

Oitocentos

Século Brasileiro do Império à República

Tomo 2

ARTHUR VALLE

CAMILA DAZZI

(ORG.)



2010

Realização da Publicação

UFRRJ
CEFET-Nova Friburgo

Organização

Arthur Valle
Camila Dazzi

Projeto Gráfico

Camila Dazzi
dzaine.net

Editoração

dzaine.net

Editoras

EDUR-UFRRJ
DezenoveVinte

Correio eletrônico

dezenovevinte@yahoo.com.br

Meio eletrônico

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no *II Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX*. Os textos aqui contidos não refletem necessariamente a opinião ou a concordância dos organizadores, sendo o conteúdo e a veracidade dos mesmos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2. / Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. - Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010.

1 v.

ISBN 978-85-85720-95-7

1. Artes Visuais no Brasil. 2. Século XIX. 3. História da Arte. I. Valle, Arthur. II. Dazzi, Camila. III. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. IV. Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca. Unidade Descentralizada de Nova Friburgo. V. Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX.

CDD 709

ISBN 978-85-85720-95-7



A Arte e a Política dos vitrais da catedral Metropolitana de Vitória

Mônica Cardoso de Lima*

 a catedral metropolitana de Vitória existem atualmente 23 vitrais (21 em formato ogival e 2 medalhões), dos quais selecionamos para este estudo aqueles instalados entre 1933 e 1943, que totalizam 17. Tal recorte, que privilegia o aspecto cronológico, deve-se à nossa interpretação de que os vitrais instalados naquele período foram dispostos no espaço arquitetônico do templo como resultado de um programa iconográfico pautado em um projeto teológico-político em vigor na primeira metade do século XX.

Para atingir nosso objetivo, trabalhamos as interdependências entre o objeto artístico, a cultura e a práxis política de duas instituições, a Igreja e o Estado, pautados em uma abordagem que busca dar conta das múltiplas dimensões das imagens – as quais não foram aqui privilegiadas apenas em seus aspectos formais.

Gostaríamos neste sentido de aproximar nossa problemática da proposta de Georges Didi-Huberman de compreender a história das imagens como uma história de objetos impuros e culturalmente complexos¹. Estas noções nos ajudam a pensar as imagens nos vitrais da catedral não apenas pelo seu aspecto visível, ou seja, de ver nelas a figuração de um(a) santo(a) ou de uma cena bíblica. Compreender a imagem como um objeto culturalmente complexo implica em pensá-la em relação aos seus usos e funções, aos seus modos de funcionamento. Neste caso, os vitrais não podem ser interpretados isoladamente, afinal, estão dispostos dentro do espaço da catedral de uma forma pré-concebida.

O gesto de ofertar um vitral que carrega o nome dos doadores é, em princípio, um gesto cujas motivações podem ter várias origens: o costume, um caráter de fundo religioso ou um interesse particular. Porém, pelo fato de exibir sua presença, tal oferta ganha um sentido de uma representação do mundo social.

Defendemos a hipótese de que os vitrais da catedral foram pensados a partir de um programa

* Prefeitura Municipal de Vitória (SEME-PMV); Faculdade Cenecista de Vila Velha (FACEVV-ES); Grupo de Pesquisa em Imagens Cristãs (GPIC-UFES).

¹ DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: 34, 1998 e DIDI-HUBERMAN, G. **Devant l'image**. Question posée aux fins d'une histoire de l'art. Paris: Minuit, 1990.

pautado na concepção organicista da sociedade. Também entendemos que esse programa foi sendo construído no decorrer dos anos 30 e 40, na medida em que avançavam as obras e crescia a aproximação entre os líderes da Igreja e do governo estadual, respectivamente o bispo D. Luiz Scortegagna e o interventor João Punaro Bley.

O movimento de 1930 trouxe uma reorganização das elites políticas estaduais em um rearranjo intra-oligárquico – o que no Espírito Santo significava uma fração da oligarquia agrária e dos exportadores de café. Tal período foi marcado também pela manutenção do clientelismo e de formas de dominação tradicionais e pela ausência de contradição entre as frações da classe dominante. Assim, o interventor federal Punaro Bley pôde adotar uma *estratégia de conciliação*².

Os vitrais³ da catedral metropolitana de Vitória foram executados no *Atelier Formenti – A Arte do Vitral*, criado no início do século XX por César Alexandre Formenti (1874-1944). Nascido em Ferrara, na Itália, ele chegou ao Brasil em 1890, morou na capital paulista onde trabalhou em obras de Ramos de Azevedo como vitralista e moisacista. Foi no Rio de Janeiro que, juntamente com seu filho Gastão Formenti, manteve um ateliê de fabricação de vitrais e de decorações, sobretudo em estilo *art nouveau*⁴. Neste estilo realizou trabalhos para residências, prédios civis e templos religiosos. Seu trabalho para a ornamentação das igrejas recebeu influências estilísticas variadas, dependendo dos repertórios e dos temas encomendados para cada templo.

Segundo Donato Mello Junior⁵, Formenti teve iniciação artística na Itália com Ravagna, da Academia de Bolonha. No Brasil, participou de várias exposições, tendo recebido, em 1908, o Grande Prêmio por vitral decorativo do Pavilhão da Bahia, em exposição comemorativa ao Centenário da Abertura dos Portos e, em 1930, Menção Honrosa no Salão Nacional de Belas Artes.

O Dicionário Crítico de Pintura no Brasil, ao descrever a arte do vitral no Brasil, também destaca o nome de Formenti, por seus cartões, ao lado de John Graz, Samson Flexor, Antonio Gomide e Conrado Sorgenicht⁶. Em junho de 1945, o Boletim de Belas Artes publicou o seguinte comentário póstumo sobre seus trabalhos:

*Formenti conseguiu modernizar o vitral sem nenhuma rebeldia em relação às boas fontes tradicionais fixadas nos mestres do século XIII, insuperáveis quer quanto à riqueza da matéria, quer quanto ao sentimento que os inspirava. Amava as cores transparentes e puras e era exigente neste particular. Artesão escrupuloso, só lhe agradava a obra sólida, construída segundo os bons preceitos. Detestava os falsos estilos, o luxo simulado, os arremedos [...].*⁷

² VASCONCELLOS, João Gualberto M. **A invenção do coronel**. Vitória: UFES/SPDC, 1995.

³ Referimo-nos aos vitrais da nave, transepto, presbitério, coro e guarda-vento.

⁴ GULLAR, F.; FARIA, R. **150 ANOS de pintura no Brasil: 1820-1970**. Rio de Janeiro: Colorama, 1989.

⁵ Idem, ibidem.

⁶ LEITE, Teixeira Jose Roberto. **Dicionário Crítico da Pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: ArtLivre, 1987. p. 535-536.

⁷ **Boletim de Belas Artes**, n. 06, jun. 1945, p.66.

É interessante observar, nessa passagem, que Formenti é mencionado apenas como artesão – embora um artesão qualificado, herdeiro da tradição gótica. E, de fato, apesar do periódico frisar que ele teria “modernizado o vitral”, nele ainda se sublinha a permanência de motivos ornamentais tradicionais, provenientes de repertórios tradicionais, medievais, que são as “boas fontes”. A “modernização”, aqui, não se refere, portanto, ao “modernismo” das vanguardas artísticas, e sim aos “bons preceitos” da tradição.

Interessa-nos, sobretudo, pensar agora a respeito da atuação de César A. Formenti como dono de um ateliê, como se dava o processo da encomenda e de criação dos desenhos (cartões), além de analisar o estilo adotado nos vitrais sacros. A partir dessa delimitação, selecionamos obras executadas pelo Atelier Formenti na igreja da Candelária (RJ), na igreja de São Sebastião dos Capuchinhos (RJ), na antiga catedral da Sé (RJ), na igreja de Bom Jesus do Monte (Ilha de Paquetá), além da catedral de Vitória.

Interessa-nos destacar o vitral enquanto um artefato dotado de uma materialidade e de um poder advindo da forma de representação do tema, de sua localização no espaço da catedral e da articulação social realizada para sua encomenda, além de, principalmente, a exposição e reconhecimento⁸ público de seus doadores.

O altar do Santíssimo Sacramento, inaugurado em 1931, na igreja de São Sebastião dos Capuchinhos, no Rio de Janeiro, contém imagens em mosaico, pintura e vitral. As imagens em mosaico e vitral são do Atelier Formenti, tais composições reaparecem nos vitrais do transepto da catedral de Vitória instalados em 1934.

A primeira semelhança a apontar é a imagem do mártir São Tarcísio [**Figura 1a**], pintura localizada na parede lateral direita do altar, emoldurada com mosaicos em padrões geométricos. Ela mostra o jovem acólito, com túnica e auréola, de pé no eixo central, iluminado por um raio de sol, tendo atrás de si um soldado e mais ao longe os rapazes que o haviam atacado para roubar as hóstias consagradas que carregava⁹. A mesma composição se repete no vitral da catedral de Vitória [**Figura 1b**]. Dada a anterioridade da pintura, a imagem do mártir da igreja de São Sebastião serviu claramente de roteiro para a execução da cena do mártir no vitral da catedral de Vitória.

No vitral de São Tarcísio, a escolha pelas cores saturadas, contrastantes, segue uma tradição que vinha do gótico, no que concerne aos vitrais. O vitral da catedral tem também dimensões muito maiores, tanto no comprimento (ele é três vezes maior) como na largura (praticamente o dobro). Na

⁸ BOURDIEU, P. **Razões Práticas**. Sobre a teoria da ação. Campinas: Papirus, 1996. p. 170.

⁹ **Dicionário Patrístico e de Antiguidades Cristãs**. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 1326.

pintura, o fundo, com elementos arquitetônicos clássicos, é mais detalhado e a representação da perspectiva é mais nítida. Junto a essas imagens de São Tarcísio, nos dois templos, encontramos outros dois temas, o Sagrado Coração e o Cordeiro de Deus.

Em seguida, abordaremos um exemplo no qual Formenti utilizou como modelo uma imagem “mais distante”, embora mais famosa: um mosaico localizado no altar do Sagrado Coração na basílica de São Pedro, que é, por sua vez, inspirado em uma pintura de Carlos Muccioli (1857-1933), que está na basílica de Santa Maria Maior de Roma. Trata-se do vitral da Aparição do Cristo a Santa Margarida Maria Alacoque.

As imagens têm a mesma composição e apresentam os mesmos elementos. A ênfase é posta na visão, e vemos a santa, com seu hábito, ajoelhada, em um ato de adoração e de passividade, típico nas representações de êxtase. As diferenças são também nítidas, apesar de pequenas. O panejamento das vestes do Cristo e da santa, a leveza e o movimento sugeridos pelas dobras na pintura de Carlo Muccioli quase desaparecem no vitral, provavelmente por suas características materiais, que não permitem muitos detalhamentos. O bloco de nuvem que sustenta o Cristo no vitral aproxima-se mais de um bloco de pedra, se o compararmos com o da pintura. No vitral **[Figura 2]**, Formenti trouxe o castiçal para frente e inseriu um vaso com flores brancas no local do muro que separa o altar da nave. As cores também são diferentes. Como no caso de São Tarcísio, elas são mais saturadas e contrastantes. Ou seja, vemos como as diferenças dizem respeito, antes de mais nada, às especificidades impostas pelo suporte.

Ao contrário da busca pela originalidade, o artesão/artista escolheu um modelo iconográfico presente em um altar de um dos mais importantes templos católicos, a basílica de São Pedro, em Roma. Essa escolha é um indício de busca de prestígio, de valorização da imagem.

Essa prática não se verifica apenas nos vitrais da catedral de Vitória. Há duas representações da Imaculada Conceição em vitrais do Atelier Formenti, uma na igreja matriz da Ilha de Paquetá e outra na antiga Sé do Rio de Janeiro, onde a pintura de Bartolomé Esteban Murillo **[Figura 3a]** foi usada como modelo. Além disso, a Imaculada de Murillo foi também o modelo para a Nossa Senhora da Conceição da catedral de Vitória **[Figura 3b]**.

A imagem da Imaculada Conceição foi muito difundida na Espanha do século XVII, no contexto da Contra Reforma. Murillo representa a Virgem como uma jovem de pé sobre um bloco de nuvens, vestindo uma túnica branca com manto azul que contorna seu corpo. Sua cabeça, com cabelos escuros, está levemente inclinada para o alto e sob seus pés há um crescente de lua rodeado por vários anjos e cabeças de anjos. Dentre as Imaculadas de Murillo, essa foi talvez uma das mais populares, sendo difundida em estampas religiosas populares nos séculos XVII e XVIII.

César Alexandre Formenti também utilizou, direta ou indiretamente, de uma pintura de Guido Reni¹⁰ como modelo para o vitral de São Miguel Arcanjo, localizado no guarda-vento da catedral, inaugurado em 1937. A composição do vitral foi devidamente readaptada para as dimensões, cores, medidas e a técnica de sombra e luz exigidas pelo lugar onde seria montado.

No que diz respeito à ornamentação de seus vitrais, Formenti apropriou-se de esquemas compositivos conhecidos tanto no gótico quanto no Renascimento italiano. As bordas e demais elementos decorativos dos vitrais são estilizações de formas arquitetônicas, desenhos geométricos, cachos de uvas e folhas de parreira, tal como os verificados na estrutura arquitetônica da catedral projetados pelo arquiteto russo Wladimir Bogdanoff.

As informações sobre o funcionamento do Atelier Formenti nos permitem concluir sobre a natureza oficial, artesanal e serial de seu trabalho, que em Vitória podemos perceber apenas pela análise das próprias imagens-objeto, à falta de documentação escrita. Assim, no vitral de Nossa Senhora do Rosário Perpétuo, como é de costume na tradição iconográfica deste tema, há a representação dos quinze mistérios. Eles se localizam em pequenas vidraças e são feitos em *grisaille*. Cada mistério do Rosário tem o seu respectivo título, mas, no entanto, ocorreu uma troca do título entre a “Assumpção de N. Senhora” e a “Ressurreição de Jesus Cristo”.

Esse ‘erro’ mostra que o trabalho era possivelmente realizado em série, e que a montagem poderia mesmo ser feita por um artesão sem conhecimento de iconografia e talvez mesmo sem saber ler. Ele também nos indica como a arte do vitral no período neogótico diferencia-se bastante do gótico, pois na Idade Média, o programa iconográfico de uma igreja era acompanhado por um religioso que supervisionava a obra atento aos detalhes. Além disso, o vitral fazia parte de uma cultura visual específica: no gótico, a luz era concebida como um reflexo divino e um símbolo de Deus, logo os vitrais, como filtros conversores da luz natural exterior, acabavam por evocar uma realidade transcendente e imaterial de acordo com a sua utilização e localização no templo¹¹.

Na catedral de Vitória, os vitrais desempenham uma função mais ornamental. Exemplo disso são os vitrais de Santa Terezinha e de Nossa Senhora do Rosário de Pompéia, cujas padroeiras foram representadas na nave da catedral. As associações religiosas tiveram a seguinte prioridade na aquisição de seus objetos de devoção: comprar a imagem e construir o altar. Somente depois angariaram fundos para o vitral. Ou seja, as imagens e o altar, que tinham a função de culto, forma privilegiadas, enquanto o vitral servia como um “cenário”, uma grande ornamentação – mas certamente com fins políticos, sociais, religiosos, além de estéticos.

¹⁰ Essa pintura foi reproduzida em mosaico em um altar da basílica de São Pedro no Vaticano.

¹¹ ALCAIDE, Victor Nieto. **La Luz, símbolo y sistema visual**. El espacio y la luz en el arte gótico y del Renascimento. Madrid: Cátedra, 2006. p. 15.

Dada a sua condição de “parte viva de nossa realidade social”¹², ou de “objeto temporalmente impuro”¹³, as imagens, como afirma Michel Pastoureau, não podem ser analisadas fora do contexto em que foram pensadas¹⁴. É necessário, como prossegue este autor, fazer aproximações entre o texto e a imagem, a imagem e o lugar e o lugar e o ritual, para podermos comparar as contribuições de cada aspecto.

O lugar da imagem pode nos dizer sobre as relações de hierarquia tanto no campo religioso quanto cultural e político. Pensar o lugar onde se encontra a imagem nos leva à necessidade de refletir sobre a noção de espaço. Pierre Bourdieu argumenta que “não há espaço, em uma sociedade hierarquizada, que não seja hierarquizado e que não exprima as hierarquias e as distâncias sociais”¹⁵. Segundo o autor, a própria estrutura dos espaços sociais funcionaria como uma espécie de simbolização do espaço social e: “[...] como o espaço social encontra-se inscrito ao mesmo tempo nas estruturas espaciais e nas estruturas mentais que são, por um lado, o produto da incorporação dessas estruturas, o espaço é um dos lugares onde o poder se afirma e se exerce”¹⁶.

As imagens nos vitrais da catedral de Vitória são sacras, pois estão localizadas em um espaço de culto destinado a uma experiência com o sagrado. Porém, dentro do espaço sagrado da catedral há tanto a dimensão do religioso quanto a do político.

A disposição e a visibilidade dos vitrais no interior da catedral, juntamente com a exposição dos nomes dos doadores, emancipam as imagens de uma função apenas religiosa. Elas estão também associadas à política. Podemos, portanto, nos questionar sobre o que se pretende expor ou *apresentar* com estas imagens-objeto.

O programa iconográfico da catedral das décadas de 1930 e 1940 relacionou-se com a política de romanização da Igreja. Tal política pode ser evidenciada, por exemplo, através da postura da Igreja frente às associações religiosas laicas tradicionais, na passagem do século XIX para o XX, eliminando muitas delas e criando outras novas. O bispo se utilizou de uma série de estratégias para submeter as irmandades – as novas e as que subsistiram – ao seu controle. Várias atividades

¹² MENESES, Ulpiano. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

¹³ A noção de “impureza da imagem” nos remete à questão do conhecimento histórico e artístico como interdependente. DIDI-HUBERMAN, G. **Ante el tiempo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. Ver também: DIDI-HUBERMAN, G. **Devant l’image**. Question posée aux fins d’une histoire de l’art. Paris: Minuit, 1990; DIDI-HUBERMAN, G. Poderes da Figura – exegese e visualidade na arte cristã. **Revista de Comunicação e Linguagens**, Lisboa, n. 20, p. 158-176, 1994.

¹⁴ PASTOUREAU, Michel. Símbolo. In: SCHMITT, Jean-Claude et LE GOFF, Jacques (org.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC, 2001. v. 2, p. 505-508.

¹⁵ BOURDIEU, Pierre. Efeitos de lugar. In: _____. **A miséria do mundo**. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 160.

¹⁶ Idem, *ibid.*, p. 163.

deveriam estar sob a responsabilidade de padres, tais como as arrecadações, as esmolas, o repicar dos sinos, os sepultamentos e até as indicações dos membros para a irmandade.

É importante lembrar que as associações religiosas laicas eram bastante numerosas na cidade de Vitória. Em 1933, por exemplo, ano em que foram inaugurados os primeiros vitrais na catedral, temos conhecimento da Confraria Nossa Senhora do Rosário, da Arquiconfraria Nossa Senhora da Boa Morte, da Arquiconfraria do Imaculado Coração de Maria, da Irmandade Santo Antonio dos Pobres, São Benedito do Rosário, Apostolado da Oração, a Associação das Filhas de Maria, a Irmandade São Sebastião, entre outras¹⁷. Muitas delas foram extintas. Outras optaram por se adaptar, como a Irmandade do Santíssimo Sacramento, sediada na catedral, reconhecida pelo seu caráter elitista, que reformou seus estatutos e adequou-se “aos novos tempos”¹⁸.

Dentre as associações novas, implementadas com a política de romanização, quatro eram sediadas na catedral – o que já é revelador desse processo de centralização: a Associação de devotos de Nossa Senhora do Rosário Perpétuo, a Associação de devotos de Nossa Senhora Auxiliadora, a Associação de devotos de Santa Teresinha e a Associação de devotos de Nossa Senhora do Líbano. A elas somava-se a Irmandade Santíssimo Sacramento, que existia desde 1882, que além de fomentar e incentivar o culto à eucaristia, também tinha devoção ao Sagrado Coração de Jesus.

O conjunto localizado no presbitério contava com quatro vitrais, três dos quais doados pelas famílias Vivacqua e De Biase, inaugurados em 24 de dezembro de 1933. Neles, estavam representadas Nossa Senhora da Conceição [**Figura 3b**], a Aparição do Cristo a Santa Margarida Maria de Alacoque [**Figura 2**] e São José com o Menino Jesus. Esses vitrais foram retirados do presbitério na reforma dos anos 1968-1974 e instalados no transepto (os de São José e Nossa Senhora da Conceição) e na nave (o de Santa Margarida Maria Alacoque). O quarto vitral tem representado São João Evangelista e foi doado pela família Oliveira Santos em 1934. Esse vitral permanece até hoje em seu local original.

As famílias Vivacqua e De Biase foram as responsáveis pela doação dos vitrais do presbitério, através do casamento entre Mariarcangela, filha do coronel José Vivacqua, de Muniz Freire, ES, com Pietrangelo De Biase, sócio fundador do Rotary Club e provedor da Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de Vitória entre os anos de 1933-35 e 1945-1949.

Os Vivacqua eram provenientes do sul do Espírito Santo, descendentes de imigrantes italianos que se transformaram em grandes exportadores de café, chegando mesmo a ser o segundo

¹⁷ **Diário da Manhã**, ano 26, 10 jun. 1933, p. 4.

¹⁸ BRITO, op. cit., p. 40.

maior exportador de café do estado em 1927 e 1935¹⁹. Envolvidos também com o setor de importação de bens manufaturados (Vivacqua Irmãos AS), vendiam as máquinas de escrever Underwood. Mariarcangela e Pietrangelo haviam sido também membros ativos das comissões para arrecadar fundos para a catedral.

O Rotary Club teve como presidente Alberto Oliveira Santos entre 1934-35. Ele, que foi o doador do vitral de São João Evangelista, foi também provedor da Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de Vitória em 1935 e 1938. Dirigiu, ainda, a Associação Comercial de Vitória²⁰; era membro do corpo consular como representante Portugal/França, em 1935; além de ser o quarto maior exportador de café do Espírito Santo através da Oliveira Santos & Cia.ltda.

Segundo o historiador Fernando Achiamé, o Rotary Club e a Associação Comercial de Vitória configuravam-se como duas das instituições de maior influência política no Espírito Santo entre 1930-1937. A última delas inclusive foi determinante na escolha do nome do interventor em 1930²¹.

O outro conjunto de imagens é composto por um vitral com a imagem de Santa Cecília e os anjos, no coro [**Figura 4**], doado pelo governo estadual. No guarda-vento, há dois vitrais: o da Anunciação e o de São Miguel Arcanjo [**Figura 5**], ambos doados pelo capitão Punaro Bley, em 1937.

Os dois conjuntos de vitrais em análise se encontravam, portanto, originalmente nas duas extremidades da catedral: de um lado, no altar, e de outro, no coro e no guarda-vento. As datas e os nomes dos doadores são referências históricas relevantes: trata-se dos representantes das oligarquias dominantes nos anos 20 e do poder executivo estadual nos anos 30. Os anos 1930 marcaram o início do governo de João Punaro Bley, expressão local do governo que pôs fim ao domínio exclusivo das oligarquias ligadas à estrutura de poder da República Velha, dando início ao período denominado pela historiografia de Era Vargas²². A colocação dos vitrais na catedral de Vitória estava inserida neste contexto histórico e vamos pensá-los como uma construção simbólica visando à conciliação dos interesses da Igreja e do Estado naquela conjuntura, além de mostrar uma “partilha” de poder – ou uma conciliação – entre as antigas oligarquias e o novo governo.

Apesar do pensamento católico não ser monolítico podemos perceber outro exemplo dessa tendência em defender a conciliação entre a Igreja e o Estado no discurso do cardeal D. Sebastião

¹⁹ Em 1927, a Vivacqua, Irmãos & Cia era o segundo maior exportador de café do Estado. Nos anos 30 atuava também no setor de importação. Livro de Mensagens do Governo Florentino Ávidos, nº 3967/84. Coleções Especiais. Biblioteca Central UFES.

²⁰ **Diário da Manhã**, ano 12, 29 nov. 1917, p. 2.

²¹ ACHIAMÉ, op. cit., p. 128.

²² FAUSTO, Boris. **A revolução de 1930: história e historiografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Leme, proferido em setembro de 1936, em Belo Horizonte, durante o II Congresso Eucarístico²³, e publicado num jornal oficial capixaba:

[...] *Nascida do sangue de Nosso Senhor Jesus Christo, o divino fundador da nossa Igreja, ella sabe que o seu domínio não é deste mundo, mas que o mundo é que precisa da Igreja. Sem ella não há como fugir as ultimas conseqüências do materialismo demolidor, do despenhadeiro, da desordem, da anarchia e no chãos. No chãos não há logar para Deus, para a família e para a Pátria. No chãos não há logar para governos nem para legisladores. Quanto a nós, da Igreja, Deus louvado, conhecemos os caminhos das catacumbas, e no momento opportuno Deus nos inspirará a vocação dulcíssima para o martírio, essa quase volúpia divina aos horrores do Colyseu, onde oferecemos, com os sorrisos nos lábios, os nossos ossos para serem triturados pelas feras, como hóstias de Christo, sejam ellas as feras das jaulas deshumanas dos antigos pagãos, ou sejam aquellas mais deshumanas ainda que os ódios de Moscou atiram contra nós.*²⁴

O discurso é uma menção clara de apoio ao governo – o responsável pelo “domínio do mundo”, que não venceria o inimigo sozinho. A Igreja colocou-se como parceira do Estado na luta ideológica contra o comunismo.

Acreditamos que os princípios de hierarquia, ordem, unidade e autoridade foram os norteadores tanto do pensamento político e religioso da época, quanto das decisões que motivaram a escolha do programa iconográfico da catedral entre 1933 e 1937. Esse quadro certamente se transformou de acordo com as especificidades da política institucional do governo estadual e da Igreja no estado capixaba.

Em Vitória, a inauguração do coro e do guarda-vento contou com a presença de autoridades e do próprio governador. O bispo D. Luiz Scortegagna discursou e apresentou ao publico de fieis as obras internas da catedral destacando a união entre as instituições e o povo. Os termos foram colocados naquilo que parece uma ordem hierárquica: *Bispo e Governo, Governo e Povo*.

O verbo *apresentar* significa dar a conhecer, mostrar, expor de modo evidente, mostrar-se publicamente e, também, figurar-se real ou imaginariamente como uma aparição. E, de fato, o bispo apresenta ao público as obras de decoração interna da catedral e os vitrais quase como uma aparição: “Pareceu um milagre! Pois alguém de responsabilidade chegou a dizer-me: considerava a catedral como uma fabula. Entretanto é um fato”²⁵.

O *apresentar* diz respeito a mostrar as obras ao público, particularmente aos benfeitores e, em especial, ao Governo do Estado. O bispo mostra as imagens religiosas nos vitrais e nos altares, apresenta o trabalho do arquiteto Waldemir Bogdanoff no coro e no restante da catedral.

²³ GROPPPO, Célia Maria. **Ordem no céu, ordem na terra**: a Revista “A Ordem” e o ideário anticomunista das elites católicas (1930-1937). Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Historia. PUC-SP, 2007, p. 45-46.

²⁴ Consultar também biografia disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br>

²⁴ **Diário da Manhã**, ano 30, 22 set. 1936.

²⁵ **Diário da Manhã**, ano 21, 16 set. 1937, p. 1.

Porém, se pensarmos a catedral e seus vitrais como uma metáfora do “organismo social”, o bispo, através de seu discurso na inauguração das obras internas, simbolicamente apresentava a idealização de uma ordem possível do social, onde a Igreja assumiria o papel de pacificadora dos conflitos²⁶.

Na capital da República também havia discursos permeados pela idéia de harmonização da sociedade, como o que Francisco Campos proferiu no Campo do Russel, a Oração à Bandeira, no dia 19 de novembro de 1937: “[...] que o Brasil é uma só pátria e que não há lugar para outro pensamento que não seja o pensamento do Brasil, nem espaço e devoção para outra bandeira que não seja esta, hoje hasteada por entre as bênçãos da Igreja, a continência das espadas, a veneração do povo e os cantos da juventude”²⁷.

Essa concepção, além de fundamentar o pensamento de teóricos influentes no período do governo Vargas, como Francisco Campos, também foi recorrente no pensamento eclesiástico. A presença dessa concepção no pensamento religioso pode ser observada, por exemplo, na Carta Encíclica *Miserentissimus Redemptor* de Pio XI, de 1928.

A idéia de Francisco Campos da pátria sob as bênçãos da Igreja parece portando invocar um projeto político específico, onde o Estado e a Igreja defendiam a autoridade, a hierarquia e a obediência. Essa noção, que associa a pátria e a República à religião, era também reproduzida pela imprensa, tal como podemos ler neste cabeçalho “Por Deus e pela Pátria, o nosso feliz Estado do Espírito Santo marcha a passos largos pela senda do progresso, ficando assim demonstrado que no Brasil o culto da Pátria esta entrelaçado com a Cruz”²⁸.

Em 1937, foi inaugurado na capital um monumento denominado de “Altar da Pátria”, no fim da Avenida República, para a realização de eventos e comemorações cívicas. A associação entre os termos *altar* e *pátria* não parece inocente nesta conjuntura política, e mais que uma simples metáfora.

Na página da *Revista Chanaan* em que se divulgou essa cerimônia, vemos a idéia da pátria acolhida e acolhendo todos os membros do *corpo social*. A concepção da sociedade como um corpo relaciona-se à proposta de uma visão integral do corpo humano, que é distinta da visão dualista presente na perspectiva cartesiana e que se liga a uma concepção medieval²⁹.

²⁶ ROMANO, R. **Brasil: Igreja contra Estado**. São Paulo: Kairós, 1979, p. 145.

²⁷ CAMPOS, F. **O Estado Nacional**. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/chicocampos.html> Acesso em: novembro de 2007.

²⁸ **Diário da Manhã**, ano 29, 18 abr. 1936, p. 7.

²⁹ MASSIMI, Marina. **O corpo e suas dimensões anímicas, espirituais e políticas: perspectivas presentes na história da cultura ocidental e brasileira**. Mnemosine, v. 1, n. 1, p. 4-23, 2005

As imagens do guarda-vento apresentam como temas a Anunciação da Encarnação e uma passagem do Apocalipse, o combate de São Miguel Arcanjo, o que sugere uma síntese do início e do fim, de acordo com a concepção cristã. Através da Encarnação, a união do Verbo com a carne, o pecado foi vencido, assim como no Apocalipse, quando o pecado, personalizado pelo diabo ou o inimigo, foi vencido pelo arcanjo. Ou seja, o guarda-vento também possui um programa iconográfico bem definido teologicamente. Mas novamente, incorreríamos em uma visão bastante simplista caso parássemos a análise aí. E isso, sobretudo, por causa da inscrição que acaba por sugerir uma associação entre o São Miguel de Arcanjo e o Capitão Bley, este último como responsável pelo aniquilamento dos ‘inimigos’ comunistas.

Antes disso, é importante lembrar como a escolha do programa iconográfico dos vitrais da catedral (e especialmente de sua entrada) reflete bem o contexto político de um país marcado pelo projeto autoritário de Getúlio Vargas, que desejava fazer do catolicismo tradicional e do culto dos símbolos e dos líderes da pátria a base mítica de um Estado nacional forte e poderoso. Podemos perceber algumas manifestações deste projeto, por exemplo, na inauguração, em 1931, do monumento ao Cristo Redentor no Rio de Janeiro ou ainda, no mesmo ano, na aclamação de Nossa Senhora Aparecida como padroeira do Brasil. Na década de 1940, o uso de crucifixos nas fábricas, como um dos recursos de intervenção nas relações entre patrões e operários³⁰, pode também ser considerado como um desdobramento desta cultura política.

O contexto histórico brasileiro e, especificamente o capixaba, nos anos de 1936 e 1937 é marcado pela repressão aos envolvidos na Intentona Comunista de 1935 e pela ênfase na ordem e a iminente consolidação do processo de centralização do poder iniciado em 1930.

No altar-mor a figuração de São José, da Virgem e do Cristo não é uma novidade, apenas a de Santa Maria Margarida Alacoque. A presença de Santa Margarida Maria Alacoque reafirma a coerência do programa iconográfico da catedral por estar na origem do culto ao Sagrado Coração – o que a relaciona com o lugar do sacrifício na catedral (o altar), além de dar a esse culto, ainda recente, uma legitimidade e uma visibilidade importantes, como era de interesse da Igreja romanizada.

O espaço físico da catedral passa a refletir o espaço social: atrás do altar-mor os Vivacqua e De Biase; no presbitério, as famílias de grande expressão social, o bispo D. Luiz Scortegagna e a família de César A. Formenti; na nave, as associações e irmandades; no transepto, digno de um altar majestoso e imponente, o Sagrado Coração doado pela Irmandade do Santíssimo Sacramento; e no coro e no guarda-vento, o governo estadual.

³⁰ LENHARO, op. cit., p. 170-175.

A catedral, apesar de servir aos rituais e práticas religiosas, funciona como uma espécie de simbolização espontânea do espaço social. Proponho aqui uma apropriação da noção de viés sociológico, utilizada por Pierre Bourdieu ao discorrer sobre o espaço físico e o espaço social. Ele afirma que efetivamente o espaço social se retraduz, ainda que de forma confusa, no espaço físico. Segundo o autor:

*Os agentes sociais que são constituídos como tais em e pela relação com um espaço social e, também, as coisas, na medida em que elas são apropriadas pelos agentes, portanto constituídas como propriedades, estão situadas num lugar do espaço social que se pode caracterizar por sua posição relativa pela relação com os outros lugares e pela distancia que o separa deles. Como o espaço físico é definido pela exterioridade mútua das partes, o espaço social é definido pela exclusão mútua, ou distinção, das posições que o constituem, isto é, como estrutura de justaposição de posições sociais.*³¹

Neste sentido, nosso estudo do programa iconográfico da catedral aproxima-se também da proposição de Roger Chartier de pensar a cultura “enquanto objetos e gestos que configuram e justificam uma apreensão estética, um princípio de classificação e demarcação intelectual do mundo”³².

Dentro dessa linha de pensamento, os vitrais, enquanto objetos artísticos demarcados pelo nome de seus doadores, e em função do espaço em que eles se encontram, marcam de forma visível e perpetuada a existência e a atuação de uma instituição, de um grupo familiar ou de pessoas singulares. Nesta modalidade de relacionamento com o mundo social, a noção de representação tem um sentido historicamente determinado e permite identificar como a realidade social da capital capixaba foi construída e dada a ser lida através destes testemunhos³³.

³¹ BOURDIEU, P. Efeitos de lugar, op. cit., p. 160.

³² CARVALHO, Francismar Alex Lopes. O conceito de representações coletivas segundo Roger Chartier. **Diálogos**, Maringá, v. 9, n.1, p. 143-165, 2005. p. 149.

³³ CHARTIER, R. **A História Cultural**. Entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. p. 17-23 passim.



Figura 1a - CESAR ALEXANDRE FORMENTI: *São Tarcísio*, c. 1931.
Pintura na parede, 81,5 x 191cm.

Rio de Janeiro, Altar do Santíssimo Sacramento, Igreja de São Sebastião dos Capuchinhos.

Figura 1b - CESAR ALEXANDRE FORMENTI, *São Tarcísio*, c. 1933.
Vitrail, 150 x 650 cm.

Vitória, Catedral Metropolitana de Vitória, Braço Direito do Transepto.
Fotos: Mônica Lima, 2007



Figura 2 - CESAR ALEXANDRE FORMENTI: *Aparição do Cristo a Santa Margarida Alacoque*, c. 1933.
Vitrail, 180 x 700 cm.

Vitória, Catedral Metropolitana de Vitória, Presbitério.
Foto: Mônica Lima, 2008.

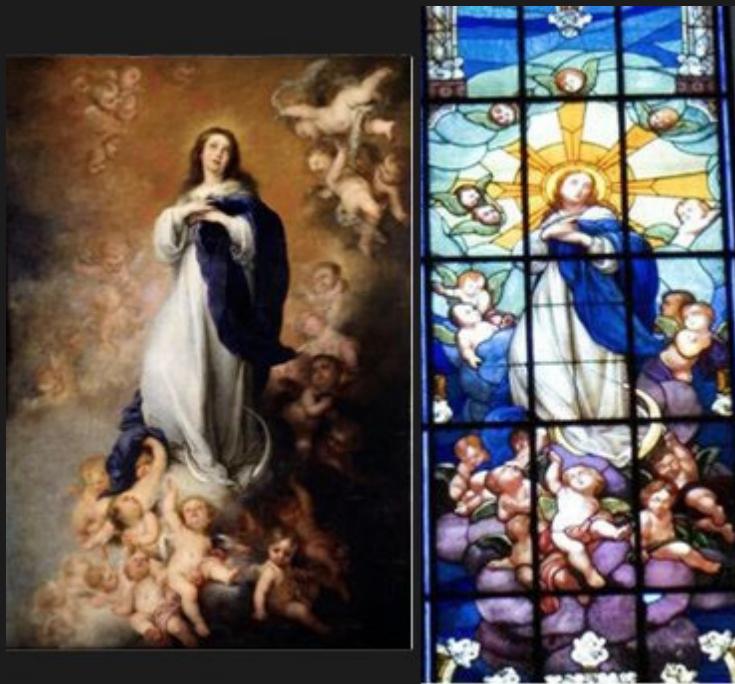


Figura 3a – BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO: *La Inmaculada Concepcion de los Venerales*, c. 1678.
Óleo sobre tela, 274x190 cm.

Madrid, Museu do Prado

Fonte: <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-inmaculada-concepcion-de-los-venerables-o-de-soult/>

Figura 3b – CESAR ALEXANDRE FORMENTI: *Nossa Senhora da Conceição*, c. 1933.
Vitrail, 120 x 600 cm.

Vitória, Catedral Metropolitana de Vitória, Presbitério.

Foto: Mônica Lima, 2008.



Figura 4 – CESAR ALEXANDRE FORMENTI: *Santa Cecília e os anjos*, c. 1937.
Vitrail, 300 x 500 cm.

Vitória, Catedral Metropolitana de Vitória, Coro.

Foto: Mônica Lima, 2008.



Figura 5 – CESAR ALEXANDRE FORMENTI: *Anunciação e São Miguel Arcanjo*, c. 1937.
Vitrail, 180 x 300 cm.

Vitória, Catedral Metropolitana de Vitória, Guarda-Vento.

Foto: Andrea Della Valentina, 2008.