

Os vitrais da Catedral de Vitória-ES e seus doadores nas décadas de 1930 e 1940¹

Mônica Cardoso de Lima
UFES

Resumo

Pretende-se demonstrar que os vitrais, dada sua localização e programa iconográfico, querem mostrar a catedral e a Igreja local, como um espaço de conciliação dos interesses dos grupos sociais locais em uma conjuntura de centralização política vivida na interventoria de João Punaro Bley (1930-1943). Interrogaremos os vitrais a partir das categorias de localização e doação para confrontá-las com o pensamento teológico-político hegemônico na época.

Palavras-chave

vitrais, poder, doação

Abstract

It is intended to demonstrate that the stained-glass windows, given their location and iconographic program, want show the cathedral and the Church, as a space of conciliation of the interests of the local social groups in the course of a political centralized conjuncture experienced during the João Punaro Bley's injunction (1930-1943). We intent to discuss the stained-glass windows by using the categories of localisation and donation, as well as with the political thought which defended a centralizer project based on the principles of hierarchy and order of that time.

Keywords

stained glass windows, power, donation

1 O objeto de estudo deste trabalho faz parte da minha dissertação de mestrado que se inseriu na linha de pesquisa Patrimônio e Cultura do Programa de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, defendida em abril de 2009.

Na catedral metropolitana de Vitória existem atualmente 23 vitrais (21 em formato ogival e 2 medalhões), dos quais foram selecionamos para este estudo aqueles instalados entre 1933 e 1943, que totalizam 17. Tal recorte, que privilegia o aspecto cronológico, deve-se à 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. Os vitrais instalados entre 1933 e 1943 foram executados pelo Atelier do pintor, vitralista e mosaicista residente no Rio de Janeiro, César Alexandre Formenti, e estão instalados atualmente na nave (4), coro (1), guarda-vento (2), transepto (6), presbitério (4). A disposição atual dos vitrais existe desde a reforma de 1968 e 1974, porém até 1968 os vitrais estavam dispostos da seguinte forma:



Esquema – Localização dos vitrais. Catedral de Vitória. Décadas de 1930 e 1940²

- 2 1 – Santa Cecília e os anjos (coro) 1937. 2 – Barra-vento: Anunciação e São Miguel Arcanjo 1937. 3 – Nossa Senhora do Líbano 1937. 4 – São João Evangelista 1934. 5 – São José e o Menino 1933. 6 – Aparição do Cristo a Santa Margarida Alacoque. 1933. 7 – Nossa Senhora da Conceição 1933. 8 – Cordeiro de Deus 1934. 9 – São

Os vitrais instalados no coro, guarda-vento, presbitério, nave e transepto da catedral de Vitória interessam por dois motivos: em primeiro lugar, pelo fato de expressarem um pensamento que fundamentou o programa iconográfico da catedral nas décadas de 30 e 40. Acredito que a escolha dos temas encomendados e o local onde foram instalados os vitrais dizem respeito a um pensamento pautado na concepção organicista da sociedade que fomentou princípios de autoridade, hierarquia e unidade social numa conjuntura de instabilidade política que antecedeu o Golpe do Estado Novo no Brasil. Também interessa destacar que esse conjunto de vitrais da catedral é um exemplo local e nacional da retomada da arte do vitral no Brasil.

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. Portanto, a questão a ser colocada é sobre o que se pretendeu expor ou *apresentar* com estas imagens.

Para atingir o objetivo deste trabalho foram trabalhadas 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. Neste sentido é possível aproximar esta problemática da proposta de Georges Didi-Huberman de compreender a história das imagens como uma história de objetos impuros e culturalmente complexos³. Estas noções 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.

Esta relação entre as imagens e o lugar em que elas ocupam certamente traduz uma hierarquia tradicional das personagens sa-

Tarcísio 1934. 10 – Sagrado Coração de Jesus 1934. 11 – Santa Terezinha de Lisieux (nave) 1933. 12 – São Lucas (presbitério) 1942. 13 – São Mateus (presbitério) 1942. 14 – São Marcos (presbitério) 1942. 15 – Nossa Senhora do Rosário de Pompéia (nave) 1942. 16 – Visitações (transepto) 1968-1974

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

cras, como, por exemplo, a disposição dos evangelistas no altar-mor, ou de Santa Cecília no coro, por ela ser patrona dos músicos. Mas essa questão também pressupõe uma preocupação de ordem sócio-político-religiosa, na medida em que tais objetos foram doados por agentes sociais que se presentificam no espaço sagrado da catedral através das inscrições com os seus nomes. Afinal, parafraseando Jean-Claude Schmitt, interessa-nos “analisar a arte em sua especificidade e em sua relação dinâmica com a sociedade que a produziu”⁴. Como ele conclui, as imagens não representam o real, “sua função é menos representar sua realidade exterior do que construir o real de um modo que lhe é próprio”⁵.

Neste trabalho tratarei de esclarecer os caminhos adotados para a análise dos vitrais instalados no Coro/Guarda-Vento e Altar-Mor, sendo que os primeiros foram doados pelo Governo Estadual e os do altar-mor pela família Vivacqua e De Biase. O fato de o governo ter contribuído para a retomada das obras da catedral nos anos 30 e de ter ofertado em 1937 um vitral no coro e o guarda-vento com o seu próprio nome nos leva a refletir sobre as intenções deste ato político.

O interventor João Punaro Bley governou o estado entre 1930 e 1943, neste período ele buscou articular com as forças políticas locais a fim de colocar-se acima delas, não no sentido de negar-lhes favorecimentos ou de promover uma política econômica contrária aos interesses dos grupos agrários-mercantis dominantes no estado, mas no sentido de “modernizar” determinados aspectos do aparelho de estado⁶.

Desde o início do século XX, os descendentes de Francisco de Souza Monteiro, grande proprietário de terras, participavam de forma hegemônica na política local, destacando-se os nomes de Jerônimo Monteiro, Bernardino de Souza Monteiro e Fernando de Souza Monteiro Filho. Os primeiros seguiram carreira política e o

4 SCHMITT, Jean-Claude. O corpo das imagens. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru/ São Paulo: EDUSC, 2007. p. 33.

5 Ibid., p.27.

6 Marta Zorzal e Silva aponta que os mecanismos modernizadores podem ser vistos no fortalecimento da estrutura socioeconômica (Escola Prática de Agricultura, Instituto de Crédito Agrícola, aparelhamento portuário, infra-estrutura sanitária – hospitais, preventórios – e social – patronatos, asilos), na estrutura política com a modernização do aparelho de estado e na estrutura ideológica, com a ampliação do número de escolas e introdução do ensino universitário. ZORZAL E SILVA, M. Estado, Interesses e Poder. Vitória: FCAA/SPDC, 1995. p. 127.

último foi bispo de Vitória de 1902 a 1916⁷. Nos anos 20, ocorreu uma cisão nesta oligarquia, dividindo-a entre os “jeromistas” e os “bernardistas”. Nesta conjuntura, Atilio Vivacqua, neto do Coronel Jose Vivacqua, uniu-se ao grupo bernardista e foi um político proeminente nos anos 1920. Nos anos 1930, integrou um grupo que fez oposição ao governo Bley, através do Partido da Lavoura, criado em 1933. Com o golpe de 1930, João Punaro Bley foi escolhido interventor e iria procurar cumprir a missão que lhe foi outorgada pelo chefe do Governo provisório, Getúlio Vargas: pacificar as correntes políticas contrárias atuantes no Espírito Santo.

Vitral Santa Cecília

Esse vitral é o maior da igreja e está numa posição imponente, que o coloca acima de todos os outros vitrais. No entanto, ele é também o mais distante dos fiéis. A visão da imagem no vitral opera em uma duplicidade, a do distanciamento e da magnificência.

A devoção a essa santa é comum no Brasil, assim como a utilização de sua imagem como uma espécie de cenário para a música sacra, disposta no coro das igrejas. Assim, somente no Espírito Santo, a imagem de Santa Cecília está representada como padroeira da Música nos vitrais das seguintes igrejas: de São Sebastião (município de Afonso Cláudio), de Nossa Senhora da Penha (município de Alegre), de São João Batista (município de Aracruz) e na matriz de Nossa Senhora Medianeira de todas as Graças (município de Itaguaçu). Sua representação em êxtase auditivo⁸ aparece na catedral de Colatina e na catedral de Vitória.

Em geral, a iconografia a representa como uma jovem tocando algum instrumento musical, geralmente um piano/órgão, alaúde, violoncelo ou harpa. Muitas vezes ela está só, mas também acompanhada por anjos.

Na catedral, a santa toca uma harpa e está acompanhada por dois anjos ajoelhados e com as mãos no peito, em um gesto de reverência. Os elementos arquitetônicos, como as colunas coríntias em primeiro plano, criam uma ilusão de profundidade e as faces da santa e dos anjos têm tom de mármore. Na parte superior do vitral, sobre nuvens, há um concerto celestial: um anjo entoa hinos, outro toca

7 MICELI, A Elite Eclesiástica Brasileira, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988. p. 68-69.

8 De acordo com a classificação de: STOICHITA, Victor I. El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el siglo de oro español. Madrid: Alianza, 1997. p. 19.



Vitral Santa Cecília e os anjos
300x500cm
Coro. Catedral de Vitória. 2008.
Fotografia da autora.

flauta e um terceiro toca alaúde. Além do número evocar a Trindade, também há a idéia de uma corte celeste. Abaixo desse grupo há mais três anjos, nus, sobre os quais voltaremos a tratar mais adiante.

Para apresentar o nome do doador, o Atelier Formenti se utilizou de uma tarja, como nos demais vitrais, mas “dentro” da imagem, e não na borda. Ela está em primeiro plano, colocando em destaque a inscrição: “Offerta do Governo do Estado do Espírito Santo – 1937”. Essa posição da inscrição se distingue das demais na própria catedral e também em outros templos⁹.

No caso do vitral Santa Cecília da catedral de Vitória, há um elemento que une o alto com o baixo, o celestial com o mundano, o divino com o político: os anjos nus, intermediários entre o plano celeste e o plano mundano, estão em um espaço triangular, como se fosse um tímpano de um portal que conduz o alto para o baixo e vice-versa. Eles lançam lírios sobre a cabeça de Cecília, que também aparecem caídos no chão em direção à tarja. Nesse vitral, então, o nome do doador não está separado da composição, ele faz parte dela. A tarja marca o fim e o início do caminho dos lírios lançados pelos anjos.

São Miguel e Anunciação

O governo estadual também doou o guarda-vento com duas imagens, a Anunciação à Virgem Maria e São Miguel Arcanjo, emoldurados pela porta de ferro. A presença do guarda-vento é comum na arquitetura sacra, e pode ou não conter imagens. No caso da catedral, por ser ele composto quase que inteiramente de vidro, ao mesmo tempo em que funciona como protetor ao vento, é também uma grande janela que filtra a luz.

As imagens 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, como veremos adiante.

⁹ Na catedral, as tarjas com os nomes dos doadores estão localizadas no que poderíamos chamar de margem inferior da imagem.



Detalhe dos Vitrais do Guarda Vento
(180x300cm)
Catedral de Vitória. 2008.
Fotografia de Andrea Della

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.

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. Percebemos que o “inimigo”, naquela conjuntura, era principalmente o perigo do regime comunista.

No jornal oficial Diário da Manhã, entre 1936 e 1937, é possível observar em manchetes e em algumas opiniões publicadas uma tentativa de demonizar a experiência comunista russa. Não era incomum a utilização de adjetivos dirigida aos comunistas como: “extremistas”, “monstruosos”, “destruidores da família e da religião”, “miseráveis” e “ideologia nefanda”.

O bispo D. Luiz Scortegagna, em 1937, colocou nas mãos do governador instituído, João Punaro Bley, o dever de manter a ordem e, nas mãos da população, o dever da obediência, como podemos ler em trechos de seu discurso de visita ao município de Iconha, reportado pelo jornal Diário da Manhã:

S. Excia. escolheu para thema de seu discurso a obediência devida pelos fieis e pelos católicos as pessoas constituídas em dignidade quer eclesiásticas, quer civil. Após dissertar brilhantemente e com felicidade rara sobre o dever que tem todo o católico de combater com todas as forças, ao seu alcance, o **perigo do comunismo**¹⁰.

O projeto político de centralização administrativa iniciado em 1930 ganhou impulso com a Intentona Comunista ocorrida em 1935, levando o estado varguista a mover-se em direção ao golpe, justificando-o por ser uma “*obra de salvação nacional*”.

Foi nesta conjuntura que o governador Bley doou o guarda-vento, objeto cuja função é ao mesmo tempo dar proteção e permitir

¹⁰ Passagem do discurso de D. Luiz Scortegagna em “Visita aos Municípios”, Diário da Manhã, ano 30, 25 fev. 1937, p. 1. Alguns dos documentos eclesiásticos que condenaram o comunismo como uma heresia, são respectivamente: Encíclica Qui pluribus (1846), Alocução Quibus quantisque (1849), Encíclica Noscitis et Nobiscum (1849), Alocução Singularem quandam (1863), Encíclica Rerum Novarum (1891) e a Quadragésimo anno (1931).

a entrada em um templo católico. Neste mesmo objeto, as imagens da Anunciação e do São Miguel Arcanjo evocam a história da salvação. O inimigo naquela conjuntura foi o perigo comunista, que pôde ser derrotado pela instituição do Estado Novo.

Não é difícil estabelecer, por analogia, para um observador contemporâneo, uma relação entre o capitão São Miguel derrotando o mal e Punaro Bley derrotando os inimigos da ordem e da “democracia”, representados naquela conjuntura política pelos adeptos do comunismo ou da Aliança Nacional Libertadora. Logo, o Capitão Bley poderia ser visto metaforicamente como um São Miguel, militar, protetor e reconhecido como a autoridade que pôde estabelecer a ordem e uma harmonia social.

Um detalhe que chama a nossa atenção é o fato de que na placa informando o doador do guarda-vento, é o próprio nome do governador que aí figura, diferentemente da tarja do vitral Santa Cecília, que faz referência apenas ao governo estadual. Outra particularidade consiste no fato de que a inscrição do guarda-vento traz a menção “Capitão Bley”, em uma evidente aproximação simbólica entre o arcanjo guerreiro e o governador.

Altar

Outro aspecto que merece destaque neste programa diz respeito aos vitrais localizados atrás do altar-mor, doados pela família Vivacqua e de Biase, em 1933.

A figuração de São José, da Virgem e do Cristo neste espaço não é uma novidade, apenas a de Santa Maria Margarida Alacoque¹¹. A presença de Santa Margarida Maria Alacoque, no entanto, reafirma a coerência do programa iconográfico da catedral por estar na origem do culto ao Sagrado Coração – o que a relaciona com o

11 Quanto à sugestão evocada verbalmente por alguns pesquisadores locais, de que essas imagens comporiam uma Sagrada Família, ela não se sustenta. Como explica Maria Cristina Pereira, “esse raciocínio tem lógica, mas ele não sobrevive a um exame de coerência iconográfico-teológica. Em primeiro lugar, há a presença de um elemento estrangeiro, Santa Margarida Alacoque. Em segundo lugar, a Virgem está representada através de uma de suas raras invocações em que não é a sua maternidade que está em cena, e sim a sua pureza. Ou seja, mais que frisar uma Maria mãe, está se sublinhando uma Maria Virgem. Em muitas imagens da Imaculada Conceição, embora este não seja o caso aqui, ela é mesmo representada jovem, a fim de que a referência seja feita à sua concepção especial – e não à concepção do Cristo. Ou seja, não é uma das imagens mais bem apropriadas para se compor um grupo da Sagrada Família”. Entrevista concedida a Mônica Cardoso de Lima, Vitória, 20 de novembro de 2008.

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.

Simbolicamente, a disposição dos vitrais funcionou como uma idealização do real, afinal as forças políticas estaduais ao longo dos anos 30 foram cooptando João Punaro Bley e gradativamente assumiram papel importante na direção do poder político estadual¹².

Após 1930, a Igreja procurou reafirmar sua influência na vida pública e reaproximou-se do Estado, mantendo com este uma relação de “mútua cooperação”, conservando como “interesses indispensáveis” a ingerência sobre o sistema educacional, a preservação da moralidade católica, o anticomunismo e o anti-protestantismo.

A Igreja teve uma importante contribuição na construção de um imaginário e de uma ideologia pautada nos princípios da autoridade, da ordem e da obediência ao poder institucionalizado. O ano de 1937 marcou a consolidação do processo político centralizador que colocou o Estado como a autoridade a ser reconhecida pelos grupos políticos locais. Neste mesmo ano, uma nova doação passou a compor o espaço da catedral e, como em um jogo de oposição e complemento, os vitrais do altar, do coro e do guarda-vento buscam através da inscrição do nome de seus doadores afirmar que não há antagonismo dentro do espaço sagrado.

Conclusão

Se pensarmos a catedral e seus vitrais como uma metáfora do “organismo social”, o bispo Dom Luiz Scortegagna, 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 conflitos.

Da imaterialidade do gesto de oferecimento de um dom à materialidade de um nome e de uma data, o observador atual é situado em um determinado tempo e em uma rede de relações sociais muito específicas. Os vitrais não possuem somente imagens, mas também inscrições, que materializam os nomes e, inclusive, simbolizam a disputa política no Estado entre 1930 e 1937.

¹² ZORZAL e SILVA, 1995, p. 116.



Montagem com Vitrais São José, Santa Margarida e Nossa Senhora da Conceição. Altar-Mor. Catedral de Vitória. 2008. Fotografia da autora.