREU, Clara Habib de Salles. A pintura colonial e seus modelos: o postulado da imitação e a doutrina do decoro. *Revista Nava*, v. 3, n. 1, 2017, p. 89-104. Disponível em: <<https://doi.org/10.34019/2525-7757.2017.v3.28045>>. Acesso em: 19 nov. 2024.

ACIOLI, Vera Lúcia Costa. *A identidade da beleza: dicionário de artistas e artífices do século XVI ao XIX em Pernambuco*. Recife: Massangana, 2008.

- BASTOS, Rodrigo Almeida. *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*. São Paulo: FAU/USP, 2009.
- CASTAGNA, Paulo. Música na América Portuguesa. In: MORAES, José Geraldo Vinci; SALIBA, Elias Thomé. *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010, p. 35-76.
- D'ARAÚJO, Antônio Luiz. *Arte no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Revan, 2000.
- DE LA FLOR, Fernando Rodríguez. *Imago: la cultura visual y figurativa del Barroco*. Madrid: Abada Editores, 2009.
- GIFONI, Luciana Rodrigues. A flauta doce nas artes visuais: imagens e representações de um instrumento musical. *Anais do 4º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical & 2º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Sistemas de Informação em Música*, 2017, p. 487-519. Disponível em: <http://portaleventos.mus.ufba.br/index.php/CBIM_RidIM-BR/4CBIM-2IAMLBR/paper/view/158>. Acesso em: 19 nov. 2024.
- GILLETTE, Amy, The Music of Angels in Byzantine and Post-Byzantine Art. *Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture*, v. 6, n. 4, 2018, p. 26-78. Disponível em: <<https://digital.kenyon.edu/perejournal/vol6/iss4/2/>>. Acesso em: 19 nov. 2024.
- GUTIÉRREZ, Jorge Luis Rodríguez. A Filosofia Mística de Teresa de Ávila. *Revista Caminhando*, São Paulo, UMESP, v. 8, n. 1, 2003, p. 127-157. Disponível em: <https://www.academia.edu/89636943/A_Filosofia_M%C3%ADstica_de_Teresa_de_%C3%81vila>. Acesso em: 19 nov. 2024.
- HONOR, André Cabral. Santa Teresa e os fundadores: iconologia da pintura de João de Deus e Sepúlveda na Igreja da Ordem Terceira Carmelita do Recife (Séc. XVIII). *Tempo*, Niterói, UFF-PPGH v. 25, n. 3, 2019, p. 555-576. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/TEM-1980-542X2019v250302>>. Acesso em: 19 nov. 2024.
- LUPI, João. Porque os anjos são músicos. *Música em Perspectiva*, Paraná, PPGMúsica, v. 5, n. 2, 2012, p. 7-26. Disponível em: <<https://doi.org/10.5380/mp.v5i2.32312>>. Acesso em: 19 nov. 2024.
- MONTEIRO, Maurício. Música e Mestiçagem no Brasil. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Paris, L'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), 2006. Disponível em: <<https://doi.org/10.4000/nuevomundo.1626>>. Acesso em: 19 nov. 2024.
- PEREIRA, José Neilton. *Além das formas, a bem dos rostos: faces mestiças da produção cultural barroca recifense (1701-1789)*. Dissertação (Mestrado em História). Recife: Universidade Federal Rural de Pernambuco, 2009.
- RÄSÄNEN, Elina. Gestures, Positions and Pictorial Communication in the Late-Medieval Visual Life of Saint Barbara. In: NÜRNBERGER, Ulrike; RÄSÄNEN, Elina; ALBRECHT, Uwe. *Meister Francke Revisited: Auf den Spuren eines Hamburger Malers*. Edition Mare Balticum, n. 1. São Petersburgo: Michael Imhof Verlag, p. 79-93, 2017.
- ROCHA, Luiza Aurora. *Cantate Dominum: música e espiritualidade no azulejo barroco*. Lisboa: Edições Colibri, 2015.
- VIANA, Fábio Henrique. *A paisagem sonora de Vila Rica e a música barroca das Minas Gerais (1711-1822)*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2012.