

UM ESTUDO ICONOLÓGICO DA CÚPULA DA IGREJA DE SÃO PEDRO DOS CLÉRIGOS DO RIO DE JANEIRO

NELSON PÔRTO RIBEIRO *

Introdução

Uma análise iconológica da cúpula de São Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro necessita, preliminarmente, algumas palavras sobre a igreja em si. Na verdade, nesta análise da iconografia da cúpula, o simbolismo da planta da igreja cumpre um papel de relevância, isto porque acredito que exista um vínculo estreito na determinação de ambas as concepções simbólicas, configurando talvez um dos complexos iconográficos de maior sofisticação do barroco luso-americano.

Na maior parte das vezes, não nos damos conta do paradoxo que é o fato do maior e mais rico templo da cristandade não ser dedicado nem a Jesus Cristo nem sequer à sua mãe, e sim a São Pedro. Desde o século IV de nossa era, com a transferência da capital política do Império, de Roma para Constantinopla, que o bispado da cidade preterida de forma insistente e contínua propaga a ideologia do *Primatus Petri*, no qual se afirma a preeminência de São Pedro sobre todos os demais santos da igreja, ideologia que se constituiu em importante arma política para a continuidade da cidade que abriga a tumba do santo, enquanto capital religiosa do Império frente à nova capital política¹. Durante o período do Renascimento italiano, com a retomada de Roma pelo papado e após Júlio II ter instituído um ambicioso programa de revalorização da cidade como capital do cristianismo e como *Caput Mundi*, o ápice desta ideologia cristalizou-se na construção da grandiosa Basílica do Vaticano: um templo centrado coroado por cúpula. É evidente que a atualização da basílica de São Pedro do Vaticano, com a demolição do antigo templo paleocristão em plano basilical e a sua substituição por um templo centrado, cristaliza a consumação da política que vinha sendo construída do *Primatus Petri*. São Pedro, elevado ao status de primeiro intermediário, logo abaixo de Deus, situando-se mesmo ao lado da Virgem.

Num artigo recente em vias de ser publicado nos Anais do IV Congresso do Barroco Ibero-americano, eu procurei demonstrar como o plano da igreja do Rio de Janeiro se incorpora na tradição do plano centrado do Renascimento italiano, tradição esta de forte caráter neoplatônico e que sob o ponto de vista projetual teve larga repercussão difundida pela tratadística arquitetônica da época, em especial Serlio, que foi quem propagou desde o século XVI, através dos cinco continentes, os projetos de plano centrado mais importantes da época e que tinham Bramante como autor. Curiosamente, a repercussão e influência de Bramante na arquitetura ocidental é inversamente proporcional às obras de sua autoria efetivamente construídas. Dos seus dois projetos mais emblemáticos difundidos por Serlio, o primeiro é um minúsculo templo com função de memorial e de *martyrium* construído no local onde se supunha São Pedro teria sido sacrificado, e o outro é o projeto não executado da Basílica do Vaticano. Bramante foi certamente o primeiro arquiteto do Renascimento a aplicar o conceito neoplatônico de Templo Perfeito a igrejas dedicadas a São Pedro, já que até então as igrejas de plano centrado ou eram dedicadas a Deus e seu filho (desde o *Anastasis* constantiniano em Jerusalém até Santa Sofia em Constantinopla) ou à Virgem (tal como se pressupõe teria sido a basílica da Natividade em Belém).

Acredito que é dentro deste contexto mais geral que deve ser procurado um entendimento para os significados da igreja luso-americana objeto desta comunicação. Cabe realçar que, desde

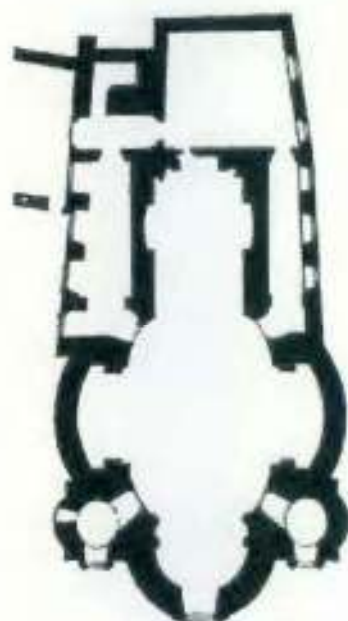


Figura 1 - Planta baixa da igreja de São Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro - c. 1733

* Doutor em História Social
Departamento de Arquitetura e Urbanismo - UFES
nelson.porto@pq.cnpq.br

¹ KRAUTHMEIER, Richard. *Idéologie de l'art antique: du IV^e au X^e siècle*. Paris: Gerart Monfort, 1955. p.15.

Foto: Sin-Hwa PHALU



Figura 2 - Cúpula da Igreja de São Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro - final do século XVIII

os primórdios da colonização, a ordem dos clérigos laicos de São Pedro se instala em terras americanas reivindicando para si uma situação de primazia. Todos os oito primeiros bispos do Brasil foram irmãos desta ordem, "assim como cinco dos oito arcebispos empossados até 1759". Moreira de Azevedo a descreveu no século XIX ainda como uma imandade de elite, pois "não acompanha procissão alguma; não concorre a atos fúnebres senão dos seus irmãos (...), do Bispo diocesano ou das pessoas da Família Imperial".

A Igreja de São Pedro do Rio

Construída ao longo do século XVIII a partir de 1733, a igreja de São Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro tinha como arquiteto presumido o tenente-coronel José Cardoso Ramalho². Tal como outras igrejas cariocas, que por situarem-se numa cidade real tiveram seus projetos elaborados por engenheiros militares da coroa, o traçado dessas igrejas normalmente revela uma fatura erudita de profissionais versados nos tratados clássicos largamente utilizados nas aulas de engenharia militar do mundo luso³. Infelizmente, a igreja foi demolida em 1944 por imposição arbitrária do governo federal quando da abertura da Avenida Presidente (ou deveriam dizer mais acertadamente, ditador) Vargas. A demolição da igreja, feita a "toque de caixa", impossibilitou um levantamento cadastral adequado do monumento, o que significa que quando das nossas análises teremos que trabalhar com informações truncadas e parciais.

De forma muito convincente São Pedro do Rio pode ser inserida (Fig. 1) em uma série que remete diretamente ao projeto da Basílica de Bramante, publicada e divulgada através de Serlio, série na qual podemos inserir também a igreja lisboeta de Santa Engrácia com plano atribuído a João Tinoco⁴. Santa Engrácia encontra-se em situação similar à Santa Sofia de Constantinopla, são igrejas que têm como orago diretamente a Deus. Enquanto o primeiro templo faz referência à Sabedoria Divina (Sófia), o segundo remete à Graça Divina (Sancta Gracia)⁵, são templos que atendendo à simbólica tradicional, baselam a sua planta no plano centrado coroado por cúpula.

Se fizermos um exercício de imaginação com a igreja do Rio e suprimirmos os acréscimos do programa brasileiro, ao mesmo tempo em que rebatemos aos fundos a absíde de entrada e as torres da fachada, obteremos um plano absolutamente centrado e muito similar ao de Santa Engrácia. A diferença fundamental é que enquanto Santa Engrácia tem paredes circulares intercaladas com torres quadradas, as paredes da nossa hipotética São Pedro têm geratrizes elípticas e as torres são uma amaneirada intercessão do círculo com o quadrado.

Nas três igrejas, São Pedro do Vaticano, Santa Engrácia de Lisboa e São Pedro do Rio temos exemplos significativos de como três fases sucessivas da história da arte - Renascimento, Maneirismo e Barroco - trabalhando com a mesma ideia, obtiveram resultados tão distintos.

Identificação Iconográfica da Cúpula de São Pedro do Rio de Janeiro

As poucas fotografias que nos restam do interior da igreja são suficientes para nos mostrar uma cúpula elíptica internamente dividida em oito segmentos radiais desiguais e decorada com talha (de acordo com algumas peças sobreviventes que foram exibidas em 1970), cada um deles contendo uma medalha no interior da qual representou-se um ou mais dos atributos do santo (Fig. 2).

O eixo principal da cúpula elíptica é o mais longo, que conduz diretamente do Arco do coro (entrada) ao Arco Cruzeiro (altar-mor), e perpassa as insignias da tiara e das chaves posicionadas em uma extremidade, e o do trono papal e do versículo de Mateus na outra. São os atributos iconográficos mais importantes na construção da ideologia do *Primatus Petri* porque ambos são a afirmação da primazia do santo e de seus sucessores no trono papal sobre todos os demais bispos da Igreja: através da chaves refere-se ao controle papal sobre a absolvição e a excomunhão

² BAZIN, Germain. A arquitetura barroca religiosa no Brasil. Rio de Janeiro: Record, 1963. vol. II, p. 162.

³ Como se pode observar através das referências da literatura técnica portuguesa produzida na época, tal como Manuel de Azevedo Fortes, Luís Serrão Pimentel etc...

⁴ Segundo José Fernandes Pereira, Tinoco teve formação de engenheiro militar (in: *Arquitectura barroca em Portugal*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1986, p. 36).

⁵ RIZAU, Louis. *Iconografia del arte cristiano*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1969, Tomo II, Vol. II, p. 443.

do fiel, atributos estrategicamente posicionados sobre o eixo da entrada da igreja, ou seja, o adentrar no templo cristão deve ser entendido como a chave da possibilidade da salvação pessoal. No outro oposto vemos a *Cátedra Petri* por cima do versículo de Mateus, o versículo do Novo Testamento do qual a ideologia do *Primatus Petri* retira toda a sua autoridade: "Tu es Petrus et super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam – Tu és Pedro e sobre esta pedra edificarei a minha igreja". Este versículo não apenas atribui primazia como institui Pedro como o fundamento (pilar) da igreja do Cristo (Fig. 3).

Separados e posicionados em lados opostos do eixo principal, apresentam-se dois grupos de insígnias da iconografia tradicional do santo, cada um dos grupos compostos por três medalhões. Em um dos lados agrupam-se os atributos que envolvem os episódios relacionados ao martírio do santo: a palma, símbolo da consumação do mártir cristão; a cruz invertida, referência direta ao martírio do santo; e as cadeias rompidas ainda atadas a uma janela gradeada, símbolo do triplice encarceramento a que o santo foi submetido assim como a sua liberação miraculosa por um anjo. No lado oposto o artista agrupou as insígnias referentes a episódios prosaicos da vida de São Pedro, relacionados a sua vivência com o Cristo e, em especial, episódios que demonstram o lado humano e, portanto, imperfeito do santo: o galo, emblema da traição e do arrependimento e que de acordo com Réau foi um atributo tardio, difundido pela arte barroca do século XVIII, quando tomou-se bastante popular⁶; a barca, que remete à antiga profissão de Pedro enquanto pescador mas que, sobretudo, é símbolo da igreja que ele dirige enquanto pescador de almas; a espada, a defesa de Cristo e da doutrina que, remete ao episódio relatado em Lucas (22: 51) no qual, saindo em defesa de Cristo, Pedro corta a orelha de Malco. Ainda segundo Réau, trata-se de um dos episódios mais populares da Prisão de Cristo no Horto das Oliveiras⁷ (Fig. 4).

Infelizmente, as fotos não nos permitem determinar com precisão a representação que se encontra na pequena cúpula da lanterna posicionada em nível mais elevado e ofuscada pela luz solar. Com certeza, trata-se de uma ave: a pomba do Espírito Santo como se costumava representar em locais análogos tal como na lanterna da vizinha igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores ou, talvez – como indicam a posição das asas – uma águia, o *Águia Cristhus* de Militon de Sardes. Também as fotos não nos permitem precisar a posição dos atributos da cúpula em relação aos espaços da igreja. Seria muito interessante poder fazer a correlação de qual insígnia situava-se por cima do Arco-Cruzeiro, se as chaves com a liara papal ou se a cátedra com o versículo de Mateus, e qual dos dois grupos de insígnias posicionava-se no teto da Epístola ou no teto do Evangelho.

Abordagem iconológica: A Cúpula enquanto uma representação dos Cosmos

Para uma compreensão iconológica da cúpula de São Pedro é necessário que se realce o caráter solar e cósmico da cúpula desde a gênese dos edifícios religiosos cristãos, demonstrado por Louis Hautecoeur, assim como a origem anterior e pagã desta tradição⁸. O neoplatonismo do Renascimento não teve escrúpulos em dar continuidade às longínquas tradições que associavam a luz solar com a divindade, desde o Bel semita até o Ahura Mazda persa, apropriando-se desta tradição através de Proclo com o seu platônico sol das idéias: o Bem⁹. Dessa forma, a cúpula no Renascimento foi o local privilegiado encontrado pelos artistas impregnados pela filosofia neoplatônica para expressar sua concepção espacial, desenvolvendo ali o programa iconográfico do Cristo Pantocrator e do Cósmocrator. Posteriormente, a igreja barroca Romana vai desenvolver no local uma rica iconografia da representação do Paraíso celeste.

Paraíso e Cosmos, duas idéias distintas fortemente correlacionadas: a idela, tanto de Paraíso como a de Purgatório que vinga no Barroco, ainda era a dantesca. Dante, o poeta *theologus*¹⁰, que apesar da erudição escrevera no italiano vulgar, acolhia na sua obra o imaginário popular predominante; seu Universo era dividido basicamente em três mundos; os Infernos como



Figura 3 - Cúpula e provável Arco-cruzeiro da igreja de São Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro

⁶ RÉAU, op. cit. Tomo II, v. 5, p. 51.

⁷ RÉAU, op. cit. Tomo I, v. 2, p. 454.

⁸ HAUTECOEUR, Louis. *Mystique et architecture: symbolisme du cercle et de la coupole*. Paris, Picard, 1954.

Desenho do autor



Figura 4 - Esquema iconográfico da cúpula de São Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro

regiões subterrâneas, o mundo Terrestre e o mundo Celeste ou Paraíso. Entre esses dois últimos colocava-se uma região de transição, o Purgatório, que, embora se situando num plano acima do material, aparecia como um prolongamento do mundo Terrestre e, portanto, encontrava-se também na órbita sublunar¹¹. A divisão dos céus ou mundo supralunar se fazia em Dante exatamente como em Ptolomeu, uma esfera para cada planeta, sendo que cada esfera superior se apresentaria como um patamar de perfeição mais acabado que a anterior, até que se atingisse a perfeição absoluta, imóvel e incorruptível do *Empyrium*, habitação de Deus cercado da sua corte angelical.

O Paraíso, assim, situava-se na esfera da Lua, local corruptível ainda, e a cada esfera de um novo planeta passava-se a um patamar de perfeição superior como um caminho de purificação até que a alma pudesse contemplar a face luminosa de Deus na incorruptibilidade do *Empyreo*: "Por Paraíso tomado absolutamente, & sem epitheto entendemos communmente o Ceo, morada dos Bemaventurados, & eterno domicilio da glória" nos informa o dicionarista português do século XVIII, Padre Bluteau¹².

O caráter solar da cúpula de São Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro não se exprime apenas nos motivos iconográficos que Valentim agregou em talha à sua superfície convexa. Tal como a mônada leibniziana, esta igreja aproximava-se do "ideal arquitetônico de uma peça em negro, onde a luz não penetrava senão por orifícios tão dobrados que não deixavam nada ver do exterior, mas iluminavam e coloriam as decorações de um puro interior..."¹³. Todos os testemunhos dos que tiveram a oportunidade de conhecer a Igreja realçaram o papel predominante que a iluminação proveniente do zimbório causava na decoração interna.

No Barroco ibérico, inclusive hispânico, onde a tradição construtiva dos templos incorporava uma cúpula - ao contrário do que acontecia na América portuguesa - estas eram invariavelmente assentadas sobre um tambor oitavado: a forma poligonal que faz a intermediação entre o nível celeste (circular) e o terrestre (quadrangular); a passagem da Unidade primordial para o qualimário da manifestação elementar. A cúpula barroca, portanto, estaria assentada no local onde a comunicação entre os níveis - o terrestre e o celeste - seria possível. Não por outro motivo debaixo dela, invariavelmente, situava-se o púlpito do orador como que a querer que este fosse inspirado diretamente pela luz da sabedoria divina.

A cúpula de São Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro, se por um lado incorporava a tradição hispânica da cúpula oitavada, por outro reapropriava-se desta ideia de forma singular, pois não foi assentada em um tambor octogonal e sim dividida em oito partes radiais, sendo que cada um destes gomos continha um emblema do santo, tal como descrevemos na identificação iconográfica.

Valentim teve a preocupação de mesclar com os atributos oficiais da iconografia do santo aqueles que a devoção popular adotou, e o fez porque tinha necessidade de preencher cada um dos oito segmentos de sua cúpula com um atributo característico - a palma e a espada são os únicos atributos que não são exclusivos de São Pedro - mas procurava também, através de um atributo como o das chaves e o do trono papal, caracterizar seu programa iconográfico dentro da encomenda feita pelos clérigos laicos e da ideologia do *Primatus Petri*.

Acima dos atributos do santo situava-se apenas o nível do teto da lanterna, a cúpula hipetra tal como no *Panteon* romano - reatualizada nas igrejas barrocas pela lanterna colocada no ponto culminante do zimbório, na chave da abóboda, por onde irradiava a luz; "a lanterna, ou seja, o elemento que efetua de fato a passagem do céu físico ao *empyreum*, ou, mais precisamente, ao simbólico"¹⁴. Aqui juntam-se a transcendência de símbolo e simbolizado, justo nela, que é representação em si do *templum perfectum* pois, como observa Argan, também ela, a lanterna, "... é um pequeno templo clássico de planta central"¹⁵. Justo neste teto, portanto acima dos oito segmentos, como se estivesse no nono céu irradiado por todos os lados da luz divina, Valentim representou, possivelmente, uma águia¹⁶, e embora esse pássaro fosse uma representação zoomorfa

¹¹ ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro, Globo, 1989. p.65.

¹² "Os poetas antigos foram os anunciadores de Deus e, nesse sentido, a poesia deve ser chamada de uma segunda teologia" (ECO, op.cit. p.144). A ideia medieval de um poeta *theologus* tem continuidade no Barroco. Theodoro da Almeida escreveu uma poesia: *Lisboa destruída...*, que mesclava ciência, teologia, profecia e história.

¹³ GUÉNON, René. *O esoterismo de Dante*. Lisboa, Vega, (1995).

¹⁴ BLUTEAU, Pe. Raphael. *Vocabulário português e latino*. Coimbra, No Colégio das Artes da Companhia de JESU Tomo VI, 1720.

¹⁵ DELEUZE, Gilles. *La pit. Leibniz et le Baroque*. Paris, Minuit, 1968. p.39.

razoavelmente corrente do Cristo neste local a tradição contrareformista usualmente representava a pomba do Espírito Santo - tal como por exemplo na lanterna da cúpula de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores do Rio de Janeiro - e deve-se realçar a raridade na iconografia religiosa do período, da representação neste local da águia como Cristo. Se Valentim, de alguma forma, inova temos o direito de supor que, para os propósitos do programa iconográfico da sua cúpula, a águia do Cristo era mais adequada do que a pomba do Espírito Santo.

Em cada um dos oito segmentos do zimbório dessa cúpula, a intenção de Valentim era representar uma das oito esferas que compõem o Paraíso Celeste, tal como na tradição dantesca: os sete planetas e a oitava esfera, a das estrelas fixas, onde o poeta situou São Pedro, abaixo apenas do *Empíreo*, e como o mais luminoso entre todos os santos tendo a sua luminosidade a se refletir pelos céus sotopostos¹⁷. Acima das oito esferas ficava o *Empíreo* onde Valentim representou a divindade em forma de águia, e aqui aparece o motivo pelo qual Valentim substituiu uma ave por outra, pois enquanto a pomba do Espírito Santo tem uma função *parakletos*, ou seja, desce do *Empíreo* para aconselhar, inspirar e iluminar - e Valentim não desconhecia esta significação, pelo que podemos constatar quando representa o Espírito Santo em forma de pomba no altar do *Amor Divino* na Igreja do Carmo, ou quando representa este Espírito Santo no baldaquino do púlpito da própria igreja de São Pedro, como a assinalar a inspiração divina que acomete o orador - enquanto que com a águia, Valentim inscrevia-se na tradição da *Historia Naturalis* de Plínio para quem esta ave é a de todas a que mais alto voa¹⁸, carregando consigo função psicopompa, tradição pagã reapropriada pelo cristianismo quando este passou a ver na águia uma representação do Cristo conduzindo a alma dos justos para o Paraíso Celeste. Muito adequadamente para uma cúpula que se pretendia representação do Paraíso, Valentim deu preferência para o teto do lanternim de São Pedro, onde representou o *Empíreo* celeste e a águia psicopompa em lugar da pomba *parakletos*.

A minha tese é de que na cúpula desta igreja o propósito de Valentim foi, ao dar continuidade ao tema da primazia de São Pedro, já sacramentado nas demais igrejas da ordem, associá-lo também a uma representação do Paraíso Celeste cristão tal como o imaginado na *Divina Comédia* por Dante, mesclado às fabulações oriundas da tradição popular que via o santo como *janitor Coeli* - porteiro do céu. Assim, incluiu ao mesmo tempo sua cúpula na tradição iconográfica da ordem de padres seculares que era a questão da primazia do santo como o primeiro dos intermediários, associando-o com a tradição iconográfica da cúpula barroca como local de representação do Paraíso Celeste, ação de mestre, possível apenas porque, de todas as igrejas de São Pedro dos Clérigos, a do Rio de Janeiro foi a única que comportou uma verdadeira cúpula.

Conclusão

A representação do Paraíso celeste elaborada e executada por Valentim na cúpula da igreja de São Pedro atesta, não só a persistência da cultura barroca até o início do século XIX na América portuguesa, mas, sobretudo, a habilidade com que o artista da sociedade colonial estava apto a transitar nas tradições conceituais barrocas da cultura ocidental, conseguindo elaborar uma obra que, compreendendo essas tradições, carregava em si uma autenticidade e originalidade próprias das verdadeiras obras de arte. A cúpula de Valentim sabia integrar não só a tradição da representação paradisíaca ao estatuto da primazia do santo patrono, de acordo com o programa elaborado pelos comitentes, como também podia muito bem reivindicar a herança do *templum perfectum* do neoplatonismo renascentista. Todas essas tradições integradas em uma pequena joia barroca única, prova cabal de que toda tese, ao sustentar a hipótese de que o artista colonial não passava de um artesão copista das grandes obras dos centros metropolitanos, está fadada ao fracasso.

¹⁷ ARGAN Giulio Carlo, "O significado da cúpula" in: *História da arte como história da cidade*. São Paulo, Martins Fontes, 1982, p.101.

¹⁸ *Ibidem*, p.100.

¹⁹ Uma antiga fotografia dessa cúpula permite pressupor que se tratava de uma ave em que o formato da asa era destacado do corpo e voltado para baixo, tal como a asa de um anjo, enquanto que a representação usual da pomba do Espírito Santo tem as asas voltadas para cima em meia-lua. Recentemente observando uma outra fotografia dessa cúpula (reproduzida em "Uma visita à igreja de São Pedro", *Cultura política*, outubro de 1943) pude observar que ave do zimbório parece de fato uma águia imperial.

²⁰ A *Divina Comédia*. Paraíso, Canto XXIV.

²¹ cf. Francisco Leitão FERREIRA, *Ides Poéticas, Epitáfios, Panegíricos*, que serviu no Arco Triunfal... Lisboa, Oficina de Valentim de Costa Deslandes, 1709, p.45.