



# *Caritatis splendor: a Apoteose de São Francisco de Paula na Igreja da Venerável Ordem Terceira dos Mínimos – Rio de Janeiro, séc. XIX | Fernando Cordeiro Barbosa Gonçalves e Marcos Vinicius Vieira Coutinho*

*bacharel em Arquitetura e Urbanismo pelo Instituto de Medicina e Reabilitação - IBMR. Profissional conservador e restaurador de bens culturais | fernandochgoncalves95@gmail.com*

*mestre pelo Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional (IPPUR-UFRJ) | mvcout@gmail.com*

**Resumo:** a Igreja da Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula, situada na cidade do Rio de Janeiro, apresenta em seu interior a execução de um conjunto escultórico representativo da apoteose de seu orago. Embora retrate uma talha de singular importância para o contexto oitocentista brasileiro, havia sido deixada, até então, às sombras do esquecimento pela historiografia da arte. A fim de evitar que obra tão valiosa continue a descansar silente e olvidável, o artigo procura realizar uma análise apropriada à sua envergadura, levando em consideração tanto os aspectos históricos e estilísticos que orientaram a produção desse exemplar quanto as prováveis relações que possam inferir de outros modelos análogos encontrados na mesma cidade.

**Palavras-chave:** Igreja da Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula; Apoteose; Rio de Janeiro; Século XIX.

## ***Caritatis Splendor: Saint Francis of Paola's Apotheosis in the Venerable Third Order of Minims – Rio de Janeiro, 19<sup>th</sup> century***

**Abstract.** the Church of the Venerable Third Order of Minims of Saint Francis of Paola, located in the city of Rio de Janeiro, presents inside the work of a sculptural ensemble representing the apotheosis of its patron saint. Although it portrays a carving of singular importance for the nineteenth century Brazilian context, it had been left, until then, in the shadows of oblivion by the historiography of art. In the order to prevent such a valuable work from continuing to rest silente and forgettable, the article seeks to carry out na analysis appropriate to its scope, talking into account both the historical and stylistic aspects that guided the production of this copy and the probable relationship that it may infer from others analog models found in the same city.

**Key-Words:** Church of Venerable Third Order of Minims of Saint Francis of Paola; Apotheosis; Rio de Janeiro; 19<sup>th</sup> century.



## Introdução

A historiografia que interpreta as memórias da Igreja da Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula, situada na cidade do Rio de Janeiro, ao contrário do que sucede com uma série de igrejas coloniais Brasil afora, não sofre de carências documentais. Os registros que testemunham sua história encontram-se nos acervos da própria Ordem e em outros centros de pesquisa eclesiásticos, como o Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Portanto, não se trata, nesse caso específico, de uma omissão condicionada pela perda de contratos ou papéis similares que indiquem o período da fatura da obra ou apontem os artífices envolvidos na produção dos bens integrados desta casa de oração, mas, sobretudo, da impossibilidade, sem justificativa plausível<sup>1</sup>, de aprofundar as investigações nos documentos disponíveis sob a guarda da respectiva Ordem Terceira – motivo pelo qual a *Apoteose de São Francisco de Paula*, um destacado trabalho em talha realizado no contexto oitocentista brasileiro, não pôde ser minudentemente analisado.

Todavia, percebemos que a importância de uma produção desse porte não poderia manter-se anônima no âmbito da arte e que as lacunas e hiatos deveriam, de algum modo, ser preenchidos. E a solução encontrada para suprir esses ‘vazios’ foi a de recorrer aos trabalhos acadêmicos pregressos, cujos(as) autores(as), ao contrário de nós, tiveram a oportunidade de acessar os arquivos alocados no templo dos terciários mínimos. Coletânea que se mostrou importantíssima para a auferição dos dados essenciais à análise que nos dispomos a realizar. Além disso, o exame efetuado em documentos pertencentes a outras associações religiosas e que faziam referência à *Apoteose*, realizada pelo mesmo artífice, Antônio de Pádua e Castro, permitiu-nos cobrir algumas ‘ausências’ deixadas pela inviabilidade de consulta nos arquivos da confraria.

Tendo em vista esses argumentos, decidimos dividir o artigo em duas partes: uma histórica e outra analítica, contendo cada uma delas três seções. Na primeira parte, a histórica, a seção inicial aludirá às matérias relacionadas à origem do culto a São Francisco de Paula na cidade do Rio de Janeiro, demonstrando que a grande devoção ao santo calabrés e a diligência do bispo D. Frei Antônio do Desterro Malheiros haviam sido fundamentais para a propagação de seu culto e, por consequência, para a elaboração de um novo projeto construtivo para a igreja. Em seguida, e sem ter a pretensão de realizar uma discussão mais rigorosa sobre o assunto, veremos que determinados cânones eclesiásticos, como as instruções borromaicais e as constituições baianas, e certos tratados clássicos, como os de Leon Battista Alberti, Pietro Cattaneo e Andrea Palladio, poderiam supostamente ter servido de referência para o desenho da planta e para a execução da obra da fachada da Igreja dos Terciários Mínimos<sup>2</sup>. E, por fim, na última seção, trataremos da representação da apoteose na arte sacra e de quanto o seu sentido original havia se transformado, deixando de lado o senso greco-romano de superação da condição humana para a divina e assumindo



um viés mais teológico, no qual a conversão espiritual, e não a metafísica, tornar-se-á a essência do modelo apoteótico cristão.

Já a segunda parte do artigo, de base analítica, trará, na primeira seção, o exame iconográfico da obra. Nesse ponto, realizaremos uma leitura e uma descrição mais integral do objeto de estudo, a *Apoteose de São Francisco de Paula*. No segundo momento, na análise iconológica, efetuaremos a interpretação de seus valores simbólicos a fim de descobrir o significado contido nessa obra de arte. Já, no terceiro e último segmento, faremos as análises formal e estilística, ora buscando, via sintaxe visual, compreender as formas, as linhas presentes na composição da obra, os elementos geométricos nos quais pode ser inserida, o contexto histórico de sua produção, a cultura na qual se enquadra, o gênero que a representa, a oficina que a executa e o artífice que a elabora.

O propósito do artigo pauta-se, sobretudo, na possibilidade de recuperação de uma notável obra de entalhe – a *Apoteose de São Francisco de Paula*. Esquecida pela historiografia da arte, procuramos inseri-la (definitivamente) no ilustre patamar de bens integrados de origem sacra e de significativa importância para o cenário da talha carioca e brasileira. Assim sendo, o estudo constitui-se como um interessante instrumento para quem quiser se debruçar nessa temática e em suas diversas perspectivas – especialmente a histórica e a analítica.

### **Uma cidade, um bispo e sua devoção – a origem do culto a São Francisco de Paula no Rio de Janeiro**

A narrativa histórica que descreve o limiar do culto a São Francisco de Paula na cidade do Rio de Janeiro remonta ao final da primeira metade do século XVIII, mais precisamente ao ano de 1743. Durante esse tempo, frei Anselmo de Castelvetro teve a iniciativa de propagar a devoção ao santo calabrês na Igreja da Santa Cruz dos Militares, centro de sua atividade apostólica. O quadro com a imagem do padroeiro recebera em sua honra atos de culto em um altar lateral e contava com a participação de um expressivo contingente de fiéis. Quatro anos mais tarde (1747), ao ser eleito bispo, D. Frei Antônio do Desterro Malheiros mostrou-se bastante impressionado com o trabalho que o capuchinho vinha realizando e, sem hesitar, ofereceu-lhe apoio e tornou-se, ele próprio, um fervoroso devoto<sup>3</sup>.

Todavia, somente no ano de 1754, e com o propósito de instituir e oficializar tão copiosa associação, foi que o prelado beneditino lhe concedeu a existência canônica, atribuindo o título de *Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula*. Logo, a comissão promotora do culto decidiu enviar a Roma os diplomas necessários à obtenção do beneplácito pontifício, bem como as solicitações para o consentimento do Superior-Geral da Ordem dos Mínimos, frei João Prieto<sup>4</sup>. Tal episódio outorga à nova Ordem uma singularidade: transforma-a em um dos raros



exemplos no Brasil em que a instituição de uma ordem terceira precede à de uma ordem primeira.

Passado o intervalo relativo à desejada licença papal, D. Frei Antônio do Desterro firmara, em 9 de julho de 1756, a provisão fundadora da predita corporação terciária<sup>5</sup>. Dois dias depois, em 11 de julho, realizou-se na Capela de Nossa Senhora da Conceição, no Palácio Episcopal, a cerimônia de vestidura do traje de São Francisco de Paula. Em nobre ocasião, “[...] o prelado recebeu das mãos de Frei Anselmo de Castelvetro o hábito e a profissão como primeiro Irmão da Ordem [...]”<sup>6</sup>. A celebração prosseguiu com o rito de investidura de seus primeiros mesários e findou em solene cortejo com destino à Igreja da Santa Cruz dos Militares – sede provisória da nova ordem. Nesta casa religiosa, a antiga pintura do taumaturgo italiano fora substituída por sua imagem, formalmente entronizada e aclamada em ação de graças com um *Te Deum*<sup>7</sup>.

Um ano havia sido o período de acolhimento da iconografia de São Francisco de Paula no templo militar. Mais uma vez, a diligência de D. Frei Antônio do Desterro o faria doar um terreno de sua propriedade, no Largo da Sé Nova<sup>8</sup>, cujo intuito seria o de construir uma ermida para custodiar o ícone máximo da Ordem dos Mínimos – e esse fato ocorreu em dezembro de 1757. A ermida, no entanto, mostrou-se pequena demais para abrigar de forma conveniente o tamanho que a devoção a São Francisco de Paula havia alcançado. Nesse sentido, o projeto para a construção de um novo edifício religioso não tardou a acontecer e teve sua pedra fundamental lançada em 5 de janeiro de 1759, contando com a participação de autoridades civis e eclesíásticas<sup>9</sup>. As obras prolongaram-se até o início do século seguinte (1801), quando parte da igreja foi solenemente inaugurada com a transladação da imagem do orago da ermida para a recém-terminada capela-mor<sup>10</sup>.

Morosos sessenta e quatro anos transcorreriam até que os trabalhos de edificação e ornamentação do templo encontrassem a sua completude em 1865. As grandes celebrações que marcaram a inauguração do novo templo aconteceram em 7 de maio e figuraram, à época, entre os eventos mais importantes da cidade. A Igreja da Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula atraiu para as suas proximidades personagens proeminentes da corte, entre os quais destacamos a presença de suas majestades, o Imperador D. Pedro II, e sua esposa, a Imperatriz D. Teresa Cristina<sup>11</sup>.

A Igreja dos Terciários Mínimos não se fez monumental apenas em razão de suas dimensões externas, mas, sobretudo, tornou-se igualmente sublime no tocante à beleza artística singular que o talento dos grandes mestres de outrora legaram ao seu interior. Uma herança que não nascera do impulso, do rompante ou da ventura de seus artífices, mas da obediência que supostamente dedicaram aos compêndios medievais e aos cânones católicos. Dentro desse cenário, apontaremos, na próxima



seção, as prováveis influências que as tratadísticas clássicas e religiosas poderiam ter exercido no processo de criação dos espaços arquitetônicos dessa fábrica eclesiástica.

### **A fábrica dos Terciários Mínimos – entre os cânones sagrados e os tratados renascentistas**

O termo *fabrica ecclesiae*, originário do latim, significa, etimologicamente, a ‘construção de uma igreja’. Todavia, em um sentido mais amplo, passou a representar também os recursos financeiros empregados em sua edificação, assumindo, na língua portuguesa, o título de “fábrica da igreja”. Tal conceito adquiriu a sua finalidade ao designar a pessoa jurídica não colegial à qual pertencem todos os bens e direitos destinados aos trabalhos de conservação, reparação e manutenção de um templo, bem como às despesas diárias contraídas com os exercícios de culto que nele são realizados<sup>12</sup>. Estabeleceu-se, em simultâneo, e de caráter obrigatório, uma comissão fabriqueira – conselho voltado para cuidar dos assuntos econômicos e auxiliar na administração de seu cabedal<sup>13</sup>.

O Concílio de Trento (1545-1563), reformador por excelência, além de adotar medidas revisionistas que alcançaram as esferas dogmática e litúrgica da Igreja Católica, incidiu, do mesmo modo, influenciando nas grandes reformulações arquitetônicas que sofreriam os ambientes internos e externos da fábrica de prédios religiosos. As *Instruktionen Fabricae et Suppellectilis Ecclesiasticae* representaram a máxima sensibilidade aos espaços ritualísticos tradicionais. Elaboradas pelo arcebispo de Milão, São Carlos Borromeu, em 1577, as “instruções” tornaram-se um compêndio de aspecto pedagógico e um esforço diligente com vistas a restaurar na arquitetura religiosa uma atmosfera de dignidade e funcionalidade<sup>14</sup>.

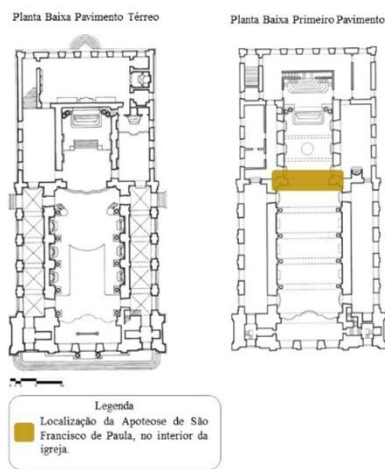
As compilações borromeanas e renascentistas atravessaram os mares e aportaram nos territórios de possessão francesa e espanhola na América, inspirando fortemente o modo de construir igrejas e de dispor suas alaias<sup>15</sup>. Mas não só: acreditamos que se fizeram igualmente plasmar nas prescrições canônicas e sinodais que vigeram nos domínios ultramarinos portugueses, cuja finalidade era atender às exigências requeridas pelo Sagrado Concílio Tridentino<sup>16</sup>. No Brasil-Colônia, uma das mais célebres normativas a provavelmente incorporá-las foram as *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, em vigor entre nós desde 1707. Nessa perspectiva, realizaremos uma breve descrição da planta e da fachada da Igreja dos Mínimos, buscando apontar, sempre que pertinente, as supostas influências dos cânones sagrados e dos demais tratados medievais na fatura dessas duas partes da fábrica.

### **A planta**

A Igreja da Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula é considerada a segunda maior da cidade do Rio de Janeiro, atrás apenas da Igreja de



Nossa Senhora da Candelária. As dimensões atuais do templo, projetado por Manuel Alves Setúbal<sup>17</sup>, foram alcançadas em 1801, apresentando sua planta, desde então, a forma de um grande quadrilátero. O local pio se abre com o nártex, encimado pelo coro, segue a partir de uma nave única, ladeada por extensos corredores, sobre os quais se encontram as tribunas e o consistório, e encerra-se na capela-mor, mais profunda, que se comunica com um salão à esquerda, e com a Capela do Noviciado à direita, ambos ao olhar do observador. Além disso, há também um espaço transversal, ao fundo, que é utilizado como sacristia<sup>18</sup> [Fig.1].



[Fig.1] Plantas Baixas da Igreja de São Francisco de Paula indicando a localização da apoteose. 1999. Rio de Janeiro. Foto: reproduzida e executada nos softwares AutoCad 2021 e Photoshop. Fonte: Sandra Alvim. *Arquitetura Religiosa Colonial no Rio de Janeiro*, v. 2, p. 288.

É possível deduzir, nos trabalhos de construção e reforma dessa igreja, as influências e os impactos das normas canônicas e de outras tratadísticas incorporadas por seu artífice, Antônio de Pádua e Castro. Assim, o principal atributo contido em todas essas compilações foi justamente o aspecto monumental que concederam aos edifícios eclesiais. Não é difícil perceber que seus executores os projetavam em níveis mais altos, acessados por uma escadaria feita de mármore ou outro tipo de pedra, distantes de ambientes barulhentos e cedícios e apartados de qualquer muro ou parede – tal qual uma “ilha”. E a escolha dos sítios para edificá-los deveria apresentar a máxima atenção ao decoro, atribuindo-lhes as áreas mais nobres da cidade e, de preferência, centralizando-os em praças ornadas às quais se dirigiam as mais importantes vias urbanas. As proporções da igreja, por sua vez, não poderiam ser esquecidas, pois tinham de se mostrar capazes de acomodar os fiéis todos e mais os influxos externos, em virtude das celebrações e festividades que realizassem.

A obra *Os Dez Livros sobre Arquitetura*, de Vitruvius<sup>19</sup>, será o grande modelo para todos os tratados congêneres escritos na Renascença, cujo acúmulo formal se fez notar, na Era Moderna, nas diretrizes arquitetônicas tridentinas<sup>20</sup> que possivelmente marcaram a planta da sobredita casa de oração. *As Constituições Primeiras*<sup>21</sup>, quando dispunham acerca da adequação do sítio e da funcionalidade da forma, traziam à tona,



mesmo que de forma não intencional, os preceitos anteriormente estabelecidos por artistas do porte de Leon Battista Alberti, Pietro Cataneo e Andrea Palladio<sup>22</sup>. Fora, talvez, dessa maneira que a Igreja dos Terciários Mínimos pôde ter se enquadrado em um protótipo no qual persistiram, possivelmente, as influências borromaica e clássica.

### A fachada

A nova Igreja de São Francisco de Paula havia sido imaginada para ser um edifício que dominasse a paisagem, não apenas por suas dimensões grandiosas, mas, sobretudo, pela suntuosidade e requinte com que integrariam, de forma sofisticada e harmônica, os elementos de sua imponente fachada. Tendo em vista a elaboração de um modelo explicativo mais simples, iremos analisá-la a partir de seu seccionamento em três faixas horizontais: coroamento, corpo e base. Vejamos, então, cada um desses segmentos:

1º segmento – coroamento: contempla a primeira faixa acima da grande cornija. As torres são quadrangulares, arrematadas em imponentes cunhais de cantaria, e sustentam uma cornija encimada por balaustradas e quatro pináculos, cujo remate se dá em coruchéu bulboso, disposto em oito faces e revestido em azulejos nas cores amarela, branca e azul<sup>23</sup>. Adita-se a cada campanário: quatro janelas sineiras, um relógio e um cata-vento – estes últimos, além de sinalizarem a direção das correntes de ar, estão adornados com figuras representativas de animais: um galo, na torre direita, ao modo de quem observa, simbolizando o despertar para Cristo<sup>24</sup>, e um dragão, na torre esquerda, representando o embate entre as forças do bem e as forças do mal<sup>25</sup>. Separando as torres, encontra-se um frontão curvilíneo, ladeado por pináculos e encimado por uma cruz raionada sustentada por um acrotério<sup>26</sup> com volutas laterais. No tímpano, tem-se o emblema eclesiástico da Ordem dos Mínimos, contendo na tarja o símbolo do instituto religioso: o vocábulo latino “Charitas” (Caridade), dividido em três sílabas. Palmas decoradas com fitas erguem-se de suas laterais, sendo uma para cada lado. Complementando o escudo, há uma coroa similar à portuguesa, composta de cinco arcos fechados, com decoração tipo perolada. Esses arcos iniciam-se na base e são finalizados com uma esfera encimada por cruz latina. As “instruções” de São Carlos Borromeu<sup>27</sup> já nos aludem acerca dos cuidados que se deveriam tomar quanto à decoração de fachadas e frontispícios, procurando sempre adorná-los com imagens sacras e pinturas que descrevessem tal sacralidade, estando, a todo o momento, condizentes com a estrutura e o tamanho do prédio;

2º segmento – corpo: corresponde às cinco janelas dispostas em simetria entre a base e o coroamento, sendo três centrais, alusivas ao coro, e duas laterais, uma em cada torre. As cinco ventanas foram protegidas por balaustradas, estruturadas

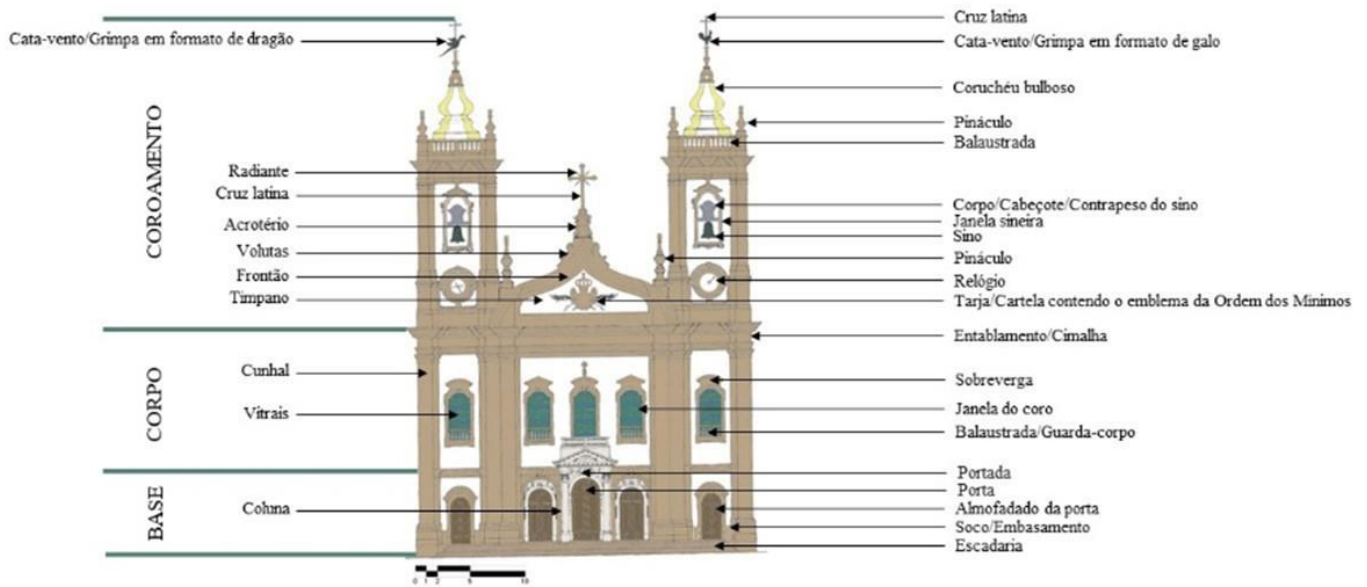




em arco pleno e rematadas por cimalkas em cantaria. Apresentam, em sua ornamentação, vitrais historiados – um tipo de vidraça composta por vidros coloridos e que relata as cenas ou passagens da vida do padroeiro<sup>28</sup>. Os efeitos da luz do sol conferiam maior imponência e espiritualidade ao ambiente sacro, pois além de iluminá-lo, reforçavam ainda mais o caráter pedagógico transmitido pelo brilho das imagens retratadas. Todos esses detalhes construtivos e decorativos presentes nas janelas deste edifício sagrado refletiram, mais uma vez, os critérios arquitetônicos definidos pelos principais tratados europeus, sejam os religiosos, como o *De Fabricae Ecclesiasticae*<sup>29</sup>, de Borromeu, e os civis, como o *De re aedificatoria*, de Alberti<sup>30</sup>;

3º segmento – base: compõe-se, inicialmente, de uma escalinata em sete níveis que acompanha a fachada em toda a sua extensão, sendo executada em pedras e mostrando-se proporcional ao tamanho e à posição ocupados pelo templo. Trata-se de um arranjo que concede a proeminência natural desejada ao prédio santo, permitindo, inclusive, que seja visto sob qualquer panorama. Tais prerrogativas adequavam-se tanto às instruções borromeanas<sup>31</sup>, quando estabeleceram a harmonia entre as formas e o tipo de material construtivo, quanto às sinodais baianas<sup>32</sup>, que prescreviam a edificação das igrejas em sítios elevados. Acrescentamos a isso o conjunto da portada, que expressa uma consonância entre os elementos remanescentes de uma linguagem rococó tardia – exibidos no entalhe da porta – e as temáticas de vocabulário clássico – presentes nas estruturas arquitetônicas em formato edicular que emolduram a porta principal –, anunciando uma ambiguidade estilístico-formal característica do ecletismo. O corpo central desse conjunto se destaca em relação ao traçado das torres, mais recuado, e está circunscrito por dois pilares majestosos de granito, onde se abrem três portas<sup>33</sup> encimadas pelas janelas do coro. A porta principal foi enquadrada em um par de colunas compósitas, apartadas do plano parietal e que suportam um frontão triangular esculpido em mármore português. Ainda no corpo central, as portas laterais apresentam um aspecto mais simples, porém não menos elegante, sendo igualmente adornadas com um painel de mármore<sup>34</sup>. Como se pode notar, registramos na disposição das portas da fachada principal da Igreja de São Francisco de Paula uma expressão do partido borromaico<sup>35</sup> – protótipo estruturado a partir de três portas frontais, sendo uma central e duas laterais. Os tratados de Cataneo<sup>36</sup>, por sua vez, concederam maior amplitude e altura à porta central. E, ao contrário do que preconizavam os cânones eclesiásticos – recomendando a sua fatura tetragonal –, passaram a idealizá-la em forma arqueada, tal qual se observa no referido templo [Fig.2].





Após a breve descrição da planta e da fachada da Igreja dos Terciários Mínimos, bem como dos tratados que supostamente teriam contribuído para a execução de suas obras, a seção seguinte trará ao conhecimento do(a) leitor(a) o sentido cristão da representação da “apoteose”, demonstrando o quanto os teólogos católicos, ao reinterpretar a cultura greco-romana, ressignificaram essa noção e a elevaram a um novo patamar na arte sacra.

**[Fig.2]** Elementos de composição da fachada da Igreja de São Francisco de Paula. 1999. Rio de Janeiro. Figura: reproduzida e executada nos softwares AutoCad 2021 e Photoshop. Fonte: Sandra Alvim. *Arquitetura Religiosa Colonial no Rio de Janeiro*, v. 2, p. 287.

### O sentido da representação da “apoteose” na Arte Sacra

A etimologia da palavra “apoteose” advém do vocábulo de língua grega ἀποθέωσις (*apothēōsis*) e significa literalmente “deificar”, “divinizar”. Desse modo, consistia na ascensão ou elevação de um indivíduo ao estatuto de divindade, em face das virtudes heroicas ou extraordinárias que realizava. Na mitologia grega, por exemplo, a “apoteose” representava a admissão dos heróis entre os deuses do Olimpo<sup>37</sup>. Na Antiga Roma, ao contrário, consistia em um ritual fúnebre no qual os imperadores e seus familiares mais próximos eram deificados, sendo postumamente honrados com o título de *divus* ou *diva* – pessoas mortais que se tornavam divinas<sup>38</sup>.

O modelo apoteótico estendeu-se às diversas formas de arte e permaneceu estreitamente associado ao exagero, à hipérbole. Em uma peça teatral, costuma corresponder ao término de uma cena que ocorreu de maneira espetacular. Já na música, refere-se a um desfecho forte e dramático, executado justamente para impressionar uma audiência. No âmbito religioso, a teologia de tradição latina, ao invés de utilizar a palavra “apoteose”, prefere valer-se apenas do termo *θέωσις* (*theōsis*), ou mesmo das expressões “deificação”, “divinização”. Os teólogos católicos



consideram Jesus Cristo como uma deidade pré-existente que assumiu a existência humana, e não como um mortal que atingiu a divindade. A partir desse entendimento, a doutrina interpretaria a “teose” como a transformação da natureza humana em decorrência de sua conversão espiritual (“metanoia”), portanto, diversa de uma superação utópica da condição metafísica do gênero humano para o divino.

Mas é a História da Arte Sacra a área do saber que mais interessa ao escopo deste artigo, pois remete à fatura iconográfica – escultórica ou pictórica – na qual um personagem místico é representado *in gloria* no domínio celeste. E é seguindo exatamente esse paradigma de representação que São Francisco de Paula é esculpido em apoteose na Igreja dos Terceiros Mínimos. Antônio de Pádua e Castro, seu artífice, desejoso de devolver ao arco-cruzeiro a importância que lhe era devida, sentiu a necessidade de reformá-lo. Tais melhorias buscavam corrigir alguns problemas arquitetônicos que impediam que outras partes da igreja com ele se harmonizassem. Nesse intento, Pádua e Castro reveste com talha parte da parede, imitando ou simulando duas colunas, nas quais o arco-cruzeiro se apoiaria. Internamente, revestiu-as de ornatos com elementos vegetalistas, próprios do formalismo oriundo de um vocabulário mais clássico<sup>39</sup>.

Complementando sua proposta de reforma, o artista projetou, ocupando toda a superfície da parede ao teto, a *Apoteose de São Francisco de Paula*: uma composição em relevo que apresenta como figura central a iconografia do santo calabrês excelso entre nuvens e rodeado por oito querubins, sendo quatro de cada lado. Integram essa estrutura duas alegorias femininas laterais representativas das virtudes teológicas – Fé, ao lado esquerdo do observador, e Esperança, ao lado direito. Ambas encontram-se entre nuvens, contando cada uma, na parte inferior, com a presença de um querubim. Foi assim que Antônio de Pádua e Castro havia caracterizado o tema na Igreja dos Mínimos [Fig.3]. Por ser um ofício bem delicado e apresentar traços tão minuciosos, exige, de igual forma, que sua descrição e análise sigam o mesmo rigor. Eis a proposta da próxima seção.

[Fig.3] Augusto Malta. *Igreja de São Francisco de Paula Iconográfico*. 1864-1957. Rio de Janeiro. Foto, gelatina p&b, papel. 22,8 x 17 cm. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Fonte: Biblioteca Nacional Digital Brasil.



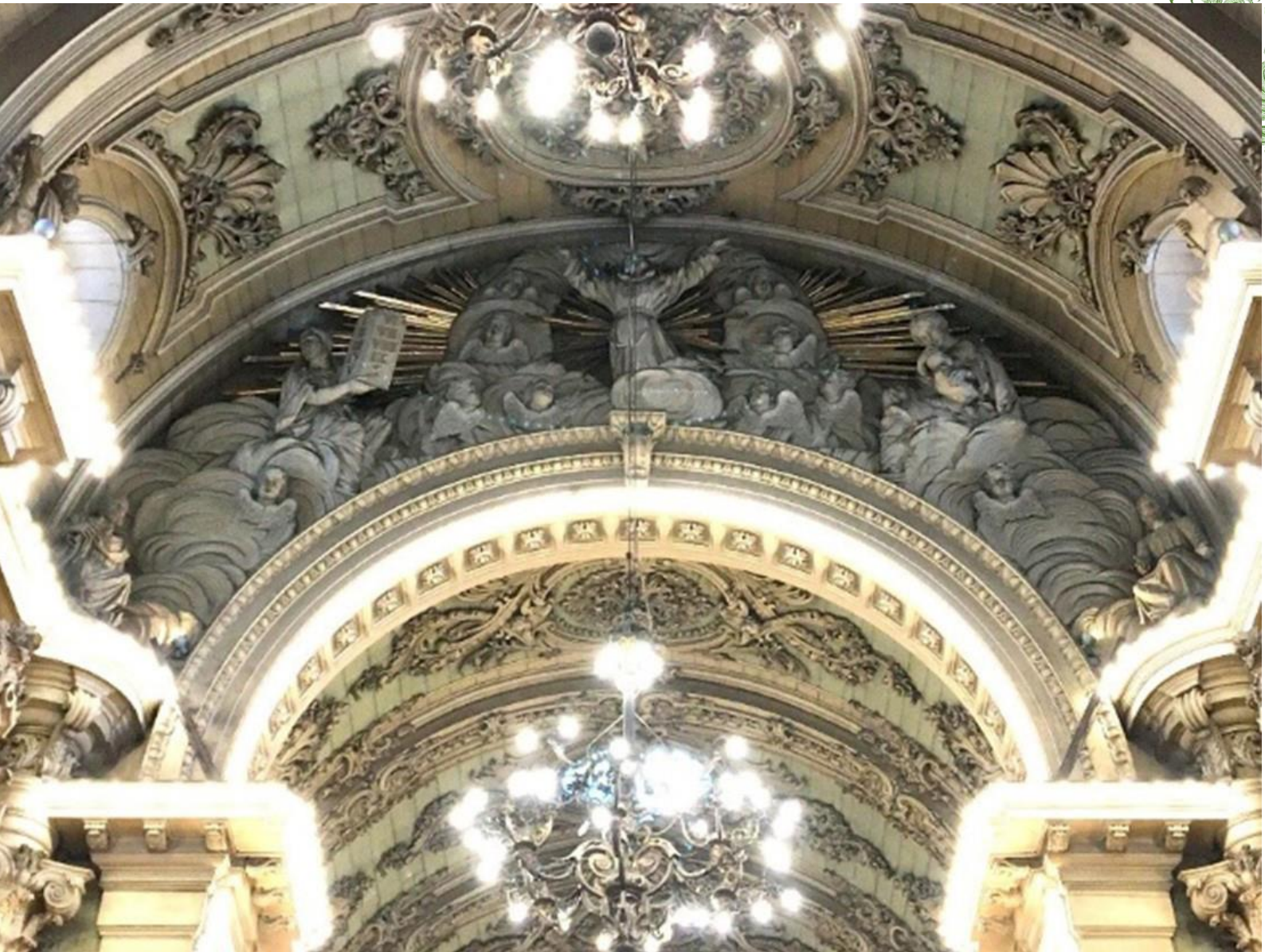
15. F. de Paula

751

ANTIQUE  
GALLERY

Antiques





### **Análise da *Apoteose de São Francisco de Paula* Análise iconográfica da obra**

A origem da palavra “iconografia” se deu a partir da junção de dois termos gregos: *eikon* (imagem) e *graphia* (escrita), significando, literalmente, “a escrita da imagem”. De acordo com Panofsky, a “iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma”<sup>40</sup>. Posto isso, a análise iconográfica é o estudo descritivo de uma criação, seja ela pintura ou escultura, doravante a representação executada pelo artífice, buscando identificar o tema, os personagens, o momento representado e o contexto no qual ocorre o episódio<sup>41</sup>. Por fim, contribui para as análises apresentadas o estudo hagiográfico e os documentos de registro, ambos responsáveis por retratar a historiografia de homens e mulheres que alcançaram a santidade<sup>42</sup>.

Para o estudo em pauta, realizamos, *in loco*, uma série de fotos da *Apoteose de São Francisco de Paula* [Fig.4]. Posteriormente, executamos um desenho técnico em perspectiva, de caráter arquitetônico, desenvolvido nos softwares “AutoCad 2021” e “Photoshop”, a fim de garantir a qualidade e a compreensão da leitura da obra. Para isso, a figura foi estruturada da seguinte forma: margem superior; área esquerda; área

[Fig.4] Antônio de Pádua e Castro. *Apoteose de São Francisco de Paula*. Séc. XIX. Rio de Janeiro. Madeira entalhada, dourada e monocromada. Dimensões não identificadas. Igreja da Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula, Rio de Janeiro – RJ. Fonte: Fernando C. B. Gonçalves.



central; área direita; margem inferior; e indicativos dos elementos que compõem a talha, tendo sempre como referência analítica o olhar do observador.

A cenografia, portanto, será descrita assim: grupo escultórico, composto de imagens de alto relevo, em tom monocromático de cinza claro<sup>43</sup> e com aplicações pontuais de douramento, a ouro fino, no resplendor. O conjunto encontra-se afixado na parte interna de uma cavidade arcada e retrata São Francisco de Paula na glória celeste, acompanhado das alegorias representativas das virtudes teologais, fé e esperança, e de uma legião de dez querubins.

Descrição das margens:

1. Margem superior: presença de um forro tabuado e emoldurado por friso em arco, com decoração lisa;
2. Margem inferior: provida descensionalmente por um conjunto de frisos, quais sejam: friso em arco com palmetas; friso em arco com decoração lisa; friso em arco com decoração esférica/perolada; e friso em arco com decoração lisa. Ao centro, a arcada é rematada por uma chave meramente decorativa.

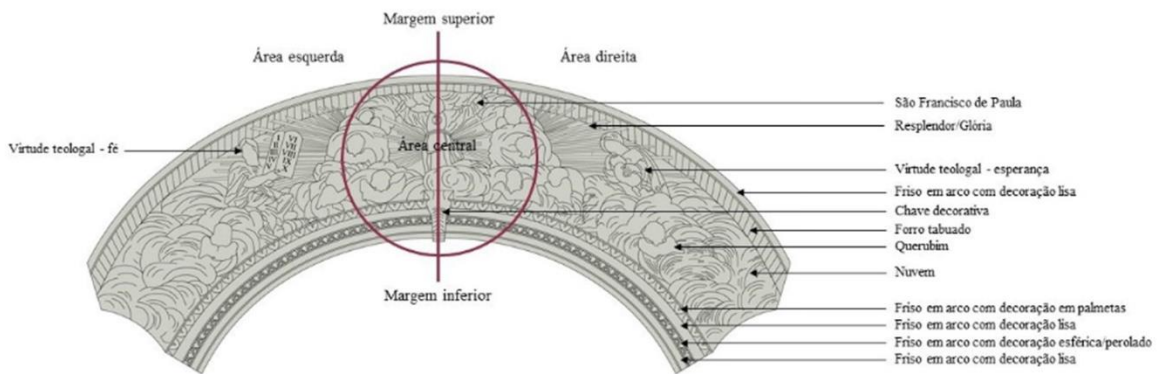
Descrição das áreas:

1. Área esquerda – primeira virtude teologal (Fé): figura feminina, sentada, em posição frontal, torcida para a esquerda. Exibe cabelos lisos, estriados, separados desde o centro da testa, repartidos em duas mechas laterais e alongados para a região posterior da imagem. Apresenta rosto ovalado, com feições marcantes, e rotacionado para a esquerda. Traja indumentária similar à moda romana, que se estende até o tornozelo, permitindo apenas a visualização do braço e do pé esquerdos. Membros superiores flexionados, sustentando duas tábuas de formato retangular, com os topos em forma de arco pleno e enumerados com algarismos romanos (I a X). Pernas esquerda e direita dobradas e recuadas. Posiciona-se sobre a representação de nuvens, tendo abaixo um querubim;
2. Área central – São Francisco de Paula: figura masculina, de pé, em posição frontal, cabeça coberta por capuz, rosto projetado para o alto e levemente inclinado para a esquerda. Possui feições marcantes, bigode e barba curtos, aparentando aspecto de meia idade. Traja hábito composto por túnica comprida, típico da Ordem dos Mínimos. Do pescoço, pende um escapulário curto de terminação arredondada, decorado com o escudo da Ordem dos Mínimos na parte central, dispondo a inscrição latina “Charitas” (Caridade), dividida em três sílabas; está fixado ao corpo por um cordão duplo e nodal, cingindo-o à cintura. Possui braços abertos, voltados para o alto, em formato de “v”. De suas costas, origina-se uma glória raionada de cor dourada. Está posicionado ao centro, sobre a representação de nuvens em formato anelar – estas se originam na base, dividem-se, e ascendem pelas laterais, sendo finalizadas acima da cabeça do santo. Complementam a cena oito querubins, dispostos quatro à esquerda e quatro à direita;



3. Área direita – segunda virtude teologal (Esperança): figura feminina, sentada, em posição frontal, curvada para o lado direito. Possui cabelos lisos, estriados, separados desde o centro da testa, repartidos em duas mechas laterais alongadas para a região posterior da imagem. Exibe rosto arredondado, inclinado para baixo e com feições marcantes. Traja indumentária similar à moda romana, que se estende até o tornozelo, permitindo apenas a visualização de parte dos braços, mãos e de seu pé direito. Em seu colo, o seio que está à mostra porta infante a amamentar, cuja cabeça é amparada por sua mão esquerda. Com a mão direita, flexiona o infante junto à cintura, utilizando, como apoio, suas pernas ligeiramente levantadas e dobradas. Posiciona-se sobre a representação de nuvens, tendo abaixo um querubim [Fig.5].

Com a metodologia adotada, apresentamos, de forma descritiva, ampla e pontuada, os elementos cênicos, os personagens e o seu protagonista maior, São Francisco de Paula. Desta feita, a análise avança rumo às próximas etapas, a fim de interpretar o significado do objeto escolhido dentro da arte sacra cristã – a apoteose.



[Fig.5] Fernando C. B. Gonçalves. *Esquema gráfico da Apoteose de São Francisco de Paula*. 2021. Rio de Janeiro. Executado nos softwares AutoCad 2021 e Photoshop. Rio de Janeiro – RJ.

### Análise iconológica

A “iconologia” é a ciência ou a área do conhecimento relacionada ao aprendizado de ícones, que busca interpretar o significado contido nas imagens, dentro de um contexto histórico e cultural abrangentes. Os trabalhos de Cesare Ripa (1555-1622), que culminaram na publicação de sua *Iconologia*, em 1593, foram um importante contributo na arte da representação alegórica. A obra, um instrumento atemporal e orientador para diversos artistas, possibilitou a reprodução de sentimentos antes abstratos, como as virtudes, os vícios e as paixões humanas.





A cenografia, descrita como *Apoteose de São Francisco de Paula*, pode também ser evocada com a designação de *Glória* ou *Triunfo*. Trata-se de uma talha figurativa de caráter plástico e doutrinário, na qual se imprime, em sentido literal, a representação do santo nos páramos celestes, evidenciando, assim, a sua recompensa após as batalhas terrenas. Da mesma maneira, pode ser entendida como uma grande e opulenta janela simbólica, que se abre diante dos olhos dos fiéis que ainda estão sob a lei do tempo e da matéria (Igreja Militante).

Envolto em um simbolismo cósmico, o ícone maior desse bem integrado à arquitetura, São Francisco de Paula, é retratado na eternidade circundado por nuvens e querubins (Igreja Triunfante). De suas costas, resplandecem raios dourados cuja fonte de luz representaria o próprio Deus. Complementam a cenografia duas alegorias femininas – a Fé e a Esperança – que, em harmonia com a escultura do santo calabrês, considerado por excelência o eremita da caridade, cumprem pedagogicamente as aspirações catequéticas exigidas na representação das três virtudes teologais. Sigamos, portanto, à análise iconológica de cada uma delas.

#### **Virtudes teologais – Fé e Esperança**

Segundo o Catecismo Maior de São Pio X, a fé é descrita como uma virtude sobrenatural, infundida nos fiéis por Deus. Por meio dos ensinamentos do magistério da Igreja, inspirados por Deus, o indivíduo teria acesso à verdade<sup>44</sup>. Na perspectiva de Cesare Ripa, obediente aos cânones eclesiais, a Fé assumiria a representação alegórica de uma jovem senhora, vestida de branco e tendo sua cabeça coberta por um elmo. Tal equipamento protetivo, destinado a defender a cabeça do soldado em ambiente bélico, simbolizava, na ideologia do autor, a defesa da fé cristã contra os golpes das armas inimigas – caracterizados pelos valores opostos à doutrina e aos divinos preceitos. Em sua mão direita, a gravura traria um coração encimado por uma vela acesa, demonstrando, com isso, a iluminação para a fé. No lado oposto, portaria um livro aberto com as tábuas de Moisés, alusivo aos mandamentos da lei de Deus.

Já a Esperança, de acordo com o mesmo catecismo, configura-se, de modo semelhante, como uma virtude divina sobrenatural, a partir da qual o fiel esperaria e desejaria a vida eterna, uma promessa de Deus, bem como os auxílios necessários para alcançá-la<sup>45</sup>. Mais uma vez, trazemos as considerações de Cesare Ripa, que a descreveu alegoricamente como uma jovem senhora, vestida de verde, com uma guirlanda de flores na cabeça e segurando em um dos braços o Cupido, a quem amamenta em seu seio. A coroa de flores representa a esperança em si mesma enquanto aguarda pelos frutos que virão após as flores que os prenunciam. Em sentido teológico, as flores manifestam a vida nova que há de vir, o fruto, simbolizando o advento do próprio Cristo. O Cupido, por seu turno, apresenta-se despido de suas armas – flecha, aljava e arcos –, renunciando, assim, às coisas terrenas





e vertendo-se na figura do amor. Não mais um amor *eros*, representativo da concupiscência, mas, sim, um amor de natureza cristã, expressivo da pureza e da inocência que da esperança se alimenta, testemunhando que a mesma esperança sem o amor não sobrevive e que o amor sem a esperança torna-se intermitente.

### Querubins

Na angeologia cristã, os querubins são considerados os guardiões da glória de Deus. E por se encontrarem tão próximos do trono divino, a raiz hebraica da palavra “querubim” (קְרֻבִים) não poderia expressar outro sentido que não o de “próximo” ou “segundo”, evidenciando, justamente, a segunda posição que ocupam na hierarquia dos nove coros angélicos, atrás apenas dos serafins. Em razão da proximidade do sagrado, os querubins teriam, portanto, a sua presença percebida apenas por aqueles que fossem “excelsos” a uma dimensão superior, momento no qual o céu se abriria para recebê-los<sup>46</sup>.

Na História da Arte Sacra, por exemplo, os querubins são geralmente representados em obras que retratam a glória celeste, ora compondo um cenário que anuncia uma ou todas as pessoas da Santíssima Trindade ora integrando uma cena que revela a apoteose ou triunfo de um santo ou santa. Nesse aspecto, a representação angélica assumiu, ao longo do tempo, as mais diversas formas, sendo reproduzida como uma figura alada, com copiosos olhos na região das asas e portadores de espadas flamejantes. Além disso, costumavam ser apresentados, em certas ilustrações, com cores de tons intensos, destacando a presença do vermelho, do verde e do azul. No Catolicismo, a configuração dos anjos que consagrou os querubins, especialmente durante a Renascença, foi a que os representava em pinturas ou esculturas como meninos desnudos, gordinhos e frequentemente portando asas. E também em seu formato mais sucinto: cabeças aladas e bochechudas e com feições de bebê.

### São Francisco de Paula

O nascimento de Francisco representou, segundo a própria hagiografia do santo, um verdadeiro milagre para seus pais, Giacomo d’Alessio e Vienna de Fuscaldo. Estéril, Vienna prometeu a São Francisco de Assis que, se engravidasse, daria a seu primogênito o mesmo nome do taumaturgo da Úmbria, acrescentando-lhe a denominação de sua terra natal, Paula. E assim nasceu, em 27 de março de 1416, neste vilarejo da Calábria, o pequeno Francisco de Paula. Desde muito cedo, o menino apresentava vocação à vida religiosa, abraçando o sacerdócio aos 11 anos de idade<sup>47</sup>. Após peregrinar por outros países, como a França, e regressar a Paula, sentiu a vontade de formar uma congregação de eremitas, amparada, principalmente, no cumprimento dos votos religiosos (pobreza, obediência e castidade) e na prática das



virtudes, sobretudo a caridade, sua maior preocupação. Mais tarde, em 1474, complementando sua proposta de evangelização, recebeu aprovação pontifícia para fundar uma nova ordem religiosa, a Ordem dos Mínimos (*Ordo Minimorum*), na qual, além dos votos tradicionais, teria ainda um quarto voto<sup>48</sup>, o da humildade, também conhecido como voto de São Francisco de Paula<sup>49</sup>.

Os milagres atribuídos ao frade calabrês não tardaram muito a se espalhar pela região de Paula e, em consonância com tais prodígios, algumas aparições auxiliaram, igualmente, na construção da santidade de Francisco. E talvez, a mais impressionante delas seja a visão que o fundador dos mínimos teve da Virgem Maria. Nesse episódio, as narrativas contam que Nossa Senhora teria se apresentado ao santo, cercada de anjos, para lhe mostrar a palavra “Charitas” gravada em letras douradas<sup>50</sup>. Ao mesmo tempo, uma voz anunciava que tal virtude deveria ser a divisa ou símbolo da ordem que fundara<sup>51</sup>. Este e outros milagres foram reproduzidos em pinturas na Capela do Noviciado, dedicada à Nossa Senhora da Vitória, na Igreja de São Francisco de Paula. A autoria das obras é conferida Manuel da Cunha e Silva, um pintor colonial que os representou em seis painéis laterais, policromados a óleo. Ao lado esquerdo de quem adentra a Capela, encontram-se três cenas milagrosas da vida de São Francisco de Paula, quais sejam: 1ª) descreve o milagre no qual o santo italiano escapou da prisão ao tornar-se invisível para o capitão da guarda do rei de Nápoles, Fernando I, designado para prendê-lo; 2ª) São Francisco de Paula é encontrado em estado de levitação por seus irmãos, tendo no peito o disco raionado com a palavra “Charitas”; 3ª) retrata a aparição de Nossa Senhora com o Menino Jesus nos braços, rodeada de anjos, e de São Miguel Arcanjo gravando no peito de São Francisco de Paula a palavra “Charitas” em letras douradas. Na parede oposta, encontram-se mais três cenas: 1ª) São Francisco de Paula desencana uma embarcação de um banco de areia e continua sua viagem andando sobre as águas; 2ª) acolhendo um pedido do povo, São Francisco de Paula fez brotar um manancial de água cristalina ao bater com seu cajado na terra; 3ª) retrata São Francisco de Paula atravessando o Estreito de Messina com dois companheiros de viagem, utilizando o manto de um padre como barca e o seu cajado como mastro.

O santo calabrês pode ser representado na iconografia com aspectos de ancião, apresentando barba e cabelos brancos ou grisalhos, vestindo hábito da Ordem dos Mínimos, na cor terra, a fim de lembrar a origem do ser humano. A cabeça é normalmente coberta por um capuz e, sobre o manto, porta um escapulário curto de terminação semicircular, atravessado e cingido ao corpo por um cordão nodal, manifestando os tradicionais votos da vida religiosa – pobreza, obediência e castidade. O principal atributo de São Francisco de Paula é a palavra “Charitas”, inscrita em um disco raionado que traz junto ao peito. Podem compor ainda sua iconografia os seguintes atributos: cajado, indicando a honra e a dignidade de fundador de sua ordem; as sandálias de peregrino; o cordeiro de estimação, Martinello<sup>52</sup>; o crucifixo,



aparente na performance popular do santo, demonstrando sua fé no Redentor; e por fim, o santo sendo retratado no leito de morte do rei de França, Luís XI.

A concepção artística mais antiga de São Francisco de Paula de que se tem notícia foi executada por um autor desconhecido, a pedido do rei de Nápoles, no ano de 1483, durante a breve estada do santo neste reino. A referida obra encontra-se, desde 1516, na Igreja da SS. Annunziata, em Montalto Uffugo, Calábria, oferecida em doação por Fernando de Aragão aos frades mínimos. A partir de então, diversos exemplares foram copiados da obra original, estando um deles na Igreja de San Francesco di Paola ai Monti, em Roma, e um no refeitório do Santuário de Paula, na cidade homônima. Além disso, o pintor francês, Jean Bourdichon, retratou o santo em três telas, entre os anos de 1498 e 1507, tendo sido uma delas enviada pelo rei francês, Francisco I, ao papa Leão X, por ocasião da canonização de Francisco de Paula, em 1519; enquanto as outras duas haviam sido albergadas na Igreja de Notre-Dame-la-Riche, em Tours, antes de ter seu destino ignorado após a destruição causada pelos huguenotes<sup>53</sup>.

Voltemos, novamente, nosso olhar para a *Apoteose de São Francisco de Paula*, obra executada por Antônio de Pádua e Castro, na Igreja dos Terciários Mínimos. Nesse sentido, veremos que o autor, após uma possível investigação sobre a vida do orago – contributo fundamental na produção do relevo –, trabalha com a construção de um significado analógico e um simbolismo oculto, a partir da representação subentendida da virtude teologal da caridade na figura de São Francisco de Paula – lema da Ordem dos Mínimos e seu principal atributo iconográfico. Tal representação é uma forma de conceder ao santo calabrês a honra dos altares, em face de seu heroísmo e da prática das virtudes ainda em vida.

Localizada na parede acima do arco-cruzeiro e, portanto, visível logo que se entra no templo, a *Apoteose de São Francisco de Paula* pode ser interpretada como uma grande janela simbólica, considerada uma convocação exemplar a todos que desejarem alcançar os páramos celestes por meio das virtudes, assim como instiga a imagem do peregrino da caridade. É possível inferir o quanto essa fatura havia sido importante para os irmãos terceiros mínimos e para a história da igreja. E a provável evidência desse fato encontra-se em um diploma da Ordem, datado do ano compromissal de 1947, no qual contém, em seu cabeçalho, a ilustração da mesma apoteose [Fig.6].





O Eminentíssimo e Reverendíssimo Senhor Cardinal D. JAIME DE BARROS CÂMARA, Arcebispo desta Arquidiocese de São Sebastião do Rio de Janeiro, Comissário Geral, e, em seu lugar, o Pro-Comissário Rev.<sup>mas</sup> MONSENHOR DOUTOR FRANCISCO DE MELLO E SOUZA e mais Irmãos de Mesa da VENERAVEL ORDEM TERCEIRA DOS MINIMOS DE SÃO FRANCISCO DE PAULA, instituída pelo mesmo SANTO PATRIARCA e por ordem do Sumo Pontífice JULIO 2.<sup>o</sup>, fazemos saber que em nosso Registro de Irmãos, que se acha arquivado na Secretaria desta Veneravel Ordem, consta que o

foi proposto a Terceira de nossa Veneravel Ordem e que procedendo-se ás exigencias e informações que dispõe o nosso Compromisso, foi admitido em sessão de mesa administrativa, realizada em o dia 24 do mês de setembro do Ano do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo de mil e novecentos 46, pelo que foi considerado e aceito nosso Irmão e por Breve Apostolico concedido aos Gerais desta Ordem e pela autoridade que deles tem, para que seja o nosso Irmão contemplado e comunicação dos privilegios, graças e indulgencias de que se fez participante em vida e morto e de todas as suffragios e obras meritorias que do dia e da noite se fazem em toda a Religião e para que deles goze com a intercessão do nosso PATRIARCA SÃO FRANCISCO DE PAULA e de todos os Santos da Ordem, pelo que pedimos a todos os Rever.<sup>mas</sup> Padres Comissarios, Ministros, Corretores e mais irmãos de Mesa de quaesquer Ordens Terceiras do nosso Santo a que se apresente o nosso Irmão com esta patente extraída do talão n. 259 e que é assinada pelos Carissimos Irmãos Pro-Comissarios, Corretor, Secretario e Mestre de Noviços e reconheçam Irmão Terceiro e como tal lhe prestem todo o auxilio e socorro de que el' coração, que do nosso SANTO PATRIARCA receberão a devida e justa recompensa.

Rio de Janeiro, 31 de Julho de 1947

Pro-Comissario,

Secretario,

*Francisco de Mello e Souza*  
Corretor

*Antônio Carlos*  
Mestre de Noviços



*Osvaldo Costa*

*Antônio Carlos*





O desenho enquadra-se em um friso decorativo cuja cenografia retrata, de forma simplificada, os personagens entalhados por Pádua e Castro na apoteose – São Francisco de Paula (representando a virtude da Caridade), as virtudes teológicas (Fé e Esperança) e os querubins –, tendo a figura do santo patriarca destacada por um jogo de cores. Imaginamos que se tratava do reconhecimento de um trabalho de excelência, que deixaria para sempre a impressão indelével de seu artífice nos cabedais dessa venerável ordem terceira. Trata-se de um convite individual aos admitidos na associação, fazendo-os recordar a nobreza e a dignidade da sua vocação.

Seguimos para a última seção, na qual faremos, por meio da observação e da investigação, as análises formal e estilística. Posto isso, a fim de complementar os estudos da talha, exibiremos mais um exemplar apoteótico, elaborado pelo mesmo artista, Antônio de Pádua e Castro, na cidade de Rio de Janeiro.

### Análises formal e estilística

A análise formal procura compreender, por meio da observação, as formas e as linhas presentes na composição de uma obra, podendo apresentar-se em diferentes sentidos: vertical, horizontal, diagonal e curvo. Além disso, as composições podem também ser divididas em linhas físicas – formadas por traços da obra – e virtuais – constituídas por linhas imaginárias estabelecidas por pontos que os próprios olhos humanos interligam. Outro importante contributo é a geometria a ser inserida, que visa a identificar suas formas, rigidez, movimento e simetria, mediante a inserção de quadrados, retângulos, triângulos e círculos. Agregam-se, todavia, à inspeção, os estudos dos cânones do corpo humano, panejamento/indumentária, atributos, base e, por fim, a policromia<sup>54</sup>.

Em contrapartida, a análise estilística sucede a formal e se propõe a investigar a época de produção da fatura, a cultura na qual está inserida, o gênero ao qual pertence, a oficina ou o artífice responsável por sua elaboração. Dessa forma, ao examinarmos uma obra e a compararmos com outra similar de mesma época e manufaturada pelo mesmo artista, poderemos identificar, quando possível, seus estilemas ou cacoetes, possibilitando compreender a assinatura do autor, bem como as suas expressões individuais e tendências<sup>55</sup>.

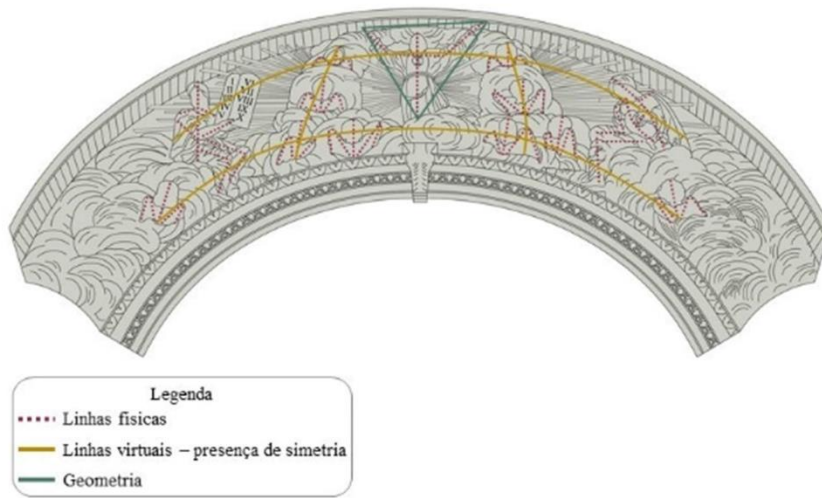
Observemos, então, as linhas e a geometria presentes na *Apoteose de São Francisco de Paula*: o eixo central da imagem está pautado no sentido vertical, com exceção da virtude teológica da Esperança, que é exibida em sentido curvo. Composição simétrica que pôde ser identificada por meio das linhas virtuais (horizontais e verticais) formadas pela distribuição dos personagens na glória e que enfatizam a classificação, a disposição dos elementos raionados e a profusão de formas circulares que aparentam o feitio de nuvens. Apresenta, outrossim, geometria triangular invertida, semelhante à de modelo isósceles, tendo seus dois maiores

**[Fig. 6]** Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula. *Diploma da Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula*. 1947. Rio de Janeiro. Impressão, papel. 32,5 x 23,5 cm. Rio de Janeiro – RJ. Fotografia: Acervo particular.





vértices voltados para o lado direito e superior, ao olhar do observador, gerados pela leve diferença entre as alturas dos braços do santo patriarca [Fig.7].



[Fig.7] Fernando C. B. Gonçalves. *Esquema gráfico da Apoteose de São Francisco de Paula*. 2021. Rio de Janeiro. Executado nos softwares AutoCad 2021 e Photoshop. Rio de Janeiro – RJ.

Em virtude da impossibilidade de observarmos a apoteose de uma posição mais adequada no interior do templo – a partir do coro ou das tribunas laterais, por exemplo –, algumas etapas do roteiro de análise não puderam ser plenamente realizadas, como o estudo das proporções anatômicas do corpo humano e a existência de estilemas ou cacoetes. No entanto, o trabalho não perde em qualidade e nem em substância, na medida em que os demais pontos contemplaram e satisfizeram os propósitos buscados em nossa pesquisa.

Mesmo assim, ao prosseguirmos com a análise, verificamos que os rostos dos personagens apresentam feição ovalada, com fronte larga e bochechas bem redondas. As orelhas são encobertas por cabeleiras bem demarcadas. A expressão fisionômica que os caracteriza é solene e sóbria, e nesse aspecto o destaque coube à escultura do personagem central da talha, São Francisco de Paula, retratado em êxtase na apoteose. Os formatos dos pescoços são curtos, cilíndricos e fazem a conexão entre a cabeça e o corpo de maneira bem suave. As esculturas que compõem as Virtudes – Fé e Esperança – evidenciam ombros e ossatura largos, em contraposição à de São Francisco de Paula, definida a partir de uma estrutura mais ‘franzina’. Notamos, ainda, em todos os personagens, a presença de braços, antebraços, pés e dedos aparentando um formato roliço.

No panejamento, outro aspecto a ser examinado, verificamos que os personagens trajam vestes com um sistema de dobras dinâmicas, excessivas e bem demarcadas, cobrindo toda a sua anatomia. Nos mantos, observamos a alternância em alguns segmentos, representados em formato de “v”, ou mesmo linear e curvo, seguindo o movimento natural da posição do corpo. No mais, seguem uma “dinâmica



centrífuga, na qual o panejamento é projetado na direção contrária ao corpo, criando a atmosfera do instantâneo, através de efeitos escultóricos que representam um vento ficcional”<sup>56</sup>, também conhecido por “vento místico”.

A impossibilidade de acesso aos documentos primários referentes à contratação e ao tipo de material empregado na obra da apoteose não nos permitiu afirmar com exatidão qual havia sido o madeiramento utilizado na fatura e, menos ainda, se o artífice, Antônio de Pádua e Castro, havia realizado a policromia do artefato. No entanto, com base em manuscritos aferidos nos acervos da Igreja de Santa Luzia, na qual o referido autor encarregou-se de trabalho congêneres, podemos deduzir que as espécies lenhosas aplicadas na fábrica luciana, o cedro (*Cedrela fissilis*) e o vinhático (*Plathymenia foliolosa*), poderiam, sim, ter sido igualmente usadas na produção da Igreja dos Terciários Mínimos. Na mesma linha, acreditamos que Antônio de Pádua e Castro não havia efetuado trabalho de policromia e douramento na *Apoteose de São Francisco de Paula*, visto que, em consulta aos documentos dos irmãos luzienses, tal revestimento havia ficado a cargo de outro artífice, Figueiredo de Braga. A seguir, dispomos os lançamentos das despesas com as obras na Igreja de Santa Luzia e seus respectivos valores:

34

Pago a Antonio de Padua e Castro por saldo de contrato com  
 elle feito em o 1º de Junho de 1872 para as obras da capella-mór,  
 e por outras obras acrescidas  
 .....  
 21:314x700  
 Idem a Figueiredo de Braga pela pintura interior e exterior da  
 Igreja e suas dependencias, e douramento dos altares  
 ..... 4:000x000<sup>57</sup>.

Nesse processo, quando se pretendia realizar a contratação de uma obra, era aberta uma concorrência e fixado um contrato em cartório, dentro do qual se estipulavam os seguintes itens: os desenhos técnicos do projeto; as espécies de madeira a serem utilizadas, cuja excelência influenciaria diretamente na qualidade da obra<sup>58</sup>; a descrição das esculturas, com suas respectivas quantidades e cláusulas de pagamento referentes às modalidades de cada etapa do projeto. Os programas, nesse ponto, eram analisados pelos administradores, provedores ou juizes das associações religiosas, sendo escolhidos os que ofereciam as melhores propostas à mesa definidora. Com base nos documentos e manuscritos consultados na Irmandade da Virgem e Mártir Santa Luzia da Cidade do Rio de Janeiro, o contrato celebrado entre a instituição religiosa e o artista Antônio de Pádua e Castro, efetuado para a confecção da *Apotesose de Santa Luzia*, datada do ano de 1872, leva-nos a crer que o mesmo modelo pôde ter sido adotado pela Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula [Fig.8]. Vejamos:

Escultura para cima e na frente do arco cruzeiro, conforme o  
 desenho. Figura principal de Santa Luzia no desenvolvimento de  
 oito palmos. Dous anjos de corpo inteiro, um com a salva e  
 olhos, e o outro com a corôa de flores, tendo seis e meio palmos  
 cada um. Grupo de serafins, contendo treze cabeças espalhadas  
 sobre nuvens. Sendo por um conto e duzentos mil réis  
 ..... 1:200x000<sup>59</sup>.





Ao término do serviço, era feita uma vistoria e, estando tudo de acordo com o esperado, quitava-se a dívida com o artífice ou a oficina contratada. Após as obras, a talha deveria receber um revestimento de policromia e douramento, como era de costume. Nesse sentido, no contexto dos séculos XVIII e XIX no Brasil, essas etapas eram realizadas por outros profissionais, especificamente um pintor/dourador, sendo necessário, como vimos acima disposto no livro de despesas da Igreja de Santa Luzia, a celebração e a formalização de um novo contrato com esse profissional<sup>60</sup>. Os contratos de trabalho assinados com essas associações religiosas buscavam, geralmente, satisfazer as exigências estabelecidas por suas mesas administrativas – as principais impulsionadoras de projetos artísticos.

Na cidade do Rio de Janeiro, entre os anos de 1840 e 1880, uma importante oficina artística, ministrada por Antônio de Pádua e Castro, havia alcançado grande notoriedade<sup>61</sup>. Conhecedor dos tratados renascentistas e cânones eclesiásticos, foi responsável por adequar a ornamentação das edificações às regras da arquitetura clássica e religiosa, corrigindo falhas estruturais presentes em alguns templos<sup>62</sup>. A erudição e a elegância, características tão presentes nas obras de Pádua e Castro, advêm, por certo, de sua formação na Academia Imperial de Belas Artes, cursando, inclusive, parte de seus estudos ao lado de alguns discípulos de Mestre Valentim, como Brás de Almeida, Francisco de Paula Borges e Francisco Xavier Soares<sup>63</sup>.

Posteriormente, já como professor, ocupou a cadeira de esculturas e ornatos na mesma instituição, período no qual o Brasil experimentava a influência de uma série de estilos no plano artístico, entre eles destacamos a presença do Romantismo, do Neocolonial, do Neogótico e do Eclétismo<sup>64</sup>. Dessa forma, podemos observar em

**[Fig.8]** Antônio de Pádua e Castro. *Apoteose de Santa Luzia*. Séc. XIX. Rio de Janeiro. Madeira entalhada, dourada e policromada. Dimensões não identificadas. Igreja da Irmandade da Virgem e Mártir Santa Luzia da Cidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro – RJ. Fotografia: Fernando C. B. Gonçalves.





seu trabalho variações de acordo com as encomendas – na possibilidade de se trabalhar mais independente configurava uma obra mais para o gosto clássico, por outro lado, restaurando ou completando a talha, como no caso da Igreja dos Terciários Mínimos, imprimiu uma feição setecentista, a fim de buscar uma harmonia com os trabalhos já encontrados no interior do templo<sup>65</sup>.

Como se pôde notar, as análises realizadas apontam para a inserção da *Apoteose de São Francisco de Paula* em um patamar diferenciado como obra de excepcional valor histórico, artístico e patrimonial da escola carioca de arte. Todas essas informações contribuíram para trazer à tona as influências, a cultura, os traços e a erudição de um dos mais importantes e preteridos mestres do Rio de Janeiro oitocentista, Antônio de Pádua e Castro. Fato que nem mesmo a inviabilidade de se acessar a documentação primária guardada nos acervos dos mínimos foi capaz de deter.

### Conclusão

Em meio à impossibilidade de acesso aos documentos históricos da Igreja dos Terciários Mínimos, fizemos uso dos acervos das associações religiosas e dos trabalhos acadêmicos pregressos sobre a temática. Com isso, as limitações que se impuseram ao estudo tornaram-se menos impeditivas à realização do artigo, superando, inclusive, a principal dificuldade que tivemos – a aproximação física da *Apoteose*.

A recuperação da história e da memória de uma obra de entalhe tão importante quanto a *Apoteose de São Francisco de Paula* foi, do ponto de vista acadêmico, alcançada.





No entanto, as possibilidades de aprofundamento do estudo não foram esgotadas, dada a perspectiva do surgimento de novas investigações, tanto nos documentos ‘inacessíveis’ quanto nos que ainda podem aparecer.

Vale a pena ressaltar uma observação: identificamos uma notável similaridade entre a apoteose estudada e a talha do coroamento do retábulo-mor. Detentora também das três virtudes teológicas, Fé, Esperança e Caridade, as representações alegóricas neste espaço assumem outra forma: a Fé é representada vendada e sustentada em uma das suas mãos um cálice, e a Esperança, por sua vez, apoia-se em uma âncora. Já a Caridade, encontra-se representada ao centro por um círculo raionado portador da palavra Charitas – atributo principal da Ordem dos Mínimos –, ladeado por anjos adoradores que fazem sua guarda de honra [Fig.9].

Nesse sentido, o trabalho tem por finalidade valorizar a manifestação artística presente na obra de Antônio de Pádua e Castro, um importante artífice oitocentista. Por meio do estudo apresentado, acreditamos que patrimônio tão singular, até o presente momento oculto e esquecido pela História da Arte, possa finalmente ser reconhecido pela sociedade carioca e brasileira. Logo, o tema mostra-se um campo fértil para futuras discussões.

[Fig.9] Mestre Valentim da Fonseca e Silva/Antônio de Pádua e Castro. *Coroamento do retábulo-mor*. Séc. XIX. Rio de Janeiro. Madeira entalhada, dourada e monocromada. Dimensões não identificadas. Igreja da Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula. Rio de Janeiro – RJ. Fotografia: Fernando C. B. Gonçalves.

## Notas e bibliografia

<sup>1</sup> Os autores do referido artigo, tal qual estabelecem os procedimentos legais, enviaram por correio eletrônico, no dia 9 de junho de 2021, uma carta de solicitação requerendo a anuência da Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula, situada na cidade do Rio de Janeiro, a fim de realizar um trabalho de pesquisa nos documentos históricos existentes no acervo da própria Ordem, custodiados no templo. Até a data em que enviamos este texto para a publicação, não havíamos recebido qualquer tipo de resposta plausível que pudesse justificar a impossibilidade de investigá-los. Entre os diversos argumentos que identificamos como ‘plausíveis’, destacamos a premissa – bastante crível, por sinal – associada ao impedimento do exame em virtude do estado de conservação dos registros presentes nos arquivos da igreja. No entanto, nem esta ou nenhuma outra explicação nos foi dada da parte dos solicitados.

<sup>2</sup> O artigo não tem o propósito de estabelecer uma discussão mais acurada acerca dos cânones eclesiais e dos tratados clássicos, mas, sim, apontar as possíveis influências dessas obras e autores nos espaços arquitetônicos analisados. Levantamos essa hipótese pelo fato de o artífice que os executa, Antônio de Pádua e Castro, ter sido professor da Academia Imperial de Belas Artes e, portanto, um provável conhecedor e estudioso de tais compêndios.

<sup>3</sup> ALONSO, M. **Mínimo dos Mínimos: Vida de São Francisco de Paula**. Rio de Janeiro: Copyright do Autor, 1978, p. 100-102.

<sup>4</sup> FERREIRA, A. M. Q. **Templos Históricos do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Gráfica Laemmert, 1947, p. 197.

<sup>5</sup> ARAÚJO, J. S. A. P. **Memórias Históricas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Tipografia de Silva Porto, t. VII, 1822, p. 272.

<sup>6</sup> ALONSO, *op. cit.*, p. 100.

<sup>7</sup> FERREIRA, *op. cit.*, p. 197-198.

<sup>8</sup> Largo da Sé Nova havia sido a designação que precedeu o nome atual do largo, São Francisco de Paula, pois pretendia o governo, àquela época, construir no sobredito terreiro a nova catedral da cidade.



- <sup>9</sup> COARACY, V. **Memórias da cidade do Rio de Janeiro**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, v. III, 1965, p. 296.
- <sup>10</sup> ALONSO, *op. cit.*, p. 102.
- <sup>11</sup> FERREIRA, *op. cit.*, p. 200.
- <sup>12</sup> RÖWER, B. **Dicionário Litúrgico**. Petrópolis: Editora Vozes, 1947, p. 104.
- <sup>13</sup> *Codex Iuris Canonici*, 1983, cân. 537.
- <sup>14</sup> FRADE, G. S. **Entre renascimento e barroco: os fundamentos da arquitetura religiosa e a Contrarreforma – o De Fabrica Ecclesiae** de Carlos Borromeu. Tese de doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo apresentada à FAU/USP. São Paulo, 2016, p. 126.
- <sup>15</sup> VOELKER, E. C. **Charles Borromeo's Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae, 1577**. A translation with commentary and analysis. Syracuse: Syracuse University, 1977, p. 2.
- <sup>16</sup> MARX, M. **Nosso chão: do sagrado ao profano**. São Paulo: EDUSP, 1988, p. 26.
- <sup>17</sup> A Igreja da Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula contou em sua edificação com o trabalho hábil de diversos construtores, entre os quais destacamos: Manuel Alves Setúbal, Amaro Nunes de Carvalho, Joaquim José Vieira, Izidro da Silva e João de Siqueira Costa.
- <sup>18</sup> FERNANDES, C. V. N. **A talha religiosa da segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro, por seu artista maior, Antônio de Pádua e Castro**. Dissertação de mestrado em Artes Visuais apresentada à EBA/UFRJ. Rio de Janeiro, 1991, p. 150.
- <sup>19</sup> VITRUVIUS POLLIO, M. **Vitruvius, the books of architecture** (De Architectura Libri Decem). Cambridge: Harvard University Press, 1914.
- <sup>20</sup> BORROMEO, C. **Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae (1577)**. Trattati d'arte del Cinquecento: Fondazione Memofonte, cap. I.
- <sup>21</sup> VIDE, S. M. **Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia (1707)**. São Paulo: Typographia 2 de Dezembro, livro IV, título XVII, cláusula 687, 1853, p. 252-253.
- <sup>22</sup> De re aedificatoria, 1452, VII, XII; I Quatri Primi Libri di Archittetura, 1554, I, VI; I Quatri Libri di Archittetura, 1570, IV, I.
- <sup>23</sup> CARVALHO, B. A. **Igrejas Barrocas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966, p. 99.
- <sup>24</sup> RÖWER, *op. cit.*, p. 57.
- <sup>25</sup> NEOTTI, C. **Animais no altar: iconologia e simbologia**. Aparecida: Editora Santuário, 2015, p. 160.
- <sup>26</sup> Acrotério é um pequeno pedestal inserido nas extremidades ou nos vértices dos frontões, cuja finalidade é sustentar estátuas ou figuras ornamentais. Cf. SILVA, J. H. P.; CALADO, M. **Dicionário de Termos da Arte e Arquitectura**. Lisboa: Editorial Presença, 2005.
- <sup>27</sup> BORROMEO, *op. cit.*, cap. III.
- <sup>28</sup> Os cinco vitrais bávaros da fachada da Igreja dos Terciários Mínimos vieram de Munique, Alemanha, e foram produzidos por Thomas Driendl. Os três vitrais centrais, correspondentes ao coro, relatam cenas da vida de São Francisco de Paula: o central descreve a aparição de Nossa Senhora com o menino Jesus e o arcanjo São Miguel, que gravou no peito do santo calabrês, em letras douradas, a palavra “Charitas”, futuro lema da Ordem dos Mínimos; o direito, ao olhar do observador, retrata a travessia do Estreito de Messina, por São Francisco de Paula, utilizando o manto como barco e o cajado como mastro; e o esquerdo traduz o momento em que o padroeiro fez brotar, em dias de muita aridez, uma fonte de água cristalina, ao bater na terra com seu cajado. Já os dois vitrais laterais, alusivos às torres, apresentam motivos geométricos.
- <sup>29</sup> BORROMEO, *op. cit.*, cap. VIII.
- <sup>30</sup> ALBERTI, L. B. **L'Archittetura** (De re aedificatoria (1452)). Milano: Edizioni Il Polifilo, 1966, cap. VII, xii.
- <sup>31</sup> BORROMEO, *op. cit.*, cap. IX.
- <sup>32</sup> VIDE, *op. cit.*, p. 252-253.
- <sup>33</sup> A portada da Igreja dos Mínimos foi alterada por Antônio de Pádua e Castro, por ocasião das grandes reformas ocorridas no templo, entre os anos de 1855 e 1865. O trabalho de entalhe da porta central rendeu ao artífice um prêmio na Exposição Geral





de 1865, realizada pela Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). FERNANDES, *op. cit.*, p. 149.

<sup>34</sup> FERNANDES, *op. cit.*, p. 147-149.

<sup>35</sup> BORROMEO, *op. cit.*, cap. VII.

<sup>36</sup> CATANEO, P. **L'Architettura di Pietro Cataneo Senese** (I Quatri Primi Libri di Architettura (1554)). New Jersey: Gregg Press, 1964, cap. III, ii, iii, v.

<sup>37</sup> FOUCART, P. Le culte des héros chez les Grécs. **Mémoires de l'Institut National de France**, t. 42, 1922, pp. 1-106. Disponível em: [https://www.persee.fr/docAsPDF/minf\\_0398-3609\\_1922\\_num\\_42\\_1\\_998.pdf](https://www.persee.fr/docAsPDF/minf_0398-3609_1922_num_42_1_998.pdf). Acesso em: 13 jun. 2021.

<sup>38</sup> LIOU-GILLE, B. Divinisation des morts dans la Rome ancienne. **Revue Belge de Philologie et d'Histoire**, t. 71, pp. 107-115, 1993. Disponível em: [https://www.persee.fr/docAsPDF/rbph\\_0035-0818\\_1993\\_num\\_71\\_1\\_3874.pdf](https://www.persee.fr/docAsPDF/rbph_0035-0818_1993_num_71_1_3874.pdf). Acesso em: 13 jun. 2021.

<sup>39</sup> FERNANDES, *op. cit.*, p. 160-162.

<sup>40</sup> PANOFSKY, E. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 47.

<sup>41</sup> COELHO, B.; QUITES, M. R. E. **Estudo da escultura devocinal em madeira**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014, p. 111.

<sup>42</sup> COELHO, *op. cit.*, p. 113.

<sup>43</sup> O tom acinzentado pode ser devido ao envelhecimento das camadas pictórica e de proteção ou mesmo de sujidades aderidas ao suporte.

<sup>44</sup> São Pio X. **Catecismo Maior de São Pio X**. Vaticano: Tipografia Vaticana, 1905, p. 198.

<sup>45</sup> São Pio X, *op. cit.*, p. 202.

<sup>46</sup> O Primeiro Livro dos Reis (6, 23-28) e o Livro de Ezequiel (10, 14) expressam as passagens bíblicas nas quais a figura dos querubins aparecem associadas à dimensão superior, aos páramos celestes. Cf. BÍBLIA, A. T. Ezequiel; I Reis. Português. In: Bíblia Sagrada: Edição Catequética Popular. São Paulo: Editora Ave-Maria, 22ª ed., 2015, pp. 373; 1135.

<sup>47</sup> ALONSO, *op. cit.*, p. 13-14.

<sup>48</sup> De acordo com parte da historiografia de São Francisco de Paula, o quarto voto, ao invés de representar a humildade, faria, portanto, referência ao jejum, e deveria ser observado em toda a Quaresma, da quarta-feira de cinzas até o sábado santo. Cf. PRÔA, A. L.; GUIMARÃES, A. **O livro dos santos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

<sup>49</sup> ALONSO, *op. cit.*, p. 35-36.

<sup>50</sup> Este milagre apresenta algumas variações quanto a sua constituição. Em certos relatos, Nossa Senhora apareceria com o menino Jesus nos braços e São Miguel Arcanjo, por sua vez, era quem teria apresentado a São Francisco de Paula a gravação da palavra *Charitas* em letras douradas, tal qual a cena que aparece no painel de Manuel da Cunha e Silva, presente na Capela do Noviciado da Igreja dos Terciários Mínimos.

<sup>51</sup> ALONSO, *op. cit.*, p. 35.

<sup>52</sup> Martinello era o nome do cordeiro de estimação de São Francisco de Paula. Segundo um milagre atribuído ao santo, o agno havia saído com vida do forno ao ouvir o som de sua voz.

<sup>53</sup> ALONSO, *op. cit.*, p. 85.

<sup>54</sup> COELHO, *op. cit.*, p. 119-120.

<sup>55</sup> COELHO, *op. cit.*, p. 122.

<sup>56</sup> HILL, M. Forma, Erudição e Contraposto na Imaginária Colonial Luso-Brasileira. **Boletim do CEIB**. Belo Horizonte, Volume 16, Número 12, 2012, p. 5.

<sup>57</sup> Livro para lançamento de despesas com obras da Igreja de Santa Luzia, 1870-1966, p. 1 verso.

<sup>58</sup> FERNANDES, *op. cit.*, p. 35.

<sup>59</sup> Livro Tombo da Irmandade da Virgem e Mártir Santa Luzia da Cidade do Rio de Janeiro, 1871-1877, p. 15.

<sup>60</sup> COELHO, *op. cit.*, p. 123.

<sup>61</sup> FERNANDES, C. V. N. A decoração do século XIX no Rio de Janeiro. Propondo questões. In: **ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012. DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE**. Brasília: Outubro 2012. p. 505. Disponível em:



[http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/pdfs/artigo\\_s2\\_cybele\\_vidal.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/pdfs/artigo_s2_cybele_vidal.pdf).

Acesso em: 02 ago. 2021.

<sup>62</sup> FERNANDES, 2012, *op. cit.*, p. 506.

<sup>63</sup> FERNANDES, *op. cit.*, p. 83.

<sup>64</sup> FERNANDES, *op. cit.*, p. 244.

<sup>65</sup> FERNANDES, *op. cit.*, p. 246.

Artigo enviado para publicação: 14/08/2021

Artigo aceito para publicação: 19/11/2021