

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

MÔNICA CARDOSO DE LIMA

Os vitrais da catedral de Vitória-ES
e seus doadores nas décadas de 1930 e 1940

VITÓRIA
2009

MÔNICA CARDOSO DE LIMA

Os vitrais da catedral de Vitória-ES
e seus doadores nas décadas de 1930 e 1940

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Patrimônio e Cultura.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Cristina Correia Leandro Pereira.

VITÓRIA
2009

L732v Lima, Mônica Cardoso de, 1965-
Os vitrais da Catedral de Vitória-ES e seus doadores nas
décadas de 1930 e 1940 / Mônica Cardoso de Lima. – 2009.
203 f. : il.

Orientadora: Maria Cristina Correia Leandro Pereira.

Co-Orientadora: Clara Luiza Miranda.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito
Santo, Centro de Artes.

1. Catedral Metropolitana de Vitória (ES). 2. Vitrais. 3.
Doações. 4. Poder (Ciências sociais). I. Pereira, Maria Cristina
Correia Leandro. II. Miranda, Clara Luiza. III. Universidade
Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. IV. Título.

CDU: 7

MÔNICA CARDOSO DE LIMA

Os vitrais da catedral de Vitória-ES
e seus doadores nas décadas de 1930 e 1940

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Patrimônio e Cultura.

Aprovada em

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Maria Cristina Correia Leandro Pereira
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientadora

Prof^a. Dr^a. Clara Luisa Miranda
Universidade Federal do Espírito Santo
Co-orientadora

Prof^a. Dr^a. Almerinda da Silva Lopes
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof^a. Dr^a. Jessie Jane Vieira de Souza
Universidade Federal do Rio de Janeiro

A Nair Caetano de Souza Lima e Adalberto Cardoso de Lima (*in
memoriam*)

No vasto e eclético percurso da obra de Walter Benjamin, ressaltamos a disposição geral em assinalar correspondências, ou antes, associabilidades entre fenômenos diversos: ligam-se formas artísticas e o cotidiano sensorial de uma época; as forças políticas, técnicas e econômicas compõem um inesperado relevo se associadas às respostas, provocações e antecipações dadas a elas pelos artistas, aqueles que plasmam um rosto para os perigos e as possibilidades de cada época.

Bernardo B. C. Oliveira.

AGRADECIMENTOS

A Deus.

A minha mãe, Nair pelo contínuo incentivo, força e fé.

Ao meu pai, Adalberto, que sempre foi um exemplo de curiosidade e resistência pelas coisas deste mundo.

Aos meus irmãos, Adalberto Junior, Sandra e Myrna, por acreditarem na minha disposição.

A Maria Cristina Correia Leandro Pereira, pela disponibilidade, atenção, valiosos apontamentos e ricas sugestões para a reflexão.

A Clara Luiza Miranda, por ter acreditado no meu projeto, pela disponibilidade e colaboração para desenvolver esse trabalho.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Artes da UFES, pelas contribuições.

Ao Piquita, por ter patrocinado uma importante viagem de pesquisa.

Aos meus sobrinhos, pela compreensão de minhas ausências.

A todos os meus familiares, por partilharem comigo as preocupações e as conquistas.

Aos funcionários do Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória, do Arquivo da Assembléia Legislativa do Estado do Espírito Santo, da Biblioteca Pública Estadual, do setor de Coleções Especiais da Universidade Federal do Espírito Santo, do Arquivo Público Estadual, do Arquivo Público do Estado de São Paulo, da igreja dos Capuchinhos do Rio de Janeiro, do Arquivo da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Candelária no Rio de Janeiro, por colaborem com a minha pesquisa.

Às colegas do mestrado, companheiras dessa primeira turma, particularmente a Andrea e Renata, pelas contribuições e companheirismo.

Aos meus amigos e amigas do coração e da vida Tânia, Deco, Dinho, Nel, PT, Márcia e Elcy, pelas incontáveis e múltiplas formas de fortalecimento que me proporcionam.

Aos meus amigos e amigas do JAM/PMV e da SEME/PMV, pelo companheirismo e pelas descobertas.

A Neusely, Vitor, Lucilene e Paloma, pelas traduções.

À FACITEC/PMV, pelo apoio financeiro.

À SEME/PMV, pela liberação remunerada.

Enfim, meus mais sinceros agradecimentos a todos aqueles que de alguma forma contribuíram e cujos nomes não estão citados aqui, mas estão presentes em meu coração.

RESUMO

O objeto de estudo desta dissertação são os vitrais da catedral de Vitória encomendados e instalados entre 1930 e 1940, doados por famílias, instituições políticas e religiosas de relevância naquele contexto histórico. Temos por objetivo estudá-los entrelaçando as inscrições e as imagens representadas nos vitrais com o universo político e religioso da capital do Espírito Santo naquele contexto.

A problemática do trabalho insere-se na questão da ambigüidade das imagens: pretende-se demonstrar que os vitrais, dada sua localização e programa iconográfico, querem mostrar a catedral e, conseqüentemente, a Igreja, 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). Naquele contexto marcado por ambigüidades de diversas naturezas, as imagens com as inscrições conciliam o passado e o presente, o sacro e o profano, o político e o religioso. Tais ambigüidades permearam a sociedade capixaba marcada pelo processo de transição para a modernidade entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX.

Iremos interrogar os vitrais a partir das categorias de *localização (topos)* e *doação* para confrontá-las com o pensamento teológico-político hegemônico na época.

PALAVRAS-CHAVE: VITRAIS – CATEDRAL DE VITÓRIA – PODER – DOAÇÃO

ABSTRACT

This dissertation focuses on the stained-glass windows of the *Catedral de Vitória*, commissioned and installed from 1930 to 1940 and donated by political and religious institutions and families with great relevance on that historical context. It is our purpose to study them interlacing the inscriptions and images represented in them with the political and religious universe of the capital city of Espírito Santo at that time.

The problematic of the study is put in the question of the ambiguity of the images: it is intended to demonstrate that the stained-glass windows, given their location and iconographic program, want show the cathedral, and the Church as well, 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). In that context, marked by ambiguities of many natures, the images and their inscriptions conciliate the past and the present, sacred and profane, politics and religion. Such ambiguities permeated the social body of Espírito Santo, marked by the process of transition to modernity between the end of nineteenth century and the first half of twentieth century.

We intent to discuss the stained-glass windows by using the categories of localisation (*topos*) and donation, in order to confront them with the local unfolding of the romanico politics adopted by the Church, as well as with the political thought which defended a centralizer project based on the principles of hierarchy and order of that time.

KEY WORDS: STAINED GLASS WINDOWS – CATEDRAL DE VITÓRIA – POWER – DONATION

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	11
2.	A CATEDRAL METROPOLITANA DE VITÓRIA.....	18
2.1.	O ecletismo entre ‘o moderno’ e o ‘mau gosto’.....	21
2.2.	A catedral entre 1918 e 1968: uma obra em aberto.....	31
2.3.	A intervenção de 1968.....	51
2.4.	Os altares.....	54
2.5.	Os vitrais.....	67
3.	OS VITRAIS DO ATELIER FORMENTI.....	73
3.1.	Alguns aspectos da trajetória de César Alexandre Formenti no Brasil.....	73
3.2.	Atelier Formenti: funcionamento.....	79
4.	AS IMAGENS E SEUS LUGARES – OS VITRAIS DA CATEDRAL NOS ANOS 30 e 40.....	98
4.1.	Os doadores dos vitrais.....	101
4.2.	Pensamento político-religioso nos anos 30 e o programa iconográfico dos vitrais.....	108
4.3.	Os vitrais doados em 1933 e 1937.....	118
5.	A SIMBOLIZAÇÃO DO ESPAÇO SOCIAL NA CATEDRAL.....	140
5.1.	Os vitrais da nave.....	143
5.2.	Os vitrais após a reforma de 1968-1974.....	166
6.	CONCLUSÃO.....	168
7.	REFERÊNCIAS.....	172
8.	ANEXOS.....	184

1. Introdução

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência (...) fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso.

Walter Benjamin¹

O objeto de estudo desta dissertação, que se insere na linha de pesquisa Patrimônio e Cultura do Programa de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, são os vitrais da catedral metropolitana de Vitória. Neste templo 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.

Encaramos os vitrais como “documentos-monumentos”: além de fontes visuais, eles são parte integrante da arquitetura da catedral. Françoise Choay afirma que o sentido original do termo monumento vem do latim *monumentum*, que por sua vez:

deriva de *monere* (advertir, lembrar), aquilo que traz à lembrança alguma coisa (...) sua especificidade deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória².

A etimologia da palavra nos dá uma dimensão poética, pois as imagens dos vitrais nos lembram um tempo da história recente desta capital que não é, não foi e nunca será estanque ou fixo. Exemplo disso está na própria disposição dos vitrais na catedral entre 1968-1974: atendendo-se às demandas específicas do Concílio Vaticano II, a disposição

¹ BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 224.

² CHOAY, F. *A Alegoria do Patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade/UNESP, 2001. p. 17-18.

original foi alterada. Nosso interesse está em perceber como suas significações deslizarão de um tempo para o outro e investigá-las em sua duração³.

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 complexos⁴. 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.

Esta relação entre as imagens e o lugar em que elas ocupam certamente traduz uma hierarquia tradicional das personagens sacras, como, por exemplo, a disposição dos evangelistas no altar-mor, ou de Santa Cecília no coro, por ela ser patrona dos músicos, para não dizer das hierarquias apontadas por Jean-Claude Schmitt entre o alto e o baixo, a direita e a esquerda⁵. 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, retomando ainda Schmitt, interessa-nos “analisar a arte em sua especificidade e em sua relação dinâmica com a sociedade que a produziu”⁶. 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”⁷.

Para a noção de representação, utilizamos a proposição de Roger Chartier, especialmente em nossos capítulos 4 e 5. Segundo o autor, “as representações do mundo

³ A categoria de duração de um fenômeno foi denominada por Marc Bloch de “*arcaica textura da sobrevivência*”. BLOCH, Marc. *Introdução à História*. Lisboa: Europa-América, s/d. p. 25, 26 e 60.

⁴ 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.

⁵ SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauril São Paulo: EDUSC, 2007. p. 38.

⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁷ *Ibid.*, p. 27.

social são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam”⁸, ainda que de forma involuntária.

Usamos o termo “involuntária”, no sentido convocado por Pierre Bourdieu, de que as ações dos agentes sociais estão pautadas naquilo que classicamente chama-se de “princípio da razão suficiente”, ou seja, suas ações têm um sentido racional, porém em uma avaliação de seus atos “parece que tinham razão em fazer o que fizeram, sem que tenhamos razão ao dizer que o cálculo racional das probabilidades tenha sido o princípio das escolhas que fizeram”⁹. Em outras palavras, 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 e isto não significa afirmar que os agentes das ofertas o fizessem pautados explicitamente no princípio da exibição. Afinal, o gesto de doar é antes de tudo uma regra social primordial¹⁰.

Nesta pesquisa não há um documento que nos revele os motivos políticos, estilísticos ou religiosos para a encomenda dos vitrais. Nosso trabalho foi construído a partir de fragmentos, lacunas de fontes escritas e visuais sobre a catedral ou sobre parte dos vitrais. Logo, grande parte da informação de que pudemos dispor deveu-se, sobretudo às notícias e reportagens publicadas em jornais, tais como o *Diário da Manhã*, para o período que compreende os anos de 1918 a 1937, e o jornal *A Gazeta*, para os anos posteriores. As revistas *Vida Capichaba* e *Chanaan* também foram amplamente utilizadas como fontes de referência a respeito da catedral e de seus vitrais.

Neste aspecto, estamos certamente diante de uma problemática comum aos historiadores. Todavia, cabe esclarecer que se não encontramos um “documento fundador” que facilitaria nossa investigação e análise dos vitrais da catedral, podemos contar com os documentos primários ainda preservados em arquivos locais. Deles, além

⁸ CHARTIER, R. *A História Cultural. Entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. p. 16

⁹ BOURDIEU, P. *Razões práticas. Sobre a Teoria da ação*. Campinas: Papirus, 2003. p. 138.

¹⁰ Marcel Mauss afirmou que a regra primordial da “tríplice obrigação de dar, receber e retribuir” atuava no coração das sociedades selvagens e arcaicas. O autor reúne material etnológico defendendo a idéia de que “em sociedades arcaicas é rivalizando em dons que os seres humanos se ligam e constituem sociedade, trocando bens que não possuem um valor utilitário, mas simbólico”. CAILLÉ, Alain. *Antropologia do dom. O terceiro Paradigma*. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 20.

dos jornais e revistas já mencionados, dispomos das atas da Assembléia Legislativa, que nos ajudaram a perceber certas questões políticas entre 1930 e 1937 e dos registros visuais e escritos disponíveis na Cúria metropolitana de Vitória. Este último acervo, embora de enorme importância para o conhecimento da documentação oficial da Igreja no Espírito Santo, não possui documentos específicos sobre o processo de encomenda e contratação do ateliê que realizou o trabalho de estudo e instalação dos vitrais.

No que diz respeito à bibliografia concernente ao nosso objeto de estudo, é importante observar que ela ainda é lacunar. Especificamente sobre os vitrais, existe apenas uma monografia de conclusão de curso, em Artes Plásticas, “Vitrais Sacros no Estado do Espírito Santo”, de Dante José de Araújo, cujo objetivo foi apenas o de mapear e identificar os vitrais instalados em vários templos capixabas. Quanto à catedral, os estudos concentram-se sobretudo em aspectos arquitetônicos, como outra monografia de conclusão de curso, desta vez em Arquitetura e Urbanismo, de autoria de Enrique Z. Martinelli Jr., intitulada “André Carloni. Vivendo a construção da cidade”¹¹.

O debate historiográfico a respeito do estado do Espírito Santo no período de 1930 a 1943 é menos restrito do que aquele relativo à catedral enquanto objeto arquitetônico e artístico. A ênfase desses trabalhos consiste em questões de natureza econômica ou de política local¹².

Destacamos, entre eles, a obra “Elites Políticas Espírito-Santenses e Reformismo Autoritário (1930-1937)”, de Fernando Achiamé. A obra fundamenta-se em noções gramscimianas e analisa a história política do Espírito Santo no período citado dando contorno tanto às rupturas em relação ao passado oligárquico, quanto às continuidades,

¹¹ MARTINELLI JR, H.Z. Andre Carloni. Vivendo a construção da cidade. Monografia (Graduação em Arquitetura e Urbanismo). Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2002.

¹² Podemos citar, entre outros: BORI-HABIB FILHO, Namy Chequer. *A Revolta de Xandoca: desafio à oligarquia Monteiro no ES em 1916*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2005; BUFFON, José Antonio. *O café e a urbanização no Espírito Santo*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade de Campinas, Campinas, 1992; GRAZZIOTTI, Marinete Simões. *Dever do Estado e direito do cidadão: as políticas públicas no governo varquista no ES (1930-1945)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2006; MORANDI, Angela M. et al. *Alguns aspectos do desenvolvimento econômico do Espírito Santo (1930-1970)*. Vitória: UFES/NEP, 1984; TALLON, Miguel Deps e COSTA, L. *O Espírito Santo na Revolução de trinta*. Vitória: Assembléia Legislativa do ES, 1980; MENDONÇA, Carlos Vinícius Costa de. *O êxtase autoritário: a política educacional de segurança nacional no período Vargas e sua repercussão no Espírito Santo (1930-1940)*. Tese (Doutorado em História). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

no que diz respeito ao exercício de poder político por representantes da classe dominante. O autor faz uso do conceito de “reformismo autoritário” para englobar as ações de modernização institucional e de centralização política com dimensão autoritária. Segundo o autor, 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*¹³.

Não é nossa preocupação no presente estudo refletir sobre as múltiplas e complexas relações de força entre os grupos socialmente organizados do Estado no período. Porém, cabe tecer alguns esclarecimentos a respeito da composição destas forças para identificar certas especificidades da cultura política local. E, neste aspecto, a obra “Espírito Santo: estado, interesses e poder”, de Marta Zorzal e Silva, foi fundamental devido aos esclarecimentos sobre a política local nos anos 30.

O método para orientar nossa interpretação das imagens apóia-se em duas categorias fundamentais: localização e dom. Consideramos relevante para a compreensão de nosso corpus realizar inicialmente uma abordagem ampla do contexto social em que teve início a construção da catedral. Neste sentido, no capítulo 2 trabalharemos com a noção de que a catedral metropolitana de Vitória é uma obra em aberto. Vemos como entre 1918, marco inicial de sua construção, e 1968, as obras da catedral permaneceram inacabadas, oscilando entre períodos de intensa mobilização de recursos para seu acabamento e períodos de paralisação das obras. Até a década de 60 a concepção estilística de sua ornamentação interna refletiu valores de uma Igreja pautada nos princípios da hierarquia e ostentação. Em 1974, a catedral – e a Igreja – já eram bastante diferentes. Cabe lembrar que a catedral foi erguida no mesmo local da antiga matriz da cidade, em 1918, em um contexto de importantes intervenções urbanas, marcadas pela valorização de uma modernidade cuja expressão materializou-se inclusive na escolha de repertórios ecléticos para a reforma ou construção de prédios públicos ou particulares. A

¹³ Este argumento também é desenvolvido por: VASCONCELLOS, João Gualberto M. *A invenção do coronel*. Vitória: UFES/SPDC, 1995.

opção pelo estilo neogótico da catedral é um dos aspectos desse contexto cultural, religiosos, social, político e econômico do início do século XX.

No capítulo 3, buscamos estudar, apesar das informações lacunares, o processo de encomenda dos vitrais e também o funcionamento do Atelier Formenti, responsável pelos vitrais. Fizemos grande uso de comparações com obras executadas pelo mesmo ateliê em templos do Rio de Janeiro, a fim de perceber como foram concebidas e realizadas as imagens nos vitrais da catedral. Destacamos a utilização de modelos copiados da basílica de São Pedro do Vaticano, o que contribuía para conferir aos vitrais mais prestígio. Assim, os vitrais analisados neste capítulo são os mais exemplares para dar indícios do modo de funcionamento do ateliê e de suas influências estilísticas: o vitral de São Tarcísio, o do Cordeiro de Deus, o do Sagrado Coração de Jesus, o da Aparição do Cristo a Santa Margarida Maria Alacoque, o de Nossa Senhora da Conceição, o de São Miguel Arcanjo e os dos Evangelistas.

Defendemos a hipótese de que os vitrais da catedral foram pensados a partir de um programa 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. A análise do programa iconográfico da catedral concentra-se nos capítulos 4 e 5 desta dissertação. Para facilitar o ordenamento narrativo do texto, selecionamos os vitrais de acordo com sua localização no espaço da catedral e também de seus doadores. Diante disso, no capítulo 4, analisamos os vitrais instalados originalmente no presbitério, no coro e no guarda-vento que são: São José, Aparição do Cristo a Santa Margarida Maria Alacoque, Nossa Senhora Conceição, Santa Cecília e os anjos, Anunciação e São Miguel Arcanjo. Estes vitrais foram divididos em dois conjuntos: os doados por representantes da elite econômica e política capixaba, em 1933/34, e os doados pelo governo estadual, em 1937. Para a construção de nossa argumentação, contextualizamos a política espírito-santense nos anos 30 e a política de romanização adotada pela Igreja. Também identificamos os doadores dos vitrais e analisamos discursos realizados por representantes da Igreja, do Estado e da sociedade de modo geral – expressos, sobretudo através da imprensa, que desempenhou um papel importante de apoio ao projeto de centralização política observada em 1937 com o golpe do Estado Novo.

No capítulo 5, damos continuidade à análise dos vitrais, enfocando aqueles doados pelas associações religiosas da capital e que foram instalados na nave: os de Santa Terezinha de Lisieux (1933), de Nossa Senhora do Líbano (1937) e de Nossa Senhora do Rosário de Pompéia (1942). Além deles, também destacamos os vitrais dos Evangelistas, instalados no presbitério, e o vitral com o tema da Visitação, instalado no braço esquerdo do transepto, entre 1968-1974. Através desses exemplares, discutimos a retribuição, um dos elementos fundantes do fenômeno das trocas simbólicas, segundo Pierre Bourdieu. A catedral sofreu uma reforma entre 1968 e 1974 (que entendemos como uma intervenção, como ficará claro) que alterou radicalmente a concepção de seu espaço interno, além de desmanchar o programa iconográfico dos anos 30 e 40, com a transposição dos vitrais do presbitério para o transepto e nave.

A retirada das imagens devocionais, dos altares e da ornamentação interna da catedral, acompanhada da alteração da localização dos vitrais, a nosso ver, desconstrói material e simbolicamente uma determinada concepção de Igreja.

Temos a convicção de que esta dissertação não esgota muita das questões por nós levantadas e que muitas perspectivas de análise sobre os vitrais e também sobre a própria catedral metropolitana de Vitória seriam necessários para podermos dar conta das múltiplas formas possíveis de abordagem do tema aqui proposto.

2. A catedral metropolitana de Vitória

A catedral metropolitana de Vitória foi erguida e ornamentada entre 1918 e 1979, com a participação de vários profissionais, dentre eles André Carloni¹⁴, Wladimir Bogdanoff¹⁵, Paulo Motta¹⁶, Morales de Los Rios¹⁷, César Alexandre Formenti¹⁸ e Gastão Formenti¹⁹.

Ela foi tombada em 1984 e está localizada na Cidade Alta, na Praça D. Luiz Scotegagna, tendo sido erigida quase no mesmo local da antiga matriz. Seu estilo é *neogótico* e, como justificou o IPHAN quando de seu tombamento, a catedral possui relevante interesse arquitetônico principalmente pelo seu “estilo único na capital”²⁰.

¹⁴ Atuou como arquiteto e construtor entre 1908 e 1936, tendo trabalhado como aprendiz na construção do teatro Melpômene. No período entre 1908 e 1912, atuou como construtor na reforma do convento do Carmo e em vários empreendimentos públicos, como: a construção da Santa Casa de Misericórdia e o palácio Domingos Martins; a reforma e ampliação da escola normal Pedro II (atual escola Maria Ortiz), a construção da via férrea entre a rua General Osório e a escadaria do palácio; a construção da fábrica de sílico-calcário em Vila Velha (hoje fábrica de Chocolates Garoto); a organização do serviço de transporte marítimo entre Vitória, Vila Velha e Santa Leopoldina. Em 1916, construiu o edifício da Alfândega e a delegacia fiscal de Vitória, e em 1925, construiu e decorou o teatro Carlos Gomes. Colaborou no projeto final da catedral metropolitana e construiu sua parte externa. Em 1943, foi nomeado representante do diretor geral do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional no Espírito Santo, passando a ser responsável pela preservação e restauração dos monumentos históricos, cargo que exerceu até 1965. CANAL FILHO, Pedro. *Vitória Republicana: Um salto para a modernidade. A história do Ecletismo do centro de Vitória contada por André Carloni, Josef Pilik e a Praça Oito de Setembro*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004, p. 104-109.

¹⁵ Arquiteto russo, veio para o Brasil como refugiado de guerra. Era também modelador em gesso, ofício que exerceu em Vitória na década de 40. Fez os desenhos para a decoração interna e externa da catedral de Vitória, mas dirigiu apenas a decoração da parte interna. Os trabalhos externos foram concluídos e sofreram alterações por André Carloni. Entre seus principais projetos arquitetônicos, estão: a matriz de Santa Rita de Cássia, na Praia do Canto, a igreja matriz de S. João Batista em Muqui e o Cais de Minério, do qual elaborou também uma maquete, fotografada por Mazzei em 1941. Ver, a seu respeito: DERENZI, Luiz Serafim. *Biografia de uma ilha*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1965.

¹⁶ Desenhista e paisagista. Em 1919 foi convidado, juntamente com André Carloni, a vistoriar prédios para a prefeitura de Vitória, na gestão de Henrique de Novaes (1916-1920). HG 109. Gabinete. Ofícios expedidos pelo prefeito (1918-1919). Arquivo Geral do Município de Vitória.

¹⁷ O espanhol Adolfo Morales de los Rios foi o arquiteto responsável pelo projeto e construção de 17 edificações na Avenida Central, no Rio de Janeiro, no início do século XX, dentre elas o Museu Nacional de Belas Artes. Ver, a seu respeito: RICCI, Claudia Thurler. Sob a inspiração de Clío: O Historicismo na obra de Morales de los Rios. *19&20 - A revista eletrônica de DezenoveVinte*. V.2, n. 4, out. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/19e20/>

¹⁸ Sobre César Alexandre Formenti, consultar o capítulo 3 desta dissertação.

¹⁹ Filho do italiano César A. Formenti, pintor, decorador e cantor lírico amador, e irmão da escultora Sara Formenti. Em 1895, sua família se transferiu para São Paulo. Aos nove anos, começou a estudar pintura com o pai e com Pedro Strina. Em 1910, transferindo-se com a família para o Rio de Janeiro, passou a trabalhar com o pai em pintura.

²⁰ Bem Tombado: catedral metropolitana de Vitória. Localização: Vitória – ES. Proprietário: Cúria Metropolitana de Vitória. Uso Atual: Religioso. Data da Construção: 1920-1970. Proteção: Tombada pelo CEC em 03/05/84, Processo nº 04/82. Inscrição no Livro Histórico nº 74, Folha 09. Patrimônio Cultural Arquitetônico Tombado.

A estruturação da edificação é em concreto armado nos setores portantes (altas e finas colunas), onde aquele material foi empregado à maneira das pedras nas catedrais góticas. As paredes são preenchidas por tijolos maciços e por vitrais. As fachadas possuem elementos arquitetônicos e ornamentos próprios do estilo gótico, como o arco ogival, a rosácea, pináculo, vitral, entre outros²¹.

Nosso interesse pela catedral ultrapassa, no entanto, sua relevância arquitetônica. Sua história revela aspectos regionais condizentes com a conjuntura sócio-político-religiosa advinda com o regime republicano no Brasil. Consideramos mesmo que a catedral pode ser vista como uma “imagem” da cidade de Vitória, quando desejamos compreender as permanências e as transformações da história da Igreja no Espírito Santo diante dos desdobramentos ocorridos após os Concílios Vaticano I e II.

Essas transformações não se limitaram apenas a questões de ordem religiosa, mas também de ordem estética e política. E é muito difícil separarmos essas instâncias sem incorrerem no risco de uma visão parcial e falseada de nosso objeto. Assim, por exemplo, em 1965, quando a comissão de obras assinou a conclusão provisória das obras da catedral, ela deu por terminado um projeto de catedral que seguia uma concepção de Igreja pautada na hierarquia e na autoridade. Essa concepção foi dominante até a primeira metade do século XX, ainda sob influência do Concílio Vaticano I (1869-1870)²² quando se buscava, na América Latina, substituir o catolicismo tradicional e colonial pelo romanizado.

Cabe lembrarmos aqui que o termo romanização – assim como ultramontanismo – é utilizado pela historiografia brasileira para designar a época de expansão do catolicismo romano, no Brasil entre o final do século XIX até os anos 1930, um período de estreitamento da vinculação das Igrejas nacionais com as diretrizes do Vaticano. Para Ralph Della Cava, este movimento reforçou ideologicamente a interpretação mítica da

²¹ Como bem descreve H. Martinelli, sua fachada principal está dividida em três partes, possuindo no centro porta de acesso com verga reta e tratamentos ogivas em argamassa que a envolvem. Sobreposto a ela há um vitral de coro também ogival. Este corpo central é coroado por um frontão triangular ogival, culminando com uma escultura de Nossa Senhora Auxiliadora com o Menino Jesus. Duas torres, com vãos ogivais e terminações piramidais trabalhadas, franqueiam o corpo central. MARTINELLI JR, H. Z. *André Carloni. Vivendo a construção da cidade*. Monografia (Graduação em Arquitetura e Urbanismo). Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2002.

²² O Concílio Vaticano I (1869-1870) ocorreu sob o Papado de Pio IX e reafirmou o modelo romano de catolicismo vigente desde o Concílio de Trento, no século XVI.

Nação católica brasileira e seu compromisso com a união entre Igreja e Estado. Ao nível eclesiástico, através da aliança com Roma, permitiu a expansão do número de dioceses e seminários no Brasil entre 1900 e 1940 e, ao nível do laicato, resultou na criação da Ação Católica²³.

Ressaltamos que a dimensão laica, inspirada na Doutrina Social da Igreja (Restaurare Omnia in Christo, lema do papa São Pio X), foi uma cultura política da primeira metade do século XX denominada *neocristandade* e foi compreendida como um complemento do movimento clerical ultramontano²⁴.

Essa fase coincide inicialmente com o pontificado de Pio XI, quando a Igreja e o Estado italiano voltam a se entender e culmina com a assinatura do Tratado de Latrão, em 1920. A Igreja, no Brasil, passa a dar ênfase à união entre fé católica e pátria brasileira para recuperar sua influência junto ao poder político. No pensamento da hierarquia católica, era importante criar uma ordem política e social fundamentada nos princípios cristãos, ou seja, transformar o regime político inspirado no ideário positivista em um verdadeiro Estado cristão²⁵. Veremos os desdobramentos desta questão em Vitória quando analisarmos o programa iconográfico da catedral que foi construída sob a influência deste pensamento.

²³ O grande promotor e símbolo deste contexto no catolicismo brasileiro foi o cardeal D. Sebastião Leme. Para o debate historiográfico a respeito da romanização no Brasil, ver: DELLA CAVA, Ralph. *Milagre em Joazeiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976; CASALI, Alípio. *Elite Intelectual e Restauração da igreja*. Petrópolis: Vozes, 1995; VAINFAS, Ronaldo. "Romanização". In: *Dicionário do Brasil imperial (1822-1889)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002, p. 660-661; SOUSA, Jessie Jane Vieira de. *Círculos Católicos Operários: a Igreja Católica e o mundo do trabalho no Brasil*. Rio de Janeiro: FAPERJ / UFRJ, 2002; AZEVEDO, Thales de. *Igreja e Estado em tensão e crise*. São Paulo: Ática, 1978; AZZI, Riolando. *O Catolicismo Popular no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1978; CEHILA, *História da Igreja no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1980 (Coleção Geral da Igreja na América Latina, t. 2, v. 2); MONTENEGRO, João Alfredo de Sousa. *O Trono e o Altar: vicissitudes do tradicionalismo católico no Brasil*. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 1992 e MARCHI, Euclides. *A Igreja e a questão social: o discurso e a práxis do catolicismo no Brasil (1850-1915)*. Tese (Doutorado em História). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

²⁴ REIS, Edilberto C. *Coronéis de Batina: a atuação do clero na política municipal cearense (1920-1964)*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em História Social do Instituto Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, março de 2008. p. 18 e 83. Em relação ao termo *neocristandade*, ver também: CAVA, Ralph Della. *A Igreja e Estado no Brasil do século XX: sete monografias recentes sobre o catolicismo brasileiro, 1916-1964*. *Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 12, p. 5-52, abr.-jun., 1975. Este termo é retomado em Scott Mainwaring, que propõe seu auge durante a Era Vargas (1930-1945), tendo por pauta de ação um teor anticomunista e antiprotestantismo, bem como a difusão da moral católica e a influência sobre o sistema educacional. MAINWARING, Scott. *Igreja Católica de política no Brasil: 1916-1985*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

²⁵ AZZI, Riolando. *A Igreja do Brasil, da apologética à renovação pastoral*. Belo Horizonte: O Lutador, 1991; AZZI, Riolando. *A neocristandade: um projeto restaurador*. São Paulo: Paulus, 1994.

Entre 1968 e 1979, a catedral sofreu novas reformas, que passaram a refletir estética, social e religiosamente a conjuntura mental e política pós-Concílio Vaticano II (1962-1965), quando a Igreja passa a dar ênfase a questões do campo ético-político, invertendo a hierarquia das prioridades na vida religiosa, se comparada com sua práxis anterior²⁶.

Neste capítulo, abordaremos alguns aspectos sócio-político-culturais do período de construção da catedral, com a finalidade de compreendermos o contexto mental em que se deu a escolha de seu estilo neogótico. Primeiramente, apresentaremos a capital espírito-santense no período das reformas urbanas do início do século XX e, em seguida, analisaremos a ornamentação interna da catedral, em dois momentos distintos, antes e depois das alterações sofridas com as reformas de 1968-1974.

2.1. O ecletismo entre “o moderno” e “o mau gosto”

Entre os anos 1908 e 1912, a capital espírito-santense sofreu uma série de transformações urbanísticas que têm paralelo com outras reformas realizadas no Brasil no início do século XX, sobretudo na então Capital Federal (Rio de Janeiro), na capital paulista e nas cidades enriquecidas com a borracha, Belém do Pará e Manaus. A desfiguração dos traçados urbanos coloniais, juntamente com a demolição de vários prédios antigos, deu-se principalmente em cidades onde o progresso econômico vigorava.

A passagem do século XIX para o XX fora marcada por ações públicas norteadas por um pensamento que associava as idéias de embelezamento às de civilização, progresso e indústria. Um símbolo da modernidade²⁷ no Brasil era a adoção do ecletismo na arquitetura, fazendo desaparecer o aspecto colonial e barroco das cidades.

Nesse período, no Espírito Santo, além do governo de Jerônimo Monteiro, as gestões de Moniz Freire (1892-1896) e Florentino Ávidos (1924-1928) também direcionaram

²⁶ PIERUCCI, A. F. O; SOUZA, B. M de; CAMARGO, C. P. F. de. Igreja Católica: 1945-1970. In: HOLANDA, S. B. (dir). *O Brasil Republicano: economia e cultura (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995 (História Geral da Civilização Brasileira, t.3, v. 4).

²⁷ Os termos “modernidade” e “modernização” devem ser compreendidos aqui a partir da perspectiva de Santos, segundo a qual a modernidade diz respeito a um paradigma sócio-cultural que se tornou hegemônico no mundo ocidental a partir do século XVI. SANTOS, Boaventura de Souza. “O social e o político na transição pós-moderna”. In: *Pela Mão de Alice: o social e político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 2003. p. 75-114.

políticas de investimentos em infra-estrutura na capital. As alterações urbanísticas mobilizavam-se em torno dos interesses mercantis e comerciais da capital e de um desejo de desenvolvimento e “civilização”. Como resumiu Pedro Canal Filho, esse período foi o marco de “transição de uma cidade tradicional/colonial para uma cidade com necessidades de modernização”²⁸. O objetivo das transformações arquitetônicas e urbanas era “representar uma nova concepção de cidade, voltada agora predominantemente para o comércio e exportação”²⁹.

Um exemplo ilustrativo desse processo pode ser visto nas fotografias a seguir, tiradas por volta de 1911:



Figura 1 – Praça João Clímaco. Demolição da igreja da Misericórdia. Vitória. Arquivo Público Estadual.

²⁸ CANAL FILHO, Pedro. *Vitória republicana: Um salto para a Modernidade. A História do Eclétismo do centro de Vitória contada por André Carloni, Josef Pitlik e a Praça Oito de Setembro*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004, p. 54.

²⁹ *Ibid.*, p. 57.



Figura 2 – Praça João Clímaco. Construção do Congresso. Vitória, 1911. Arquivo Público Estadual.

Nestas fotografias, vemos as ruínas da antiga igreja da Misericórdia e a construção do prédio da Assembléia Legislativa em seu lugar³⁰. Uma igreja substituída por uma instituição republicana indica o novo tempo, onde o poder laico passa a ter preponderância sobre o poder religioso. As fotografias foram tiradas a partir da praça João Clímaco, onde também está localizado o Palácio do Governo, naquela época ainda com a fachada jesuítica (já que a construção havia sido o Colégio de São Tiago) e que também sofreria uma reforma e ganharia uma fachada em estilo eclético³¹.

Um documento do governo da época fala sobre a urgência de uma reforma e adaptação do Palácio do Governo entre os anos de 1908 e 1912:

Além disso, em face do progresso material que se accentuava e cada vez mais se accentua na Victoria, pela transformação que se vae operando no aspecto da cidade que *renasce* e se embelleza nas novas construções, que vão surgindo, não podia continuar o edifício do Palácio do Governo com a sua

³⁰ Ao fundo, em ambas as fotografias, vemos a antiga matriz da capital, erguida em 1551, como um marco da ocupação da Cidade Alta no período colonial. A antiga matriz foi demolida em 1918 para a construção da nova catedral em estilo neogótico, a fim de atender às demandas litúrgicas, políticas e simbólicas da recém instituída diocese do Espírito Santo, em 1895, como veremos mais adiante.

³¹ Ambas ocorreram no governo Jerônimo Monteiro (1908-1912), período em que também foi remodelado o convento do Carmo, em que a igreja da Misericórdia foi demolida e o Parque Moscoso foi construído.

vetusta feição conventual, em contraste com as linhas de arquitetura dos edifícios novos e em flagrante infração das posturas municipais³².

Os termos “*renasce*” e “*vetusta*” fazem referência a estilos diferentes: o primeiro, ao estilo eclético tido como o modernizador, e o segundo, ao colonial. Nesta passagem do Livro de Mensagens do governador, fica claro que a necessidade de reformar o Palácio diz respeito a uma adequação aos novos tempos e às reformas já praticadas pela prefeitura, ou seja, a feição conventual do Palácio não se adequava aos novos tempos e às posturas municipais. Para a época, o repertório eclético foi tido mais como um desdobramento do progresso material da cidade, o que caracterizaria uma questão estética, mas impregnada de intenções políticas.

Na década de 30, essa atitude “modernizadora” do início do século foi exaltada em um artigo de revista que tratava das transformações de Vitória nos seus últimos vinte anos. O artigo foi ilustrado com a imagem de dois momentos distintos do mesmo edifício, o Palácio do Governo.



Figura 3 – Revista *Chanaan*, ano 2, n. 20, nov. 1937, p. 65.

³² *Livro de Mensagens*. Governo Jerônimo Monteiro. Presidente do ES entre 1908-1912. Número 5790/88, p. 243. Coleções Especiais. Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo. O Código de Posturas foi proposto por Cleto Nunes, em 5 de janeiro de 1893. DERENZI, 1965, p. 170. [itálicos nossos].

É interessante observar o contraste dado pela diagramação das imagens. A fotografia do “primitivo Colégio dos Jesuítas” é maior, porém aparece em segundo plano e está enviesada, como se estivesse sendo descartada. Já a fotografia do “actual Palácio do Governo do Estado do Espírito Santo” está bem enquadrada e em primeiro plano.

Não somente o novo palácio representaria esse vínculo com o moderno e o progresso, mas todo o conjunto de obras realizadas naquele contexto. O programa urbano e eclético capixaba aproximou-se do programa carioca, pois ambas as cidades sofreram obras de grande envergadura, como a criação de um porto, a abertura de uma avenida reta e longa e o prolongamento e abertura de um sistema de ruas³³.

Na passagem do século XIX para o XX, havia uma preocupação crescente em relação ao aspecto da cidade e os agentes destas transformações urbanas relacionavam a noção de modernização com a necessidade de saneamento e controle de doenças.

No governo de Moniz Freire (1892-1896), o intuito de modernizar a capital já era presente. Através do projeto “Novo Arrabalde”, tinha-se a perspectiva de transformar a capital em um centro populacional e comercial³⁴. O engenheiro Francisco Saturnino Rodrigues de Brito, responsável pelo projeto, buscava o saneamento, a higienização, o incentivo a imigração e a ordenação do espaço urbano de Vitória.

No caso do Rio de Janeiro, durante o governo de Pereira Passos (1903-1906), o discurso médico higienista também esteve presente, ainda que justificado por um paradigma ultrapassado, tal como ressaltou Benchimol:

O plano de intervenção na cidade se legitimou principalmente por um discurso médico higienista, calcado ainda na teoria dos miasmas, e que enxergava nos componentes da estrutura urbana e nos componentes naturais da cidade - morros, pântanos - os fatores geradores da insalubridade urbana, das epidemias. Mas, na verdade, quando esse projeto foi implementado durante o governo de Rodrigues Alves, esse paradigma médico já tinha caducado completamente³⁵.

³³ ALMEIDA, Renata Hermanny. *Arquitetura do Historicismo em Vitória*. Monografia (Graduação em Arquitetura e Urbanismo). Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 1997, v. 1, p. 319; 329-330.

³⁴ CAMPOS JUNIOR, Carlos Teixeira. *O novo arrebalde*. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, 1996. p.42.

³⁵ BENCHIMOL, J. L. *Pereira Passos; um Haussmann tropical. A renovação urbana do Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, 1990.

Nicolau Sevckenko pontua a intensificação da influência européia, no contexto da Revolução Científica, como um marco para refletirmos sobre os processos de intervenção urbana no período, tanto nas capitais européias quanto nas latinas. Seus estudos sobre as reformas ocorridas no Rio de Janeiro apontam para o conceito de “regeneração” da cidade, tendo em vista que o Rio apresentava focos permanentes de difteria, malária, tuberculose, lepra, tifo, ademais das ameaças mais aflitivas, a varíola e a febre amarela, que todo verão se espalhavam pela cidade e que lhe davam a indesejável reputação de “túmulo do estrangeiro”. As autoridades, convocadas por Rodrigues Alves (presidente entre 1902 e 1906), conceberam um plano em três dimensões para enfrentar todos esses problemas executando, simultaneamente, a modernização do porto (através do engenheiro Lauro Muller), o saneamento da cidade (através do médico sanitarista Oswaldo Cruz) e a reforma urbana (através de Pereira Passos)³⁶.

A preocupação higienista também esteve presente nos discursos sobre a necessidade de reformas na capital espírito-santense. Henrique de Novaes, prefeito da Capital entre 1916 e 1920, dirigiu uma mensagem à Câmara de Vitória, em 1916, apontando a necessidade da prefeitura de desapropriar diversos bens, indenizando os “proprietários pobres”, para quem a prefeitura estudaria um “*typo de habitação econômica e higienica*”³⁷.

No ano seguinte, Henrique de Novaes redigiu uma nova mensagem à Câmara Municipal atestando a necessidade de obras para o saneamento da cidade, com a instalação de uma rede de água potável e esgotos. No anexo da mensagem, ele apresentava um estudo listando as doenças seguidas de mortes, divididas por sexo, idade, nacionalidade e local onde foram enterradas, no período entre 1913 e 1917³⁸.

Nesta série de mensagens enviadas de 1916 a 1920 pelo prefeito à Câmara Municipal a respeito da questão do saneamento da cidade, ele também tratava da desapropriação de

³⁶ SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: NOVAIS, Fernando (Coord.). *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3, p. 22.

³⁷ *Mensagem de 17/10/1916*. Pasta Mensagens do Prefeito. 1916. Arquivo Geral do Município de Vitória

³⁸ *Mensagem do Prefeito Henrique de Novaes. 1916-1917*. Documento de 23/05/1917. p. 3. Arquivo Geral do Município de Vitória.

bens para que essas obras fossem realizadas. Em 1918, em ofício publicado na imprensa, ele justifica a desapropriação “por utilidade publica”³⁹; em abril de 1919, Paulo Motta e André Carloni foram convidados para vistoriar prédios antigos e em ruínas⁴⁰ para justificar novas desapropriações.

Pedro Canal Filho chama a atenção para a existência de uma preocupação com a aparência da cidade e sua imagem externa, e cita como exemplo disso o grande movimento gerado na capital para a realização do 8º Congresso Brasileiro de Geografia, em 1925, sob a presidência do general Cândido Mariano da Silva Rondon. Para tal evento:

(...) foram construídos dois hotéis e reformados outros, o Teatro Carlos Gomes foi aberto e durante o evento foram inaugurados a Biblioteca e o Arquivo Público estaduais e realizada a 1ª Exposição Intermunicipal de Produtos⁴¹.

A mentalidade que associava o ímpeto demolidor com o progresso engendrou as novas construções e as reformas de prédios públicos ou particulares. No Rio de Janeiro, o processo de reforma urbana que alterou o aspecto colonial da cidade gerou uma revolta popular, a Revolta da Vacina, que foi severamente reprimida pelo governo. Mas, segundo observação de Lima Barreto “de uma hora para outra, a antiga cidade desapareceu e outra surgiu como se fosse obtida por uma mutação de teatro. Havia mesmo na coisa muito de cenografia⁴²”. Em Vitória, preservou-se algo do traçado urbano colonial da Cidade Alta mesmo com a alteração das fachadas de alguns prédios⁴³.

³⁹ HG109. Gabinete. *Ofícios expedidos pelo Prefeito 1918-1919*. Pasta 1918. Documento de 08/11/1918. Arquivo Geral do Município de Vitória.

⁴⁰ HG109. Gabinete. *Ofícios expedidos pelo Prefeito 1918-1919*. Gabinete do Prefeito. Ofícios expedidos em 1919. Documento de 24/03/1919. Arquivo Geral do Município de Vitória

⁴¹ CANAL FILHO, 2004, p. 85.

⁴² BARRETO, Lima. *Os bruzundangas*. Rio de Janeiro: TecnoPrint, 1996. p. 98.

⁴³ Segundo Clara Luiza Miranda, preservaram-se “os eixos principais” e o “*locus* dos monumentos” (segundo conceitos de Aldo Rossi: ROSSI, Aldo. *Arquitetura da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 95). Os eixos são as vias principais da Cidade Alta - a via que vem da ladeira Maria Ortiz passava pelo Pelourinho e a Casa de Câmara e Cadeia indo até a capela de Santa Luzia; o eixo que vinha da antiga matriz ao Colégio e igreja São Tiago, com o largo em frente às igrejas São Tiago e Misericórdia. Os pontos focais (monumentos referenciais) também ocupam os mesmos locais: o Palácio Anchieta, o Domingos Martins, a catedral, a escadaria, o Palácio da Justiça (no lugar da Casa de Câmara e Cadeia). Isso ocorreu sem preservar as fisionomias dos edifícios, às vezes derrubando-os, como no caso da igreja da Misericórdia e da antiga matriz, outras vezes modificando totalmente os alinhamentos. Entrevista de Clara Luiza Miranda concedida à autora, em 15 de janeiro de 2009.

A grande preocupação que permeava as discussões e ações políticas nas primeiras décadas do século XX em Vitória era com a “modernização”. O receio de que isso não ocorresse pode ser lido, por exemplo, no já mencionado documento do prefeito Henrique de Novaes, que se refere a muitos que não acreditavam nessa possibilidade:

É crença, senão geral, ao menos de grande maioria, que nada se pode fazer para tornar a velha Victoria colonial uma cidade moderna, e julgam os que assim pensam inúteis os esforços que se fizerem neste sentido e malbaratados os dinheiros empregados para tal fim⁴⁴.

Observa-se que a idéia do velho e do colonial aparece aqui em contraposição ao moderno. Como em vários outros documentos dessa época, ser “moderno”⁴⁵ tinha o sentido de ser contra o colonial.

Vale ressaltar que os ideais de progresso e de modernização faziam parte de um contexto mais amplo da civilização ocidental e circulavam entre as capitais européias e americanas na época. Tais ideais e seus respectivos princípios foram a cada realidade local reformulados, adaptados, ora confrontados, descaracterizados ou até negligenciados. Se, por um lado, o imperialismo econômico e cultural europeu difundiu vários ideais, eles por sua vez não eram monolíticos e nem ganharam solo no Brasil de forma estática sem atender às aspirações dos grupos que os defenderam aqui.

As reformas urbanas ocorridas nas capitais brasileiras fizeram parte de um fenômeno ocidental cujo centro irradiador foi a capital francesa, com as reformas do Barão de Haussman (prefeito de Paris) ocorridas no governo de Napoleão III (1853-1870). Porém, gostaríamos de pensá-los sob a ótica destacada por Alfredo Bosi. O autor defende que o mais relevante está em refletir sobre as funções a que as ideologias servem e não se a sua origem é nacional ou estrangeira:

As ideologias se enraízam no solo dos interesses e das aspirações dos grupos que as defendem pouco importa a sua origem (de fora ou de dentro do território nacional), mas muito importam a sua função e a sua capacidade de cimentar as instituições. Por isso, noções como difusão, filtragem, enxerto e remodelagem ideológica me parecem mais pertinentes e fecundas do que a antiquada discussão em torno do lugar estrangeiro ou nacional das idéias⁴⁶.

⁴⁴ *Mensagem do Prefeito Henrique de Novaes. 1916-1917*. Documento de 23/05/1917. p. 3. Arquivo Geral do Município de Vitória.

⁴⁵ Devemos esclarecer que o termo moderno deve ser entendido no sentido de modernização e não no sentido do movimento *modernista*. Sempre que estivermos nos referindo ao movimento modernista utilizaremos a palavra em itálico: *moderno, modernista, modernismo*.

⁴⁶ BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 389.

Neste sentido dado por A. Bosi, nos interessa observar como a catedral esteve inserida no contexto histórico das reformas urbanas praticadas no início do século XX, que visavam uma modernização das cidades e que utilizavam o repertório eclético em suas construções.

No caso capixaba, os discursos sobre as reformas realizadas no início do século indicam uma associação positiva entre as noções de progresso e de moderno, com as variantes estilísticas do ecletismo na arquitetura de prédios públicos ou residenciais. O gosto pelo eclético dos agentes de transformação da cidade teve como uma das funções a constituição do ideal de modernização enquanto que, se pensarmos sob a ótica da Igreja naquele contexto da política romanizada, a opção pelo neogótico foi uma maneira da Igreja exibir seu poder frente à República e uma forma de relacionar-se com o mito da volta da cristandade medieval⁴⁷. No entanto, essas duas opções estéticas não se mostraram contraditórias nem excludentes em Vitória.

A decisão sobre o estilo da catedral de Vitória, neogótico, assim como sua dimensão, seus ornamentos externos e internos, não deixava de incorporar valores simbólicos que supunham um desejo de aproximação da capital capixaba com capitais ou cidades prósperas da época, além de exaltar o “esplendor medieval” e da “cruzada moral em favor das virtudes cristãs”, tal como salienta Cristina Meneguello:

Ao buscar seu vocabulário na arquitetura religiosa, cujos espécimes ainda existiam, por exemplo, em Paris e ao norte da França, incluindo Saint-Denis e Chartres, a partir do século XIX o neogótico transformou-se numa espécie de cruzada moral em favor das virtudes cristãs consideradas superiores e representadas pela arte e pela arquitetura medievais. O uso do arco ogival, de abóbadas em nervuras criando teias de pedra e de vitrais recuperavam a atmosfera de um passado cristão. Do mesmo modo, o neogótico configurava-se como uma cruzada nacionalista, ligada à busca de origens. Em breve, o movimento ganhou força em outros países do norte da Europa, como a França e a Alemanha. Encontrou ressonância também em países jovens como os Estados Unidos, concretizando-se, por exemplo, na Trinity Church (1840-1846) de Richard Upjohn, na Grace Church e em prédios circundantes de James Renwick (1843-1846), bem como na Saint Patrick Cathedral (1858-1879), todas na cidade de Nova York. (...) No século XIX a burguesia ascendente patrocinou, assim como ocorreu na Inglaterra, a busca por um esplendor medieval-feudal em uma época de agitação social intensa. Em Paris a grande influência no século XIX foi a Escola de Belas-Artes, cuja

⁴⁷ DIAS, R. *Imagens de Ordem. A doutrina católica sobre autoridade no Brasil, 1922-1933*. São Paulo: Edunesp, 1996. p. 31.

tendência historicista (ou eclética) foi transmitida a todo o país e para as Américas – incluindo o Brasil⁴⁸.

Há um registro da época da construção da catedral da Sé, em São Paulo, que justifica a opção pelo neogótico daquele templo. Entre os anos de 1912 a 1954, por iniciativa do arcebispo D. Duarte Leopoldo e Silva, foi executado o projeto de um novo templo em São Paulo, de autoria de Maximiliano Hell, da Escola Polytechnica. Em 1929, em uma conferência realizada por Alexandre Albuquerque, o engenheiro chefe das obras da catedral da Sé justificou a opção pelo estilo neogótico devido aos seguintes fatores: por ser uma síntese de uma época de grande e verdadeira fé, por adotar um princípio construtivo mais perfeito que se conhece nos estilos sacros – a abóbada sobre ogivas, pelo efeito estético grandioso e pelo fato de se aproximar da moderna técnica depois do advento do concreto armado⁴⁹.

Acreditamos que “vantagens” do neogótico semelhantes a essas apregoadas pelo engenheiro da catedral da Sé de São Paulo podem ter motivado também a escolha deste estilo para a catedral de Vitória. Afinal, a cidade de São Paulo exercia simbolicamente grande influência como um modelo de progresso. Além do mais, várias igrejas e catedrais brasileiras deste período são neogóticas: as catedrais de Santos (1909-1967), Petrópolis (1884-1925) e Belo Horizonte (1913-?), a igreja Nossa Senhora Mãe dos Homens (Caraça, Minas Gerais, 1883), a igreja matriz de Sant’Ana (Minas Gerais, 1895), entre outras.

A opção pelo estilo neogótico na catedral de Vitória não foi, portanto, um fenômeno isolado de valores políticos e estéticos presentes nas primeiras décadas do século XX no país. Entretanto, cabe-nos apresentar algumas particularidades deste processo, que não foi isento de resistências e adesões por parte dos agentes sociais nele envolvidos.

Diante disto, passaremos a analisar alguns documentos históricos que explicitam os interesses dos agentes sociais envolvidos no erguimento e no prosseguimento das obras da catedral de Vitória. Como uma “imagem”, a catedral auto-representa a cidade e sua

⁴⁸MENEGUELLO, C. *Da ruína ao edifício. Neogótico, reinterpretação e preservação do passado na Inglaterra vitoriana*. 2000. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000, p. 137-138.

⁴⁹ALBUQUERQUE, A. *A Cathedral de S/ao Paulo*. São Paulo: Melhoramentos, 1929. p. 31.

historicidade. Logo, ela, enquanto um monumento histórico da cidade, está em contínuo diálogo com a cultura de seu tempo⁵⁰.

2.2. A catedral entre 1918 e 1968: uma obra em aberto

Em um documento episcopal de 1917, podemos observar uma tomada de posição da Igreja capixaba frente à “falta de estilo” da antiga matriz:

A Cathedral que serve também de Matriz à Parochia de Victoria é um templo grande, porém muito antigo e *sem estylo* e bastante estragado sendo portanto de urgente necessidade a reconstrução (...)⁵¹

O termo “*sem estylo*” evidencia tanto o posicionamento favorável à destruição da antiga matriz e à construção de um novo templo, como a descaracterização do colonial como um estilo apropriado, como discutimos antes. A demolição da antiga matriz fora decidida no bispado de D. Benedito Paulo Alves de Souza (1918-1932), que foi um articulador da construção da nova catedral. No decorrer dos anos 20, sua estrutura seria erguida e parte da ornamentação interna seria inaugurada em 25 de dezembro de 1933, pelo quarto bispo do Espírito Santo, D. Luiz Scortegagna⁵².

Antes disso, as notícias sobre a imponência das catedrais circulavam na mídia impressa local, trabalhando as expectativas da população para a construção da catedral. Em abril de 1919, por exemplo, o jornal *Diário da Manhã* fez um extenso relatório sobre as capacidades das principais catedrais no Ocidente, comparando-as com a de São Paulo:

A propósito da lotação da futura cathedral de São Paulo que será de cerca de 1800 pessoas, é interessante conhecer as lotações das maiores igrejas do mundo. Eis: São Pedro de Rossa, 5400; Cathedral de Milão, 8700; São Paulo de Roma, 3200; São Paulo de Lourdes, 2500; Cathedral de Florença, 2480; Notre Dame de Paris, 2100; Cathedral de Pisa, 1800; São Pedro de Bolonha, 1100; Cathedral de Siena, 1100; São Marcos de Veneza, 700. Como se vê a Sé de São Paulo estará pouco abaixo da Notre Dame⁵³.

⁵⁰ A catedral como um monumento histórico e como uma auto-representação da cidade e de sua historicidade é uma noção desenvolvida a partir de G. C. Argan. A esse respeito, consultar: ARGAN, G. C. *História da Arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

⁵¹ Informações sobre a Diocese do Espírito Santo enviada a Nunciatura Apostólica (8 de julho de 1917). *Livro das Portarias e Ordens Episcopais, 1913-1918*, p. 113. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória. [itálicos nossos].

⁵² CARNIELLI, Adwalter A. *História da Igreja Católica do Espírito Santo (1535-2000)*. Vila Velha: Comunicação Impressa, 2006. p. 322-323.

⁵³ *Diário da Manhã*, ano 13, 5 abr. 1919.

Em outro exemplo, uma matéria publicada em 1912 descreve o processo de construção da catedral de Rodez, na França medieval, destacando sua beleza e fazendo um elogio ao estilo gótico medieval pelo seu caráter glorioso:

Raymond de Calmont, Bispo de Rodez, formou o projecto de construir em 1277, no mesmo ponto da catedral arruinada um ano antes, uma igreja verdadeiramente digna dessa arquitetura gloriosa que ilustrou o século XIII (...) Os primores da architectura ogival, que começavam ser vistos nas cathedraes da França, excitaram a admiração do Bispo daquela cidade, que resolveu construir nesse estylo um dos pórticos da igreja. Bellas estatuas, esculpidas por André Sulpice, em 1478, foram colocadas de cada lado do côro⁵⁴.

O impacto dessas informações no imaginário da população da capital capixaba não deve ser minimizado. Os primeiros meses após a demolição da antiga matriz foram de intensa mobilização da população com a arrecadação de contribuições e doações de quitadeiras, pescadores, damas da elite, da colônia portuguesa, do bispo do Maranhão, entre outros⁵⁵. Percebe-se, com isso, a existência de uma articulação, não apenas local, mas inclusive nacional, em torno da notícia da construção de um novo templo.

No ano de 1918, o documento que justificava a demolição da antiga matriz e na construção de um novo templo utilizou-se dos termos “*majestade da fé*” e “*impecável arquitetura*”:

S^a Excia. Reverendíssimo Senhor Bispo Diocesano Dom Benedito Paulo Alves de Souza, tão cheio de zelo e de dedicação pelos ---- sacramentos da nossa religião, notou que a velha Egreja necessitava de um reparo geral para que a Diocese do Espírito Santo possuísse um templo nas alturas de uma cathedral. Para assegurar esse disederatum medindo as dificuldades vigentes [ilegível] não temeu o tempo, muito menos a crise que atravessamos o paiz, ordenou a quase demolição da velha Matriz de Victoria. Os habitantes de Victoria poderão atestar o que era o velho templo – todo estragado e envelhecido pelo tempo, quase que reduzido a um escombro as ruínas [ilegível] passadas. S^a Excia. procurou nas competências do habilíssimo engenheiro Sr. Henrique de Novaes *uma planta que falasse[ilegível] em estilo e arte a realidade de uma nova cathedral que condignamente pudesse representar em impecável arquitetura a magestade da fé e da crença dos filhos desta Diocese do Espírito Santo*⁵⁶.

⁵⁴ *Diário da Manhã*, n. 250, 1 abr. 1912.

⁵⁵ A respeito de notícias sobre a campanha publicadas no *Jornal Diário da Manhã*, consultar as seguintes datas: 5 jan. 1919, 14 jan. 1919, 15 jan. 1919, 1 fev. 1919, 11 fev. 1919, 11 mar. 1919, 10 abr. 1919, 13 mai. 1919, 27 mai. 1919, 30 mai. 1919, 12 jun. 1919, 13 jul. 1919, 19 set. 1919.

⁵⁶ “Demolição da velha Egreja de Victoria – obras começadas da nova Cathedral sob a administração e auspícios de S^a Excia. Reverendíssimo Senhor Bispo Diocesano Dom Benedito Paulo Alves de Souza”. 1918. *Documentos Avulsos*, p. 113. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória. [itálicos nossos].

A planta que “*falou em estilo e em arte*” foi confeccionada por Paulo Motta no governo do prefeito Henrique de Novaes (1916-1920). Segundo a historiadora Maria Stella de Novaes, em 6 de julho de 1918, o jornal Diário da Manhã noticiou que a planta fora aprovada pelas autoridades competentes⁵⁷. Em 8 de setembro do mesmo ano, mais de trezentas pessoas reuniram-se naquele recinto, sob a presidência do bispo e com a presença do Presidente do Estado, para tomar conhecimento do plano de reconstrução e formar comissões de amparo à obra.

Na passagem abaixo, a historiadora também informou quem eram os responsáveis pela decisão acerca do estilo da catedral:

Não é exato que o Dr. Henrique de Novaes tivesse demolido a catedral. FOI CONTRA essa obra, porque reconhecia que “a Diocese não tinha recursos para a construção de outro templo, suntuoso demais, para a Cidade”. Havia uma autoridade diocesana responsável pelo caso, que não podia nem devia ser resolvido, por iniciativa particular. Quem dirigia o trabalho da catedral era o Pde. José Ludwin, com a supervisão do Sr. Bispo Dom Benedito Alves de Souza. O Dr. Henrique de Novaes igualmente nenhuma responsabilidade podia ter, na escolha do estilo. Tudo cabia ao Diocesano⁵⁸.

Como não temos a fonte original, não podemos saber de onde a autora tirou a afirmação do prefeito. De toda a forma, é certo que a principal motivação para a construção vinha do bispo, que quis ver representada na arquitetura “*a majestade da fé da crença dos filhos da Diocese*”⁵⁹.

A igreja matriz, que havia sido fundada em 1551, fora erigida em catedral em 1895, com a criação do Bispado⁶⁰. Acreditamos que o bispo, ao relacionar a majestade da fé com um certo estilo arquitetônico, quisesse mesmo fazer referência ao tipo de fé adequada aos novos tempos da Igreja. O bispado no Espírito Santo era uma instituição bastante recente e o bispo D. Benedito Paulo era um recém chegado à cidade. Tanto ele

⁵⁷ NOVAES, Maria Stella. *História do Espírito Santo*. Vitória: Fundo Editorial do Espírito Santo, 1969. p. 397-398. Infelizmente não podemos confirmar as informações que dizem respeito à publicação de 1918 do jornal Diário da Manhã, pois este número se perdeu.

⁵⁸ NOVAES, 1969, p. 397-398.

⁵⁹ “Demolição da velha Igreja de Victoria – obras começadas da nova Cathedral sob a administração e auspícios de S^a Excia. Reverendíssimo Senhor Bispo Diocesano Dom Benedito Paulo Alves de Souza”. 1918. *Documentos Avulsos*, p. 113. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória.

⁶⁰ Decreto da Sagrada Congregação Consistorial, em 15/11/1895. *Livro de Tombo de 1898 a 1947. Paróquia de NS da Conceição da Prainha de Vitória. Curato da catedral – Bispado do ES*, p. 15v-16. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória.

quanto a Igreja estavam buscando constituir seu espaço, afinal, a catedral é a igreja do bispo.

Ainda em relação ao discurso do bispo D. Benedito, vemos como o termo “majestade” pressupõe uma associação com a idéia de poder. A presença de uma catedral que se parecesse a uma catedral (ou seja, como na Idade Média) conferia poder ao bispo e exaltava a riqueza de uma cidade. Como nos explica o medievalista Georges Duby, “por definição, a catedral é a igreja do bispo, portanto a igreja da cidade, e o que a arte das catedrais significou primeiramente na Europa foi o renascimento das cidades⁶¹”. A construção da catedral do bispo Suger, a medieval e régia Saint-Denis, teve um propósito de exaltação do poder do bispo, “as iniciativas episcopais visavam em primeiro lugar celebrar o poder do prelado, a afirmação pessoal da sua glória⁶²”.

Podemos estabelecer um paralelo dessa atitude com a do bispo D. Benedito Paulo e também de seu sucessor, D. Luiz Scortegagna, que desejavam “*possuir um templo nas alturas de uma catedral*”, como havia dito o primeiro, em 1918⁶³. O estilo colonial, e ainda mais em ruínas, da antiga matriz, então elevada à catedral, não era um estilo de “*impecável arquitetura*” ou que “*falasse em estilo e em arte*”.

A opinião a respeito do estado de conservação da antiga matriz não era, no entanto, unânime entre os próprios religiosos. Em 1894, o primeiro bispo da diocese, D. João Baptista Correa Nery, ao descrever o estado da matriz, afirmou que os cinco altares no corpo da igreja estavam “*conservados com decência, embora pobrememente*”, e sobre as imagens, registrou que elas “*são regulares e se acham bem encarnadas*”⁶⁴. Um ano depois, o Padre Eurípedes Calmon Nogueira da Gama Pedrinha assim se referiu à mesma igreja: “*se achava em misero estado: desde o telhado até a sacristia tudo desconcertado, tudo lixoso e imundo e sem um só paramento decente para o culto*”⁶⁵.

⁶¹ DUBY, Georges. *O tempo das catedrais – a arte e a sociedade 980-1420*. Lisboa: Estampa, 1978. p. 99.

⁶² *Ibid.*, p. 115.

⁶³ “Demolição da velha Igreja de Victoria – obras começadas da nova Cathedral sob a administração e auspícios de S^a Excia. Reverendíssimo Senhor Bispo Diocesano Dom Benedito Paulo Alves de Souza”. 1918. *Documentos Avulsos*, p. 113. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória.

⁶⁴ *Livro de Tombo de 1898 a 1947*. Paróquia de NS da Conceição da Prainha de Vitória. Curato da catedral – Bispado do ES, p. 1v. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória.

⁶⁵ *Livro de Tombo de 1898 a 1947*. Paróquia de NS da Conceição da Prainha de Vitória. Curato da catedral – Bispado do ES, p. 13. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória.

Como se pode observar, os diagnósticos acerca do estado da catedral eram muito subjetivos, uma vez que o intervalo de tempo entre eles é muito pequeno para ter havido tamanha destruição.

O que importa é que esse mesmo vigário, o padre Pedrinha, conseguiu, no ano seguinte, “*com muita dificuldade, verbas deste positivista Muniz Freire*”⁶⁶ para a reforma do templo. A reforma teve duas etapas: inicialmente o telhado e a parte interna (entre 1895 e março de 1896) e depois a parte externa (entre setembro e outubro de 1896)⁶⁷.

O vigário Pedrinha e o bispo Nery foram elementos-chave da política de romanização no estado do Espírito Santo. Com esta política, a Igreja Católica buscava sua expansão dentro do próprio campo religioso, pois havia perdido poder no espaço temporal com o fim do Padroado. A parceria eficaz para ambas as instituições somente foi restabelecida na década de 30, especialmente no Estado Novo⁶⁸.

Conta-nos Elmo Elton que em 1904, quando o segundo bispo da Diocese, D. Fernando de Souza Monteiro, tomou posse, foram realizadas remodelações parciais no templo. Mas em 1918, quando tomou posse D. Benedito Paulo Alves de Souza, “um prelado paulista de hábitos elegantes, sabidamente vaidoso, [ele] estranhou a simplicidade do templo, embora este já estivesse restaurado e devidamente aparelhado”⁶⁹. Foi então ordenada a demolição do templo, transferindo-se os ofícios religiosos para a igreja de São Gonçalo.

A lógica que levou à demolição da antiga matriz não deve ser atribuída exclusivamente a uma única pessoa, como o bispo (ainda que “vaidoso” e de “hábitos elegantes”), e nem mesmo a uma instituição, como o governo (com a política de reformas urbanas e com a busca pela modernização). Devemos pensar no conjunto destas determinantes.

⁶⁶ *Livro de Tombo de 1898 a 1947*. Paróquia de NS da Conceição da Prainha de Vitória. Curato da catedral – Bispado do ES, p. 14. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória. Muniz Freire foi presidente do estado do Espírito Santo entre 1892-1896.

⁶⁷ *Livro de Tombo de 1898 a 1947*. Paróquia de NS da Conceição da Prainha de Vitória. Curato da catedral – Bispado do ES, p. 14. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória.

⁶⁸ BRITO, Eliane M. *A romanização no Espírito Santo: D. João Nery*. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, p. 59 e 118. Alguns aspectos da política de romanização serão discutidos no capítulo 4 dessa dissertação.

⁶⁹ ELTON, Elmo. *Velhos templos de Vitória & outros temas capixabas*. Vitória: CEC, 1987. p. 26.

Todavia, o mais relevante é o entendimento de que o novo templo em estilo neogótico serviu aos propósitos políticos e religiosos do bispado naquela conjuntura.

No entanto, mais de um ano após a demolição da antiga matriz, o jornal oficial⁷⁰ ainda fazia menção ao acontecimento, o que sugere a existência de comentários, rumores ou reclamações dos fiéis. Ou seja, não havia um consenso sobre a atitude tomada, mesmo naquele veículo de imprensa:

(...) Toda gente pode avaliar a grande falta de uma igreja que comporte nos dias festivos e mesmo nos dias comuns os fiéis inumeros que buscam o templo para orar. Verdade é que a nossa Cathedral tinha dimensões apreciáveis, porém o seu aspecto externo e mesmo o interno, reclamava as modificações que ora se estão fazendo⁷¹.

Sergio Miceli nos lembra que nos primórdios da república no Brasil, os prelados brasileiros estavam engajados em um programa de realizações nos moldes espirituais e hierárquicos do apostolado romanizado em voga desde o Concílio Vaticano I⁷². Dentre eles, constava a construção de novas catedrais, como no caso de Ribeirão Preto, Campos, Belo Horizonte, Montes Claros, Porto Alegre, Diamantina, Sorocaba, São Paulo⁷³ e, acrescentaríamos, a de Vitória.

Nem todas as catedrais seguiram os princípios estilísticos do neogótico, mas o que importa destacar é a função política e social que a Igreja Católica, no contexto inicial da República brasileira, queria demonstrar, com as novas catedrais e suas imponentes arquiteturas.

As obras da catedral de Vitória foram intensificadas no período de governo do interventor federal João Punaro Bley (1930-1942) e, particularmente, após a posse do novo bispo, D. Luiz Scortegagna, oriundo da diocese de Santa Maria, Rio Grande do

⁷⁰ O jornal Diário da Manhã era um órgão oficial do estado criado através da Lei 879 de dezembro de 1912 com propagandas, notícias de economia, de política nacional e internacional e registro dos debates do Congresso do Estado.

⁷¹ *Diário da Manhã*, ano 14, 19 set. 1919.

⁷² MICELI, Sergio. *A Elite Eclesiástica Brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988. p. 142.

⁷³ Podemos citar outras realizações, como a reforma das catedrais de Fortaleza, Pelotas e Rio de Janeiro; a construção de seminários diocesanos em Ribeirão Preto, Pouso Alegre, Campinas, Vitória, Paraíba, Botucatu, Campos e a construção de colégios, como o de Nossa Senhora Auxiliadora em Vitória. MICELI, 1998. p. 140 e 141.

Sul⁷⁴. É interessante lembrar que durante a campanha da Aliança Liberal, o arcebispo do Rio Grande do Sul, D. João Becker, havia prestado público apoio ao candidato Getúlio Vargas, tendo mesmo falado em um de seus sermões que:

Falta-nos na suprema direção da Pátria um novo Moisés que tenha a audácia cívica de escolher a N. Senhor Jesus Cristo, para guia da Nação, que tenha a coragem de restabelecer os direitos, os ensinamentos e as leis de Deus em todos os departamentos da sociedade brasileira. Quem será? Como todos os Estados o RS tem o direito inconcusso de apresentar seu candidato, como o fez. Eu quisera, como todos os presentes o desejam, que este Moises regenerador da Republica surgisse do meio do heróico povo gaúcho, que partisse do alto das nossas coxilhas verdejantes e, sob as bênçãos da Igreja e as aclamações de todos os rio-grandenses e todos os brasileiros, realizasse esse sublime ideal da grandeza e felicidade do Brasil⁷⁵.

As correspondências entre o apoio do arcebispo gaúcho D. Becker ao governo de Vargas e a vinda de um sacerdote do Rio Grande do Sul, Luiz Scortegana para o Espírito Santo, relacionam-se com a conjuntura política capixaba do início dos anos 30. Dadas as características das disputas políticas no estado, havia a necessidade do fortalecimento da atividade pastoral nas mãos de um sacerdote que não tivesse vínculos com membros da oligarquia local e, neste sentido, mais apropriado aos interesses políticos do interventor que também era uma nova liderança no estado, tendo vindo de outro estado.

Aprofundaremos um pouco mais esta hipótese no capítulo 4 desta dissertação. Adiantamos, porém, que as articulações entre D. Luiz Scortegagna e o interventor João Punaro Bley datam da sagração daquele, quando Bley fora convidado para ser seu paraninfo, segundo consta o telegrama abaixo dirigido ao futuro bispo Luiz Scortegagna, ainda na diocese de Santa Maria:

Agradecendo mais uma vez gentileza e honra da escolha do meu humilde nome para paraninfo na vossa solene sagração vg agradeceria informar me si em face dos acontecimentos que enlutam nossa pátria a mesma se realiza na data prefixada attenciosas saudações João Bley Interventor⁷⁶

No telegrama há um carimbo constando a data de 24 de julho, porém o ano está ilegível. Provavelmente é o ano de 1932, ano da eclosão da Revolução Constitucionalista,

⁷⁴ Mons. Scortegagna dirigiu os destinos da diocese de Santa Maria de meados de 1929 até 3 de janeiro de 1931, data da posse de D. Antonio Reis. A 14 de janeiro do mesmo ano, ele foi nomeado vigário geral da diocese, quando, a 31 de julho de 1931, a Santa Sé nomeou-o bispo coadjutor de Vitória.

⁷⁵ BECKER apud BEOZZO, Jose Oscar. A Igreja entre a Revolução de 1930, o Estado Novo e a Redemocratização. In: *O Brasil republicano: economia e cultura (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. p. 287-288. (HGCB, t. 3, v.4).

⁷⁶ Caixa 04. Dom Luiz Scortegagna. Doc 037. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória.

certamente um dos acontecimentos que, segundo Bley, “*enlutam a pátria*”, e também ano da sagração do bispo⁷⁷.

De qualquer forma, entre 1930 e 1942, no período de comando de João Punaro Bley no poder executivo estadual, a Igreja e o Estado se apoiaram mutuamente. Neste trabalho, apresentaremos uma série de discursos e fatos que confirmam esta afirmação. Veremos como, para além da mera retórica, as iniciativas concretas desses representantes evidenciaram esse apoio, e uma delas foi justamente a intensificação e o aceleração das obras da catedral.

Os documentos apresentados a seguir nos mostram o estado em que se encontravam as obras da catedral no início dos anos 30. O padre José Ludwin, secretário do bispado, convidou um repórter do jornal oficial da época para visitar a catedral, que assim a descreve:

A nossa visita foi rapidíssima e sem o menor intuito de divulgar impressões, mas tal foi a surpresa que tivemos que não nos é lícito silenciar sobre o que vimos e sobre o que sentimos. Uma expressiva exclamação de verdadeira admiração é o sincero sentimento que espontaneamente nos brota d’alma logo ao penetrar *os humbraes do vetusto templo*, ora em completa remodelação. Ninguém calcula, pelo que vê de fora *a grandeza da Cathedral!* (...) A imensa cúpula no centro da nave, o imenso teto, todo em cimento armado, com revestimento de finíssima massa, as diversas columnas já começadas, os revestimentos de muitas e *monumentais janellas*, onde serão collocadas imponentes vitraeux, cada um com a ephigie dos santos da maior devoção do nosso povo, tudo isso é serviço que já está feito e que custou enormes sacrificios⁷⁸.

O texto foi publicado em janeiro de 1931 e pela descrição percebemos que as obras da catedral estavam inacabadas, faltando, por exemplo, o acabamento de colunas e a colocação dos vitrais. Mas o entusiasmo é grandioso, garantindo o sucesso da manobra propagandística do padre. Pelas fotografias abaixo, anteriores a 1931, vemos o aspecto exterior da catedral no início dos anos 1930, mostrando que a parte externa da catedral fora erguida, porém sem nenhum tipo de acabamento.

⁷⁷ Luiz Scortegagna sagrou-se bispo em 31 de julho de 1932. Tomou posse como bispo residencial na diocese de Vitória, após a renúncia de D. Benedito, em 15 de outubro de 1933.

⁷⁸ “A Nossa Cathedral”. *Diário da Manhã*, ano 24, 20 jan. 1931 [itálicos nossos].



Figura 4 – Cidade Alta em 1928. Autor desconhecido. Instituto Jones dos Santos Neves⁷⁹.



Figura 5 – Cidade Alta em 1930. Autor desconhecido. Instituto Jones dos Santos Neves⁸⁰.

⁷⁹ Vista da Cidade Alta e Parque Moscoso, com a construção da catedral metropolitana. À direita, avista-se a torre do Palácio Domingos Martins. Ao fundo, a Baía de Vitória e o Penedo. Disponível em <http://www.vitoria.es.gov.br>.

Nos registros do Livro Caixa referentes às obras da catedral entre 1918 e 1931, observamos que entre agosto de 1918 e maio de 1923 há uma detalhada lista de contribuições e pagamentos. Os pagamentos estão listados mensalmente e dedicados a produtos como tijolos, cal, pessoal, serviço de ferreiro, pedras, cantaria, transporte de material, guincho, soldas de zinco, alvenaria, entre outros. Não há registros entre junho de 1923 a fevereiro de 1924 e, também, nenhum registro entre agosto de 1924 e janeiro de 1927. Em 1928, nos meses de maio a dezembro retornam os registros de pagamentos, inclusive um relatando o “levantamento de plantas para obras da catedral” encomendadas ao arquiteto Morales de Los Rios⁸¹. Enfim, os registros de pagamentos executados confirmam uma intensa atividade nas obras entre 1918 e 1923 e após o ano de 1928.

Os anos 30 marcaram a retomada das intervenções urbanas e da implementação de várias obras de infra-estrutura na capital. Punaro Bley governou o estado por 12 anos e afastou-se do poder para tomar posse, em 1943, na diretoria da Companhia Vale do Rio Doce, empresa símbolo do nacionalismo e da industrialização de base varguista.

O prefeito Asdrúbal Soares solicitou um estudo de remodelação urbana da capital e dentre as alterações propostas havia uma específica para a Cidade Alta. Constava no estudo uma proposta de alteração do estilo arquitetônico para a catedral e também de mudança de sua posição, ou seja, a frente da igreja passaria a ser orientada no sentido do nascente, avistando-se o Penedo e o Morro do Forte o que, segundo Henrique de Novaes, melhoraria sua locação⁸².

Como Henrique de Novaes havia sido prefeito entre 1916 e 1920, o plano acabou sendo uma espécie de relato pessoal acerca das intervenções urbanas “desejadas” e das “realizadas” neste intervalo de tempo. Personagens compromissados com a modernização da cidade foram citados, como o sanitarista Saturnino de Brito, responsável pelo projeto do Novo Arrabalde (1896) e o governador Jerônimo Monteiro (1908-1912), responsável pelo período de “embelezamento” e “progresso” para a

⁸⁰ Vista da Cidade Alta com o Colégio do Carmo, o Cine-Teatro Glória e a catedral em construção. Ao fundo, a Baía de Vitória. Disponível em <http://www.vitoria.es.gov.br>.

⁸¹ *Livro Caixa Referente às obras da catedral – 1918-1931*, p. 66. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória.

⁸² *Livro Caixa Referente às obras da catedral – 1918-1931*, p. 197-198. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória.

cidade, e pela sua preocupação com o saneamento e a organização da capital. Novaes também exaltou neste plano, como exemplos a serem seguidos, a preocupação urbanística na cidade de Paris em plena guerra mundial e, no Brasil, apontou o plano de melhoramento urbano de Baeta Neves para a capital mineira. Ambos, segundo Henrique de Novaes, foram audaciosos em pensar o futuro das cidades.

Sua argumentação tinha uma clara função persuasiva, ao buscar convencer da necessidade e atualidade de seu Plano:

(...) Que impedirá, porém, a mudança da catedral para a nova posição, onde querem levar não somente as minhas tendências e cogitações urbanísticas, mas também os impulsos de meu coração de católico?! *Haverá nela maior tradição a respeitar do que na antiga capela de São Tiago, sacrificada ao movimento reformador da cidade de 1908-1912?* Haverá motivos de maior veneração nela do que na *colina histórica da fundação do Rio de Janeiro*, imolada à higiene e progresso desta cidade? Nem razões de ordem moral e religiosa nem imperativos de arte ou mesmo econômicos. *Que há de originalidade na sua inacabada arquitetura?* Um templo *moderno* será levantado, segundo o projeto que defendo, e, aproveitando os materiais da demolição do velho, com pouco mais de despeza que ainda demanda a terminação desse. Aqui vai um esboço do que poderá ser a nova construção, - *em estilo contemporâneo, de linhas sóbrias e severas, - econômica na feitura e na conservação.* Ao espírito progressista do Exmo. Sr. Bispo do Espírito Santo, espero que não passarão despercebidas as razões de minha argumentação em prol deste novo programa de remodelação da cidade alta⁸³.

Nesta passagem, temos a retomada da discussão entre o tradicional, o antigo, o “velho” e o moderno. Porém, se o tradicional ainda é o colonial, o moderno já não é o eclético: os termos “*original*”, “*sóbrio*” e “*sereno*” dizem respeito a valores acerca de um outro estilo arquitetônico, o *art déco*.

A figura de Henrique de Novaes parece-nos emblemática pela sua participação em dois momentos. Em 1918, quando era prefeito da cidade, ocorreu a demolição da antiga matriz de Vitória para a construção da catedral em estilo neogótico e, em 1931, ele defendeu uma nova fachada no estilo *art déco*⁸⁴, ao gosto das obras públicas que João

⁸³ NOVAES, H. Plano de Urbanização de Vitória. In: BRIGIDO, Laerte R. *O Município de Vitória sob Regime Revolucionário. Triênio 1930-1933*. Rio de Janeiro: Oficinas Alba Gráfica, s/d. p. 196-198. [itálicos nossos].

⁸⁴ O estilo *art déco* é a manifestação da arquitetura regional e corresponderia ao período posterior ao Eclétismo. Ver, a esse respeito: MIRANDA, C. L. Arquiteturas de Vitória, da cidade capital à cidade funcional. *Revista Imagem Urbana*. Vitória, v. 2, jun. 2000.

Punaro Bley executou no decorrer de seu governo, como se pode observar nestes exemplos⁸⁵:

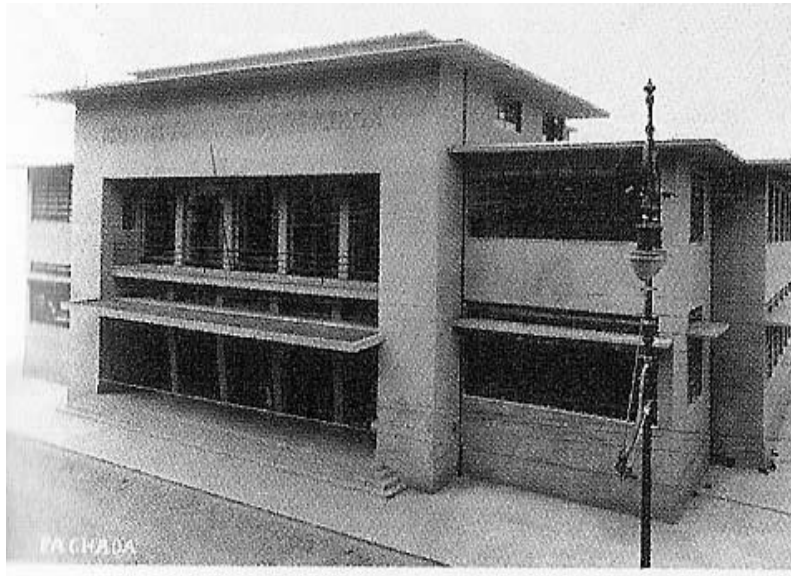


Figura 6 - Correios. Fotografia: Margareth Pereira. Álbum dos Correios. Biblioteca do Centro de Artes. UFES.



Figura 7 - Hospital Infantil. Fotografia: Paes. Instituto de Pesquisa do Espírito Santo Jones dos Santos Neves.

⁸⁵ Além dos exemplos aqui ilustrados, podemos citar ainda, em Vitória, a Clínica Infantil Jesus Menino, o Sanatório Getúlio Vargas (atual Hospital das Clínicas), o Almoarifado Geral de Vitória, o Banco da Lavoura (já demolido), o Edifício Mansur, o Banco Nacional e o Cine Juparanã.



Figura 8 - Grupo Escolar Vasco Coutinho. Fotografia: Paes. Instituto de Pesquisa do Espírito Santo Jones dos Santos Neves.

Quanto ao projeto para a remodelação da catedral, podemos ver um croqui a seguir:

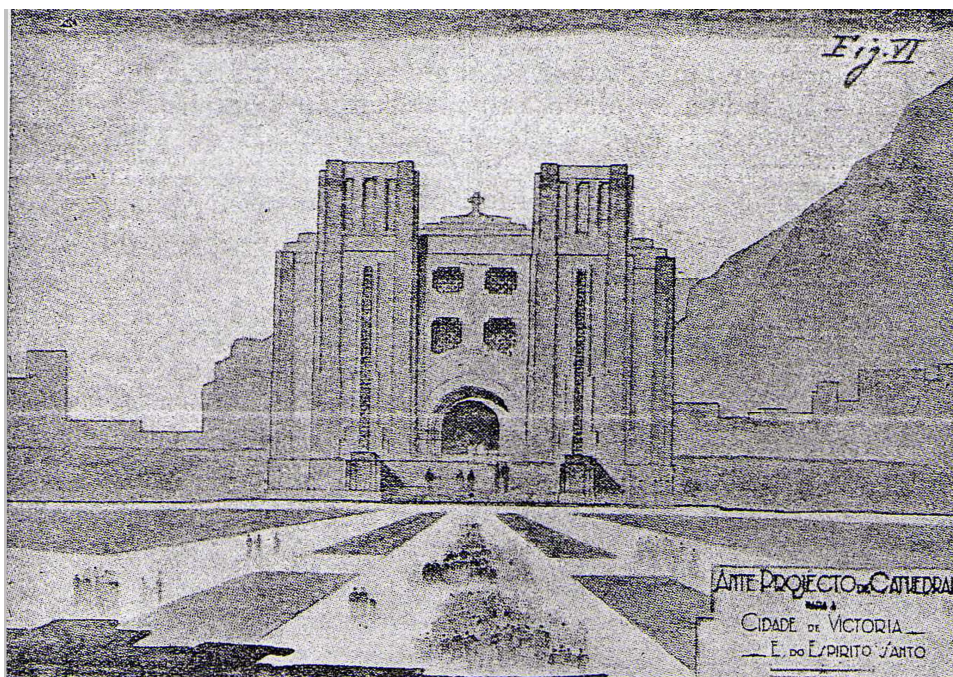


Figura 9 - Projeto para fachada em 1931⁸⁶.

⁸⁶ NOVAES, s/d. p. 196-198.

O projeto de remodelação da catedral de Henrique Novaes não vigorou, e em 1931 foi nomeada uma comissão encarregada das obras da catedral, tendo como presidente efetiva Mariarcangela Vivacqua De Biase e honorária, a Sra. Punaro Bley⁸⁷. A partir daí iniciou-se mais uma campanha de arrecadação de fundos.

Também a partir de 1931 várias publicações da imprensa local destacaram continuamente notícias sobre a catedral: campanhas de arrecadação de fundos e listas com o nome dos doadores e das somas ofertadas. As inaugurações das obras internas da catedral em 1933 e 1937 receberam uma cobertura especial do jornal oficial do Estado, que publicou a lista dos participantes, fotografias da catedral e um discurso do líder religioso. É importante ressaltar que a divulgação do estado das obras na catedral deu-se, sobretudo, em um jornal oficial, o que caracteriza um interesse institucional em sua promoção.

Em janeiro de 1933, D. Luiz Scortegagna realizou missa na catedral em um altar improvisado e com o edifício cheio de andaimes. Segundo o bispo, esse fato motivou a população a uma nova articulação em prol das obras da catedral, e em fevereiro deste mesmo ano foram angariadas somas em várias casas comerciais da capital: Vivacqua Irmãos, Oliveira Santos e Cia. Pietrangelo de Biase. Arnaldo Magalhães e Josué Prado foram também doadores, juntamente com o próprio bispo D. Luiz.

As obras se reiniciaram em maio de 1933⁸⁸, e as doações se intensificaram, paralelamente: metros de mosaicos doados por vários fiéis⁸⁹, realização de festas⁹⁰, lista para o altar⁹¹, donativos para a construção do altar de Santa Terezinha⁹², doação de 1000 contos de reis do interventor do Rio Grande do Sul, Flores da Cunha⁹³. Em 24 de dezembro, na missa de Natal, foram inaugurados o vitral e altar de Santa Terezinha (na nave) e os vitrais de São José com Menino Jesus, de Nossa Senhora da Conceição e da Aparição do Cristo a Santa Margarida Alacoque (no presbitério)⁹⁴.

⁸⁷ *Diário da Manhã*, ano 27, 24 dez. 1933, p. 1.

⁸⁸ *Diário da Manhã*, ano 26, 25 fev. 1933, p. 1.

⁸⁹ *Diário da Manhã*, ano 27, 11-12 out. 1933, p. 4.

⁹⁰ *Diário da Manhã*, ano 26, 15 jan. 1933, p. 3.

⁹¹ *Diário da Manhã*, ano 26, 29 abr. 1933, p. 4.

⁹² *Diário da Manhã*, ano 26, 29 jun. 1933, p. 4.

⁹³ *Diário da Manhã*, ano 27, 7 nov. 1933, p. 1.

⁹⁴ *Diário da Manhã*, ano 27, 24 dez. 1933, p. 1.

A inauguração das obras internas foi noticiada em jornais e revistas da época, dando-se destaque à imponência do templo e a seu valor artístico,

(...) No próximo dia 24 será celebrada a primeira missa naquele *majestoso templo*. Pela primeira vez os fieis poderão elevar suas preces dentro da *imponente* Igreja que será, sem dúvida, um dos grandes monumentos artísticos de que nos orgulharemos. De fato a nova Igreja *é de alto valor artístico*. Feita toda ela obedecendo aos princípios básicos do maravilhoso estilo gótico é um magnífico templo católico (...) verificou-se uma completa transmutação das ruínas da cidade alta. O trabalho executado é apreciável embora ainda muito se tenha a realizar⁹⁵.

O uso dos termos “*majestoso*”, “*imponente*” e de “*alto valor artístico*” e da frase “*foi toda obedecendo aos princípios básicos do maravilhoso estilo gótico*” reitera a valorização deste estilo arquitetônico, que inclusive teria contribuído para uma “*completa transmutação das ruínas da Cidade Alta*”.

Meses depois da inauguração, em outra matéria de primeira página do jornal oficial, a catedral é descrita como um índice de adiantamento da civilização, uma grandiosa obra de arte que atestava a fé da população⁹⁶. Naquele momento, a parte interna da catedral resumia-se ao presbitério e ao altar lateral dedicado ao Sagrado Coração de Jesus, ambos sob a responsabilidade do escultor Wladimir Bogdanoff⁹⁷.

Podemos ver o andamento das obras na fotografia abaixo que, devido à existência do vitral no coro, inaugurado no ano de 1937 e das obras de drenagem ao redor da catedral, deduzimos ser da década de 40, período em que em seu entorno foram realizadas obras para dar um novo formato ao Largo da matriz, que recebeu fontes e calçamento⁹⁸.

⁹⁵ *Diário da Manhã*, ano 27, 19 dez. 1933, p. 1. [itálicos nossos].

⁹⁶ *Diário da Manhã*, ano 27, 3 mai. 1934.

⁹⁷ MARTINELLI JUNIOR, 2002, p. 183.

⁹⁸ Sobre o assunto, consultar: DERENZI, 1965 e ELTON, Elmo. *Logradouros antigos de Vitória*. Vitória: Instituto Jones dos Santos Neves, 1986.



Figura 10 – Catedral em obras s/d. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória.

Em outra, tirada de frente, provavelmente na mesma década, podemos ver o bispo ao centro, rodeado pelos fiéis, e as obras ainda inacabadas da fachada.

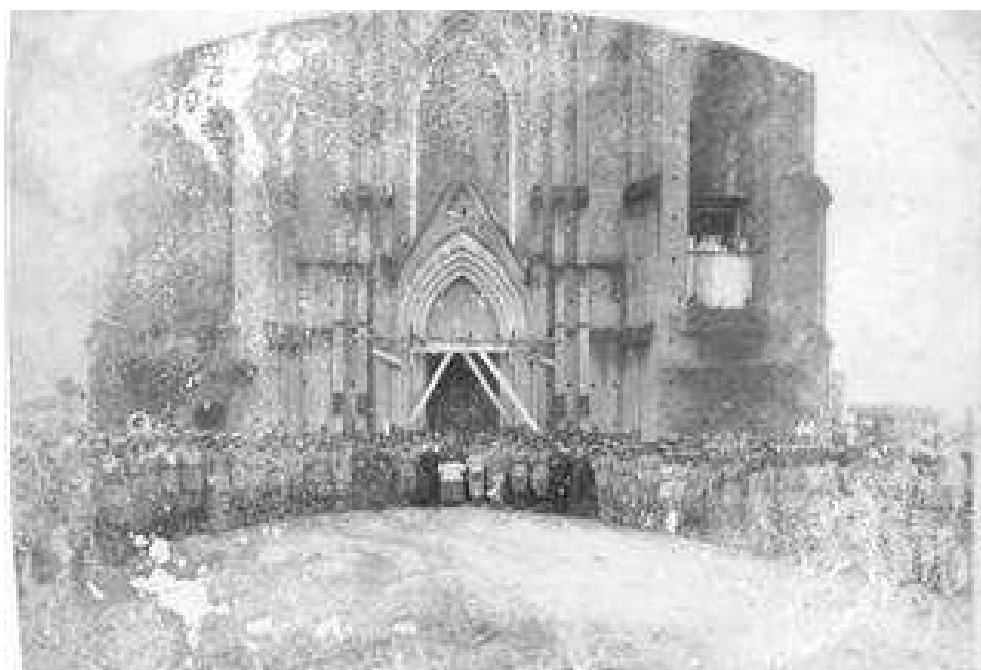


Figura 11 – Fachada da catedral. Anos 40. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória.

No final dos anos 40, as obras na catedral tiveram prosseguimento, com uma série de reparações em sua estrutura, além da construção do braço direito do transepto e das duas torres⁹⁹, segundo os desenhos abaixo:



Figura 12 - Perspectiva da catedral de Vitória. s/d. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória.



Figura 13 – Vista do coro. Catedral de Vitória. *Revista Chanaan*, n. 7, jul. 1936, p. 21.

⁹⁹ Considerações do Revmo. Cônego Raymundo de Barros, *Livro Tombo catedral do Bispado 1898-1947*, p. 130. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória.

A fachada projetada por W. Bogdanoff não foi concluída, o que somente aconteceria nos anos 50, após André Carloni assumir os trabalhos de construção¹⁰⁰. As obras eram descontínuas, dependendo dos agentes sociais em cada conjuntura, ora dando continuidade a um projeto anterior, ora alterando-o, como é o caso das torres¹⁰¹.

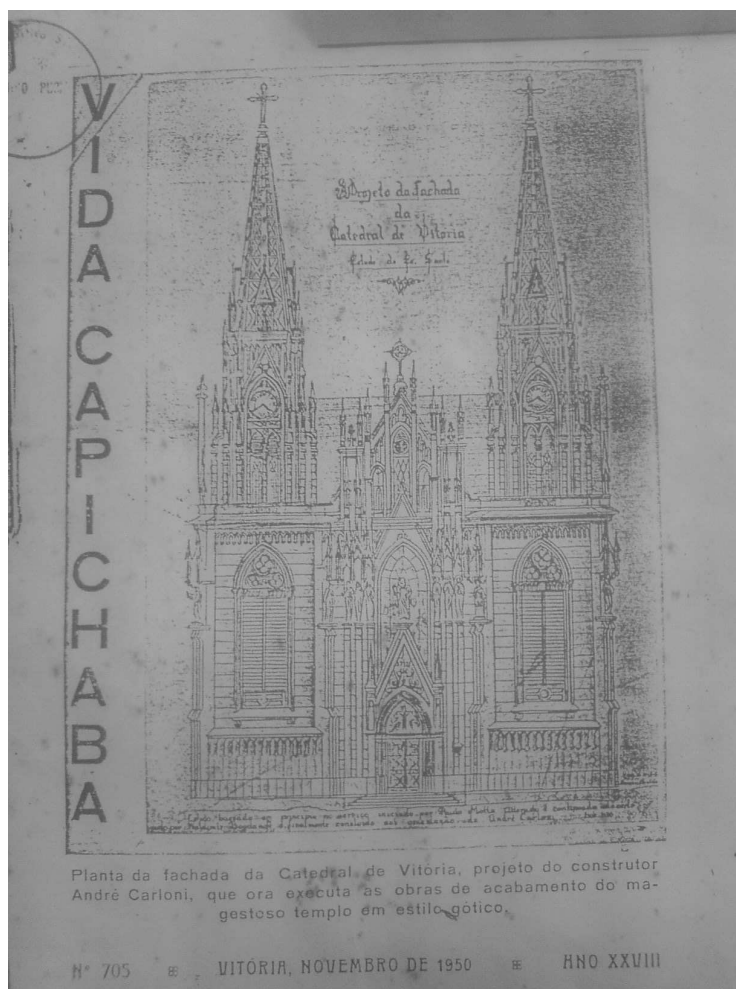


Figura 14 - Projeto de fachada de André Carloni. Revista Vida Capixaba, ano 28, n. 705, nov. 1950.

Em outubro de 1950, o jornal A Gazeta noticiou:

Prosseguem em ritmo animador as obras na catedral de Vitória desde há muito iniciadas, sofrendo, contudo, inúmeras paralisações. A impressão que temos é que dentro em breve nossa cidade terá um dos mais belos templos do país, imagem fiel do espírito católico que vibra em nossa gente¹⁰².

¹⁰⁰ Em 1949, André Carloni foi chamado pelo então governador Dr. Carlos Fernando Monteiro Lindemberg a participar na construção do projeto da parte externa da catedral.

¹⁰¹ Inicialmente, no projeto da catedral havia duas torres, depois se passou para uma torre central e, por fim, voltou-se ao projeto inicial de duas torres na década de 40.

¹⁰² A Gazeta, ano 23, 11 out. 1950, p. 8.

A expectativa dos fiéis continuava a ser trabalhada, seja pelas asserções da matéria acima, de que “prosseguem em ritmo animador as obras”, seja pela publicação de exemplos de outras catedrais. O jornal informa, por exemplo, que a catedral de Nova York estava sendo construída havia 61 anos¹⁰³, o que talvez funcionasse como uma espécie de apaziguamento, afinal uma pessoa que tenha sido contemporânea à demolição da antiga matriz de Vitória teve de viver mais 61 anos para ver o novo templo acabado.



Figura 15 – Fachada da catedral. Anos 60. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória.

Em 1954, foi realizada uma reunião da Comissão de Obras para o acabamento “definitivo” da catedral, que mandaria fazer um “levantamento da planta e um plano definitivo e com detalhe para seu acabamento interno e externo”¹⁰⁴.

Dez anos depois, em novembro de 1965, a comissão pró-término das obras, organizada em 1959, entregou uma carta à Cúria metropolitana, cujos dizeres finais eram:

(...) Verificando não ser mais necessária a sua atuação em virtude do término das obras, resolveu a Comissão em reunião hoje realizada dar por terminada a sua espinhosa tarefa, pelo que se lavrou a presente ata que vai assinada por

¹⁰³ *Diário da Manhã*, ano 28, 6 out. 1934, p. 1.

¹⁰⁴ *Livro Tombo Cúria Metropolitana, 1950-1957*, Livro 101, 20 de fevereiro de 1954, p. 50v e 51. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória.

todos os membros da mesma, sendo entregue uma via ao Exmo.sr. Arcebispo Dom João Batista da Motta e Albuquerque, outro à Cúria metropolitana, ficando outra em poder desta Comissão¹⁰⁵.

Apesar de essa comissão ter dado por terminada sua tarefa, novas obras na catedral reiniciaram-se em março de 1968, justificadas por dois motivos: “voltar ao estilo primitivo e introduzir reformas que facilitassem a ação litúrgica renovada, tudo dentro do espírito de pobreza e sobriedade”¹⁰⁶.



Figura 16 – Catedral de Vitória na atualidade. Fonte: Prefeitura Municipal de Vitória.

¹⁰⁵ *Ata da reunião da Comissão Pró-Término das Obras da catedral*. Documentos Avulsos e Variados. Cúria Metropolitana de Vitória.

¹⁰⁶ *Acabamento e Reformas da catedral de Vitória*, p. 1. Documento avulso. Arquivo Público Estadual.

2.3. A intervenção de 1968

O reinício das obras em 1968 teve um propósito particular. Através de um documento divulgado na imprensa, a população capixaba teve conhecimento das razões que motivaram a reforma de 1968 a 1974¹⁰⁷. O documento não está assinado e também não traz referência de data ou de fonte:

Apenas chegamos à paróquia, sentimos urgência em darmos continuidade às obras de acabamento, paralisadas desde alguns anos. A 6 de março de 1968 tiveram início as obras, contanto com uma verba estadual, deixada pelo pároco anterior¹⁰⁸.

As obras visavam uma série de intervenções na ornamentação interna da catedral, retirando paredes, altares e imagens, alterando de lugar alguns vitrais, construindo uma sacristia, nichos para ossuários, entre outras construções e reparos¹⁰⁹.

No documento, é possível perceber a preocupação do autor em relação à recepção que os fiéis poderiam ter da reforma, justificando-a como fruto de uma “*reflexão demorada com leigos, sacerdotes e bispos*”, ou seja, demonstrando a conformidade de todo um grupo que foi previamente consultado, atitude que consideramos preventiva para uma intervenção desta natureza.

Em outra passagem do mesmo documento fica mais evidente a tentativa de afirmar o consenso em relação à necessidade das reformas, através da presença de “autoridades”:

(...) é claro que as reformas não foram só criação nossa, mas contamos com estudos sérios, feitos por arquitetos da Guanabara, tendo como presidente o Monsenhor Guilherme Schubert, membro da Comissão de Arte Sacra, do Brasil¹¹⁰.

¹⁰⁷ Quando nos referirmos a esse documento usaremos o termo “Documento de 1968”.

¹⁰⁸ *Acabamento e Reformas da catedral de Vitória*. s/d. p. 1. Documento Avulso. Arquivo Público Estadual. O vigário geral da cidade entre 1959 e 1991 foi o Padre Rômulo Neves Balestrero, que pode ter sido o autor deste documento.

¹⁰⁹ A reforma consistiu em várias etapas que podem ser descritas, em linhas gerais, da seguinte forma: 1ª etapa – abertura das portas laterais dos braços da catedral e um respiradouro para a cripta; 2ª etapa – construção da sacristia; 3ª etapa – transposição dos vitrais do presbitério para os janelões do braço esquerdo e para a nave; 4ª etapa – elevação da parte frontal do presbitério e construção de 12 nichos para ossuários e um sarcófago. Os mármore retirados das mesas de comunhão foram colocados nos degraus do presbitério; 5ª etapa – instalação de telhados nos salões dos fundos; 6ª etapa – reparos nas torres e colocação de escadas de ferro para acesso ao coro e torres; 7ª etapa – substituição dos telhados por telhas de amianto; 8ª etapa – reparos na instalação elétrica; 9ª etapa – retirada dos altares laterais; 10ª etapa – construção de um trono para a imagem da padroeira; 11ª etapa – sonorização. *Acabamento e Reformas da catedral de Vitória*. p. 2 e 6. Documento Avulso. Arquivo Público Estadual.

¹¹⁰ *Acabamento e Reformas da catedral de Vitória*, p. 1. Documento Avulso. Arquivo Público Estadual.

Essas reformas estavam embasadas em diretivas da Igreja, como podemos ler no capítulo VII do Concílio Vaticano II (1962-1965), que versa sobre a Arte Sacra e Alfaias Litúrgicas:

124. Cuidem os Ordinários que, promovendo e incentivando arte verdadeiramente sacra, visem antes à nobre beleza que à mera suntuosidade. Aplique-se isto também às vestes e ornamentos sagrados. Tenham os bispos todo o cuidado em retirar da casa de Deus e de outros lugares sagrados àquelas obras de arte que repugnam à fé e aos costumes, à piedade cristã e ofendem o verdadeiro senso religioso quer pela deturpação das formas, quer pela insuficiência, mediocridade e simulação da arte. (...)

125. Mantenha-se o uso de expor imagens nas igrejas à veneração dos fiéis. Sejam, no entanto em número comedido e na ordem devida, para que não causem admiração ao povo cristão nem favoreçam devoções menos corretas.

126. No julgamento das obras de arte, os Ordinários do lugar ouçam o parecer da Comissão de arte sacra e de outras pessoas particularmente competentes (...)¹¹¹

O Documento de 1968 seguiu os pareceres 124, 125 e 126 do Concílio Vaticano II no que diz respeito, sobretudo, ao acompanhamento de técnicos da Guanabara e da comissão de arte sacra nas reformas da catedral e, também, da retirada das imagens e dos altares.

Outro aspecto relevante da reforma de 1968 diz respeito à justificativa dada para a retirada das imagens de santos e dos altares laterais: estas não teriam valor artístico, por serem de gesso e por estarem repetidas, como veremos mais adiante. Para termos idéia do impacto dessa intervenção na ornamentação interna da catedral destacaremos o caso dos altares e dos vitrais.

Como decorrência do programa de modernização do Concílio do Vaticano II, Ana Paola P. Baptista afirma que a partir da década de 1960 os interiores das igrejas estiveram focados num único altar e o papel das imagens foi significadamente reduzido, nesta conjuntura as diretivas pontificais recomendavam a austeridade, a simplicidade e a economia das formas¹¹². A retomada das obras na catedral nos anos 1968 e 1974 reflete exemplarmente tais disposições.

¹¹¹ *Documentos do Concílio Ecumênico Vaticano II*. São Paulo: Paulus, 2001. p. 77-78.

¹¹² BAPTISTA, Ana Paola P. O eterno ao moderno: arte sacra católica no Brasil – anos 1940 e 1950. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História Social do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, 2002. p. 22-23.

Os motivos justificados pelo pároco de Vitória para reiniciar as obras na catedral, tais como a volta ao ‘estilo primitivo’ e a ‘introdução de reformas para facilitar a ação litúrgica renovada’, ambos já mencionados anteriormente, devem ser pensados cuidadosamente. Cabe-nos, neste ponto de nossas pesquisas, salientar dois aspectos que consideramos essenciais para a compreensão do conjunto de fatores que nortearam o desmanche do programa iconográfico da catedral. Primeiramente, tal como já afirmamos, devemos situar tais fatores numa conjuntura histórica determinada onde a Igreja, seus respectivos membros (como os sacerdotes, bispos e párocos) e a sociedade de fiéis posicionam-se diante das decisões do Concílio do Vaticano II (1962-1965). Um segundo aspecto seria circunscrever tais predisposições e tomadas de decisão no âmbito mesmo da história da Igreja.

Segundo Roberto Romano, até o Concílio do Vaticano II a prática política da Igreja católica consistiu na justificação de governos, mesmo que autoritários, desde que garantida a liberdade e a soberania da mesma¹¹³. O apoio eclesiástico daria força e duração ao Estado e sua legitimação transcendente, desde que aceita a mediação sagrada. Como ele afirma, a Igreja “possuidora da revelação da ordem ofereceu ao Estado, não sem condições, uma formidável máquina burocrática de controle dos dominados¹¹⁴”.

No período de governo de Vargas, que coincidiu com a instalação e ornamentação interna da catedral de Vitória (1933 a 1943), o projeto corporativo da Igreja cedeu lugar ao corporativismo secular¹¹⁵ e, ao mesmo tempo, a Constituição de 1934 cedeu à Igreja a entrada nas escolas, antes barradas pelos governos positivistas e liberais. Na década de 1960 o apoio ao Estado foi reformulado, o que não significa que a legitimidade do governo militar foi posta em questão pela Igreja. Ao contrário, todas as opções políticas de resistência ao poder militar foram devidamente rejeitadas. Neste sentido, a reforma iniciada em 1968 desmancha o programa iconográfico anterior sem, contudo propor uma alteração na relação entre as instituições da Igreja e do Estado.

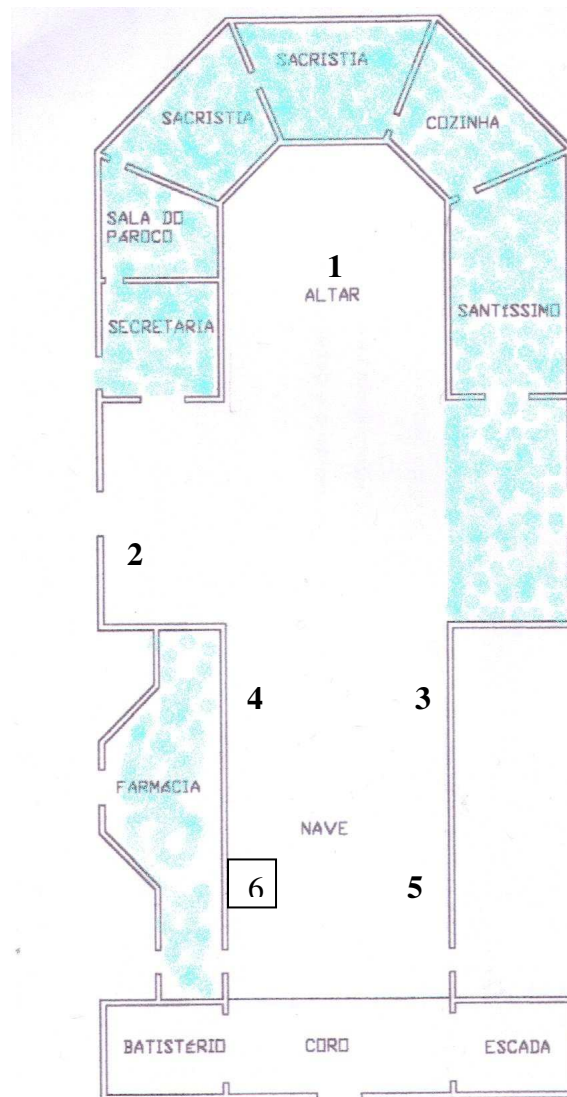
¹¹³ ROMANO, R. *Brasil: Igreja contra Estado*. São Paulo: Kairós, 1979, p.145-146

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 146.

¹¹⁵ VIANNA apud ROMANO, p. 150

2.4. Os altares

A catedral possuía seis altares antes da reforma, tal como podemos identificar no esquema a seguir:



Esquema 1 – Localização dos altares da catedral de Vitória, 1930 - 1970¹¹⁶.

- 1- Altar-mor de Nossa Senhora da Vitória.
- 2- Altar do Sagrado Coração Jesus (1933).
- 3- Altar de Nossa Senhora do Líbano (1937).
- 4- Altar de Santa Terezinha (1933).
- 5- Altar de Nossa Senhora do Rosário Perpétuo (1942).
- 6- Altar da Imaculada Conceição ou do Coração de Maria¹¹⁷

¹¹⁶ As áreas em azul foram construídas após a reforma dos anos 1968-1974.

¹¹⁷ Segundo artigo do jornal A Gazeta, em 1947 havia 6 altares na catedral: o altar-mor, o altar do Santíssimo Sacramento e quatro altares laterais. *A Gazeta*, ano 19, 11 set. 1947, p. 4. Ver, a esse respeito, mais adiante.

Os altares laterais existentes na catedral antes da reforma de 1968-74 relacionavam-se com as práticas devocionais da cidade, porém não representam necessariamente uma continuidade das devoções tradicionais, exceto para o caso do Sagrado Coração de Jesus. Na antiga matriz havia pelo menos seis altares¹¹⁸: Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora das Dores, São José, Santo Antônio, São João e o altar da Capela do Santíssimo Sacramento¹¹⁹.

Com a política de romanização, implantaram-se novas devoções, como, por exemplo, a de Nossa Senhora Auxiliadora, no bispado de D. Nery. No início do século XX, ocorreu ainda a introdução das devoções de Nossa Senhora do Rosário Perpétuo, Santa Terezinha de Lisieux e Nossa Senhora do Monte Líbano¹²⁰.

O altar-mor, que tinha no trono Nossa Senhora da Vitória, foi alterado várias vezes até chegar ao que conhecemos atualmente, como podemos ver apenas através de documentos iconográficos. No que concerne aos textuais, eles são bastante raros. Encontramos a notícia, em 14 de dezembro de 1950, da abertura de um concurso de desenhos para a construção do altar Nossa Senhora da Vitória, para vitrais e para a aquisição de uma cantaria para o rodapé, organizado pela Prefeitura Municipal de Vitória¹²¹. Não se sabe exatamente o alcance desse concurso e nem seus desdobramentos, porque não há informações nos órgãos oficiais ou na imprensa. No entanto, através da comparação de fotografias do altar tiradas em 1934 e após 1950, fica evidente a mudança na ornamentação do altar-mor.

¹¹⁸ *Livro de Tombo de 1898 a 1947. Paróquia de NS da Conceição da Prainha de Vitória.* p. 30. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória.

¹¹⁹ Há o registro das seguintes imagens: São Sebastião, Santa Rita com resplendor, São José com Menino Jesus, São João Nepomuceno, Santo Antônio com o menino e São João Batista. *Livro de Tombo de 1898 a 1947.* p. 30. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória.

¹²⁰ Essa última se deve à presença de um grupo de imigrantes libaneses na cidade, tema que será discutido no capítulo 5 dessa dissertação.

¹²¹ Lei 168. Disponível em <http://sistemas.vitoria.es.gov.br/webleis/resultado.cfm>. Acesso em 21 outubro de 2008.



Figura 17 – Altar-mor da catedral de Vitória. *Revista Vida Capichaba*, ano 12, n. 357, 30 jan. 1934, p. 11.

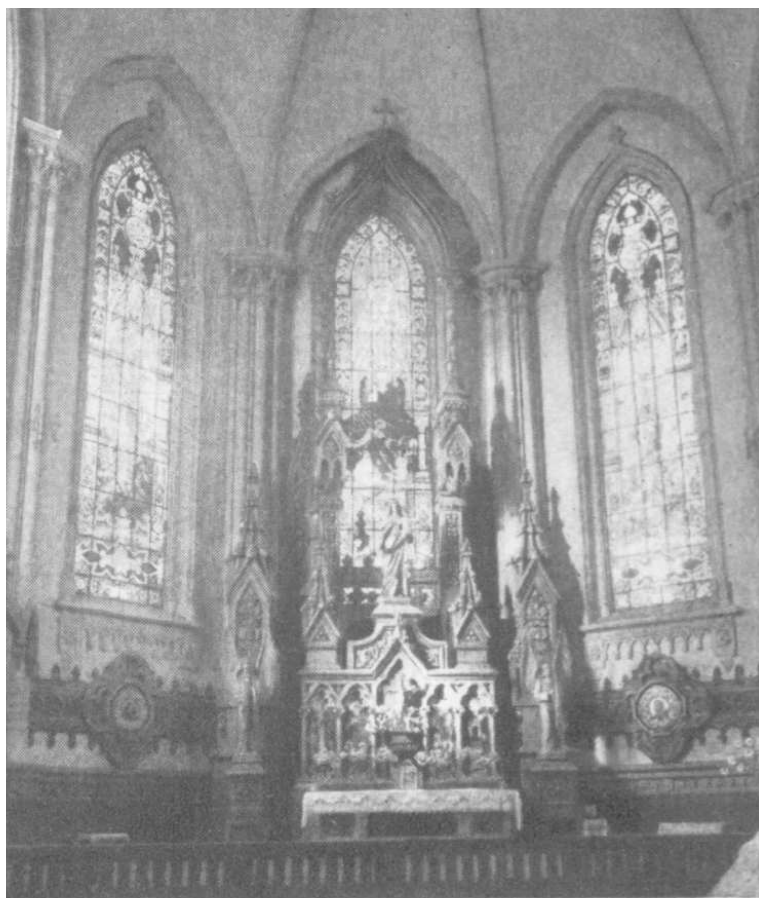


Figura 18 – Altar-mor da catedral de Vitória. s/d. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória. [Provavelmente anos 50]



Figura 19 – Nave e altar-mor da catedral de Vitória. s/d. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória. [Provavelmente anos 50].

Com a intervenção de 1968, o altar-mor sofreu mais uma modificação, tendo sido retirados praticamente todos os seus ornamentos. Os vitrais do presbitério foram transpostos para o braço esquerdo do transepto e os ornamentos da parede foram retirados. Preservou-se a imagem de Nossa Senhora da Vitória e os mosaicos dos profetas no frontão do altar executados pelo Atelier Formenti.

Também é possível observar (Figuras 19 e 20) a retirada das imagens do braço direito do transepto e do altar dedicado ao Sagrado Coração de Jesus. Essa retirada tem um significado simbólico fundamental para a percepção da alteração no programa teológico da catedral. Como veremos no decorrer dessa dissertação, a devoção ao Sagrado

Coração de Jesus foi um elemento central da própria política de romanização da Igreja, daí sua relevância até a primeira metade do século XX.



Figura 20 - Catedral de Vitória. 2007. Fotografia da autora.

Nota-se, pelas fotografias, que o vitral de São José com Menino Jesus e o vitral da Imaculada Conceição foram remanejados do presbitério após a reforma de 1968. Eles foram usados para compor o painel com três vitrais do braço esquerdo do transepto (ANEXO XVIII). O vitral central do painel é o resultado de uma composição das gregas dos dois vitrais retirados dos janelões do presbitério, somados a um vitral da Visitação de Nossa Senhora e Santa Isabel¹²².

O altar dedicado ao Sagrado Coração de Jesus foi inaugurado na catedral junto com o altar-mor e estava localizado no braço direito do transepto. Após sua retirada nos anos 70, os documentos da Irmandade também desapareceram.

¹²² *Acabamento e Reformas da catedral de Vitória. 3ª etapa. Documento Avulso. Arquivo Público Estadual.*



Figura 21 – Capa. *Revista Vida Capichaba*, Vitória, ano 12, n. 356, 15 jan. 1934.



Figura 22 – Altar do Sagrado Coração de Jesus. Transepto da catedral de Vitória. s/d. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória.

Nos vitrais que compunham os janelões do transepto, figuram símbolos da eucaristia¹²³ e permaneceram em seus lugares originais, mesmo após a reforma pós-concílio, como podemos observar nas fotografias a seguir. A mudança perceptível aqui diz respeito à imagem de Santo Antônio com o Menino Jesus, antes localizada no nicho do transepto, e que depois foi retirada, assim como seu altar, como podemos ver através da comparação entre duas fotografias¹²⁴.



Figura 23 – Catedral de Vitória. s/d. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória.

¹²³ No transepto, há um conjunto de três vitrais cujos temas principais são o Cordeiro de Deus, o Sagrado Coração e o mártir São Tarcísio. Para uma discussão mais detalhada sobre eles, ver capítulos 3 e 5.

¹²⁴ As imagens foram retiradas, em sua grande maioria. A imagem do Sagrado Coração foi recentemente restaurada pelo Instituto Modus Vivendi. A imagem de Nossa Senhora da Vitória está no altar-mor. A imagem da Imaculada Conceição se encontra na igreja de Bom Jesus, em Cariacica.



Figura 24 – Catedral de Vitória. 2008. Fotografia da autora.

Na parede lateral esquerda da nave foi erigido, em 1937, o altar dedicado aos devotos de Nossa Senhora do Líbano, com grande repercussão nos jornais e revistas da época. A documentação nos informa ainda sobre a existência das imagens de Nossa Senhora do Monte Líbano, de São José e de São Jorge nesse altar¹²⁵.

¹²⁵ *Diário da Manhã*, ano 30, 6 jan. 1937, p. 1.

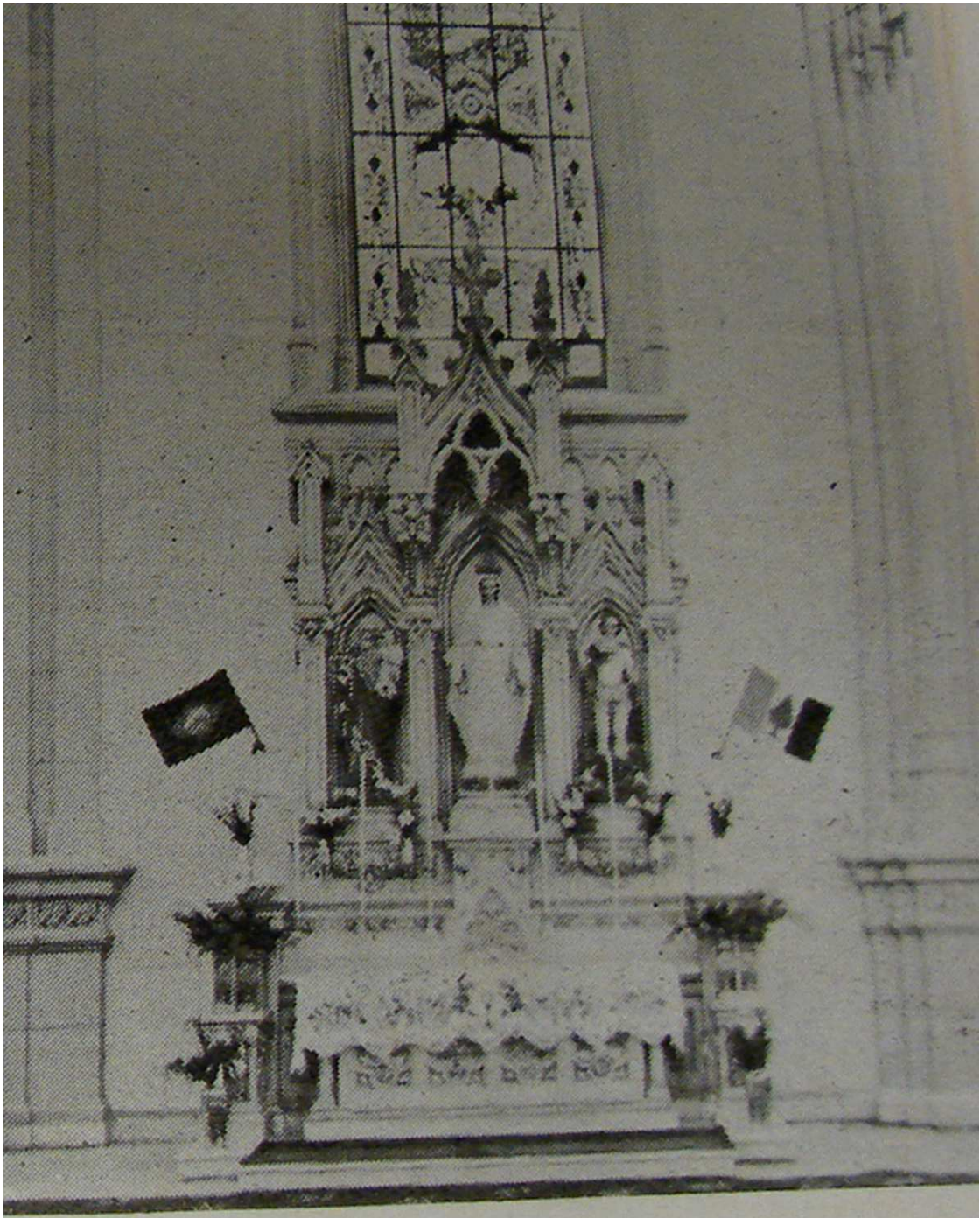


Figura 25 – Altar de Nossa Senhora do Líbano. *Revista Chanaan*, n. 20, nov. 1937. p. 44-45.

Na nave ainda havia o altar dedicado a Santa Terezinha (parede lateral direita, em frente ao altar de Nossa Senhora do Monte Líbano) e a Nossa Senhora do Rosário de Pompéia (parede lateral esquerda). Na fotografia abaixo, é possível percebê-los, porém infelizmente não encontramos em nossa pesquisa fotografias dos altares de Santa

Terezinha e de Nossa Senhora do Rosário de Pompéia, nem mesmo documentos escritos que pudessem nos informar sobre as imagens neles dispostas.



Figura 26 – Catedral de Vitória. s/d. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória.

Havia ainda outro altar, na parede lateral direita, com as imagens Imaculada Conceição e do Sagrado Coração de Maria. Mas não foi possível confirmar a qual santa era dedicado o altar, pois em registros eclesiásticos há referência às duas¹²⁶. Dada a existência de um altar dedicado à Imaculada Conceição na antiga matriz, desde 1904, acreditamos que na nova catedral tenha-se preservado seu altar, mas não há como confirmar essa hipótese.

Entre o final dos anos 30 e os anos 50, a catedral recebeu ornamentos nas paredes laterais com quadros da Paixão de Cristo, mosaicos com imagens de santos e relevos em madeira policromada. Nas fotografias abaixo vemos a catedral antes da reforma de 1968, ainda com os relevos, altares e imagens, e após a reforma, sem esses elementos:

¹²⁶ *Livro Caixa da catedral*, 1942-1947, p. 12 e 95. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória.



Figura 27 – Catedral, jun. 1965. Pasta: D. João Batista Mota Ordenações. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória.



Figura 28 – Ornamentação. Catedral de Vitória. 1965. Arquivo da Cúria Metropolitana.

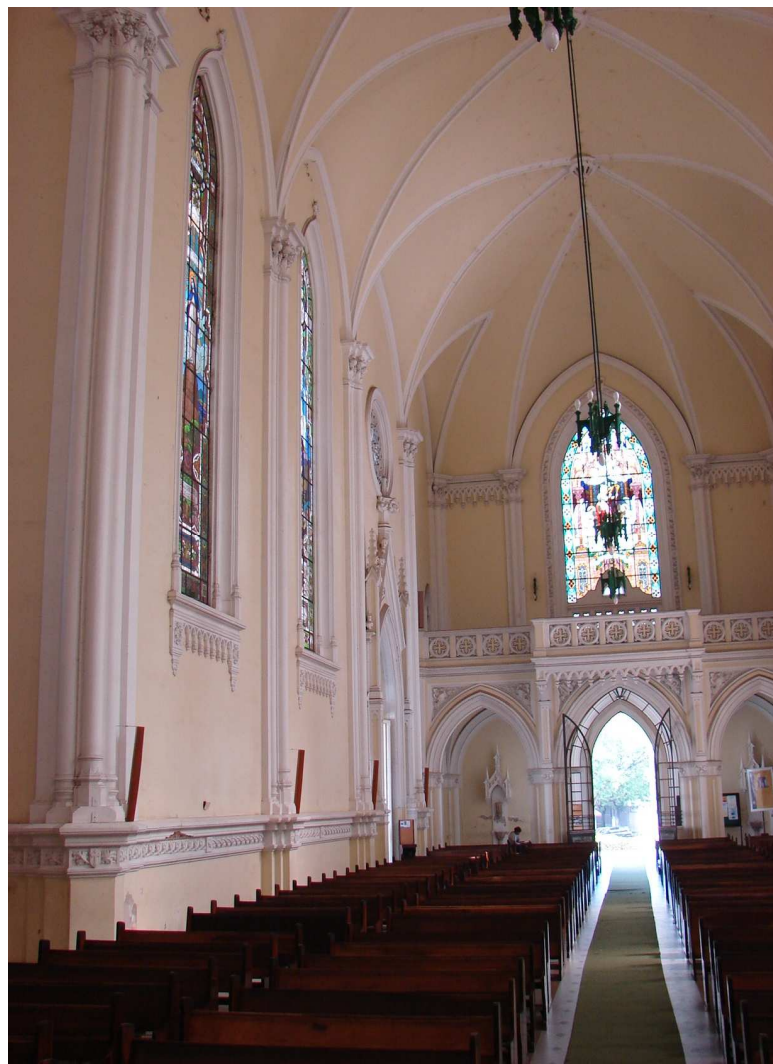


Figura 29 – Catedral de Vitória. 2007. Fotografia da autora.

Sobre a retirada das imagens e dos altares, encontramos o seguinte relato no Documento de 1968:

Depois de reflexão demorada com leigos e sacerdotes e de ouvidos os bispos locais, procedemos à retirada dos altares laterais e das imagens em demasia das paredes da catedral, dando desta maneira uma maior aproximação estilística com o gótico, com o qual o estilo da catedral mais se aparenta. As imagens eram todas de gesso, em estilo moderno sem expressão artística. Nenhuma imagem de valor histórico. A retirada das imagens era uma necessidade litúrgica e a artística. Na totalidade repetida em massa e nos vitrais. As leis litúrgicas não permitem duplicidade de imagens ou de títulos do mesmo santo nos templos. O estilo gótico não tem imagem devocional. Tanto os altares como as molduras da via sacra foram colocados depois de terminadas as paredes do templo. As paredes já estavam até pintadas¹²⁷

Aparentemente, o documento sugere a consulta aos leigos e aos sacerdotes sobre tão significativa alteração estilística. Ele também sugere ter havido uma certa resistência dos fiéis, já que o próprio texto do documento fala em “*modificações nem sempre do agrado geral*”¹²⁸. Afinal, mal dada por acabada em 1965, a catedral, construída sob a influência de uma cultura religiosa que se serviu da combinação de práticas litúrgicas e devocionais da Igreja tradicional com as da Igreja romanizada, sofreu uma nova intervenção em 1968.

Os altares dedicados aos santos de devoção na catedral somavam seis e na antiga matriz havia oito altares. Isto, a nosso ver, pode ser considerado um exemplo da resistência de estruturas mentais típicas das práticas religiosas do século XIX.

Quanto à afirmação acima, de que as imagens foram retiradas da catedral devido à sua duplicidade (lembremo-nos de que havia a representação do santo tanto esculpida quanto no vitral). Porém, no artigo 125, do capítulo VII, dedicado à arte sacra do Concílio Vaticano II determina-se que:

Mantenha-se o uso de expor imagens nas igrejas à veneração dos fiéis. Sejam, no entanto em número comedido e na ordem devida, para que não causem admiração ao povo cristão nem favoreçam devoções menos corretas¹²⁹.

O texto fala apenas em “numero comedido e na ordem devida” de imagens, ou seja, não fica explícita a necessidade de retirada em massa das imagens. De modo geral, na

¹²⁷ *Acabamento e Reformas da catedral de Vitória*. Documento avulso. Arquivo Público Estadual.

¹²⁸ *Acabamento e Reformas da catedral de Vitória*, p. 1. Documento avulso. Arquivo Público Estadual.

¹²⁹ *Documentos do Concílio Ecumênico Vaticano II*. p. 77.

história da Igreja não há uma normalização que determine regras rígidas em relação às imagens. A atitude da Igreja em cada circunstância se relaciona à postura política e teológica hegemônica.

A retirada dos altares, das imagens, dos quadros da Paixão e dos ornamentos na parede é um exemplo de como esta catedral configura-se como uma obra em aberto. Foi erguida sob os imperativos de torná-la adequada à função de sede do bispado e ainda sob a cultura religiosa influenciada pelo Concílio Vaticano I. Na conjuntura posterior aos anos 70, passou a adaptar-se aos princípios ditos de sobriedade. Ou seja, como um monumento relevante que é para a cidade, revela sua própria historicidade.

Com a transposição dos vitrais do presbitério para o transepto e para a nave, o programa iconográfico pensado para a catedral nos anos de 1930 e 1940 perde seu sentido e função. Logo, para interpretarmos os vitrais em suas relações com a cultura política e religiosa, necessitamos restituí-los aos seus lugares de origem.

A devida compreensão desta dissertação passa pela tarefa de situar os lugares dos vitrais desde sua instalação até os dias atuais. Para tal tarefa, escolhemos por método elaborar esquemas de visualização. Os esquemas foram pensados a partir das datas de inauguração dos vitrais no espaço da catedral. Os títulos são referências aos temas neles figurados e os esquemas estão organizados por décadas.

2. 5. Vitrais

Na catedral de Vitória existem atualmente 23 vitrais: 17 deles estão instalados na nave (4), coro (1), guarda-vento (2), transepto (6), presbitério (4), todos executados pelo Atelier Formenti e que são o nosso objeto de estudo. Segue abaixo a relação dos temas figurados nos vitrais e suas respectivas dimensões:

- 1) Guarda-Vento: Anunciação e Combate de São Miguel Arcanjo (180x300cm).
- 2) Coro: Santa Cecília e os anjos (300x500cm).

3) Nave:

- Aparição do Cristo a Santa Margarida Maria Alacoque (180x700cm)
- Nossa Senhora e o Menino Jesus abençoando Santa Terezinha (150x700cm).
- Nossa Senhora do Líbano (150x700cm).
- Nossa Senhora do Rosário e Pompéia (150x700cm).

4) Transepto:

- Sagrado Coração de Jesus (120x600cm).
- São Tarcísio (150x650cm).
- Cordeiro de Deus (120x600cm).
- São José e o Menino Jesus (120x600cm).
- Visitação.
- Nossa Senhora da Conceição (120x600cm).

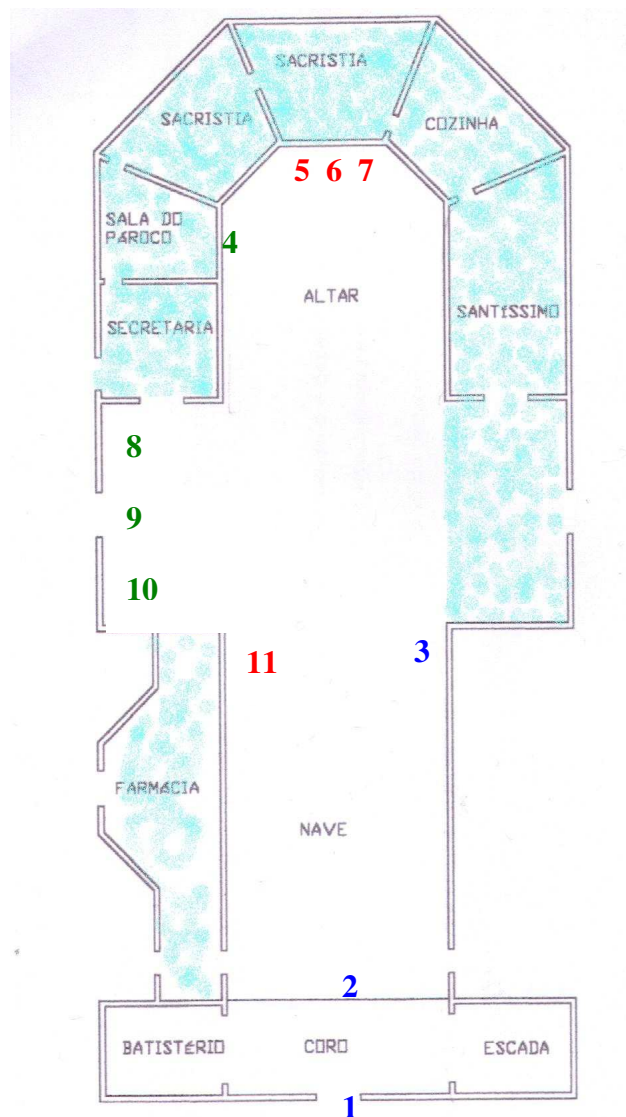
5) Altar:

- São Marcos (150x700cm).
- São João Evangelista (150x700cm).
- São Lucas (150x700cm).
- São Mateus (150x700cm).

Os demais vitrais estão localizados na Capela do Santíssimo (2) e na Farmácia (4), cujos temas são, respectivamente:

- Jesus instituindo a eucaristia (100x250cm).
- Jesus e o milagre dos pães e dos peixes (100x250cm).
- Simbologia do batismo (95 cm de diâmetro).
- Espírito Santo abençoando o batismo (95 cm de diâmetro).
- São João Batista batizando Jesus Cristo (106x250cm).
- Jesus atendendo aos necessitados (106x250cm).

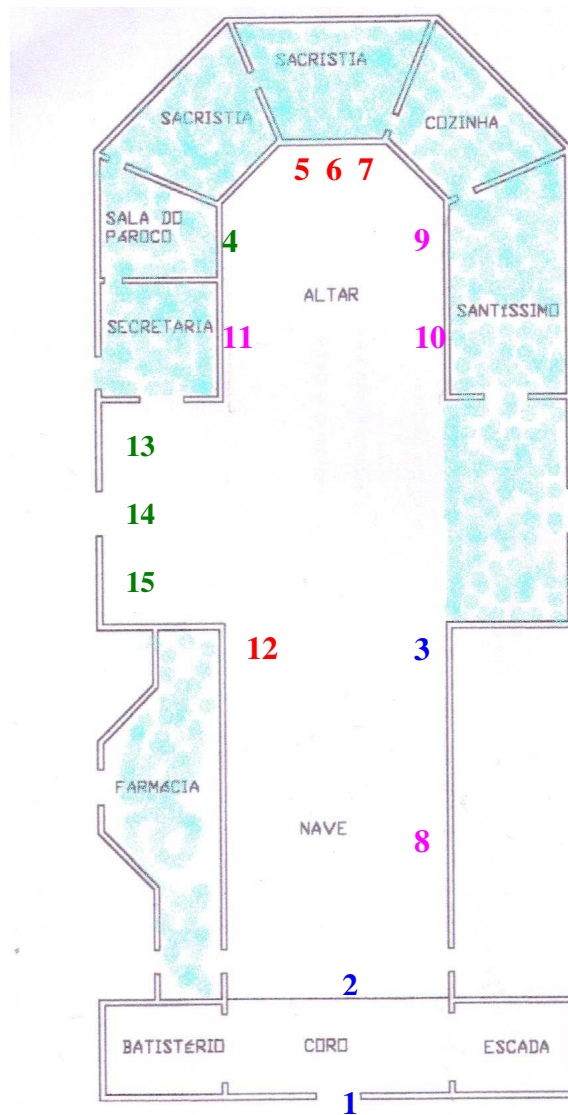
Não iremos nos ater a estes seis últimos vitrais porque eles estão localizados em espaços que foram acrescentados à catedral depois do final dos anos 1960, e não possuem inscrições com os nomes dos doadores. Sendo assim, eles se relacionam a um contexto específico, e devem ser estudados à parte em outra ocasião.



Esquema 2 – Localização dos vitrais. Catedral de Vitória. Década de 1930¹³⁰.

- 1- Vitral de Santa Cecília e os anjos (coro). 1937.
- 2- Vitrais do guarda-vento: Anunciação e São Miguel Arcanjo. 1937.
- 3- Vitral de Nossa Senhora do Líbano. 1937.
- 4- Vitral de São João Evangelista. 1934.
- 5- Vitral de São José e o Menino Jesus. 1933.
- 6- Vitral da Aparição do Cristo a Santa Margarida Alacoque. 1933.
- 7- Vitral de Nossa Senhora da Conceição. 1933.
- 8- Vitral do Cordeiro de Deus. 193-.
- 9- Vitral de São Tarcísio. 193-.
- 10- Vitral do Sagrado Coração de Jesus. 193-.
- 11- Vitral de Santa Terezinha de Lisieux (nave). 1933

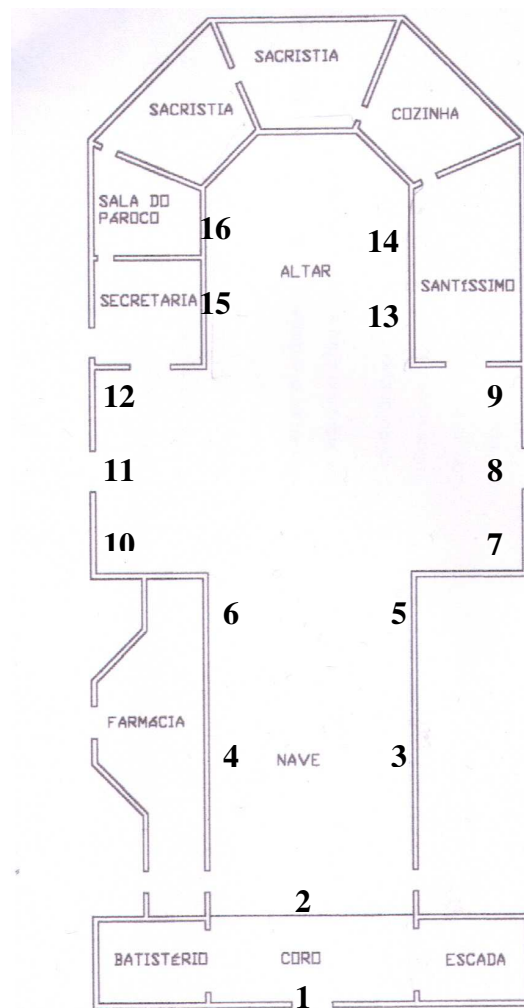
¹³⁰ As áreas em azul foram construídas após a reforma dos anos 1968-1974.



Esquema 3 – Localização dos vitrais. Catedral de Vitória. Década de 1940¹³¹.

- 1- Vitral de Santa Cecília e os anjos (coro).
- 2- Vitrais da Anunciação e de São Miguel Arcanjo (guarda-vento).
- 3- Vitral de Nossa Senhora do Líbano (nave).
- 4- Vitral de São João Evangelista (presbitério).
- 5- Vitral de São José e o Menino Jesus (presbitério).
- 6- Vitral da Aparição do Cristo a Santa Margarida Alacoque (presbitério).
- 7- Vitral de Nossa Senhora da Conceição (presbitério).
- 8- Vitral de Nossa Senhora do Rosário de Pompéia (nave). 1942.
- 9- Vitral de São Lucas (presbitério). 1942.
- 10- Vitral de São Mateus (presbitério). 1942.
- 11- Vitral de São Marcos (presbitério). 1942.
- 12- Vitral de Santa Terezinha de Lisieux (nave).
- 13- Vitral do Cordeiro de Deus. 193-.
- 14- Vitral de São Tarcísio. 1934.
- 15- Vitral do Sagrado Coração de Jesus. 193-.

¹³¹ As áreas em azul foram construídas após a reforma dos anos 1968-1974.



Esquema 4 – Localização dos vitrais. Catedral de Vitória. Após a década de 1970.

- 1- Vitral de Santa Cecília e os anjos.
- 2- Vitrais da Anunciação e de São Miguel Arcanjo.
- 3- Vitral de Nossa Senhora do Rosário de Pompéia.
- 4- Vitral da Aparição do Cristo a Santa Margarida Alacoque.
- 5- Vitral de Nossa Senhora do Líbano.
- 6- Vitral de Santa Terezinha.
- 7- Vitral de Nossa Senhora da Conceição.
- 8- Vitral da Visitação.
- 9- Vitral de São José e o Menino Jesus.
- 10- Vitral do Sagrado Coração de Jesus.
- 11- Vitral de São Tarcísio.
- 12- Vitral do Cordeiro de Deus.
- 13- Vitral de São Mateus
- 14- Vitral de São Lucas
- 15- Vitral de São Marcos
- 16- Vitral de São João Evangelista

Os vitrais instalados no coro, guarda-vento, presbitério, nave e transepto da catedral de Vitória nos interessam por dois motivos: em primeiro lugar, pelo fato de expressarem um pensamento que fundamentou o programa iconográfico da catedral. Ainda que não tenhamos encontrado uma documentação sistematizada sobre o processo de encomenda dos vitrais, acreditamos que sua execução e encomenda foram pautadas por um pensamento e por decisões determinadas pelos interesses da Igreja local nos diferentes contextos. Nos esquemas, visualizamos três momentos do processo de instalação dos vitrais, o início dos anos 30, marcado pela transição entre o governo dominado pelas oligarquias locais e os desdobramentos políticos posteriores ao golpe de 1930. Depois, o momento marcado pela consolidação do projeto teológico-político nos anos 40 e, por fim, após os anos 1970, a nova disposição dos vitrais vai simbolizar o término deste projeto teológico-político que vigorou de forma eficaz entre 1933 e 1943.

Nosso segundo interesse consiste no fato desse conjunto de vitrais da catedral ser um exemplo local e nacional da retomada da arte do vitral no Brasil. Eles foram confeccionados no ateliê de César Alexandre Formenti, um artista e artesão de origem italiana, residente no Brasil.

Como vimos, a primeira metade do século XX foi marcada pelas reformas urbanas cuja manifestação estilística predominante foi a eclética. A escolha pelo estilo neogótico da catedral esteve relacionada com a atitude de repúdio do estatuto colonial que configurou um dos sintomas da atitude eclética no Brasil¹³². Como veremos no próximo capítulo, os trabalhos do Atelier Formenti também são exemplares para refletirmos sobre as características da cultura visual daquele período.

¹³² SEVERO, Ricardo. Apud FABRIS, A. [et al]. *Eclétismo na Arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel/EDUSP, 1987. p. 286.

3. Os vitrais do *Atelier Formenti*

Nas décadas de 1930 e 1940 foram instalados 17 dos vitrais existentes na catedral dos 21 em formato ogival encontrados atualmente, e também os dois medalhões na parte superior das saídas laterais da nave. Todos esses vitrais foram encomendados ao ateliê de César Alexandre Formenti. Neste capítulo, buscamos traçar algumas considerações sobre a trajetória deste vitralista italiano que atuou no Brasil até 1944, ocasião de seu falecimento.

Temos clareza de que esse estudo não esgota a possibilidade de novas abordagens ou aprofundamentos, afinal, se os trabalhos sistematizados a respeito da arte do vitral no Brasil são restritos, os referentes à produção específica do *Atelier Formenti* são inexistentes. Para podermos refletir sobre o processo de produção, encomenda e elaboração do projeto artístico dos vitrais e mosaicos do ateliê destinados a templos religiosos, recorreremos, dentro dos limites de tempo inerentes à natureza do trabalho de uma dissertação, à observação dessas obras e de outras produzidas pelo mesmo ateliê, além de consultas aos registros eclesiásticos e à imprensa da época.

3.1. Alguns aspectos da trajetória de César Alexandre Formenti no Brasil

Os vitrais¹³³ 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, fixando-se inicialmente em Araras (SP). Também morou na capital paulista, onde trabalhou em obras de Ramos de Azevedo como vitralista e moiscacista.

Foi no Rio de Janeiro que, juntamente com seu filho Gastão Formenti¹³⁴, manteve um ateliê de fabricação de vitrais e de decorações, sobretudo em estilo *art nouveau*¹³⁵. Neste estilo realizou trabalhos para residências, prédios civis e templos religiosos,

¹³³ Referimo-nos aos vitrais da nave, transepto, presbitério, coro e guarda-vento.

¹³⁴ Após a morte de César A. Formenti, em 1944, Gastão Formenti manteve o ateliê até meados da década de 70, segundo informações do restaurador Riedel L. de Freitas, do Instituto Modus Vivendi, atual responsável pelas restaurações de vitrais e imagens sacras da catedral de Vitória.

¹³⁵ GULLAR, F. e FARIA, R. *150 ANOS de pintura no Brasil: 1820-1970*. Rio de Janeiro: Colorama, 1989. Consultar também: CAVALCANTI, Carlos (org.). *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973. p. 186.

como, por exemplo, a clarabóia¹³⁶ do Salão Nobre do Clube Naval e a da atual Câmara dos Vereadores do Rio de Janeiro, um vitral na escadaria do Supremo Tribunal Federal (com a assinatura de Gastão Formenti), um vitral e duas capelas na igreja da Candelária. Seu trabalho para a ornamentação das igrejas recebeu influências estilísticas variadas, dependendo dos repertórios e dos temas encomendados para cada templo¹³⁷.

Segundo Donato Mello Junior¹³⁸, Formenti teve iniciação artística na Itália com Ravagna, da Academia de Bolonha. No Brasil, participou de várias exposições¹³⁹, tendo recebido, em 1908, o Grande Prêmio por vitral decorativo do Pavilhão da Bahia, em exposição comemorativa ao Centenário da Abertura dos Portos¹⁴⁰ e, em 1930, Menção Honrosa no Salão Nacional de Belas Artes.

Além dos vitrais, ele também foi pintor, tendo se dedicado, sobretudo, às paisagens, muitas delas mostrando a cidade de São Paulo do início do século XX¹⁴¹. Também pintou animais, sempre em um estilo academicista, como pode ser visto nos exemplos abaixo, ‘Vaca e Terneiro’ e ‘O barco de pescadores’, de 1914.

¹³⁶ A clarabóia já sofreu processo de restauro e encontra-se fora da moldura original por ter sido suspensa.

¹³⁷ Podemos citar, ainda, os seguintes vitrais: na sede do Jôquei Clube do Rio de Janeiro, na igreja de Santa Terezinha do Rio de Janeiro, no Palácio Tiradentes, na matriz de Vitória e em residências particulares (Boletim de Belas Artes, n° 06, junho de 1945, p.66. Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro). Há ainda vitrais na igreja do Rosário na cidade de Valença (realizado por Gastão Formenti) e na antiga Faculdade de Medicina do Recife (atual Memorial da Medicina de Pernambuco). E em São Paulo, vitrais da Escola Politécnica (atual Arquivo Público), da Escola Normal da Praça da República (atual Secretaria de Educação), do Hospital Militar (atual Museu da Polícia Militar), do Quartel de Polícia e do Cemitério da Consolação (portal e Necrotério). A lista com todos os trabalhos está disponível em: <http://www.bolsadearte.com/biografias/biografias.htm>, e <http://www6.ufrgs.br/acervoartes/modules/wiwimod/index.php?page=FORMENTI,+Sara>

¹³⁸ GULLAR, F. e FARIA, R., 1989, sp.

¹³⁹ Exposição individual: em 1940, no Rio de Janeiro, promovida pela Sociedade Brasileira de Belas Artes – SBBA. Exposições Coletivas: 1890 - Ferrara (Itália) - Associação de Belas Artes de Ferrara - Prêmio Roma; 1908 - Rio de Janeiro RJ - Exposição Comemorativa do Centenário da Abertura dos Portos, realiza a decoração do Pavilhão da Bahia – premiado; 1930 - Rio de Janeiro RJ - 37ª Exposição Geral de Belas Artes, na ENBA - menção honrosa; 1934 - São Paulo SP - 1º Salão Paulista de Belas Artes, na Rua 11 de Agosto; 1935 - Rio de Janeiro RJ - 3º Salão Carioca. Exposições Póstumas: 1945 - São Paulo SP - 11º Salão Paulista de Belas Artes, na Galeria Prestes Maia; 1982 - São Paulo SP - Pintores Italianos no Brasil, no MAM/SP; 1993 - São Paulo SP - O Olhar Italiano sobre São Paulo, na Pinacoteca do Estado. Disponível em:

http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2728&_Todos=1&_busca=formenti&x=12&y=13.

Acesso novembro de 2008.

¹⁴⁰ Disponível em:

<http://www6.ufrgs.br/acervoartes/modules/wiwimod/index.php?page=FORMENTI,+Sara>.

Acesso: novembro de 2008.

¹⁴¹ TARASANTCHI, Ruth S. *Pintores Paisagistas – São Paulo: 1890 a 1920*. São Paulo: EDUSP, 2002. p.82.



Figura 30 - Vaca e Terneiro, s/ data, aquarela s/ papel, 51 x 70 cm.

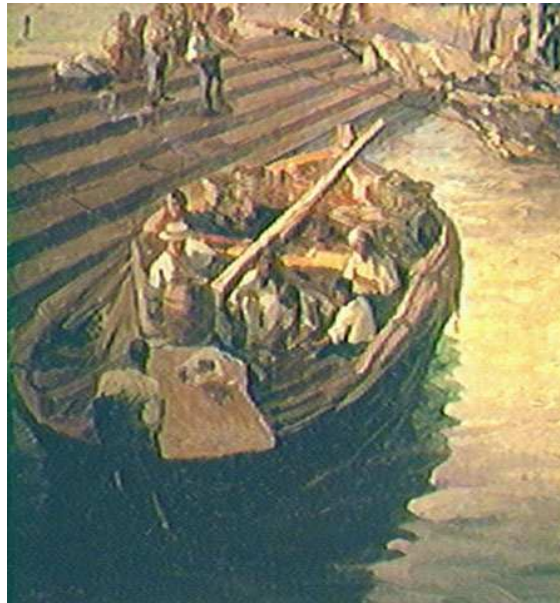


Figura 31 - Barco de Pescadores, 1914, óleo sobre tela, 41x41cm, Coleção Particular, Itaú Cultural.

As informações sobre César A. Formenti são lacunares e os dados disponíveis sobre sua trajetória também são muitas vezes imprecisos. Um exemplo disso diz respeito às obras que realizou em São Paulo, quando trabalhou para Ramos de Azevedo como vitralista. Essa carência também contribuiu para que fosse pouco estudado pelos historiadores da arte. Não existem estudos críticos a seu respeito, apenas listas de obras.

Uma das exceções, nesse sentido, é Inácio de Loloya Brandão que, ao nos informar sobre os mais importantes vitralistas brasileiros, destaca os nomes de César Alexandre Formenti e Gastão Formenti (Rio de Janeiro) – ao lado de Conrado Sorgenicht (São

Paulo), Albert Gottfield Veit (Rio Grande do Sul), Heinrich Moser (Pernambuco), Lorenz Heilmair, Marianne Peretti (catedral de Brasília) e Alberto Magini¹⁴².

O Dicionário Crítico de Pintura no Brasil, ao descrever a arte do vitral no Brasil, também destaca o nomes de Formenti, por seus cartões¹⁴³, ao lado de John Graz, Samson Flexor, Antonio Gomide e Conrado Sorgenicht¹⁴⁴.

Também encontramos referência ao artista em alguns documentos primários, como o Livro Tombo da igreja São Sebastião dos Capuchinhos do Rio de Janeiro, uma das igrejas onde executou diversos trabalhos:

Em maio de 1933 foi inaugurado o altar de São Miguel, obra de real valor em mosaico e finíssimo mármore. Os mosaicos foram executados pelo *conhecido artista Formenti* e o altar foi executado pela firma Bertossi. O autor do projeto é o Sr. Formenti que ainda uma vez pôs em *evidencia o seu apurado talento artístico*¹⁴⁵.

Nota-se, nessa passagem, que o nome de Formenti aparece como uma referência na arte decorativa na primeira metade do século XX, ainda que não se saiba se isso foi feito apenas para valorizar a decisão da própria igreja em contratar seus serviços. Além disso, aí ficou explícita sua autoria no projeto do altar e decoração em mosaicos – o que não sabemos em relação aos vitrais da catedral de Vitória.

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 (...) ¹⁴⁶.

É interessante observar, nessa passagem, que Formenti é mencionado apenas como artesão – embora um artesão qualificado, herdeiro da tradição gótica. E, de fato, apesar

¹⁴² BRANDÃO, I.L. *Luz no êxtase: vitrais e vitralistas no Brasil*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1994. p. 53-82 passim.

¹⁴³ O cartão diz respeito a uma das etapas do processo de fatura do vitral. O vitralista fazia o desenho em um papel ou cartão definindo as cores e as divisões das vidraças, e posteriormente esse desenho era reproduzido nas dimensões da janela onde o vitral seria instalado.

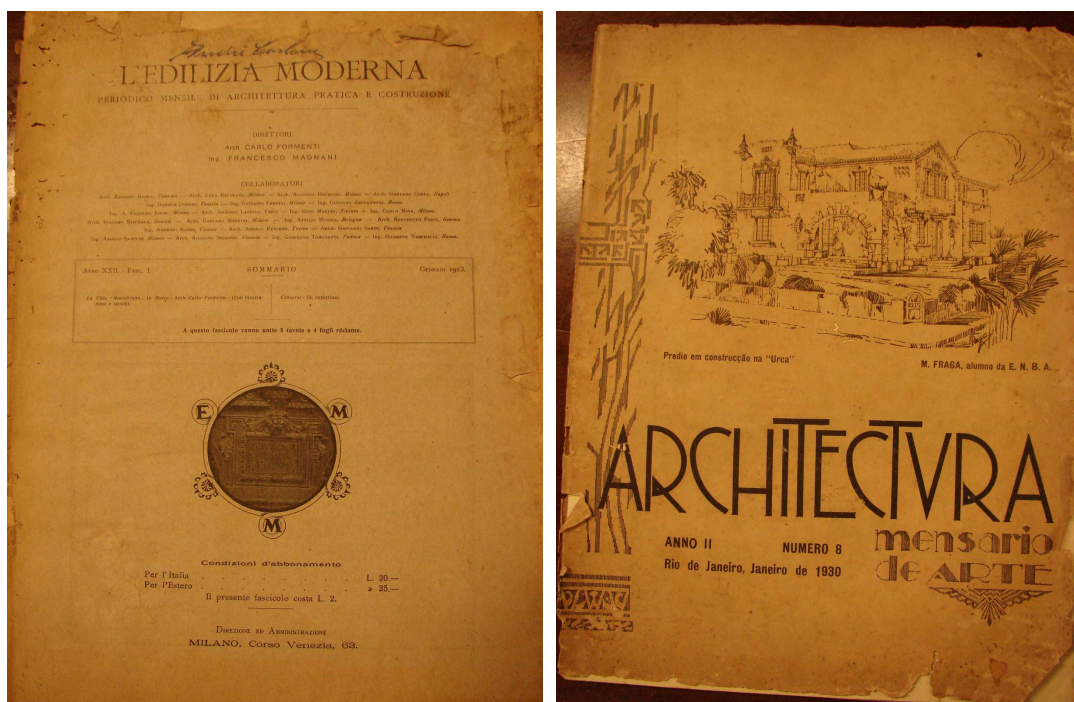
¹⁴⁴ LEITE, Teixeira Jose Roberto. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: ArtLivre, 1987. p. 535-536.

¹⁴⁵ *Livro Tombo da Missão do Rio de Janeiro*, igreja São Sebastião dos Capuchinhos, p. 44.

¹⁴⁶ *Boletim de Belas Artes*, n. 06, jun. 1945, p.66.

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.

Muitos artistas, decoradores, arquitetos e engenheiros da primeira metade do século XX, sobretudo os estrangeiros radicados no Brasil, baseavam suas criações em repertórios ornamentais¹⁴⁷. Tais repertórios eram divulgados em publicações, predominantemente francesas, seguidas pelas italianas e, em menor escala, inglesas e alemãs¹⁴⁸. André Carloni, por exemplo, tinha uma coleção de revistas, tanto nacionais como estrangeiras, dirigidas para arquitetos e engenheiros.



Figuras 32 e 33 – Reproduções de capas das revistas da coleção de André Carloni. Coleções Especiais. Biblioteca Central. Universidade Federal do Espírito Santo.

¹⁴⁷ Havia repertórios ornamentais variados. Um exemplo são as experiências no campo do *design* feitas por Visconti na aurora do século passado. Ele estilizou elementos da flora brasileira, como a flor do maracujá ou a samambaia, no estilo conhecido como *Colonial Brasileiro*, muito difundido a partir de meados dos anos 1910. Este é um exemplo de compilação de fragmentos de natureza ou cultura autóctone, empreendida na tentativa de imprimir um caráter local nos mais diversos artefatos. VALE, Artur. Repertórios Ornamentais e Identidades no Brasil da 1ª República. *Anais do XIII Encontro de História*. ANPUH-RJ. 2008. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2008, Anais Eletrônicos. Disponível em: < <http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/site/anaiscomplementares>>. Acesso em: 10 de março de 2009.

¹⁴⁸ Consultar especialmente o artigo: LIMA, S. F. O trânsito dos ornatos - Modelos ornamentais da Europa para o Brasil, seus usos (e abusos?). *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. v. 16, n.1, p. 151-199, jan-jun. 2008, p. 168.

Solange Ferraz Lima, ao pesquisar o repertório ornamental paulista do início do século XX, destaca alguns exemplos de revistas voltadas para “os artistas”, disponíveis naquela conjuntura:

Aos artistas: Livraria de Edições Artísticas de H. Catani e Filho; Lgo. do Palácio, 7, S. Paulo; L'Architectura Italiana, periódico mensal, ass. Annual – 22\$000; Modelli d'arte decorativa – periódico mensal em cores – 20\$000; L'Edilizia Moderna – periódico mensal de arquitetura – 22\$000; Memorie di Architectura pratica – periódico mensal – 20\$000; L'Artista moderno – periódico quinzenal de arte – 8\$000; L'esposizione di Torino – jornal oficial ilustrado das Exposições Internacionais das Indústrias – à 30 fascículos – 25\$000; Roma – resenha ilustrada da Exp. De Art – 12 fascículos 15\$000; L'Ambiente Moderno – periódico mensal de ebanistério, ass. Annual – 24\$000; Le case Popolari – periódico de construções economicas – 20\$000 e Obras, álbuns, publicações para qualquer ramo de arte¹⁴⁹.

Abaixo, vemos a reprodução de duas publicações de repertórios ornamentais citados pela autora:

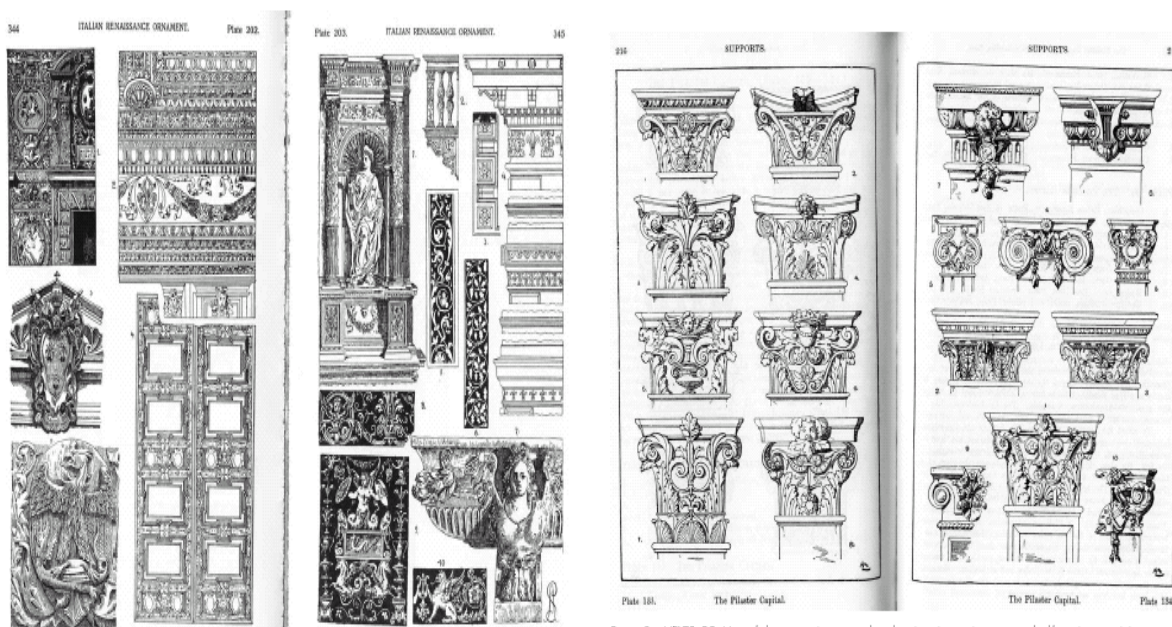


Figura 2 – SPELTZ, Alexander. Styles of ornament exhibited in designs and arranged in historical order with descriptive text. Leipzig: Koehlers, 1910.

Figura 3 – MEYER, F.S. Manual de ornamentação – ordenado sistemáticamente para uso de dibujantes, arquitectos, escuelas de artes y oficios y para los amantes del arte. Barcelona: Gili, 1929. 11 ed.

Figuras 34 e 35 - Reprodução das publicações apontadas por Solange F. Lima¹⁵⁰.

Veremos, mais adiante, que as bordas dos vitrais da catedral exemplificam o uso desse tipo de repertório ornamental baseado em uma flora estrangeira e em desenhos geométricos e estilizados, tal como era comum em publicações dessa natureza.

¹⁴⁹ *Jornal do Aprendiz*, jul. 1911, apud LIMA, 2008, p. 169.

¹⁵⁰ LIMA, 2008, p. 158-159.

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.

3.2. *Atelier Formenti: funcionamento*

Como o trabalho em ateliê se caracteriza por um trabalho oficial coletivo, tanto Formenti como seu contemporâneo Sorgenicht¹⁵¹ tiveram de fato uma empresa de fabricação de vitrais, para decoração de residências, igrejas ou prédios públicos.

Conrado Sorgenicht chegou a realizar trabalhos cujo desenho foi feito por artistas como Antonio Gomide, Yolanda Mohaly e John Graz e Ivan Gousseff, como já citado. O artista Carlos Oswald fez desenhos que foram executados pela Casa Conrado, pelo vitralista Gastão Formenti (1939) e pela Casa Guanabara (1950). Neste sentido, uma primeira observação a fazer sobre o funcionamento do ateliê diz respeito ao fato de que nem sempre o vitralista executa trabalhos a partir de seus próprios desenhos. Nos casos citados acima, um artista criou um desenho para vitral, que foi executado em um ateliê ou por um vitralista.

Além disso, quando o artesão (vitralista) aceita uma encomenda, os desenhos, diferentemente do caso apontado acima, nem sempre são criações originais, frutos de uma pesquisa artística ou relacionados a estilos contemporâneos seus. As noções de autenticidade, originalidade ou autoria não são aplicáveis, em muitas vezes, como veremos no caso dos vitrais da catedral de Vitória.

Para exemplificar isso, citamos os estudos de Regina L. S. Mello sobre a Casa Conrado:

A Casa Conrado normalmente atendia muitos clientes simultaneamente, fazendo diversos vitrais ao mesmo tempo (...) Além dos vitrais em edifícios públicos e dos residenciais, a produção de vitrais para igrejas foi a área mais estável do ateliê (...) Nestes vitrais religiosos o tema esta apoiado em ampla

¹⁵¹ Conrado Sorgenicht chegou em São Paulo em 1874, vindo da Renânia católica. Fundou o ateliê Casa Conrado em 1889, que funcionou até meados da década de 90 do século XX, sob os cuidados de seu filho e de seu neto.

tradição iconográfica, o que de certa forma acabou desenvolvendo algumas fórmulas, alguns “roteiros” a serem seguidos na decoração de igrejas (...)¹⁵²

A idéia de “roteiro” ou de “fórmulas” utilizada pela autora sugere, a nosso ver, uma alternativa a termos como cópia ou reprodução, noções que contêm um caráter depreciativo, do ponto de vista da arte moderna, ainda fundada, de certa forma, na idéia romântica do “gênio” e da “*auctoritas*”.

Não pretendemos, neste trabalho, avançar na discussão acerca das noções de “cópia” ou “autoria”. Partimos do pressuposto de que os vitrais são artefatos artísticos e optamos em analisá-los sem entrar na questão se seriam também “arte aplicada”, “arte menor” ou “obra de arte”. Na medida em que é indiscutível admitir que neles haja arte, ou seja, há um saber-fazer e um valor estético que contribuem que o tornem eficazes, tomaremos emprestado de Jérôme Baschet o conceito de “imagem-objeto” para designar as imagens nos vitrais. Tal noção foi utilizada para estudar imagens medievais, porém julgamos pertinente sua utilização, dado que ela nos permite destacar, como afirma o autor:

(...) uma ênfase na materialidade da obra, no poder que ela adere em função de fatores relacionados ao valor econômico e simbólico dos materiais empregados, a propriedade estética, a fama do artista, a antiguidade da obra, sua aura histórica e seu lugar ou lugares que ela ocupa onde se inscreve e, ainda seu dispositivo espacial, temporal e ritual associado a seu funcionamento¹⁵³.

O conceito proposto por Baschet parece-nos adequado para fundamentar nossa proposta de análise dos vitrais: interessa-nos destacar justamente 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 exposição¹⁵⁴ e reconhecimento¹⁵⁵ público de seus doadores.

¹⁵² MELLO, Regina Lara S. *Casa Conrado: cem anos do vitral brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996, p. 64-65 [itálicos nossos].

¹⁵³ BASCHET, J. Introduction: l’image-objet. In: SCHMITT, Jean-Claude et BASCHET, J. *L’image. Fonctions et usages des images dans l’Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d’Or, 1966. p. 7-26, p. 12-13. (Tradução: Maria Cristina C. L. Pereira).

¹⁵⁴ O sentido dado ao termo *exposição* diz respeito ao entendimento que Walter Benjamin faz do conceito *valor de exposição, valor de culto e aura*, todos interligados. Em Benjamin, a aura surge como um fenômeno de crença. Didi-Huberman propõe secularizar essa noção. Segundo o autor, a religião e a magia constituem evidentemente o paradigma histórico e a forma antropológica exemplar da aura, no entanto o próprio termo culto está associado ao verbo latino *colere* = *cultus* que significa o ato de habitar, cultivar, ato relativo ao lugar, á sua gestão material, lugar trabalhado. Neste sentido, o valor de culto e a aura são noções da imanência visual e não da transcendência. Para Didi-Huberman, do serviço ritual da obra de arte à arte contemporânea houve uma ressimbolização. O culto é política e a política é culto: Didi-

O uso da noção *imagem-objeto* tem ainda a vantagem de não pressupor necessariamente a originalidade da imagem. O fato de se tratar de uma imagem-objeto feita em série ou seguindo modelos não a faz menos “digna” de ser estudada. Esse é o caso dos vitrais da catedral. Quase no mesmo período em que Formenti recebeu a encomenda de três vitrais para o transepto e um para o presbitério da catedral de Vitória, inaugurados em 1933, ele havia feito a ornamentação de um dos altares da igreja de São Sebastião dos Capuchinhos no Rio de Janeiro, inaugurado em 1931. Os temas encomendados eram os mesmos: São Tarcísio (pintura), Santa Margarida Maria Alacoque (vitral), o Cordeiro de Deus (mosaico) e o Sagrado Coração de Jesus (mosaico). E a forma como foram representados, também.

Ou seja, fica explícita a prática da utilização de “roteiros” aí, mesmo se tratando de imagens sobre suportes distintos. O altar do Santíssimo Sacramento, 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 e suas composições reaparecem nos vitrais do transepto da catedral de Vitória. A primeira semelhança a apontar é a imagem do mártir São Tarcísio, 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 carregava¹⁵⁶. A mesma composição se repete no vitral da catedral de Vitória (Anexo XI e XII). 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.

Huberman dialetiza, assim, a noção benjaminiana de aura. Na catedral de Vitória, o vitral está associado à política. Foi realizado para ser visto, sua disposição no interior da igreja e sua visibilidade emancipam a imagem de uma função meramente ritual para uma função de exposição. A esse respeito, ver: BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. In: _____. *Sociologia*. São Paulo: Ática 1991. p. 228; BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”. In: _____. *Obras Escolhidas*. Vol.1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 165-196; BOLLE, W. Um painel com milhares de lâmpadas - metrópole & megacidade. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p.1141-1167 e DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 150-159.

¹⁵⁵O termo *reconhecimento* diz respeito à noção empregada por Pierre Bourdieu ao discorrer sobre a economia das trocas simbólicas. BOURDIEU, P. *Razões Práticas. Sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 1996. p. 170. A esse respeito, ver o capítulo 5 desta dissertação.

¹⁵⁶A história desse jovem mártir do século III foi expandida pelo Cardeal Nicholas Wiseman em sua novela “Fabíola, ou a Igreja nas Catacumbas”, publicada em meados do século XIX e que teve ampla divulgação, sendo responsável mesmo pela renovação e ampliação de seu culto. *Dicionário Patrístico e de Antiguidades Cristãs*. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 1326.



Figura 36 – Pintura de São Tarcísio, Altar do Santíssimo Sacramento. Igreja de São Sebastião dos Capuchinhos, Rio de Janeiro (81,5x191cm). Fotografia da autora.



Figura 37 – Vitral de São Tarcísio. Catedral de Vitória (150x650cm). Fotografia da autora.

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 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. Eles são bastante semelhantes, porém, novamente em suportes distintos, mosaico e vitral. As diferenças de tipo de suporte e

material, além do tamanho, certamente influenciaram na forma como os artistas distribuíram os elementos na composição.



Figura 38 – Mosaico do cordeiro de Deus (95x204cm). Altar lateral do Santíssimo Sacramento. Igreja de São Sebastião dos Capuchinhos, Rio de Janeiro. 2008. Fotografia da autora.

Figura 39 – Vital do cordeiro de Deus (120x600cm). Transepto. Catedral de Vitória, 2008. Fotografia da autora.

Em ambas as imagens, os cordeiros se encontram sobre um monte, entre lírios e uma palmeira, o que representa a ressurreição¹⁵⁷. Outros elementos comuns às duas composições são a cruz, a estola e a frase “*Beati qui lavant stolas suas in sanguine agni*”.

¹⁵⁷ *Dicionário Patrístico e de Antiguidades Cristãs*, 2002, p. 1290.

Nas imagens abaixo, vemos um coração flechado e encharcado de sangue, no centro de uma coroa de espinhos, que evoca a Paixão de Cristo. Ela, por sua vez, está dentro de uma outra coroa com folhagens, ambas sobre uma cruz, no topo de uma palmeira.

Entre o mosaico e o vitral existem diferenças quanto a alguns elementos, como o lugar da inscrição, a substituição de estrelas pela inscrição, no vitral, e, sobretudo, a base onde se encontra a árvore-cruz em cuja “copa” está o Sagrado Coração. No mosaico, há outras árvores e uma serpente enrolada em um dos troncos, o que não existe no vitral. Não se sabe o motivo dessa eliminação desses elementos, que diminuem o paralelo tipológico entre a Paixão de Cristo e o Pecado Original. Mas isso indica a existência das alterações a que nos referimos anteriormente.



Figura 40 – Mosaico do Sagrado Coração (95x204cm). Altar lateral do Santíssimo Sacramento. Igreja de São Sebastião dos Capuchinhos, Rio de Janeiro. 2008. Fotografia da autora.

Figura 41 – Vitral do Sagrado Coração (120x600cm). Transepto. Catedral de Vitória. 2008. Fotografia da autora.

No caso das imagens acima, fica explícita a prática da utilização de “roteiros” para a representação de temas comuns, sempre com pequenas alterações, cujas encomendas foram realizadas na mesma época.

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, que vemos abaixo:

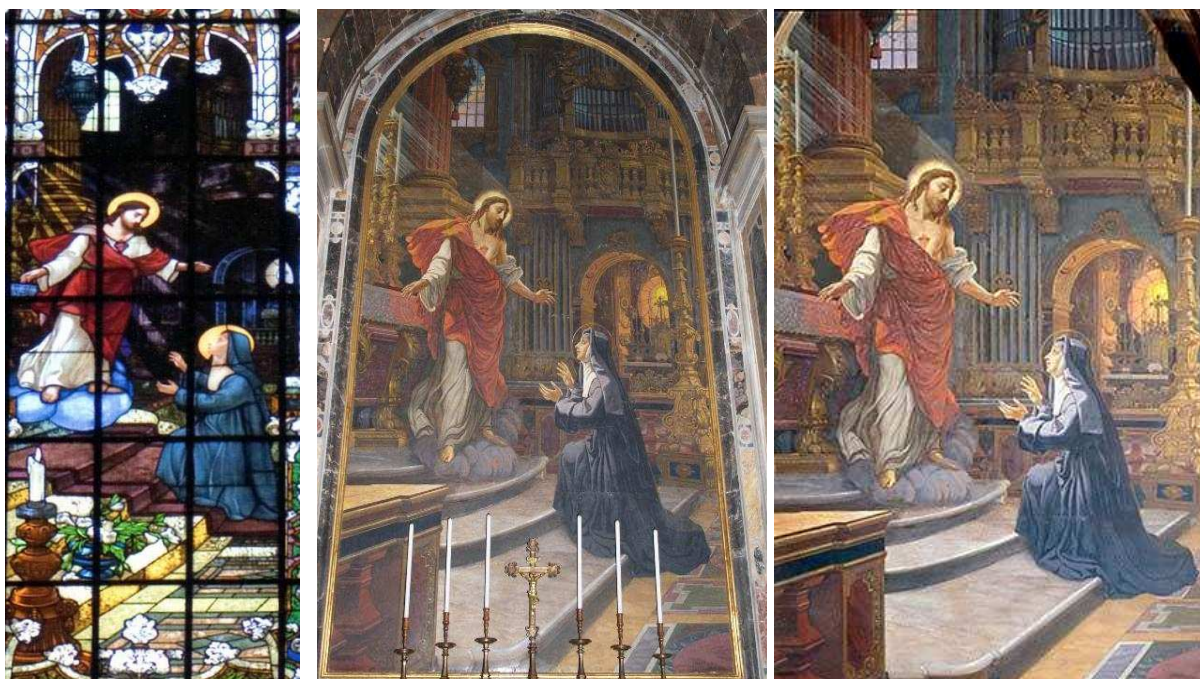


Figura 42 – Vitral da Aparição do Cristo a Santa Margarida Maria Alacoque (180x700cm). Presbitério/Transepto. Catedral de Vitória. 2008. Fotografia da autora

Figura 43 – Mosaico. Altar do Sagrado Coração. Basílica de São Pedro, Roma.

Figura 44 – Pintura de Carlo Muccioli. Basílica de Santa Maria Maior, Roma.

Através das reproduções, pode-se observar claramente a utilização do modelo de Muccioli para a composição do vitral. 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, 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, afinal as imagens da basílica de São Pedro foram reconhecidas pelo próprio papa da época, Pio XI, como exemplos da “verdadeira arte”¹⁵⁸.

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 foi usada como modelo. Além disso, a Imaculada de Murillo foi também o modelo para a Nossa Senhora da Conceição da catedral de Vitória.

¹⁵⁸ Na Alocução “*Abbiamo Poco*”, do papa Pio XI, realizada na ocasião da inauguração da nova Pinacoteca do Vaticano, de 27 de outubro de 1932, o papa considera a verdadeira grande arte aquela que inspira ao fiel o sentimento religioso e cita como exemplos os pintores renascentistas Rafael e Michelangelo e seus trabalhos na basílica de São Pedro. Disponível no sítio: <http://www.vatican.va>. Acesso em setembro de 2008.



Figura 45 – A Imaculada de Sout. Bartolomé Esteban Murillo, 1678. Óleo sobre tela. 274x190cm. Museu do Prado, Madrid, Espanha.

Figura 46 – Vitral de Nossa Senhora da Conceição (120x600cm). Catedral de Vitória. 2008. Fotografia da autora.

A imagem da Imaculada Conceição¹⁵⁹ 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.

¹⁵⁹ A iconografia da Imaculada Conceição faz referência à crença de que a Virgem Maria foi concebida sem pecado, e que se tornou um dogma da Igreja em 1854. O documento que trata da definição dogmática da imaculada concepção de Maria é a Carta apostólica [Bula] “*Ineffabilis Deus*”, do papa Pio IX.

A representação de Formenti aproxima-se muito de seu modelo, porém, como sempre, há algumas diferenças. E dentre elas, as cores: enquanto o dourado predomina no fundo da pintura, no vitral o fundo é azul, e o dourado enfatiza os raios que saem da cabeça da Virgem. Além de haver, mais uma vez, a presença do contraste entre as cores fortes, há também uma ênfase no vitral nos raios – talvez para sublinhar o que era próprio ao vitral: a passagem da luz.

César Alexandre Formenti também utilizou, direta ou indiretamente, de uma pintura de Guido Reni¹⁶⁰ 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.



Figura 47 – Arcanjo Miguel. Guido Reni. Santa Maria de Conceição. Roma, 1630.

Figura 48 – Altar de São Miguel Arcanjo. Basílica de São Pedro no Vaticano¹⁶¹.

Figura 49 – Vitral de São Miguel Arcanjo. Guarda-vento. Catedral de Vitória. 2008. Foto de Andréa Della Valentina.

¹⁶⁰ Essa pintura foi reproduzida em mosaico em um altar da basílica de São Pedro no Vaticano.

¹⁶¹ O altar de São Miguel, que substitui um anterior, de autoria de Arpino, é uma cópia em mosaico de 1757, da pintura de Guido Reni que se encontra na igreja dos Capuchinhos.

Na tradição cristã, São Miguel está relacionado à figura do defensor do bem, protetor da Igreja e vencedor de Lúcifer (Ap. 12, 7). Ele é representado como um guerreiro desde a Idade Média e como um general romano no Renascimento¹⁶², como neste vitral. Com a mão esquerda, ele segura uma corrente que está atada à mão e a uma das pernas do inimigo, que é figurado como um homem, também alado e totalmente sob o controle do anjo.

Na versão de Formenti, São Miguel Arcanjo está totalmente sobre o corpo do inimigo, enquanto o Arcanjo de Reni está apoiado com a perna direita na rocha e tem as pernas menos inclinadas. A posição e o tamanho de sua espada também são diferentes, assim como a posição do braço e a presença dos raios, novamente, no vitral, incidindo sobre a cabeça de São Miguel. Ao contrário da leveza na pintura de Reni, no vitral, São Miguel esmaga de fato o rosto do inimigo. Ele se apóia mais sobre sua perna esquerda, subjugando totalmente o mal.

No que diz respeito à ornamentação de seus vitrais, Formenti apropriou-se de esquemas compositivos conhecidos tanto no gótico quanto no Renascimento italiano, tal como afirmamos no início deste capítulo. 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.

Nos capitéis abaixo, percebemos o uso dos cachos de uva e folhas de parreira como elementos decorativos, que se repetem nas colunas de um vitral:

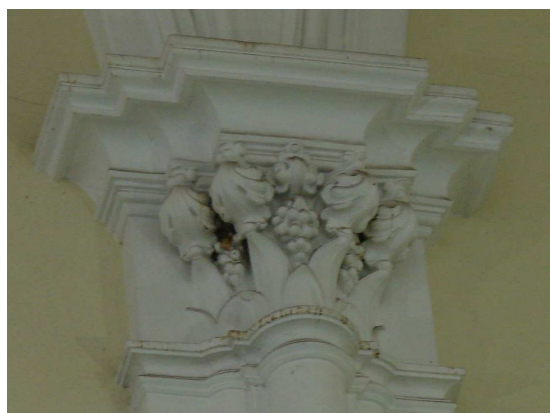


Figura 50 – Detalhe lateral de um capitel. Catedral de Vitória. s/d. Fotografia de Clara Miranda.

Figura 51 – Detalhe frontal de um capitel. Catedral de Vitória. 2008. Fotografia da autora.

¹⁶² MARINO, João. *Iconografia de Nossa Senhora e dos Santos*. São Paulo: Banco Safra, 1996. p. 134.

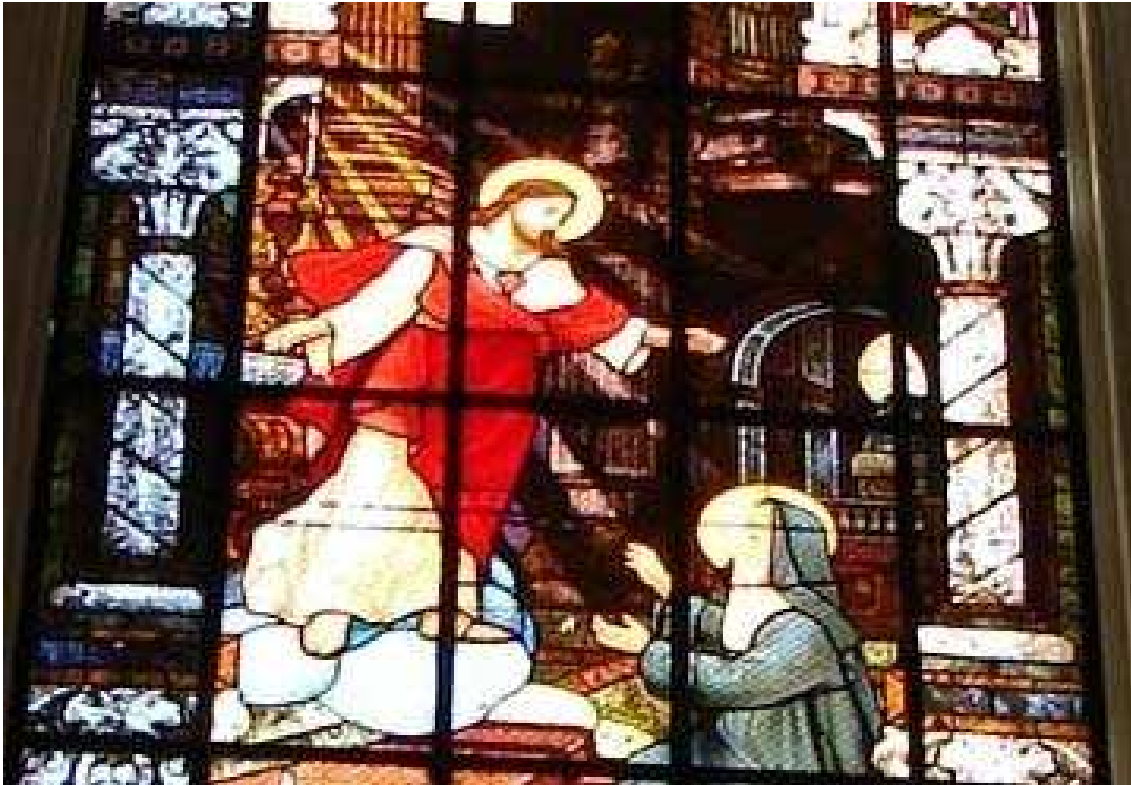


Figura 52 – Vitral da Aparição do Cristo a Santa Margarida Alacoque. Detalhe. Nave, Catedral de Vitória. 2008. Fotografia da autora.

Nas imagens abaixo, vemos detalhes dos frisos em relevo da catedral, cujo repertório baseia-se na repetição de motivos fitomórficos estilizados e da cruz.



Figura 53 – Friso lateral. Detalhe. Catedral de Vitória. 2008. Fotografia da autora.

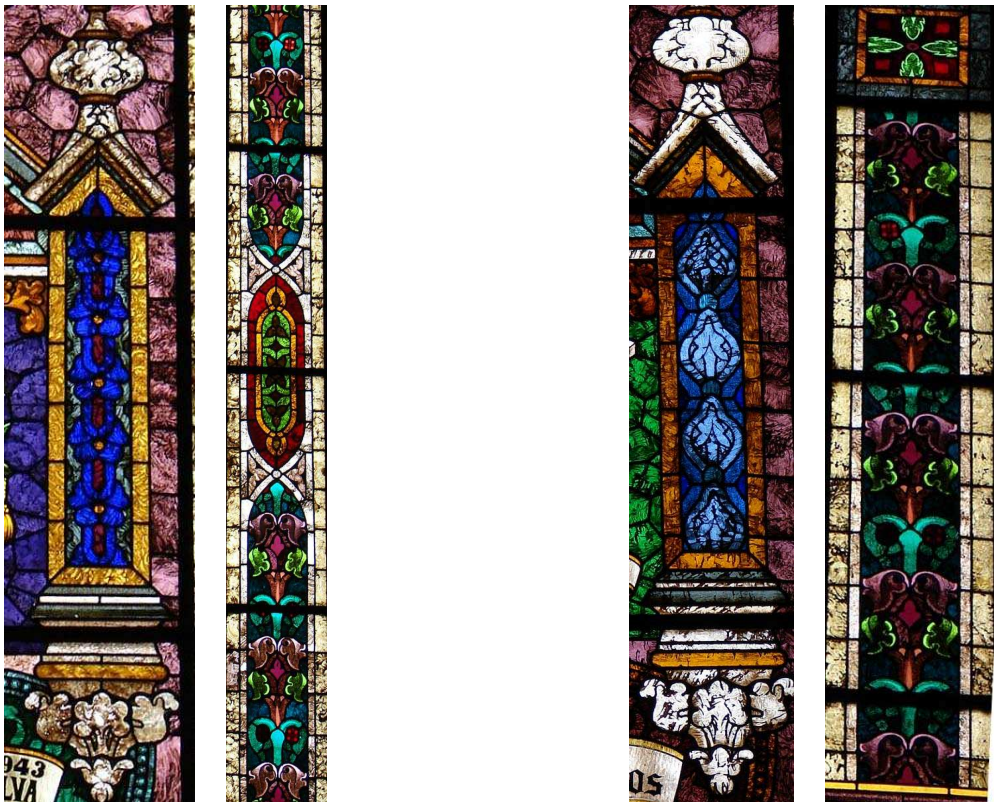


Figura 54 – Friso lateral. Detalhe. Catedral de Vitória. 2008. Fotografia da autora.



Figura 55 – Friso lateral. Detalhe. Catedral de Vitória. 2008. Fotografia da autora.

Seus correspondentes nos vitrais estão nas bordas laterais, com cores variadas e vibrantes:



Figuras 56a, 56b – Vitral de São Lucas. Detalhes. Catedral de Vitória. 2008. Fotografias da autora.
Figuras 56c e 56d – Vitral de São João. Detalhes. Catedral de Vitória. 2008. Fotografias da autora.

Tanto externamente quanto internamente, é utilizada uma ornamentação com motivos arquitetônicos que se repetem no portal lateral, na pia de água benta e no vitral com o baldaquino que coroa um medalhão com o boi alado, atributo do evangelista São Lucas.

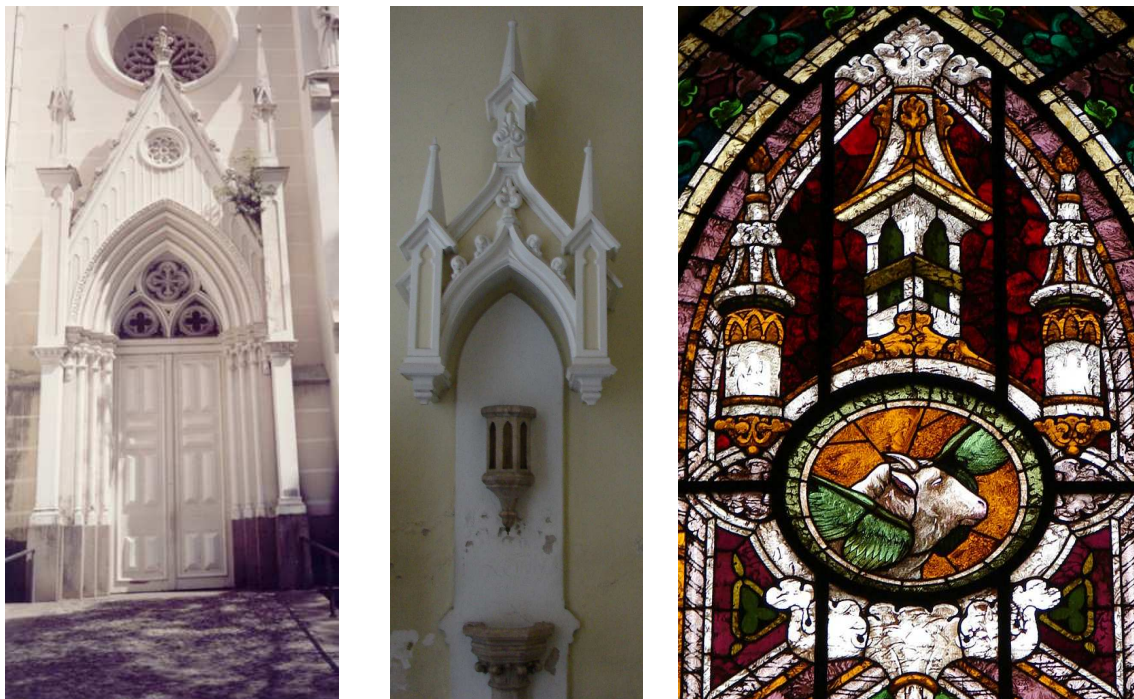


Figura 57 – Porta lateral. Catedral de Vitória. s/d. Fotografia de Clara Miranda.

Figura 58 – Pia de água benta. Catedral de Vitória. 2008. Fotografia da autora.

Figura 59 – Vitral de São Lucas. Detalhe. Presbitério. Catedral de Vitória. 2008. Fotografia da autora.

Percebemos, através desses exemplos, a presença de um diálogo entre os elementos arquitetônicos da catedral e em seus respectivos vitrais. Wladimir Bogdanoff e César Alexandre Formenti trabalharam na mesma época, tanto em 1933 quanto em 1937, quando ocorreram as inaugurações das obras internas na catedral.

Uma definição de ornamento o descreve como “um motivo decorativo baseado no desenho, que serve para adornar ou enfeitar objetos ou coisas em cuja estrutura esteja harmoniosamente integrado”¹⁶³. Neste sentido, o diálogo existente entre os elementos decorativos da catedral diz respeito à própria relação da imagem com o lugar que ela ocupa. Em vitrais históricos e sacros, a imagem com ornamentos tende a reafirmar a função do edifício, representando-o, criando alegorias ou, por vezes, descrevendo-o¹⁶⁴.

¹⁶³ DREYFUS, Jenny. *Artes Menores*. São Paulo: Anhambi, 1959. p. 15.

¹⁶⁴ MELLO, 1996, p. 65.

A imagem de São Miguel Arcanjo compõe uma das portas do guarda-vento, enquanto na outra porta há a representação da Anunciação, que analisaremos em conjunto mais adiante, no capítulo 4.

Esses dois vitrais são particularmente interessantes para nosso estudo do funcionamento do Atelier Formenti, porque além da presença evidente da utilização de modelos, são também os únicos (além do de Santa Cecília) para os quais dispomos os desenhos dos estudos preparativos para a execução dos vitrais, publicados na Revista Chanaan, em 1937.



Figura 60 – Estudo para o vitral do coro. *Revista Chanaan*, n. 13, jan. 1937, p. 11.

Figura 61 – Estudo para o vitral do guarda-vento. *Revista Chanaan*, n. 13, jan. 1937, p. 11.

Na revista, junto às reproduções dos desenhos, lê-se o seguinte comentário:

Os vitrais da catedral de Victória, uma das mais bellas do Brasil, em execução, têm sido o motivo de *carinhosas* cogitações que se

consubstanciam em estudos *interessantes, passados imediatamente à realidade*¹⁶⁵.

Os vitrais do coro e do guarda-vento foram doações do governo estadual, e o fato desta encomenda distinguir-se das outras em função da ampla divulgação feita pela imprensa oficial e nas revistas locais no momento de sua inauguração certamente está associada ao intuito de prestigiar o governador. Afinal, não verificamos a publicação dos estudos realizados para os outros vitrais¹⁶⁶.

Se não temos muitas informações sobre as encomendas realizadas pelo Atelier Formenti para a catedral, encontramos, no entanto, mais dados a respeito de outras igrejas, como a de Nossa Senhora da Candelária no Rio de Janeiro. Neste processo, o ateliê foi contratado apenas para a execução e montagem do vitral, talvez até pela importância da igreja, que recebeu obras de destacados artistas do início do século XX, como João Zeferino da Costa, Teixeira Lopes Porto, Oscar Pereira da Silva, Henrique Bernadelli. Dos vitrais instalados neste templo, três (um no altar-mor e dois nas capelas-fundas) foram confeccionados no Atelier Formenti, porém os desenhos foram projetados pelo arquiteto Arquimedes Memória, da firma Memória & Cuchet.

Ao verificarmos a documentação no arquivo da Irmandade do Santíssimo Sacramento daquela igreja, foi possível ter acesso às comunicações entre o comitente (a Irmandade) e dois concorrentes para a execução dos vitrais, a Casa Conrado e o Atelier Formenti.

Os orçamentos dos dois ateliês são bastante detalhados – e, sobretudo, o da Casa Conrado, como podemos notar a seguir:

Orçamento da Casa Conrado dirigido a A. Memória e F. Cuchet, em 26 de abril de 1927, sobre o fornecimento de vitraux e armação de ferro. Condições de Pagamento para depois de collocados os trabalhos. Para o altar Mor da Igreja da Candelária, cita a Rua da Candelária

¹⁶⁵ *Revista Chanaan*, n. 13, jan. 1937, p. 11.

¹⁶⁶ Infelizmente, nos registros eclesiais disponíveis na Cúria Metropolitana de Vitória não há como avaliarmos como se deu o processo de encomenda, orçamento, escolha temática, valor pago para o artista. Nossa análise é fruto de um construto realizado pelo confronto das imagens, de notícias publicadas na imprensa da época e de registros lacunares nos documentos eclesiais. No período entre 1933 e 1945, foram inaugurados vários vitrais no presbitério e na nave, porém não há registro sobre eles no Livro Tombo de 1898-1947 (Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória). Neste período, no entanto, há registros de procissões, festas, *Te-Deum* e uma menção ao 1º Congresso Eucarístico Diocesano do Espírito Santo. *Livro Tombo de 1898-1947*. Paróquia de NS da Conceição da Prainha de Vitória, pp. 103-109. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória.

- (1) *Um Vitraux confeccionado a rigor de accordo com o croquis colorido fornecido por VV SS medindo approximadamente 8,00 de altura por 4,30 de largo. Preço de vitraux collocado no logar exclusive a armação de ferro, por metro quadrado... 250\$000*
- (2) *Armação confeccionada com ferros de 1x3/16 (cantoneira e T) para o dito vitraux. Por metro quadrado... 45\$000*

O mesmo trabalho com ferros de 1.1/14x3/16, collocado no logar por metro quadrado... 50\$000

O vitraux será caprichosamente confeccionado conforme o croquis que nos for apresentado por VV SS, sendo que os vidros empregados neste trabalho serão: cathedral legitimo, antique e grande variedade de opallas e a rica grega de ornatos pintada à fogo e garantida sua inalterabilidade, sendo as rejunções com baguetas de chumbo estanhado e pelo processo usado há séculos em vitraux deste natureza¹⁶⁷.

Através deste orçamento realizado em 1927, é possível obter informações sobre o preço, os materiais, os tipos de vidros a serem empregados e a técnica a ser utilizada. Todas essas informações são de grande relevância para um estudo dos valores não só econômicos, mas simbólicos, envolvidos na encomenda e fatura de um vitral naquela época.

O orçamento de Formenti para os vitrais da Candelária foi o vencedor:

*Orçamento Formenti dirigido à A. Memória e F. Cuchet, em 25 de abril de 1927. Orçamento que os abaixo assinados apresentam para a execução de um vitral para o Altar Mor da Igreja NS da Candelária *conforme desenho a nós fornecido* e collocado no respectivo lugar pela quantia de R. 11: 500\$000 (onze contos e quinhentos mil reis). Armação de ferro para o (?) executado com ferro de 1”1/4x1/4 tudo de acordo pela quantia R. 1:700\$000 (um conto e setecentos mil reis)¹⁶⁸.*

Ambos os orçamentos deixam claro que o ateliê contratado realizaria o trabalho segundo o desenho proposto por Memória e Cuchet. E assim, o vitral do altar-mor é em estilo *art nouveau* com representações florais estilizadas e nas capelas-fundas, os vitrais contêm elementos ornamentais ecléticos e, no centro, medalhões dourados, onde estão representados o Sagrado Coração e o Cordeiro de Deus.

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

¹⁶⁷ *Ata com Pareceres, Propostas e Orçamentos de 1920 a 1927*, v. 1, maço 37. Arquivo Histórico da Irmandade do Santíssimo Sacramento do Rio de Janeiro.

¹⁶⁸ *Ata com Pareceres, Propostas e Orçamentos de 1920 a 1927*, v. 1, maço 37. Arquivo Histórico da Irmandade do Santíssimo Sacramento do Rio de Janeiro.

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. (Anexo VIII) Eles se localizam em pequenas vidraças e são feitos em *grisaille*. Cada mistério do Rosário tem o seu respectivo título, mas, no entanto, como podemos notar neste detalhe, ocorreu uma troca do título entre a “Assumpção de N. Senhora” e a “Ressurreição de Jesus Cristo”.



Figura 62 – Vitral de Nossa Senhora do Rosário Perpétuo. Detalhe. Nave. Catedral de Vitória. 2008. Fotografia da autora.

Esse erro mostra que o trabalho era 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 diferenciava-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 templo¹⁶⁹.

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.

¹⁶⁹ ALCAIDE, Victor Nieto. *La Luz, símbolo y sistema visual*. El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento. Madrid: Cátedra, 2006. p. 15.

4. As imagens e seus lugares – os vitrais da catedral nos anos 30 e 40

Dada a sua condição de “parte viva de nossa realidade social”¹⁷⁰, ou de “objeto temporalmente impuro”¹⁷¹, as imagens, como afirma Michel Pastoureau, não podem ser analisadas fora do contexto em que foram pensadas¹⁷². 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 sociais¹⁷³”. 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 exerce¹⁷⁴.

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.

¹⁷⁰ MENESES, Ulpiano. Fontes visuais, cultura visual, historia visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

¹⁷¹ O termo é de Georges Didi-Huberman. 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.

¹⁷² 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.

¹⁷³ BOURDIEU, Pierre. Efeitos de lugar. In: _____. *A miséria do mundo*. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 160.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 163.

Pensamos que tais imagens, estudadas através das categorias da localização e doação, apresentam indícios da hierarquia política e religiosa na capital do Espírito Santo nos anos 1930 e 1940, que estavam fundadas na concepção organicista de sociedade¹⁷⁵ e contribuíram para fomentar os princípios de autoridade, hierarquia e unidade social, prestando enorme contribuição à legitimação do poder de João Punaro Bley¹⁷⁶.

Neste sentido, 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 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,

¹⁷⁵ Na concepção organicista, a sociedade é encarada como corpo místico de Cristo. Como em um corpo biológico, os membros da sociedade deveriam submeter-se ao órgão principal. Se a cabeça é o comando no corpo biológico, no corpo social, o Governo ou a Igreja cumpririam tal papel de comando. Para o caso da República brasileira, a idéia de um corpo social sacralizado foi discutida por Alcir Lenharo. Ver especialmente seu capítulo “O corpo teológico do Poder” In: LENHARO, A. *Sacralização da Política*. Campinas: Papyrus, 1986. p. 139-168. Ver também a matriz medieval desta concepção em: KANTOROWICZ, Ernst H. *Os dois corpos do rei. Um estudo sobre teologia política medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 125-169.

¹⁷⁶ Em novembro de 1930, João Punaro Bley, um mineiro oriundo do movimento tenentista, assumiu o governo como interventor. Em 1935, ele foi escolhido indiretamente governador e, em 1937 iniciou novo período autoritário durante a ditadura do Estado Novo. Permaneceu no poder no Estado até 1942. Inicialmente, foi apoiado pelos tenentes, por Juarez Távora (Vice-Rei do Norte, denominação recebida por esse aliancista) e pela Associação Comercial de Vitória (representantes dos comerciantes de café de Vitória). A consolidação de seu poder se deu em 1935, através de sua vitória na escolha do novo governador. ACHIAMÉ, Fernando Antônio de Moraes. *Elites Políticas Espírito-Santenses e Reformismo Autoritário (1930-1937)*. Dissertação (Mestrado em História Social das Relações Políticas). Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2005. Marta Zorzal e Silva analisa o governo de Punaro Bley delimitados em dois períodos: de 1930 a 1935 e de 1935 a 1943. ZORZAL e SILVA, Marta. *Estado, interesses e poder*. Vitória: FCAA/SPDC, 1995. p. 115-128.

Apostolado da Oração, a Associação das Filhas de Maria, a Irmandade São Sebastião, entre outras¹⁷⁷. Muitas delas, como foi dito, 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”¹⁷⁸.

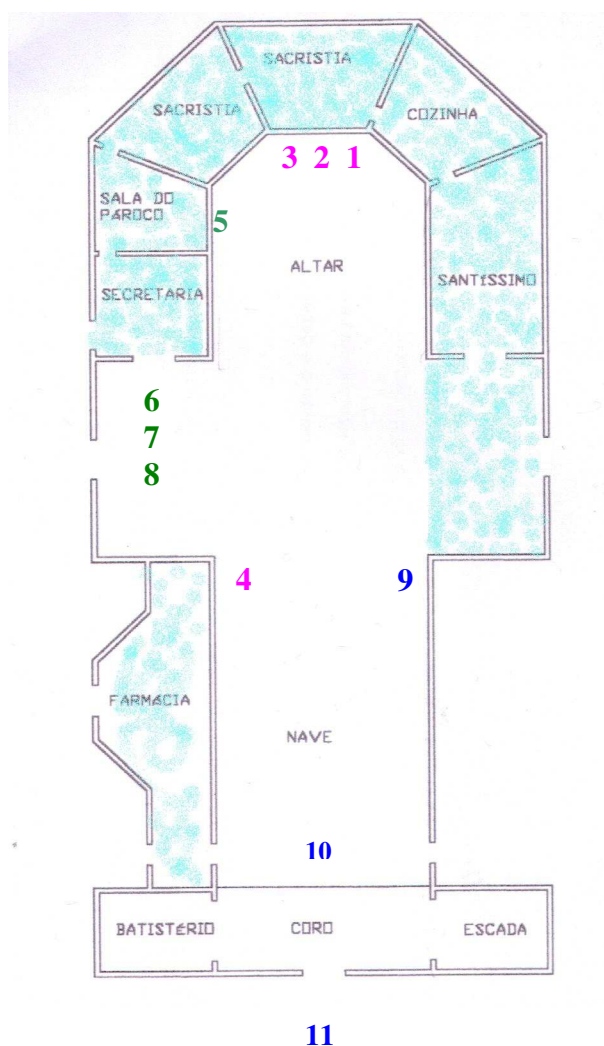
Dentre as associações novas, implementadas com a política de romanização, quatro eram sediadas na catedral – o que já é revelador desse processo de centralização: a Associação de devotos de Nossa Senhora do Rosário Perpétuo, a Associação de devotos de Nossa Senhora Auxiliadora, a Associação de devotos 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.

¹⁷⁷ *Diário da Manhã*, ano 26, 10 jun. 1933, p. 4.

¹⁷⁸ BRITO, 2007, p. 40.

4.1. Os doadores dos vitrais na conjuntura social dos anos 1930 e 1940

No esquema a seguir, temos a disposição dos 9 vitrais que foram instalados entre as décadas de 1930 e 1940, com os nomes de seus respectivos doadores. Analisamos neste capítulo dois conjuntos dentre esses vitrais, em função do lugar em que foram instalados e de seus doadores: os do presbitério e os do coro e do guarda-vento.



Esquema 5: Localização dos vitrais/doadores. Catedral de Vitória. Década 1930.

- 1- Vitral de Nossa Senhora da Conceição. Oferta das Famílias Vivacqua e De Biase, 1933.
- 2- Vitral da Aparição do Cristo a Santa Margarida Alacoque. Oferta das Famílias Vivacqua e De Biase, 1933.
- 3- Vitral de São José e o Menino Jesus. Oferta das Famílias Vivacqua e De Biase, 1933.
- 4- Vitral de Santa Terezinha. Oferta dos Devotos de Santa Terezinha, 1933.
- 5- Vitral de São João Evangelista. Oferta da Família Oliveira Santos, 1934.
- 6- Vitral do Cordeiro de Deus, 1934.
- 7- Vitral de São Tarcísio, 1934.
- 8- Vitral do Sagrado Coração de Jesus, 1934.
- 9- Vitral de Nossa Senhora do Líbano. Oferta da Colônia Libanesa, 1937.
- 10- Vitrais do guarda-vento: Anunciação e São Miguel Arcanjo. Oferta do governo estadual sob o comando do Capitão João Punaro Bley, 1937.
- 11- Vitral de Santa Cecília e os anjos (coro). Oferta do Governo do Estado, 1937.

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 (Anexo II), a Aparição do Cristo a Santa Margarida Maria de Alacoque (Anexo I) e São José com o Menino Jesus (Anexo III). 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), onde estão até hoje, tal como podemos ver nos esquemas do capítulo 1. O quarto vitral tem representado São João Evangelista (Anexo VI) e foi doado pela família Oliveira Santos em 1934. Esse vitral permanece até hoje em seu local original.

O outro conjunto de imagens é composto por um vitral com a imagem de Santa Cecília e os anjos (Anexo XV), no coro, doado pelo governo estadual. No guarda-vento, há dois vitrais: o da Anunciação e o de São Miguel Arcanjo (Anexo XVII), ambos doados pelo capitão Punaro Bley, em 1937¹⁷⁹.

Os 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 Vargas¹⁸⁰. 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

¹⁷⁹ Além desse conjunto, até o final dos anos 30 havia mais cinco vitrais. Um com a imagem de Santa Terezinha de Lisieux, doado pelos seus devotos e inaugurado em 24 de dezembro de 1933, juntamente com o altar na parede lateral esquerda da nave. Outro, com a imagem de Nossa Senhora do Líbano, doado pela Colônia Libanesa e inaugurado em janeiro de 1937, juntamente com o altar na parede lateral direita da nave. Ambos serão analisados no próximo capítulo. Os vitrais instalados no transepto lateral direito, atrás do altar do Sagrado Coração de Jesus, foram provavelmente instalados em 1934. De toda forma, certamente antes de 1940, porém não encontramos documentação primária que confirmasse a data de sua encomenda, execução ou inauguração. Acreditamos que os vitrais tenham sido doados pela Irmandade do Santíssimo Sacramento, porém seu acervo documental está desaparecido desde a reforma de 1968.

¹⁸⁰ FAUSTO, Boris. *A revolução de 1930: história e historiografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

mostrar uma “partilha” de poder – ou uma conciliação – entre as antigas oligarquias e o novo governo.

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 1933-1935 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 maior exportador de café do estado em 1927 e 1935¹⁸¹. 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 Vitória¹⁸²; 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 1930¹⁸³.

¹⁸¹ Em 1927, a Vivacqua, Irmãs & 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.

¹⁸² *Diário da Manhã*, ano 12, 29 nov. 1917, p. 2.

¹⁸³ O autor aponta também como outras instituições de influência política daquela conjuntura: a Maçonaria, a Revista Vida Capichaba, o Instituto Histórico e Geográfico, a Revista Chanaan, os Sindicatos patronais e os de trabalhadores. Ver: ACHIAMÉ, 2005, p. 128.

Os conflitos políticos entre os grupos que disputavam o poder desde o fim da República Velha no Espírito Santo não são prioridade deste trabalho, porém é importante destacar alguns de seus aspectos para avançarmos em nossa análise.

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 último foi bispo de Vitória de 1902 a 1916¹⁸⁴.

Sergio Micelli aponta, aliás, o episcopado do lazarista Fernando de Souza Monteiro Filho, filho, irmão e cunhado de presidentes estaduais, como um exemplo dos vínculos entre a organização eclesiástica e os grupos dirigentes locais, estratégia da política de estadualização que foi um dos braços da expansão organizacional da Igreja na República Velha.

Nos anos 20, ocorreu uma cisão nesta oligarquia, dividindo-a entre os “jeromistas” e os “bernardistas”. Nesta conjuntura, Atílio 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 interventor¹⁸⁵. Ele iria procurar cumprir a missão que lhe foi outorgada pelo chefe do Governo provisório, Getúlio Vargas: pacificar as correntes políticas contrárias atuantes no Espírito Santo¹⁸⁶.

Entre 1931 e 1934, segundo Fernando Achiamé, temos a consolidação da interventoria, período em que participaram do bloco do poder membros da oligarquia capixaba e

¹⁸⁴ MICELI, A *Elite Eclesiástica Brasileira*, 1988. Op. Cit., p. 68-69.

¹⁸⁵ Em 1919, ocorreu a cisão no PRES (Partido Republicano Espírito Santense) entre os grupos jeromista, representando as oligarquias do sul do estado, agrofundiárias, e bernadista, representando as oligarquias do centro, mercantis-exportadoras. A facção jeromista do PRES aliou-se em 1930 à Aliança Liberal, levando Punaro Bley a ser cooptado por esta facção. Na tensão pela escolha do líder local em 1930, a Associação Comercial de Vitória propôs a Vargas a indicação de Punaro Bley. SILVA, Marta Zorzal. *Formação de lideranças locais no ES*. 1990. Coleções Especiais. Biblioteca Central. Universidade Federal do Espírito Santo. p. 23.

¹⁸⁶ CPDOC/FGV. Arquivo Osvaldo Aranha. Cap. 30. p. 11, 12.

militares tenentistas, todos sob a política centralizadora de Bley¹⁸⁷. Nos anos de 1934 a 1937, houve um realinhamento do poder, amenizando os conflitos entre as oligarquias locais e o governo central. Tal realinhamento foi resultado de uma articulação política entre o PSD (Partido Social Democrático, situacionistas que reuniam membros da oligarquia local, inclusive uma parcela dos “jeromistas”) e o Partido da Lavoura (que reunia a oposição e representava uma parcela dos “anti-jeromistas”).

João Punaro Bley, em suas Memórias, relata sua visão desses arranjos políticos que redundaram em sua eleição para governador entre 1935-1937. Os arranjos políticos, que Punaro denominou de “Pacto de Honra”, foram antes de tudo uma elaborada estratégia no momento da votação para escolher um nome entre os candidatáveis ao governo dos partidos hegemônicos, o PSD (Jerônimo Monteiro Filho) e o PL (Asdrúbal Soares)¹⁸⁸:

Realizada a eleição debaixo de grande expectativa, a Assembléia guardada por uma companhia do 3º B.C., nosso esquema funcionou como estava previsto. No primeiro escrutínio Jerônimo (PSD) teve 11 votos, Asdrúbal (PL) 12 e eu, 2. Verificou-se o que havia dito a Jerônimo: nenhum deputado da oposição “furou” a chapa. Como nenhum dos candidatos tivesse alcançado maioria, foi realizado o segundo escrutínio. A votação, faltando apenas a apuração de um voto ficou empatada: 12 a 12. O último voto seria o decisivo e dado a mim. Era a vitória ansiosamente esperada. Eis como um jornalista do Rio viu a realização desse escrutínio: “A certo momento o número de votos estava igualado: o último voto para quem será? Ânasia, expectativa, aflição, dúvida. Nos rostos dos deputados oposicionistas vislumbravam-se ligeiras contorções nervósticas; outros, mais calmos, apareciam com ligeiro sorriso. Para governador, capitão João Punaro Bley, arremata o presidente Carlos Medeiros. Como se estivesse estourado uma granada, ouve-se vivas e aplausos. Entusiasmo absoluto pela vitória do capitão Bley,¹⁸⁹

A estratégia visava mesmo promover a derrota da oposição pela “manipulação”¹⁹⁰ dos votos dos deputados estaduais, já que eles é que escolheriam indiretamente o governador.

Como demonstraram Fernando Achiamé¹⁹¹ e Marta Zorzal e Silva¹⁹², o governo de Punaro Bley redefiniu as forças políticas locais buscando submetê-las a uma política de centralização administrativa.

¹⁸⁷ ACHIAMÉ, 2005, p. 133-134.

¹⁸⁸ Outros partidos com representantes no estado na época: PCB (Partido Comunista Brasileiro), PP (Partido Proletário) e AIB (membros da Ação Integralista Brasileira).

¹⁸⁹ BLEY, João Punaro. *Memórias*, apud.ACHIAMÉ, 2005, p. 300-30.

¹⁹⁰ Não havia segurança de que Punaro Bley teria os votos necessários para a vitória.

¹⁹¹ ACHIAMÉ, 2005, p. 249-260.

¹⁹² ZORZAL e SILVA, 1995, p.124 e 127.

Um documento iconográfico que pode representar de forma bastante significativa essa situação é a capa da Revista Chanaan de novembro de 1937, mês do aniversário da Proclamação da República no Brasil e ano do Golpe de Estado que deu início ao período de governo ditatorial de Vargas, auge da política de centralização administrativa no plano federal e local.

A imagem mostra uma mulher, típica na representação dos ideais republicanos¹⁹³, envolta com a bandeira do Brasil, segurando com a mão direita uma tocha repleta de raios de luz, sobre uma base com a inscrição: “Das competições partidárias à unidade da pátria”:

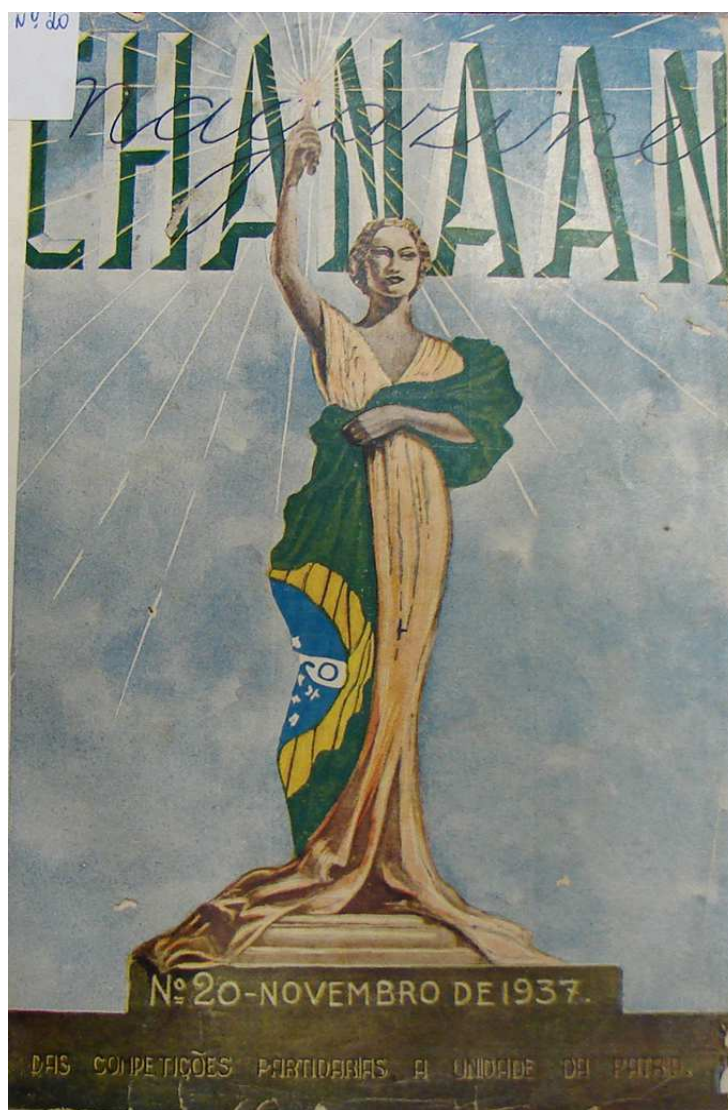


Figura 63 – Revista Chanaan, n. 20, nov. 1937, capa.

¹⁹³ CARVALHO, Jose Murilo. República-Mulher: entre Maria e Marianne. In: _____. *A Formação das Almas. O Imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.75-109.

Percebe-se, assim, os esforços em associar o governo autoritário de Punaro Bley com o fim das competições políticas estaduais, destacando o mito de uma “unidade” em prol dos interesses da República.

O “Pacto de Honra” das elites em 1935 e o silenciamento dos grupos que faziam uma efetiva oposição ao regime, como veremos a seguir, garantiu a consolidação da centralização política e viabilizou o projeto desenvolvimentista e nacionalista pautado em uma modernização conservadora (uma vez que as estruturas sociais e econômicas não mudaram), no controle das massas populares e em uma aliança eficaz entre a Igreja e o Estado.

Vemos um outro exemplo dessa aliança no discurso do cardeal D. Sebastião Leme, proferido em setembro de 1936, em Belo Horizonte, durante o II Congresso Eucarístico¹⁹⁴:

(...) 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 cháos. No cháos não há logar para Deus, para a família e para a Pátria. No cháos 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 nós¹⁹⁵.

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 comunismo¹⁹⁶. Em 1931, na *Encíclica Quadragésimo*

¹⁹⁴ Sebastião Leme de Oliveira Cintra (1882-1942) centralizou, entre 1916 e 1942, a organização eclesiástica, coordenando vários movimentos. Em 1922, colaborou na criação do Centro D. Vital, órgão voltado para o estudo e difusão do catolicismo. Em 1933, organizou e dirigiu a associação civil de âmbito nacional cujo objetivo era apoiar candidatos que concordassem com o programa católico, a Liga Eleitoral Católica (LEC). Após 1930, combinou pressão e colaboração com o governo de Getúlio Vargas e, com a instalação da ditadura do Estado Novo, em 1937, procurou evitar manifestações do clero que pusessem em risco as relações entre Estado e Igreja. 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. Consultar também biografia disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br>

¹⁹⁵ *Diário da Manhã*, ano 30, 22 set. 1936.

¹⁹⁶ Em 23 de novembro de 1935, em nome da ANL (Aliança Nacional Libertadora, frente política defensora da democracia, composta por liberais, anarquistas, socialistas e comunistas, colocada na ilegalidade quatro meses após sua criação), uma revolta foi deflagrada em Natal por sargentos, cabos e

*Anno*¹⁹⁷, Pio XI reuniu documentos com críticas ao capitalismo dentro da tradição romana, ou seja, lamentando a ganância, a miséria, as desigualdades, o individualismo e a ênfase no material e no econômico, em detrimento do espiritual e moral¹⁹⁸. Porém, se o capitalismo é mau, o comunismo é perverso e, em 1937, o mesmo Pio XI, em outra encíclica, *Divini Redemptoris*¹⁹⁹, condena veementemente o comunismo.

No Espírito Santo, inclusive, o combate ao comunismo tornou-se uma diretriz governamental. O governo estadual teve amplo apoio da imprensa e da Igreja numa conjugação de esforços no sentido de empreender uma luta ideológica contra este sistema de governo²⁰⁰.

4.2. Pensamento político-religioso nos anos 30 e o programa iconográfico dos vitrais

Neste sub-capítulo, abordaremos alguns aspectos da conjuntura política e religiosa brasileira e capixaba dos anos 30. Acreditamos que os princípios de hierarquia, ordem, unidade e autoridade foram os norteadores tanto do pensamento político e religioso da

soldados do 21º Batalhão de Caçadores. No dia seguinte, o movimento eclodiu em Recife, envolvendo civis e militares. Na noite de 26 para 27, militares do 3º Regimento de Infantaria, sob a liderança de Agildo Barata, rebelaram-se no Rio de Janeiro, enquanto um outro foco surgia no Campo dos Afonsos. Tanto em Recife como no Rio de Janeiro, os revoltosos foram rapidamente dominados. Entretanto, em Natal foi instalado um Governo Popular Revolucionário, sob a liderança de João Praxedes de Andrade, sapateiro, membro da direção regional do PCB. O governador do Rio Grande do Norte, Rafael Fernandes, e demais autoridades asilaram-se no consulado italiano, e durante quatro dias os rebeldes dominaram a situação. O fracasso dos levantes comunistas desencadeou intensa reação por parte da polícia política. Para as elites civis e militares do país, o comunismo tornou-se o inimigo número um. Com o apoio de dois terços dos parlamentares, Vargas conseguiu aprovar uma série de medidas repressivas que iriam cercar cada vez mais o Poder Legislativo. O estado de sítio foi decretado em todo o território nacional por 30 dias, e prorrogado depois por mais 90. Entre o final de 1935 e o início de 1936, centenas de civis e militares foram presos em todo o país. Disponível em http://www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm/anos30-37/ev_radpol001.htm

¹⁹⁷ Encíclica *Quadragesimo Anno* de Sua Santidade papa Pio XI sobre a restauração e aperfeiçoamento da ordem social em conformidade com a lei evangélica no XL aniversário da Encíclica de Leão XIII, *Rerum Novarum*. Disponível em: <http://www.vatican.va/>.

¹⁹⁸ PIERUCCI, A.F.O.; SOUZA, B.M; CAMARGO, C.P.F. Igreja Católica: 1945-1970. In: HOLANDA, Sergio B. HGBC. *O Brasil republicano: economia e cultura (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. (História Geral da Civilização Brasileira, t. 3, v. 4), p. 347 e 348.

¹⁹⁹ Encíclica *Divini Redemptoris*, de março de 1937. Outra referência ao comunismo pode ser vista na Encíclica *Qui pluribus*: “Para aqui (tende) essa doutrina nefanda do chamado comunismo, sumamente contrária ao próprio direito natural, a qual, uma vez admitida, levaria à subversão radical dos direitos, das coisas, das propriedades de todos e da própria sociedade humana” (Encíclica *Qui pluribus*, 9 de novembro de 1846: Acta Pii IX, vol. I, pág. 13. Cf. Sílabo, IV: A.A.S., vol. III, pág. 170). Mais tarde, Leão XIII, na sua Encíclica *Quod Apostolici muneris* (28 de dezembro de 1878: Acta Leonis XIII, vol. I, pág. 40), descreveria distinta e expressamente esses mesmos erros: “Peste mortífera, que invade a medula da sociedade humana e a conduz a um perigo extremo”. Disponível em: <http://www.vatican.va/>.

²⁰⁰ ACHIAMÉ, 2005, p. 249 e 261.

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. Ela foi noticiada em setembro 1937, no jornal *Diário da Manhã*, através de uma narrativa do discurso que o bispo D. Luiz Scortegagna realizou. Eis uma passagem:

A comissão das obras da catedral de Vitória sente-se feliz em *apresentar* hoje ao público e particularmente aos benfeitores, entre os quais se destaca o benemérito governo estadual o coro e a parte principal das obras internas deste templo artístico que sobremaneira honra e dignifica a nossa Diocese e o Estado do Espírito Santo. No dia 1/1/1933 convidei a fidalga população capixaba para assistir a Santa Missa neste recinto apenas por portas umas toscas tabuas amparadas com fios de arame sendo preciso alcatifar o solo com abundantes folhagens. Depois da missa celebrada n'um altar improvisado, os numerosos fiéis não precisaram ouvir razões, apresentadas com eloquência, para se convencerem da premente e inadiável necessidade de cooperar, com esforços conjugados entre todos para a continuação e conclusão deste templo. A palavra não podia elucidar mais esta imperiosa necessidade do que o triste espetáculo oferecido aos olhos de todos os presentes. Conseqüências: *Bispo e Governo. Governo e Povo* parece que, espontânea e unânime juraram naquela hora trabalhar de comum acordo para recomençar as obras de tão longo tempo interrompidas, de modo que alguns jovens, para adiar certo compromisso repetiam “casar-me-ei quando a catedral de Vitória estiver pronta”. Feliz aquele dia de Ano Bom. Eis as provas: semanas depois de sacola em punho, uma comissão batia as portas do alto comércio, sendo recebida por todos com tal alegria que, em poucas horas, conseguiram mais de duas dezenas de contos de reis²⁰¹.

Chamaremos a atenção aos termos em itálicos, e inicialmente os pares *Bispo e Governo e Governo e Povo*. Os termos foram colocados naquilo que parece uma ordem hierárquica: *Bispo e Governo, Governo e Povo*. Mais ainda, há a vontade evidente de sublinhar a necessidade de cooperação entre as partes para atingir uma meta, neste caso, a intensificação das obras da catedral.

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, em outra passagem do discurso, o bispo apresenta ao público as obras de decoração interna da catedral e os vitrais quase como uma aparição: “*Pareceu um*

²⁰¹ *Diário da Manhã*, ano 21, 16 set. 1937, p. 1. O discurso na íntegra encontra-se no Anexo XVIII.

*milagre! Pois alguém de responsabilidade chegou a dizer-me: considerava a catedral como uma fabula. Entretanto é um fato*²⁰².

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.

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 conflitos²⁰³.

Em um discurso realizado pelo bispo no início do ano de 1937, é possível perceber sua defesa do poder legalmente constituído:

As promessas do *infatigável Capitão* João Punaro Bley e do *seleto corpo legislativo* se tornaram uma realidade: por isso temos hoje a felicidade de inaugurar solenemente o que presenciamos: altares dignos da sublimidade de nossa religião.

(...)

Sim, oh! Deus onipotente, nós vos agradecemos por terdes inspirado aos governantes e governados deste próspero estado a compreensão da arte e da generosidade (...) ²⁰⁴.

O destaque dado à cooperação do corpo legislativo estadual certamente visava à obtenção do apoio da Assembléia Legislativa para as obras da catedral. Por influência ou não dessas hábeis palavras, o governador enviou um parecer pedindo uma abertura de um crédito especial para a catedral, e o pedido foi aprovado pelos deputados. Os motivos apresentados neste parecer combinavam questões religiosas, como “*atestar o esplendor da civilização christã*” e questões urbanísticas, pois “*é um motivo de embellezamento*” para a cidade:

²⁰² *Diário da Manhã*, ano 21, 16 set. 1937, p. 1.

²⁰³ A idéia da Igreja como pacificadora de conflitos vai ao encontro da afirmação de Roberto Romano de que a Igreja, entre o fim do século XIX e a primeira metade do século XX, teve como parte de sua política a idéia da estabilidade governamental, a condenação do uso de força direta para modificar ou sustentar regimes políticos e a denúncia dos abusos do capitalismo. ROMANO, R. *Brasil: Igreja contra Estado*. São Paulo: Kairós, 1979, p. 145.

²⁰⁴ *Diário da Manhã*, ano 21, 16 set. 1937, p. 1.

Para atender ao apello que ao seu esclarecido espírito foi dirigido por destacados elementos da sociedade capichaba, considerando o objectivo desse templo, que é o de atestar o esplendor da civilização christã do Espírito Santo, considerando ainda que é um motivo de embelezamento para a praça ainda se encontra e cuja remodelação vem de ser iniciada pelos poderes públicos²⁰⁵.

Na hierarquia estabelecida entre Igreja, Estado e sociedade, reside um pensamento que fundamentou o processo de *construção institucional* da Igreja naquela conjuntura. Sergio Miceli utiliza o conceito de *construção institucional*²⁰⁶ ao tratar da Igreja inserida no contexto republicano brasileiro, destacando sua expansão organizacional e a estadualização do poder eclesiástico como seu desdobramento. No período entre 1890 e 1930 foram criadas, segundo levantamento feito pelo autor, 56 dioceses. A criação da diocese do Espírito Santo esteve inserida neste contexto. Antes disso, havia apenas 12 dioceses no Brasil, o que nos mostra o interesse da Igreja quanto à ocupação de um espaço de poder mais amplo²⁰⁷.

O autor aponta como exemplos da expansão organizacional da Igreja e a estadualização do poder eclesiástico, além da criação de dioceses, prelados, prefeituras apostólicas, uma preocupação com o perfil do episcopado que deveria viabilizar, através da imposição da hierarquia de comando e da autoridade, alianças sólidas com setores oligárquicos. Cita o caso do bispo Fernando de Souza Monteiro no Espírito Santo como exemplo. Outros exemplos seriam as pastorais, as circulares, os apelos, a regulamentação das festas religiosas e o culto romanizado (através da devoção ao Sagrado Coração de Jesus e a criação do Apostolado da Oração)²⁰⁸.

²⁰⁵ *Acta da reunião da Comissão de Finanças, Orçamento e Tomada de Contas realizada em 26 de setembro de 1936*. Pasta 41. Arquivo da Assembléia Legislativa do Estado do Espírito Santo.

²⁰⁶ Miceli afirma: “O processo de ‘construção institucional’ da Igreja Católica brasileira ao longo da República Velha (1890-1930) se prende, de um lado, às novas diretrizes e empreendimentos da Santa Sé durante a segunda metade do século XIX e, de outro lado, aos desafios organizacionais e condicionantes políticos que teve de enfrentar no interior da sociedade brasileira”. MICELI, 1988, p. 11.

²⁰⁷ A criação das dioceses no Brasil havia sido marcada por uma expressiva lentidão, que gerara, ao final de três séculos de povoamento e evangelização, apenas 12 dioceses. Entre 1551, foi criada a primeira diocese, a de Salvador (Bahia). A partir de 1890, com a República, o processo de criação de dioceses foi acelerado, passando de 12 para 80 unidades: 68 novas dioceses foram criadas em 40 anos. ROSENDAHL, Zeny e CORRÊA, Roberto Lobato. *Difusão e territórios diocesanos no Brasil 1551-1930*. *Revista Eletrônica de Geografia y Ciencias Sociales*. Barcelona, v. 10, n. 218 (65), 2006.

²⁰⁸ MICELI, 1988, p. 59; 81; 82; 130; 133-136; 139.

O primeiro contato com a política de romanização no Espírito Santo se deu na gestão de D. Pedro Maria Lacerda, bispo do Rio de Janeiro, entre 1868 e 1890, antes de ser criada a diocese do Espírito Santo. Em 1895, o primeiro bispo do Estado, D. João Batista Corrêa Nery, assumiu a diocese em um “contexto de ampliação e expansão da Igreja católica que, ao perder poder no espaço temporal, tentava aumentar sua atuação no campo religioso”²⁰⁹.

A ação deste bispo consistiu, sobretudo, em dar ênfase aos sacramentos para reforçar a hierarquia do clero; em criticar as irmandades por serem foco de resistência às reformas que buscavam centralização e hierarquização. A Igreja, em fins do século XIX, conservava práticas que remontavam ao período colonial, como, por exemplo, a subordinação das questões religiosas ao poder temporal. Havia certa autonomia das irmandades e uma postura mundana dos párocos. Também no bispado de Nery foram postas em prática ações que visavam um maior controle social, através da substituição das devoções tradicionais e inserção de novas devoções, em especial, a devoção ao Sagrado Coração de Jesus e as devoções marianas²¹⁰. Eliane Brito também afirma que “a parceria entre Igreja e Estado vai se fortalecendo aos poucos mesmo que não oficialmente e, no Estado Novo, o novo espaço político da Igreja já havia sido recuperado”²¹¹.

D. Luiz Scortegagna foi o quarto bispo do estado²¹², tendo sido inicialmente nomeado bispo coadjutor de Vitória, em 31 de julho de 1931 pela Santa Sé. Seu paraninfo, como dissemos anteriormente, foi João Punaro Bley.

Em 24 de setembro de 1933, o então bispo de Vitória, D. Benedito Paulo Alves de Souza (1918-1933), apresentou ao Governo Diocesano seu pedido de renúncia por motivos de saúde²¹³. Tanto a nomeação de D. Luiz Scortegagna como a renúncia de D.

²⁰⁹ BRITO, 2007, p. 20.

²¹⁰ BRITO, 2007, p. 34; 44; 45; 83. Segundo a autora, no Espírito Santo a Associação do Sagrado Coração e a Associação de Nossa Senhora Auxiliadora foram as principais colaboradoras da divulgação *ultramontana*, sempre sob a tutela dos padres, o que configurava a subordinação à hierarquia. Ambas foram fundadas na ocasião da visita de padres lazaristas a Vitória, em 25/12/1897 (*Livro Tombo - 1898-1947*, p. 45, Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória).

²¹¹ BRITO, 2007, p. 118.

²¹² Os bispos anteriores foram: D. João Batista Correa Nery (1897-1901), D. Fernando de Souza Monteiro (1902-1916), D. Benedito Paulo Alves de Souza (1918-1933) e D. Luiz Scortegagna (1933-1951).

²¹³ *Diário da Manhã*, ano 27, 24 set.1933; 26 set. 1933.

Benedito Paulo Alves de Souza devem ser compreendidas junto aos desdobramentos políticos oriundos dos acontecimentos de 1930 no Espírito Santo²¹⁴.

No caso do Espírito Santo, foi no bispado de D. João Batista Nery (1897-1901) que se deu o início de um programa de fortalecimento da Igreja frente ao poder temporal. E no bispado de D. Luiz Scortegagna (1933-1951), a Igreja e o Estado efetivaram uma aliança eficaz na promoção de seus respectivos interesses.

Uma demonstração da eficácia na aproximação entre Igreja e Estado pode ser vista na fotografia abaixo, provavelmente tirada entre 1937 e 1942. Em um dia de procissão, vêm-se autoridades civis e eclesiásticas sentadas no presbitério da catedral, com os estandartes das associações apoiados contra a parede.



Figura 64 – Catedral de Vitória. s/d. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória.

Embora se trate de uma fotografia tirada durante uma comemoração religiosa, e no interior de um espaço sacralizado, quem está no eixo central não é o bispo, e sim o governador. É ele quem está diante da cruz e abaixo da coroa. É ele o personagem chave e central e está coroadado e abençoado – como se fosse indicado por Deus. Do lado direito está o bispo, e em seguida estão outros personagens influentes da época. É interessante,

²¹⁴ A hipótese da existência de motivações políticas para a troca dos titulares da diocese do Espírito Santo e de que a retomada das obras da catedral se inscreve no cenário da aproximação entre a Igreja e o governo Bley é defendida por ACHIAMÉ, 2005, p. 165-166 e PACHECO, Renato. *Os dias antigos*. Vitória: EDUFES: Secretaria Municipal de Cultura, 1998.

ainda, observar que o véu cobrindo o altar transforma a catedral em um espaço cívico ou, pelo lugar onde se encontra sacraliza um evento cívico.

Podemos citar uma outra imagem que nos mostra as relações próximas entre o bispado e o governo. Nela, o governador carrega as varas que sustentam o púlpito, prática comum nos eventos religiosos:

O padre José Ludwin, conduzindo o báculo, um acólito conduzindo a mitra e vários outros sacerdotes entoando cânticos sagrados iam ao lado do púlpito cujas varas eram seguradas pelos senhores Interventor Federal, Secretários de Estado, Prefeito Municipal e outras autoridades como preceitua o ritual católico²¹⁵.



Figura 65 – Procissão. s/d. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória.

Mesmo se essa participação do poder laico em um ritual católico não era propriamente uma novidade, afinal encontramos exemplos dessa natureza desde a Idade Média, ela

²¹⁵ *Diário da Manhã*, ano 26, 17 jun. 1933. p. 4.

não deixa de mostrar como o projeto político implementado no Brasil com Getúlio Vargas lança mão de recursos religiosos para garantir sua legitimidade²¹⁶.

Tanto a Igreja quanto o Estado ajudavam-se mutuamente na promoção de uma imagem de sociedade harmoniosa. A tentativa de mascarar os conflitos entre as diferentes classes e afirmar uma “harmonia social” também era presente em artigos da imprensa. Em janeiro de 1937, o jornal oficial *Diário da Manhã* assim noticiou um abaixo assinado dos funcionários da Companhia Brasileira de Força Elétrica:

A classe operária solidariza-se com o governo de Punaro Bley (...) o espírito de tolerância, o respeito ao direito e o amor aos princípios liberais constituem a moldura dos altos merecimentos pessoais e políticos do eminente estadista e homem público capitão Punaro Bley. (...) Repelem os signatários deste quaisquer doutrinas ou ideologias contrárias a essa mesma democracia que representa a maior garantia para a grandeza e a felicidade da nossa amada Pátria. (...) ²¹⁷.

O documento por si mesmo já nos mostra que se houve signatários do documento, também houve os não signatários, ainda que minoria. Logo, o recorrente discurso da pretensa harmonia social indica uma clara intenção de calar os conflitos²¹⁸.

A eficácia dessa colaboração mútua entre Igreja e Estado levou vários deputados a reverenciarem “as edificantes e proveitosas reuniões cívico-religiosas realizadas na Semana Eucarística”, podendo verificar “os seus aspectos sociais e culturais não menos relevantes que os propriamente religiosos”²¹⁹.

A contrapartida do Estado consistiu inclusive na aprovação de várias contribuições para obras religiosas. No ano de 1936, por exemplo, foram doadas quantias significativas

²¹⁶ DIAS, 1996, p. 22.

²¹⁷ *Diário da Manhã*, ano 30, 29 jan. 1937.

²¹⁸ Em 1935, ocorreu um movimento grevista nesta companhia. O deputado opositorista Gilbert Gabeira, membro da Aliança Nacional Libertadora, criticou a atitude do governo na substituição do pessoal grevista e denunciou a prisão e o desaparecimento de líderes do movimento na Assembléia Legislativa, exigindo um pedido de esclarecimento da situação ao poder executivo (nas *Actas* de 02/06/1935, 03/07/1935, 08/07/1935, 12/08/1935, 10/10/1935 da Assembléia Legislativa do estado do Espírito Santo constam as críticas e denúncias do deputado Gilbert Gabeira. Arquivo Geral da Assembléia Legislativa). Em sessão da Assembléia Legislativa, ele também protestou contra o ato do governo que determinou o fechamento da Aliança Nacional Libertadora (*Acta da 41ª Sessão de 15 de julho de 1935*. p. 150. Arquivo Geral da Assembléia Legislativa).

²¹⁹ Ver discursos de Álvaro Mattos, Augusto Lins e Abner Mourão na Acta da 39ª Sessão da 1ª Sessão extraordinária da 14ª legislatura da Assembléia Legislativa do estado do Espírito Santo em 13 de junho de 1936. Arquivo Geral da Assembléia Legislativa do Estado do Espírito Santo.

para a igreja de Nossa Senhora dos Navegantes, para as obras na igreja de São Gonçalo, para a construção de uma igreja na Praia do Suá, todas em Vitória, para a remodelação da fachada da igreja matriz de Afonso Cláudio e para a catedral de Vitória²²⁰.

No ano de 1937, a oposição política ao governo de Punaro Bley já havia sido silenciada e até mesmo representantes políticos reconhecidos como oposição ao seu governo posicionavam-se favoravelmente. O deputado Atílio Vivacqua, em nome das oposições coligadas, foi favorável ao Governo Federal, dando-lhe o devido apoio “a bem da ordem pública”²²¹ e em nome da manutenção da ordem.

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 juventude²²².

Essa concepção, além de fundamentar o pensamento de teóricos influentes no período do governo Vargas²²³, 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.

²²⁰ Atas de 20/06/1936, 17/06/1936, 19/09/1936 e 28/09/1936. Arquivo Geral da Assembléia Legislativa do Estado do Espírito Santo.

²²¹ Acta 11/10/1937. Arquivo Geral da Assembléia Legislativa do Estado do Espírito Santo.

²²² CAMPOS, F. O Estado Nacional.

Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/chicocampos.html>. Acesso em: novembro de 2007.

²²³ Alguns exemplos da concepção organista em pensadores influentes no governo Vargas podem ser encontradas no discurso “O povo representa o Estado sob a forma da pessoa humana” (CAMPOS, Francisco. Discurso proferido em 10 de maio de 1938. In: *O Estado Nacional*. Disponível em : <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/chicocampos.html>. Acesso em novembro de 2007.). Azevedo Amaral defende uma interessante noção organicista da sociedade, o papel do “gênio político” e da “ação das elites” no processo de evolução da sociedade. Também destaca como o governo autoritário, no sentido de dotado de autoridade, é uma pirâmide cuja fonte de poder se encontra fora (em Deus) e no passado (mito de fundação). Consultar: AMARAL, Azevedo. *O Estado autoritário e a realidade nacional*. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/azevedo.html>. Outro pensador foi Oliveira Viana, que teve um importante papel na ordenação do direito do trabalho. Como fonte doutrinária de seu pensamento, encontra-se o culturalismo sociológico de Silvio Romero, onde a antítese entre cultura e natureza é eliminada. Nele, há uma confluência de matizes do evolucionismo de Spencer (organicista), a idéia da luta de classes e os fundamentos da Escola de Le Play. Ver: VIANA, O. *Populações Meridionais do Brasil e Instituições Políticas Brasileiras*. Disponível em: www.ngarcia.org Acesso em: novembro de 2007.

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 Cruz²²⁴.

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 medieval²²⁵.

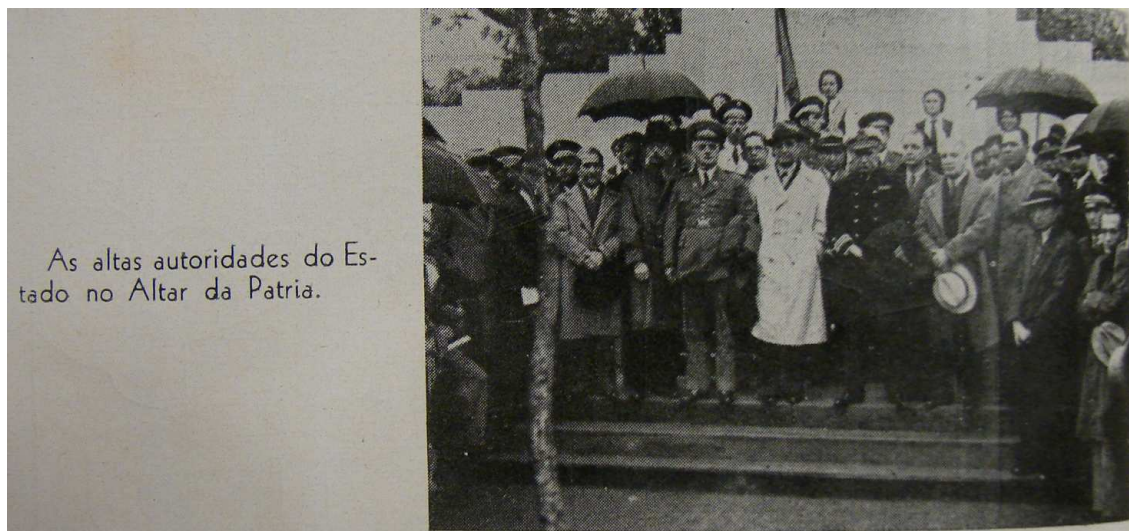


Figura 66 – Revista Chanaan, n. 20, nov. 1937.

²²⁴ *Diário da Manhã*, ano 29, 18 abr. 1936, p. 7.

²²⁵ Na tradição filosófica e médica da Grécia clássica percebe-se tal visão através, principalmente, do *Timeu* de Platão, a *Política* de Aristóteles e da medicina hipocrática. Aristóteles utilizou a imagem das relações hierárquicas entre corpo e alma para demonstrar, por analogia, o princípio da ordem social baseada na obediência a uma autoridade. Tal concepção foi presente na Idade Média e Moderna Ocidental permeando o pensamento de vários pregadores e missionários no Brasil Colonial. 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.

4. 3. Os vitrais doados em 1933 e 1937

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.

Vimos o quanto Punaro Bley necessitou 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 estado²²⁶. Vimos, inclusive, como a catedral pode ser pensada como um espaço simbólico para uma afirmação política conciliadora entre a Igreja e o Estado naquela conjuntura. Cabe-nos analisar, agora, nosso objeto de estudo, os vitrais: afinal, o que os vitrais, tendo em vista seus doadores e sua disposição no espaço da catedral, teriam a ver com os conflitos e disputas políticas, ou mesmo com o pensamento político e religioso hegemônico daquele período?

Inicialmente, poderíamos pensar que a escolha do programa iconográfico dos vitrais diria respeito somente a questões de ordem teológica. Essa visão, no entanto, é inocente e menospreza a importância das imagens, como discutimos no início desse capítulo. Assim, por exemplo, a presença do vitral de Santa Cecília no coro não se deve apenas à relação entre a mártir e aquele espaço próprio para a música²²⁷. Isso é o legítimo e é o legível, afinal em vários templos a imagem desta mártir está ali localizada. Porém,

²²⁶ 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, 1995, p. 127.

²²⁷ Santa Cecília pertenceu a uma nobre família romana cristianizada e quando se casou quis manter sua condição virginal convencendo o marido (Valeriano) e o cunhado (Tibúrcio) a se converterem. Ambos foram chamados pelo prefeito Almáquio para imolarem os ídolos romanos ou receberem a sentença de morte. Tendo reafirmado sua fé num único Deus, foram mortos. Cecília, quando chamada por Almáquio, também reafirmou sua crença num único Deus e não imolou aos ídolos pagãos, sendo com isso condenada a morrer num banho fervente, o que não ocorreu. Foi então enviada a ordem para decapitá-la, mas ela sobreviveu aos golpes durante três dias e nesse tempo doou todos seus bens aos pobres. Solicitou ao Santo Urbano que recomendasse a beatitude de todos. Foi martirizada por volta do ano 223 ou 220 da era cristã. VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea. Vida de Santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

defendemos a hipótese da existência de um programa iconográfico mais complexo, vinculando questões de ordem teológica, política e econômica, sobretudo.

Especificamente o vitral de Santa Margarida Maria Alacoque insere-se no contexto das novas devoções do início do século 20, como já foi apontado. A instituição do Apostolado da Oração nas paróquias das dioceses brasileiras diz respeito ao culto ao Sagrado Coração e esse, por sua vez, ao ritual romanizado adotado pela Igreja desde os fins do século XIX. O reconhecimento do culto ao Sagrado Coração foi posterior às descrições feitas das visões do Sagrado Coração de Jesus tidas por Marguerite Marie Alacoque (1647-1690), religiosa do Mosteiro da Visitação de Paray-le-Monial²²⁸.

Nesse caso, a escolha desses temas tinha um propósito político e religioso que não era propriamente o de exaltar o governo, mas o de confirmar as novas devoções implantadas na política de romanização em que a Igreja local estava inserida.

Iniciemos nossas reflexões pelo primeiro daqueles vitrais, o de Santa Cecília e os anjos (ANEXO XV). Localizado no coro, como dissemos, e acompanhando o formato ogival do arco, ele possui as seguintes dimensões: 300x500 cm. A ausência de um órgão no coro, apesar de esvaziar um pouco seu significado, acabou por privilegiar sua visibilidade²²⁹.

²²⁸ Somente em 1765 ocorreu uma manifestação papal favorável ao culto. Seu reconhecimento deu-se com o papa Leão XIII, na Encíclica *Annum Sacrum* e foi reafirmada com Pio XI (Encíclica *Miserentissimus Redemptor*, 1928) e com Pio XII (Encíclica *Haurietis Aquas*, 1956).

²²⁹ O bispo chegou a fazer referência no discurso de inauguração das obras à necessidade de se colocar um órgão no Coro, citando inclusive o exemplo da diocese de Campos, onde o prefeito da cidade tinha doado o órgão.



Figura 67 – Catedral de Vitória. s/d. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória.

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 suas imagens como uma espécie de cenário para a música sacra, dispostas no coro das igrejas, também. 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 auditivo²³⁰ aparece ainda na catedral de Colatina e na catedral de Vitória.

²³⁰ De acordo com a classificação de: STOICHITA, Victor I. *El ojo místico. Pintura y visión religiosa em el siglo de oro español*. Madrid: Alianza, 1997. p. 19.

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, “fora” da igreja representada na imagem, sobre nuvens, há um concerto celestial: um anjo entoa hinos, outro toca 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 templos.

Na catedral, as tarjas com os nomes dos doadores estão localizadas no que poderíamos chamar de margem inferior da imagem, como vemos nos exemplos abaixo.



Figura 68 – Vitral São José e o Menino Jesus. Detalhe. Catedral de Vitória. 2008. Fotografia da autora.



Figura 69 – Vitral de São João Evangelista. Detalhe. Catedral de Vitória. 2008. Fotografia da autora.

Em outros templos contemporâneos a esse, observa-se uma distinção ainda mais marcante entre a imagem e a inscrição do nome do doador. É o caso do vitral de Santa Cecília da catedral de Colatina, executado pela Casa Conrado, por exemplo. Nele, o nome do doador se encontra em uma espécie de “placa” branca, sobreposta à borda da imagem. A inscrição ganha um destaque, mas de certa forma também se desvincula da imagem.



Figura 70 – Vitral de Santa Cecília. Coro. Catedral de Colatina, Colatina,ES, 2008. Fotografia da autora.

Na igreja de São Sebastião do Rio de Janeiro, onde o Atelier Formenti realizou inúmeros trabalhos, o tratamento dado às inscrições dos doadores acompanha essa tendência de distinguir a imagem da inscrição. No vitral de Santa Margarida, que se encontra no altar do Sagrado Coração, a inscrição com o nome dos doares aparece mesmo em uma placa colocada fora do espaço do próprio altar.



Figura 71 – Placa no altar do Sagrado Coração. Igreja de São Sebastião dos Capuchinhos, Rio de Janeiro. 2008. Fotografia da autora.



Figura 72 – Vitral da Religião. Cúpula. Igreja de São Sebastião dos Capuchinhos, Rio de Janeiro. 2008. Fotografia da autora.

Há dois casos interessantes em templos do interior do estado do Espírito Santo. O primeiro, na igreja do Sagrado Coração, em Biriricas, município de Domingos Martins: a preocupação do vitralista²³¹ parece ter sido de separar a zona ardente do inferno figurada pelas labaredas da vidraça com o nome do doador. Para isso, lançou mão de um motivo ornamental com as mesmas cores do ornamento superior do vitral, separando o espaço da figuração do da decoração. Em um outro vitral localizado na igreja matriz de São Sebastião, em Afonso Cláudio²³², o nome do doador está também de certa forma à parte em relação ao vitral do Sagrado Coração. Ele se encontra em uma vidraça que tem uma decoração com elementos ornamentais distintos da composição central e que também serve como abertura para a ventilação. Logo, sobretudo quando essa janela está aberta, a inscrição passa quase que despercebida. Por outro lado, é

²³¹ Os vitrais foram executados entre 1950 e 1955 por Vitrais Veneza, de São Paulo.

²³² Os vitrais foram confeccionados por Vitrais Conrado Sorgenight, entre 1946 e 1948.

interessante observar que esse movimento da janela permite uma comunicação entre o mundo externo e o espaço da igreja, e é lá, justamente, onde está o nome do doador, elemento laico inserido no espaço eclesiástico.



Figura 73 – Vitral de São Miguel Arcanjo. Igreja do Sagrado Coração, Biriricas, Domingos Martins, ES. 2008. Fotografia da autora.

Figura 74 – Vitral do Sagrado Coração de Jesus. Igreja matriz de São Sebastião, Afonso Cláudio, ES. 2008. Fotografia da autora.

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.



Figura 75 – Vitral de Santa Cecília e os anjos. Detalhe. Catedral de Vitória. 2007. Fotografia da autora.



Figuras 76 – Vitral de Santa Cecília e os anjos. Detalhe. Catedral de Vitória. 2007. Fotografia da autora.

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.

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.



Figura 77 – Guarda-Vento (180x300cm). Catedral de Vitória. 2008. Fotografia de Andrea Della Valentina.

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 guardavento 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.

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 operários²³³, 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. 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”.

²³³ LENHARO, 1986, p. 170-175.

Essa demonização do regime comunista esteve presente de várias maneiras. Em um artigo datado de 19/06/1936, o jornal *Diário da Manhã* reproduziu as palavras do papa Pio XI sobre a situação no Brasil devido à Intentona Comunista de 1935. O artigo apontou o Papa como a “maior autoridade moral do planeta” e por isso autorizado a afirmar que “o monstruoso perigo comunista” era o grande mal que ameaçava as civilizações²³⁴. Em uma manchete de 1937 do mesmo jornal temos os seguintes dizeres “preservamos a sociedade brasileira, defendendo-a da ideologia nefanda e fixando, cada vez mais o nosso espírito de brasilidade”²³⁵.

Em outro artigo de primeira página publicado no mesmo jornal, um escritor chamado Herbert Vivian escreveu:

O bolchevismo pode ser pintado como um monstro a estender os seus tentáculos sobre o mundo inteiro, para devorar e destruir a civilização. Os seus exércitos talvez não sejam tão formidáveis como fazem crer as nações enormes, mas a terceira Internacional é a organização secreta mais eficiente na obra de disseminação de idéias subversivas. Ella representa uma força insidiosa e tenaz trabalhando á socapa e que já começou a sepultar a humanidade em lama e cinzas, derrubando igrejas e instituições para sobre os seus escombros, levantar o reino do Anti-Cristianismo.²³⁶

Em 1936, foi publicado o seguinte discurso no qual o presidente Getúlio Vargas atribuía ao comunismo o perigo que ameaçava a pátria:

(...)

Em flagrante oposição e inadaptável ao grau de cultura e ao progresso material do nosso tempo, *o comunismo está condenado a manter-se em atitude de permanente violência, falha de qualquer sentido construtor e orgânico, isto é, subversiva e demolidora, visando por todos os meios, implantar e sistematizar a desordem (...)*.

(...)

Os fatos não permitem mais duvidar do perigo que nos ameaça. Felizmente, a Nação sentiu esse perigo e reagiu com todas as suas reservas de energias sãs e construtoras.

(...)

O poder público, posto a serviço dos interesses vitais da nacionalidade, cuja estrutura assenta sobre a família e o sentimento de religião e de Pátria, poderá refletir salutarmente essas preocupações, orientando-se no mesmo sentido e concorrendo na espera das suas atividades para a grande *obra de salvação nacional* que o momento está a exigir e que deve ser iniciada sem tardança (...)²³⁷.

²³⁴ “O Brasil e as palavras de S. S. Pio XI”, *Diário da Manhã*, ano 29, 19 jun. 1936.

²³⁵ *Diário da Manhã*, ano 31, 18 nov. 1937, p. 1.

²³⁶ *Diário da Manhã*, ano 31, 21 nov 1937, p. 1.

²³⁷ *Diário da Manhã*, ano 29, 8 jan. 1936, p. 1.

Através destes discursos, pode-se perceber como a imprensa oficial se posicionava frente ao suposto perigo do avanço regime comunista, colaborando para legitimar o golpe do Estado Novo no Brasil.

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**²³⁸.

(...)

O sacerdote, como a Igreja, deve conservar-se acima e fora da política, o sacerdote que nesta nossa mimosa e querida Diocese do Espírito Santo, se envolver em partidos políticos, mesmo bons, em si, será entregue a si mesmo, não terá a nossa benção episcopal e nem a da Igreja e será destituído do seu cargo. Todo o sacerdote deve, outrossim, *pregar a obediência, respeito e amor ao poder legalmente constituído*²³⁹.

Apesar de marcar uma posição de neutralidade da Igreja em relação aos acontecimentos políticos, observamos que na prática o bispo visitou várias cidades do interior do Estado persuadindo os fiéis à obediência ao poder legalmente constituído. No entanto, poucos meses depois, o mesmo “poder legalmente constituído” foi o promotor de um golpe de estado que marcou o início da ditadura do Estado Novo.

O bispo, logo após o golpe de 1937, realizou uma missa motiva em homenagem ao Capitão João Punaro Bley e nela “*rendeu graças a Deus por não ter permitido o triunfo dos maus*”. A oposição entre os políticos considerados *bons e maus* fica evidente neste discurso:

(...) nesta hora oficialmente estamos aqui para render graças a Deus por não ter permitido o triunfo dos maus, em o nosso tão amado Brasil, por intermédio dos seus representantes, dr. Getúlio Vargas e Capitão João Punaro Bley. É lógico, é do nosso interesse, é de justiça que peçamos ao Onipotente, como temos pedido na Santa Missa, a continuação da sua divina proteção sobre estes dois varões que constituem a glória, um do Brasil inteiro e o outro do querido Estado do Espírito Santo. Repitamos, portanto, em nosso espírito

²³⁸ 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 *Singulari quandam* (1863), Encíclica *Rerum Novarum* (1891) e a *Quadragesimo anno* (1931).

²³⁹ Passagem do discurso de D. Luiz Scortegagna em “Visita aos Municípios”, *Diário da Manhã*, ano 30, 25 fev. 1937, p. 1.

estas breves porem significativas palavras: Aceitai Senhor o perfume deste sacrifício com as nossas ações de graça. Protegeí contra qualquer adversidade futura estes dois varões que benignamente ouvires e incólumes conservastes, e fazei-os crescer em vosso serviço e em vosso amor” Seguiu-se a Oração da Pátria repetida pelos fieis em voz alta²⁴⁰.

Em um outro artigo do jornal *Diário da Manhã*, intitulado “O Clero e a Política”, dedicado a orientar os párocos para as eleições municipais de 1937, *o bom é sempre o candidato católico, independente da orientação do partido*²⁴¹.

Segundo Sergio Miceli²⁴², a postura doutrinal da Santa Sé se consolidou através das encíclicas *Quanta Cura* e *Syllabus Errorum* (1864), que condenaram o comunismo, o socialismo, o protestantismo e as doutrinas que negavam “o dogma católico do pleno poder divinamente dado pelo próprio Cristo Nosso Senhor ao Romano Pontífice”²⁴³, e que eram considerados “erros”:

(...) erros que tratam, igualmente, de destruir a união e a *mutua concórdia* entre o Sacerdócio e o Império, que sempre foi tão proveitosa para a Igreja, como para o próprio Estado²⁴⁴.

No Brasil, podemos perceber o reflexo desta postura doutrinal na Pastoral Coletiva do Episcopado Brasileiro de 1900, também assinada pelo bispo do Espírito Santo, que expressa essa preocupação em relação aos “erros” da crença na autoridade civil e, mais especificamente, contra os princípios do liberalismo. Notemos a relação criada entre a adoração a Jesus Cristo e a salvação da pátria:

Se deveras amamos nossa pátria, se a queremos ver próspera, respeitada, tranqüila e una, trabalhemos a todo nosso poder para a restituir a Jesus Cristo. Procuremos que Jesus seja reconhecido e adorado pela sociedade e não só pelos indivíduos; publica e oficialmente, e não só no interior das casas, no recinto dos templos e junto aos altares. Esforcemo-nos por cancelar do nosso código fundamental essas leis de apostasia que são a desgraça da nação brasileira²⁴⁵.

²⁴⁰ *Diário da Manhã*, ano 31, 4 dez. 1937.

²⁴¹ *Diário da Manhã*, ano 30, 24 mar. 1937.

²⁴² MICELI, 1988, p. 12.

²⁴³ PIO IX. Encíclica *Quanta Cura*, promulgada em 8 de dezembro de 1864. Parágrafo 6. Disponível em <http://www.veritatis.com.br/print/454>, Acesso em 09 de agosto de 2008.

²⁴⁴ PIO IX. Encíclica *Quanta Cura*, promulgada em 8 de dezembro de 1864. Parágrafo 3. Disponível em <http://www.veritatis.com.br/print/454>, Acesso em 09 de agosto de 2008.

²⁴⁵ Episcopado Brasileiro, Pastoral Coletiva, São Paulo, Escola Tipográfica Salesiana, 1900. Apud RODRIGUES, Anna Maria Moog (seleção e introdução). *A Igreja na República*. Brasília: Universidade de Brasília, 1981. p. 67.

Em outra passagem, a Pastoral desenvolve a idéia de que os governantes são depositários da autoridade divina e por isso merecem respeito e obediência. O documento deseja passar uma idéia de neutralidade em relação aos regimes políticos²⁴⁶, não se põe favorável ou contrário ao regime monárquico ou republicano, mas salienta a necessidade do governo em dar a merecida atenção à religião que presidiu o país desde o nascimento:

Somos católicos a quase totalidade dos brasileiros, queremos que nossa religião não seja nivelada com os inventos de Lutero e Calvino, com as torpezas de Mafoma, com os delírios de Augusto Comte. Trabalharemos para este desideratum, amados irmãos e filhos, e assim prestaremos à pátria o mais assinalado e relevante serviço, que não só pode, mas tem direito de esperar e de exigir de seus filhos²⁴⁷.

Dentre as obrigações sugeridas aos pastores a fim de promover a doutrina cristã, estava a necessidade de pregar a devoção ao Santíssimo Coração de Jesus e de propagar a Guarda de Honra e o Apostolado da Oração²⁴⁸.

Como peças de um processo de construção institucional, as orientações da Santa Sé se reproduzem com o passar dos anos na busca contínua de reafirmação desses preceitos. Visitas pastorais, festas, missas, procissões foram instrumentos da reafirmação dos preceitos da Igreja.

Em 1937, um membro da Comissão Executiva do Estado de Guerra no Espírito Santo, o Tenente-coronel Fernando Lopes da Costa, assim convocou todas as classes sociais para uma romaria cívica no dia de finados. Vemos que os campos entre religião e política eram aparentemente indistintos:

(...) elevando a alma Nacional ao Altar sacrossanto da Pátria, na hora suprema do perigo, em que *o comunismo tenta alçar o colo de serpente*

²⁴⁶ Vale a pena lembrar o discurso de D. Luiz Scortegagna em 1937 (ANEXO XIX) Esse pensamento encontrou críticos dentro da Igreja, havia pensadores católicos que defendiam a criação de partidos políticos católicos, por exemplo, o intelectual Soares de Azevedo (Revista Vozes, de Petrópolis) fazia defesa de jornal de partido católico diferentemente de D. Sebastião Leme que preconizava uma política de alianças. ALMEIDA, C. A. *Meios de comunicação católicos na construção de uma ordem autoritária. 1907-1937*. Tese (Doutorado em História). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. p. 174.

²⁴⁷ RODRIGUES, 1981, p. 65.

²⁴⁸ RODRIGUES, 1981, p. 67. O Apostolado da Oração nasceu no século XIX, por obra de padres jesuítas. No Espírito Santo sua fundação se deu em 1898, com a criação da Associação do Apostolado da Oração. Na relação com a devoção do Sagrado Coração de Jesus e a oferta eucarística, eis uma passagem bíblica: “Exorto-vos, portanto, irmãos, pela misericórdia de Deus, a que ofereçais vossos corpos como hóstia viva, santa e agradável a deus: este é o vosso culto espiritual” (Rm 12,1).

procurando infiltrar no pensamento da nossa gente simples e boa, o veneno destruidor (...)²⁴⁹.

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 a entrada em um templo católico. Neste mesmo objeto, as imagens da Anunciação e do São Miguel Arcanjo evocam a história da salvação.

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.

²⁴⁹ “Comemorações cívico-religiosas”. *Diário da Manhã*, ano 31, 2 nov. 1937, p. 1.



Figura 78 – Inscrição. Guarda-Vento. Catedral de Vitória. 2008. Fotografia da autora.

Como vimos no capítulo anterior, os desenhos dos vitrais do coro e do guarda-vento foram publicados na *Revista Chanaan*²⁵⁰, o que nos leva a deduzir que no ato da encomenda dos vitrais havia uma orientação quanto à sua temática por parte da Diocese, fato que não impediu a ocorrência de manifestações sobre seu tema. Talvez porque esse vitral era uma novidade devido à importância de sua localização, “abrindo” a catedral.

Em uma carta dirigida pelo Sr. Olyntho Aguirre, membro da elite local, a Elpidio Pimentel, diretor do *Diário da Manhã*, em setembro de 1936, o primeiro sugeriu que se dedicasse naquele vitral uma homenagem aos vultos espírito-santenses, como José de Anchieta, Pedro Palácios, Araribóia ou Maria Ortiz:

E agora que estamos construindo a nossa Cathedral ao Santo Varão, ali compete que lhe seja dedicado um vitral e preferentemente o que deverá ser installado sobre a porta principal de entrada. Assumptos para a composição não faltam: no primeiro plano um encontro de Jose de Anchieta e Pedro Palácios, no segundo a transladação dos veneráveis restos do Thamaturgo

²⁵⁰ *Revista Chanaan*, n. 13, jan. 1937, p. 11.

guardados pelo bando de aves que o acompanhou e, no fundo, o magestoso Convento de Nossa Senhora da Penha. Ao preclaro Amigo peço carinhoso recolhimento é sugestão que realizando-se prestará pequena homenagem a dois grandes homens aos quaes muito deve a nossa Pátria. Tudo pelo Brasil!²⁵¹

Propor um tema resgatando personalidades e acontecimentos da história local não fugia aos exemplos de sua época. No mês anterior à publicação de sua carta, o jornal *Diário da Manhã* noticiou o motivo decorativo da custódia que estava sendo confeccionada para o 2º Congresso Eucarístico, em Belo Horizonte, cuja composição fora inspirada “na fachada da Igreja São Francisco de Assis de São João Del Rey com seis figuras ajoelhadas Thomé de Souza, Cabral, Anchieta, Fernão Dias, Camarão e Henrique Dias”²⁵².

O próprio convento da Penha possui em seu corredor quatro quadros do pintor Benedito Calixto representando cenas relacionadas à tradição local: A visão dos Holandeses, O milagre da seca, Chegada do Frei Pedro Palácios e A gruta do frei Pedro Palácios²⁵³. Em igrejas de outros estados também encontramos composições com uma temática histórica²⁵⁴. Assim, caso fosse aceita a proposta do Sr. Olyntho Aguirre, ela não fugiria aos propósitos persuasivos em prol da construção da imagem de uma Igreja fundante da civilização.

Ao invés da escolha de um tema histórico para os vitrais do guarda-vento, foram escolhidas duas imagens que traduzem idéias chaves para a concepção cristã de mundo:

²⁵¹ “Obras da catedral – Os vitraes e uma sugestão a esse respeito, apresentada pelo Sr. Olyntho Aguirre”, *Diário da Manhã*, ano 30, 11 set. 1936, p. 1.

²⁵² “A custódia para o 2º Congresso Eucharístico custará 80 contos”, *Diário da Manhã*, ano 30, 21 ago. 1936.

²⁵³ Os quadros foram pagos em várias prestações mensais (aproximadamente 30 prestações) de 1:000,000 (contos de reis) entre os anos de 1925 a 1927 (Livro caixa, 1925-1939. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória). A título comparativo de valores, em 22/09/1927, o Atelier Formenti no Rio de Janeiro recebeu para a confecção e colocação de um vitral na Candelária, encomendada pela Irmandade do Santíssimo Sacramento do Rio de Janeiro, o valor de 11: 500\$000 contos de reis (Pareceres e Propostas. Orçamentos de 1920-1927. 1º vol, maço 37, Documento 96, Arquivo Histórico da Irmandade S.S. RJ). Notamos pelas quantias pagas ao pintor Benedito Calixto e ao vitralista César A. Formenti que os valores são correspondentes, sendo que o vitral foi um pouco mais caro do que a pintura, se pensarmos em valores individuais. Podemos deduzir com isso que para o caso dessas encomendas destinadas ao espaço religioso, o objeto artístico do vitral não era considerado uma arte menos digna do que a pintura.

²⁵⁴ Podemos citar alguns exemplos de temas históricos em afrescos ou vitrais em templos erigidos nas primeiras décadas do século XX: igreja dos Capuchinhos (RJ), com um vitral no coro com o seguinte tema: “Estácio de Sá expulsa da Baía de Guanabara calvinistas franceses”; igreja da Consolação (SP), em uma pintura no tímpano do lado esquerdo do Presbitério representando o tema “Missionário Jesuíta”; igreja de Santa Cecília (SP), que tem uma pintura no tímpano do lado direito do Presbitério com o tema “O Caminho de Damasco de Pedro Correa” e na igreja do Imaculado Coração de Maria (SP), o teto da nave exibe uma pintura representando o “Batizado de Timbira”.

a Salvação pela Encarnação (e pela obediência) e pelo combate ao mal (tanto pela Encarnação do Cristo como pela luta do arcanjo).



Figura 79 – Guarda-Vento. Catedral de Vitória. 2008. Fotografia de Andrea Della Valentina.

Maria está ajoelhada e tem seu rosto na altura dos joelhos do anjo anunciador que volita em sua direção da mesma, está em pé com a mão direita segurando dois lírios. A mão esquerda do anjo está aberta, levantada para o alto e com o dedo médio e o dedo indicador estendidos em sinal de “*adlocutio*” ou “*acclamatio*”, ou seja, proclamando algo. A posição de Maria, nesta composição, sugere seu estado de submissão e humildade, pois já aceitou a mensagem anunciada, segundo a Bíblia disse: “Eis aqui a serva do Senhor, faça-se em mim segundo tua palavra” (Lc. 1, 38).

Na religiosidade medieval Maria é um ponto de referência e foi representada na entrada de vários templos, aquela considerada a “porta do céu”²⁵⁵. Acreditamos que isso também foi relevante para a escolha da localização desse vitral na catedral, somado ao forte caráter mariano do programa iconográfico da catedral, que ainda conta com Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora da Conceição e algumas aparições da Virgem.

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



Figura 80 – Altar-Mor. Catedral de Vitória, 1934. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória.

Figura 81 – Montagem com os vitrais de São José, Santa Margarida e Nossa Senhora da Conceição. Catedral de Vitória. 2008. Fotografias da autora.

Figura 82 – Detalhe da tarja. Catedral de Vitória. 2008. Fotografia da autora.

²⁵⁵ *Dicionário de Mariologia*. São Paulo: Paulus, 1995. p. 159.

Não nos esqueçamos da simbologia do altar, onde o sacerdote oferece o sacrifício ritual ou litúrgico, o cordeiro imaculado, o próprio filho de Deus para os católicos, ou seja, é o espaço mais sagrado do templo. A figuração de São José, da Virgem e do Cristo neste espaço não é uma novidade, apenas a de Santa Maria Margarida Alacoque²⁵⁶.

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 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.

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.

Da imaterialidade do gesto de oferecimento de um dom à materialidade de um nome e de uma data, o observador é situado em um determinado tempo e em uma rede de

²⁵⁶ 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.

relações sociais muito específicas. Os vitrais não possuem somente imagens, mas também inscrições, que materializam os nomes simbolizando a disputa política no Estado entre 1930 e 1937.

5. A simbolização do espaço social na catedral

A multidão dos fiéis era um só coração e uma só alma. (Atos 4, 32)

Tal como vimos argumentando, os princípios de autoridade e de ordem foram a matriz do projeto de restauração da Igreja na primeira metade do século XX e do projeto político do Estado pós 1930. Tais princípios marcaram os debates do Congresso Eucarístico de 1922, ocasião em que D. Sebastião Leme fez o lançamento solene de seu programa político-pastoral; do primeiro Congresso Eucarístico Nacional, ocorrido em Salvador em 1933; da Carta Constitucional de 1934, quando os católicos conquistaram uma série de direitos, e também, em 1935, a aprovação dos estatutos da Ação Católica Brasileira²⁵⁷.

Essa relação entre a religião e a política funcionou como uma espécie de pano de fundo para uma série de acontecimentos em várias dimensões da vida social brasileira. Na matéria abaixo, podemos observar uma pública e veemente declaração de proximidade entre um líder espiritual e um temporal, feita pelo bispo capixaba ao governador do estado, em 1937:

Exmo. *Amigo capitão* JPB, Governador do Estado: Impossibilitado de estar presente neste dia em que se comemora o *faustoso acontecimento* do aniversário da posse de V.Excia. no Governo deste querido Estado, aqui estou em espírito e venho, por meio deste, apresentar-lhe os meus efusivos votos de perene felicidade pedindo a Deus as melhores (...) Estes votos não só são os meus mas os de toda a Diocese, pois não há quem não reconheça as benemerências de V. Excia. *Correspondido pela nobre Assembléia Legislativa na cooperação com as obras religiosas e em particular na grandiosa realização dos trabalhos da Cathedral* (...) Seu de V. Exa. Amigo e admirador. Luiz, Bispo do ES²⁵⁸.

O líder religioso utiliza nesta declaração termos como “amigo capitão”, “nobre Assembléia Legislativa”, “cooperação com as obras religiosas”, “faustoso acontecimento de sua posse”, que reafirmam a sua defesa da colaboração entre as esferas do poder espiritual e temporal.

²⁵⁷ DIAS, 1996, p. 27-29. Em 18 de agosto de 1937 foi noticiado que o bispo D. Luiz Scortegagna viria a instalar na diocese de Vitória a Ação Católica na capital capixaba. *Diário da Manhã*, ano 30, 18 ago. 1937, p. 8.

²⁵⁸ *Diário da Manhã*, ano 30, 17 abr. 1937, p. 8. [itálicos nossos].

Em 1943, o jornal A Gazeta assim noticiou a homenagem promovida pelo bispo diocesano ao major João Punaro Bley, no momento que Bley era um demissionário do comando do poder executivo do estado e estava em vias de assumir o cargo na diretoria da Cia. Vale do Rio Doce²⁵⁹:

(...)

O magestoso templo, ricamente engalanado para a cerimônia, apresentava deslumbrante aspecto. Nele se achavam, de par com as figuras mais representativas da sociedade e da administração do Estado, grande massa popular (...) a massa popular que se comprimia na vasta Praça da catedral e Exmo.sr. Major Bley disse o quanto se sentia sensibilizado pelas homenagens que lhe vinham sendo tributadas e do quanto *se sentia feliz em ter servido e apoiado a causa do Cristianismo sob cuja bandeira se constroem laços indissolúveis como os que o vinculavam á terra espírito-santense (...)*²⁶⁰

A matéria foi concluída com as palavras do próprio Punaro Bley: “confio sinceramente que o Povo Espírito-Santense *unido à Cruz*, caminhará para maior e, melhor engrandecimento transformando-se em exemplo para os seus irmãos de todo o Brasil”²⁶¹.

O recado de Punaro Bley em sua despedida do poder executivo é claro, defende que o Estado unido à Igreja pode ser um exemplo eficaz de domínio político e, no seu caso, foi um projeto vencedor que contribuiu para ampliar sua hegemonia política²⁶².

O programa iconográfico dos vitrais, por ser um testemunho social e artístico deste contexto histórico local, contribui para que possamos melhor conhecer e analisar as forças sociais e os valores de uma época e para a análise de suas estruturas hierárquicas. Isso não significa que ele seja apenas um reflexo desta sociedade, segundo Pierre Francastel, uma obra de arte, além de um fato técnico, também é um fato psicológico, coletivo e um testemunho sociológico, porém sua possibilidade de interpretação não se esgota na materialização dos valores políticos, sociais e econômicos do meio²⁶³.

²⁵⁹ João Punaro Bley foi Diretor Comercial da CVRD entre 1943 e 1947.

²⁶⁰ A *Gazeta*, ano 15, 26 jan. 1943, p. 1. [itálicos nossos]

²⁶¹ A *Gazeta*, ano 15, 26 jan. 1943, p. 1.

²⁶² Fernando Achiamé destaca que o governo Punaro Bley usou de vários recursos para ampliar sua hegemonia política, a Igreja, o esporte (futebol e regata), a imprensa, o cinema e o rádio e os diversos “partidos” postos à disposição dos interesses das classes dominantes (a Associação Comercial, Maçonaria, Rotary Clube, Instituto Histórico, entre outros). ACHIAMÉ, 2005, p.261.

²⁶³ O autor afirma a existência de um pensamento plástico e defende a necessidade de elucidar a natureza do fato artístico e do próprio artista em suas relações com a sociedade. FRANCASTEL, P. *A realidade figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1973., p. 3; 27-32 passim.

O bispo D. Luiz Scortegagna, na inauguração de 1937, apresentou aos fiéis as obras internas da catedral, tal como vimos pelo registro de seu discurso no capítulo anterior. Propomos, então, pensar esta apresentação como uma representação (uma re-apresentação) das forças sociais da capital capixaba entre as décadas de 1930 e 1940.

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.

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 mutua 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 sociais²⁶⁴.

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”²⁶⁵.

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

²⁶⁴BOURDIEU, P. “Efeitos de lugar”. *A miséria do mundo*. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 160.

²⁶⁵CARVALHO, Francismar Alex Lopes. O conceito de representações coletivas segundo Roger Chartier, *Diálogos*, Maringá, v. 9, n.1, p. 143-165, 2005. p. 149.

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 testemunhos²⁶⁶.

5.1. Os vitrais da nave

Em dezembro de 1933, foram inaugurados o altar e o vitral de Santa Terezinha (este, o primeiro a ser instalado na nave²⁶⁷). Tereza de Lisieux (1873-1897) foi uma religiosa carmelita francesa conhecida como Santa Tereza do Menino Jesus ou popularmente chamada de Santa Terezinha. Entrou no Convento de Lisieux em 1888 e foi canonizada pelo Papa Pio XI, em maio de 1925. Seu principal atributo são as rosas. Ela era devota do Sagrado Coração de Jesus desde os tempos que participava junto com seus familiares do Apostolado da Oração²⁶⁸.

Segundo um registro eclesiástico, na igreja de São Gonçalo, no período que funcionou como catedral provisória, eram dedicadas novenas às corporações “N.S. Auxiliadora, Imaculado Coração de Maria, S.S. Coração de Jesus, Devoção de Santa Terezinha de Jesus e N.S. Perpétuo do Rosário”²⁶⁹ durante a festa de São Sebastião. Logo, a devoção a esta santa está presente na catedral pelo menos desde 1931.

Estas também seriam as corporações posteriormente representadas no espaço da “nova” catedral, as duas primeiras (Nossa Senhora Auxiliadora e Imaculado Coração de Maria) através de imagens em um altar e as demais através de esculturas, do altar e do vitral. É importante lembrar, como dissemos antes, que no início do período republicano muitas associações religiosas passaram a ser marginalizadas pela Igreja Oficial, que valorizava um novo tipo de associação religiosa mais vinculada ao clero, tal como, em Vitória, o

²⁶⁶ CHARTIER, R. *A História Cultural. Entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. p. 17-23 passim.

²⁶⁷ Neste vitral, há uma vidraça, no primeiro caixilho, com uma inscrição informando que foi restaurada pela catedral Vitrais, São Paulo, Milton Sales, sem data. Nenhuma informação sobre o processo de restauração foi encontrada. Nem mesmo o Instituto Modus Vivendi, responsável pela atual restauração dos vitrais, tem dados sobre a questão. O atual restaurador destacou, em uma entrevista, que algumas vidraças originais, sobretudo das cercaduras, foram substituídas por vidros coloridos ou transparentes. Entrevista concedida à autora. Vitória, agosto de 2008.

²⁶⁸ Em sua ficha de admissão, consta a data de 15 de outubro de 1885.

²⁶⁹ *Diário da Manhã*, ano 24, 16 jan. 1931, p. 8.

Apostolado da Oração, as Congregações Marianas e a Associação das Filhas de Maria²⁷⁰.

Em uma novena promovida pelos seus devotos na cidade de Vitória, dedicada ao comércio e as senhorinhas católicas, em 1933, podemos observar como tal devoção tinha por meta estimular as jovens a uma conduta cristã:

(...) Um ato de amor que lhe será prestado pela mocidade católica e isto porque Santa Terezinha é a inspiradora da Bondade – o exemplo vivo e edificante de excelsas virtudes – e pelo seu influxo os sentimentos todos se irmanem pelos seus ensinamentos de generosidade suprema e pela recordação de todo bem que espargiu sobre a terra com a chuva de rosas perfumadas, é para todos os católicos, especialmente, para as jovens, um incitamento, para sejam sacrificadas todas as ambições (...)²⁷¹

A imagem de Santa Terezinha foi doada pela senhora Leonor de Oliveira Santos para ser colocada no altar dedicado à mesma, como nos informa o jornal *Diário da Manhã*:

Oferta da imagem Santa Terezinha pela Sra. Leonor de Oliveira Santos. Da família Antonio Prado, seis castiçais de prata, da família Josué Prado, um crucifixo de prata, dos datilógrafos e alunos da Escola Remington de Vitória, um cálice de uma patena²⁷².

Alguns doadores reaparecem: as famílias Oliveira Santos e Vivacqua – esta última indiretamente, afinal eram os donos da Escola Remington de Vitória. Josué Prado fazia parte da Comissão de Obras da catedral (junto com D. Luiz Scortegagna, Pietrangelo De Biase e Arnaldo Magalhães²⁷³) e Antonio Prado era um membro da elite comercial da cidade.

Era comum a publicação de listas com nomes dos doadores com as respectivas dádivas, prática que funcionava como retribuição (reconhecimento) ao gesto de doação. Pierre Bourdieu, ao analisar a troca de dádivas como um princípio da economia simbólica, lembra que Marcel Mauss a descreveu como “seqüência descontínua de atos generosos”, e que Lévi-Strauss a definiu como “uma estrutura de reciprocidade que transcendia os atos de troca, nos quais a dádiva remete à sua retribuição”²⁷⁴.

²⁷⁰ CARNIELLI, 2006, p. 186.

²⁷¹ *Diário da Manhã*, ano 27, 27 set. 1933, p. 4.

²⁷² *Diário da Manhã*, ano 27, 19 dez. 1933, p. 4.

²⁷³ *Diário da Manhã*, ano 27, 26 fev. 1933, p. 1.

²⁷⁴ BOURDIEU, 2003, p. 159.

Neste sentido, para todo gesto de doação está implícita a expectativa da retribuição. As listas serviram como um reconhecimento público, pois criavam um capital simbólico favorável para os doadores dentro de seu círculo social. Ao mesmo tempo, eram uma espécie de estímulo para incentivar mais doações. Isso fica evidente em uma circular de 1946, onde o bispo D. Luiz Scortegagna se dirige às paróquias capixabas, ordenando que:

(...) o Cura de Sé em união com os membros da Comissão Central da catedral, nomeie para as devoções tradicionais de cada dia do mês as diversas classes sociais que obtenham diariamente contribuições e promovam leilões e quermesses em benefício das obras da catedral. Sendo a catedral a Igreja-Mãe, muito se espera que todos se interessem em que os donativos sejam apreciáveis e abundantes também nas paróquias vizinhas. *Diariamente pela imprensa serão publicados os resultados de cada classe social*²⁷⁵.

Notamos que além do reconhecimento e do estímulo já mencionados, o bispo sugere aqui uma competição na medida em que se dispõe a publicar os resultados diariamente por “classe social”.

A família Oliveira Santos²⁷⁶, representante da elite local, “inclusive do alto comércio”, segundo a Revista Chanaan²⁷⁷, era continuamente apresentada à sociedade capixaba através de doações na catedral, como vimos no caso da imagem de Santa Terezinha. A família também doou o vitral São João Evangelista e um obelisco²⁷⁸ dedicado ao donatário Vasco Fernandes Coutinho, colocado no centro da cidade, em 1935, por ocasião das comemorações do 400º aniversário de colonização do solo espírito-santense.

Às 9:00 h. da manhã, já era, na Praça Oito, grande afluência de povo para a cerimônia do lançamento da pedra fundamental do monumento que, num gesto elevado de verdadeira amizade à nossa terra, ofereceu ao Espírito Santo

²⁷⁵ Circular do Exmo. Bispo Diocesano sobre o próximo mês de Maio, 21 de abril de 1946. Documento Avulso. Caixa de Dom Luiz Scortegagna. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória.

²⁷⁶ A família Oliveira Santos, assim como Vivacqua Irmãos, foram duas casas comerciais capixabas que se destacaram nos anos 20. Na década de 1980, a família Vivacqua envolveu-se com fazendas de cacau e tal como a família Oliveira Santos, esta porém também investe no ramo imobiliário de Vila Velha. Consultar: CAMPOS, Jr. Carlos Teixeira de. *O capitalismo se apropria do espaço: a construção civil em Vitória*. Tese (Doutorado em Arquitetura), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983, p. 44.

²⁷⁷ *Revista Chanaan*, ano 1, jan. 1936.

²⁷⁸ Esse obelisco, em 1940, foi removido para o final da Avenida Capixaba, ocupando o espaço onde antes se erguia a estátua do Trabalho, que, transferida dali, passou a figurar em praça fronteiria à antiga sede da Prefeitura Municipal de Vitória, cujo edifício foi demolido. Esse mesmo obelisco, quando o prefeito da cidade era o médico Carlos Von Schilgen, ganhou novo local, já que foi removido para o aterro da Comdusa, na Praia do Canto. Em seu lugar foi colocado um relógio, montado pelo artista alemão Ricardo Schorling. Esse relógio emitia, de hora em hora, os acordes iniciais do Hino do Espírito Santo, de autoria de Peçanha Póvoa, com música de Arthur Napoleão. Consultar sítio da Prefeitura Municipal de Vitória.

*a digníssima família Oliveira Santos, que, por muitos títulos, já se fez admirada e querida da nossa gente. Presentes o Exmo.sr. Governador do Estado, o Exmo. e Revmo.sr. Bispo Diocesano, magistrados, militares, deputados, professores, jornalistas e grande número de senhoras e senhorinhas da alta sociedade, deu-se início à festividade. D. Luiz Scortegagna lançou a bênção no pedestal e na urna que viria a conter a ata, jornais do dia, moedas em circulação, elementos que marcarão talvez dos tempos a data comemorativa do 4º centenário da Colonização do Solo Espírito-santense, havendo, logo a seguir, o Dr. Armando Oliveira Santos lido a ata da cerimônia, convidando a assiná-la todas as autoridades presentes. Isto feito usou a palavra o Sr. Alberto Oliveira Santos, Vice-cônsul de Portugal, fazendo o oferecimento do monumento que embelezará a nossa cidade e assinalará o gesto cordial e nobre de uma família honrada que aqui, de o longo tempo, vem conosco trabalhando e cooperando magnificamente no engrandecimento do Espírito Santo. (...) Usou, então, da palavra o Dr. Gilberto Barcellos, procurador da Fazenda Municipal, que agradeceu, em nome da cidade, a oferta da família Oliveira Santos, frisando a levantada significação desse gesto demonstrador dos puros sentimentos que a ornaram e a fazem destacada em nossa sociedade.*²⁷⁹

Tais exposições públicas garantiam o fortalecimento do prestígio social da família, como pode ser notado na matéria de jornal acima. Sobressai desse fragmento, o aspecto ritualizado e hierárquico do evento.

No vitral de Santa Terezinha, há uma representação do brasão de armas do Estado do Espírito Santo que merece ser estudada, até por ser o único desse conjunto. O brasão de armas foi instituído por decreto-lei em 1947²⁸⁰, mas nesta representação já há os elementos que o constituiriam: o Convento da Penha, o ramo de café, a cana de açúcar – dois produtos importantes na econômica local. Segundo Novaes, esses símbolos começaram a ser utilizados no governo de Jerônimo Monteiro (1908-1912)²⁸¹.

Nas divisas, as datas de chegada de Vasco F. Coutinho e o dia do fuzilamento de Domingos Martins: o primeiro marcando o início da colonização do solo espírito-santense e, o segundo, lembrando um herói capixaba ícone das lutas republicanas. As estrelas representam os estados vizinhos, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Bahia.

²⁷⁹ *Diário da Manhã*, ano 28, 25 mai. 1935, p. 1 [itálicos nossos].

²⁸⁰ Oficializado pelo Decreto 16.618 de 24/04/47. 1947 é o ano que se oficializam os símbolos do Estado, a Bandeira, o Hino, Armas e Selo. VALLE, Euripedes Queiroz do. *Pequeno dicionário informativo sobre o Espírito Santo*. Vitória, 1959. p. 195-197.

²⁸¹ NOVAES, 1969, p. 379-380.



Figuras 83a e 83b – Brasão de Armas. Detalhes. Vitral de Santa Terezinha. Nave. Catedral de Vitória. 2008. Fotografias da autora.

No centro da composição, Santa Terezinha está semi-ajoelhada um pouco abaixo de Nossa Senhora e do Menino Jesus. Todos estão entre dois blocos, o de baixo, na tonalidade marrom, lembra um monte rochoso e o outro, acima, tem tom mais claro. Os blocos delimitam espaços, o espaço da visão celestial onde se encontra a Santa e Nossa Senhora e um outro, com o brasão do estado capixaba.

Observamos que abaixo do plano onde se dá o encontro santo com a chuva de rosas perfumadas, há ainda mais uma vez o céu e, somente depois, o brasão de armas representando o Estado do Espírito Santo. Este também recebe uma parcela das rosas que transpassaram o bloco rochoso, que seriam as bênçãos que o Estado receberia pela devoção à Santa Terezinha. No entanto, propomos a interpretação dessa representação inserido-a no contexto histórico local do início dos anos 30.

Representar um símbolo da identidade do estado do Espírito Santo em um vitral inaugurado em 1933, ou seja, ainda em um momento em que o interventor João Punaro Bley não havia consolidado seu poder, pode ser considerado um indício da afirmação, no plano simbólico, da força dos interesses locais face ao quadro político brasileiro daquela circunstância. Até os anos 30, o estado capixaba fora dominado por oligarquias ligadas ao setor mercantil-exportador do café e que estavam afinadas ao jogo político dominante da República do Café, encabeçado pelo estado de São Paulo. A entrada de Getúlio Vargas no plano federal, desde 1930, pôs fim a tal domínio político. Em sua busca pela consolidação do poder, Vargas apelou pelo nacionalismo e minou com os regionalismos²⁸².

Mas ainda nos anos 30 e 40 havia, segundo Samira Margotto, uma busca pela identidade no estado, através da oficialização dos símbolos regionais, da pintura de paisagem e dos monumentos tradicionais da capital²⁸³.

Além do brasão de armas do estado localizado na nave, ainda existem quatro brasões nos vitrais do presbitério, mas todos eclesiásticos. A utilização de brasões remete ao período medieval, quando símbolos de tipos variados foram criados para representar uma família ou uma linhagem de nobreza. No Brasil, os princípios e as regras desta arte foram adotados segundo a heráldica portuguesa, a partir da chegada da Família Real.

É importante lembrar que os brasões são, sobretudo, ícones de status. Com o declínio da aristocracia no século XIX europeu, houve uma diminuição de sua importância, porém no século XX foram novamente muito utilizados, aplicados a órgãos institucionalizados.

Os brasões eclesiásticos seguem as regras dos civis para a composição e definição do escudo, mas trazem em seu redor símbolos de insígnias de caráter eclesiástico e religioso segundo os graus da Ordem Sacra, da jurisdição e da dignidade²⁸⁴.

²⁸² Para tanto, além dos aspectos administrativos investiu nos aspectos de ordem simbólica chegando, em 1937, numa cerimônia pública, a queimar as bandeiras dos Estados Sobre esse assunto consultar: SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Saga, 1969. p. 59-60.

²⁸³ Ver a esse propósito: MARGOTTO, Samira. *Cousas nossas: pintura de paisagem no Espírito Santo – 1930-1960*. Vitória: EDUFES, 2004. p. 82 e 95 - 98 passim.

²⁸⁴ Sobre o tema consultar: TOSTES, Vera B. *Principio de Heráldica*. Petrópolis: Museu Imperial/Fundação MUDES, 1983.

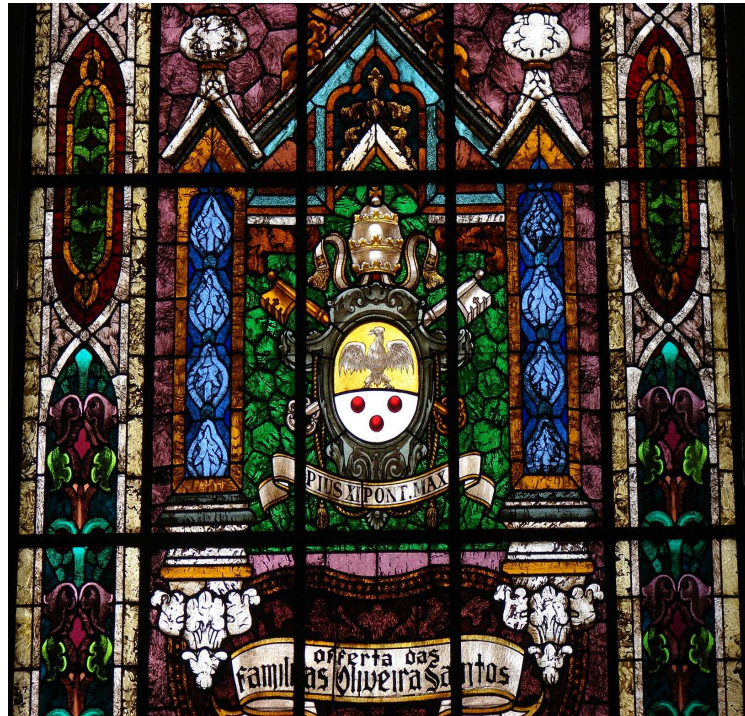


Figura 84 – Brasão de Pio XI. Detalhe do vitral de São João Evangelista. Presbitério. Catedral de Vitória. 2008. Fotografia da autora.



Figura 85 – Brasão de Pio XII. Detalhe do vitral de São Lucas. Presbitério. Catedral de Vitória. 2008. Fotografia da autora.

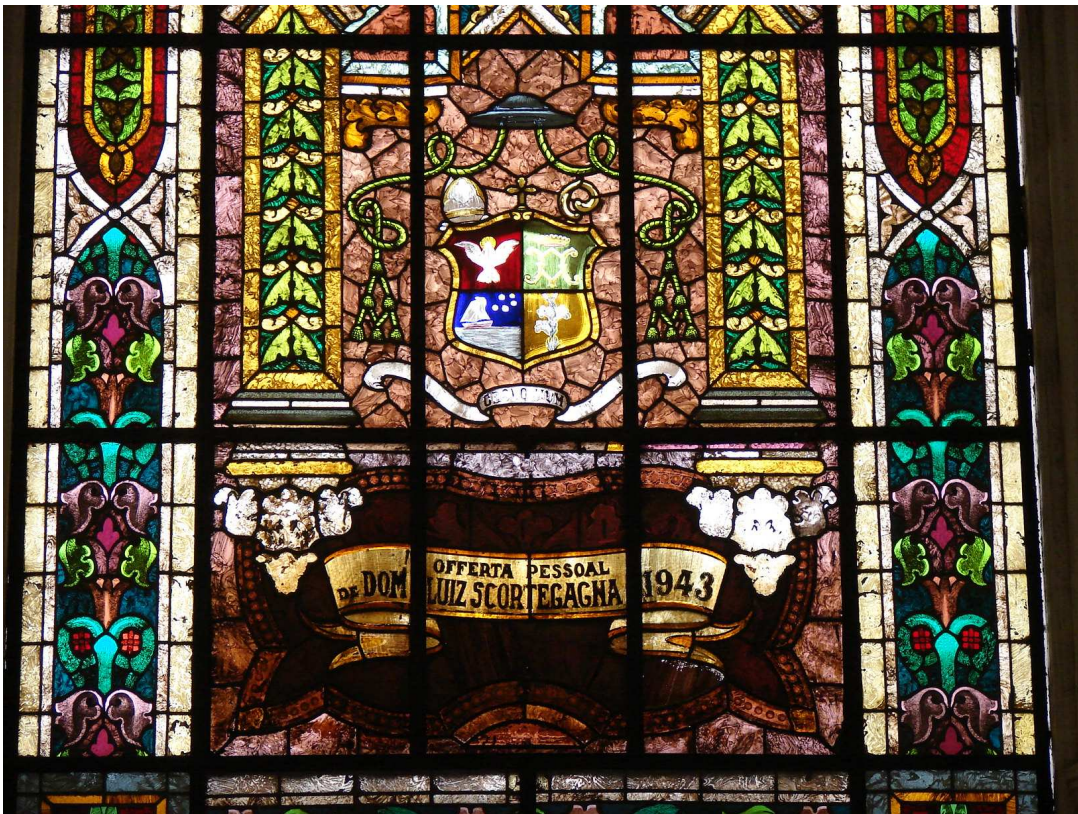


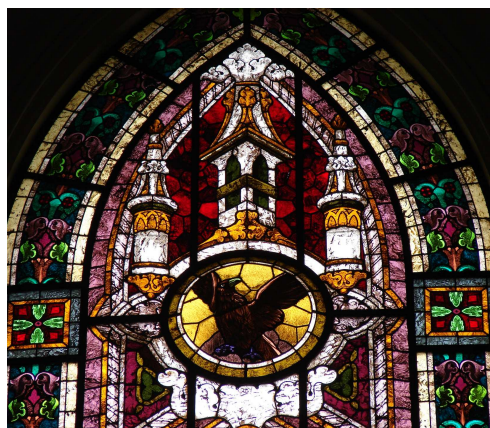
Figura 86 – Brasão de D. Luiz Scortegagna. Detalhe do vitral de São Mateus. Presbitério. Catedral de Vitória. 2008. Fotografia da autora.



Figura 87 – Brasão de D. Benedito Paulo Alves de Souza. Detalhe do vitral de São Marcos. Presbitério. Catedral de Vitória. 2008. Fotografia da autora.

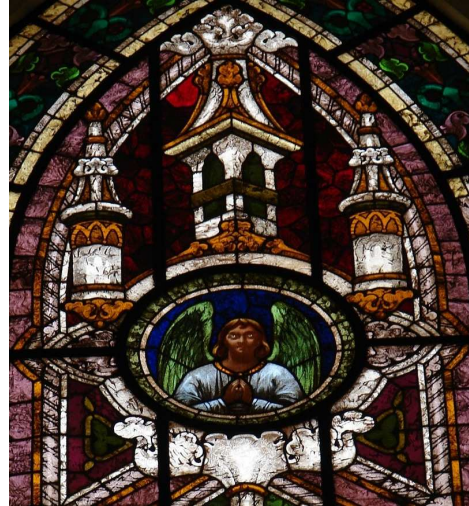
Nos vitrais da catedral, a presença dos brasões é uma clara homenagem aos papas Pio XI (1922-1939) e Pio XII (1939-1958) e aos bispos D. Benedito Paulo Alves de Souza (1918-1933) e D. Luiz Scortegagna (1933-1951), todos contemporâneos à construção do templo. Estão localizados nos vitrais do presbitério onde estão representados os quatro evangelistas.

Cada um dos quatro evangelistas está emoldurado por uma estrutura arquitetônica, com arco ogival e colunas, com ampla utilização de motivos ornamentais. Na parte superior de cada vitral há um medalhão onde está figurado o atributo principal do santo, o homem-anjo alado para Matheus, o boi alado para Lucas, o leão alado para Marcos e a águia para João.



Figuras 88a e 88b – Vitral de São João Evangelista. Detalhes. Catedral de Vitória. 2008. Fotografias da autora.

Figuras 89a e 89b – Vitral de São Lucas. Detalhes. Catedral de Vitória. 2008. Fotografias da autora.



Figuras 90a e 90b – Vitral de São Marcos. Detalhes. Catedral de Vitória. 2008. Fotografias da autora.
Figuras 91a e 91b – Vitral de São Mateus. Detalhes. Catedral de Vitória. 2008. Fotografias da autora.

O padrão do panejamento é o mesmo nas composições, os evangelistas estão vestidos com uma túnica e cobertos por um manto, o que não acontece em relação à posição e à direção do olhar. Os evangelistas Lucas, Marcos e Mateus têm seus olhares dirigidos para o altar. João é o único que foge dessa lógica, seus olhos estão voltados para o alto. Sua posição também é frontal o que o distingue dos outros evangelistas dispostos lateralmente. Tais diferenças provavelmente relacionam-se com o período da

encomenda: o vitral do evangelista João foi o primeiro a ser instalado, em 1933, enquanto os demais evangelistas foram instalados em 1942. Isso pode ser uma justificativa para compreendermos o porquê da lógica de representação da posição e olhar distintos em João. Os elementos em comum indicam que os vitrais foram pensados para formar um grupo, todos estão no presbitério.

Neste caso a relação entre o espaço e as noções de prestígio e hierarquia são exemplares. Os evangelistas representam o fundamento mesmo do cristianismo e a própria Igreja. Existe um princípio de autoridade implícito e a sua localização no altar reafirma esta autoridade. Além disso, essa localização indica a existência de uma hierarquia entre os próprios santos e as santas representados no espaço da catedral. Sendo assim, quando os fiéis/doadores compartilham deste espaço hierárquico cristão, eles incorporam todos os simbolismos associados ao prestígio, à autoridade e à hierarquia.

Os vitrais do presbitério foram instalados na década de 40, exceto o de São João Evangelista, como já destacado. Foram doadores desses vitrais a família Oliveira Santos (vitral São João, 1934), o casal De Biase e Madeira da Silva (vitral São Lucas, 1942), o bispo D. Luiz Scortegagna (vitral São Mateus, 1942) e a família Formenti (vitral São Marcos, 1942). Aqueles doados pelas famílias ilustres da cidade estão mais próximos do altar – o que não é uma mera coincidência.

Os templos católicos são espaços com divisões bastante hierarquizadas e os locais com maior índice de sacralidade, como o presbitério e o altar-mor, lugar do sacerdote, dos ministros da eucaristia, acólitos e coroinhas são dotados de maior prestígio²⁸⁵. Um fiel, por exemplo, que tem permissão para ocupá-los, se destaca simbolicamente perante os outros fiéis, afinal “os atos simbólicos sempre supõem atos de conhecimento e de reconhecimento, atos cognitivos por parte daqueles que são seus destinatários”²⁸⁶.

Como já adiantamos, no início deste capítulo, Pierre Bourdieu, em uma abordagem sobre a economia dos bens simbólicos, destaca que na troca de dons está implícita a

²⁸⁵ PEREIRA, José Carlos. *O poder simbólico da religião. A dialética da exclusão e inclusão nos espaços sagrados da Igreja Católica na Região metropolitana de São Paulo*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2008.

²⁸⁶ BOURDIEU, 2003, p. 168.

lógica da reciprocidade, da honra e do preço²⁸⁷. Tanto em sociedades primitivas, quanto nas sociedades modernas, é possível utilizar tais princípios para a análise das trocas. O ato de dar algo não se restringe ao puro interesse de ter algo em troca, porém essa questão encobre o paradoxo de um recalque da idéia de que o dar objetivamente implica em um retribuir²⁸⁸.

No caso das ofertas de vitrais por membros da elite local, não está em questão – se pensarmos com base nos princípios da troca de dádivas – a expectativa de uma retribuição material ou objetiva. Tais ações aproximar-se-iam daquilo que Bourdieu chamou de reconhecimento, ou seja, de “um sentimento duradouro em relação ao autor do ato generoso²⁸⁹”. Esse “reconhecimento” produz, em proveito de quem realizou a oferta, um capital simbólico, tornando esse ato socialmente eficaz na relação entre o autor da oferta com os agentes sociais que são dotados de categorias de percepção e de avaliação que lhes permitem percebê-lo, conhecê-lo e reconhecê-lo²⁹⁰.

Encontramos um documento muito apropriado para exemplificarmos esse “reconhecimento” proposto por Bourdieu. Redigido em italiano, embora se esperasse o latim, língua oficial da Igreja, isso já mostra o peso das oligarquias italiano-capixabas. O documento, redigido pelo bispo D. Luiz Scortegagna provavelmente ao papa, dada a fórmula de tratamento, pede uma licença para que o casal Pietrangelo De Biase e Maria Archangela Vivacqua De Biase pudesse ter um oratório doméstico para a realização de missas²⁹¹. Dentre as justificativas para tal liberação, consta o fato do casal ter contribuído para a construção da catedral²⁹².

²⁸⁷ A lógica do preço, por sinal, sempre verdadeiramente implícita, ao ponto de se revelar um tabu nas sociedades não capitalistas, mesmo nas sociedades capitalistas “o preço” é sempre motivo de encobrimentos no ato de dar algo para alguém.

²⁸⁸ BOURDIEU, 2003, p.157-159.

²⁸⁹ Ibid., 170.

²⁹⁰ Id., ibid.

²⁹¹ “*Beatissimo Padre. Luigi Scortegagna, Viscovo della Diocesi di Spirito Santo, in Brasile, desideroso di meglio rinoscere e ricompensare le benemerienze degli rottini cattolici, di comunione diária, Pietrangelo De Biase e Maria Archangela Vivacqua De Biase, marito e moglie, i quali honno contribuito tanto per la costruzione della chiesa cattedrale come per molte altre opere pie, benefattori pure della stesso vaticano, offrendo da molto tempo, annualmente vari sachi di café, prostrato ai piedi di Vostra Santità supplica la grazia di concedere per ambidue l’oratorio domestico nella casa del proprio domicilio nel quale si posso celebrare la S. Messa anchetutte le domenche e le altre festa di preretto che possa valere pure per le persona di famiglia, per i domestici, gli ospiti e gli avventizi. Colla fiducia d’essere esaudire si sottoscrive l’umile servo. +Luigi, Viscovo di Espirito Santo. Vittoria, 9 dicembre di 1935*”.

²⁹² Caixa 4.4 - D. Luiz Scortegagna. Doc. 288. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória.

Com dissemos antes, para a execução das obras da catedral, foram mobilizados recursos e ofertas vindos de membros da sociedade local e inclusive de outros estados. Parte dos doadores se tornava visível publicamente através da divulgação das listas de contribuições, mas, certamente houve inúmeros outros doadores que não foram identificados como indivíduos, mas como participantes de um grupo. Para os atuais freqüentadores do templo, os doadores são aqueles que permanecem com seus nomes materializados e perenes nas tarjas nos vitrais, através dessas inscrições é que os vitrais revelam sua relação com o tempo e com a memória da cidade, ou seja, com sua história.

O prestígio e a dignidade da exposição do nome (pessoa, família, instituição ou grupo social) se expressam não somente no valor simbólico construído e reafirmado através dos discursos e agradecimentos públicos, mas pela própria forma como estão expostos no espaço da catedral.

A nave era o local, como dissemos, onde as associações religiosas estavam representadas. Um segundo exemplo da importância dada à exposição dos nomes dos doadores diz respeito à oferta do vitral e do altar de Nossa Senhora do Monte Líbano, amplamente divulgada pela mídia impressa local através do jornal Diário da Manhã, da Revista Vida Capixaba e da Revista Chanaan.

Os libaneses foram um dos muitos grupos de imigrantes que chegaram à América e ao Brasil entre 1890 e 1930. Eles eram majoritariamente solteiros e do sexo masculino e vinham em busca de trabalho. No Espírito Santo, eles se concentraram, sobretudo, em Cachoeiro de Itapemirim, Alegre e Vitória.

Até 1930, no Espírito Santo e no Brasil, a imigração esteve associada à carência de braços na lavoura cafeeira e ao povoamento de regiões com baixa densidade demográfica. Mas os libaneses se dedicaram especialmente ao pequeno comércio, como armazéns de secos e molhados, vendas de tecidos, armarinhos e bares, servindo também de elemento de ligação entre os produtores e os grandes exportadores espírito-

santenses²⁹³. A participação dos libaneses no comércio atacadista pode ser verificada em outras regiões da América, como os Estados Unidos, a Argentina e o Uruguai²⁹⁴.

Os libaneses não eram reconhecidos pela sua própria nacionalidade em terras americanas: aqui eram confundidos com os turcos. E isso porque em fins do século XIX e até a primeira guerra mundial, sírios e libaneses estavam submetidos ao domínio do Império Otomano e quando chegavam ao estado eram chamados pejorativamente, por discriminação ou ignorância, de “turcos”. A trajetória dos imigrantes libaneses está, pois, vinculada à sua afirmação identitária, que por sua vez foi associada à ascensão social. O título do livro de A. M. Campos é emblemático: “Turco pobre, sírio remediado e libanês rico”; a representação étnica e social do imigrante é transformada à medida de sua crescente prosperidade: do marginal ao assimilado, do turco ao libanês. Truzzi²⁹⁵ e Hugarte²⁹⁶, ao discutirem o potencial de assimilação desse grupo, concluem: para abrandar a discriminação étnica no Brasil, sírios e libaneses se distanciavam de tudo o que cultural ou socialmente pudesse associá-los aos “não brancos”. Isso implicou em manter distância não apenas de negros, mas também de muçulmanos. E também em reforçar e expor publicamente sua fé cristã.

A imagem do vitral (ANEXO IX) mostra símbolos relacionados à identidade desses imigrantes. O tema representado é o da Nossa Senhora do Líbano. A proximidade do mar, a navegação e o céu de um azul intenso, são elementos geográficos e religiosos comuns entre libaneses e capixabas. A devoção dos libaneses a Nossa Senhora é antiga; acredita-se que a proteção da Virgem aliada à de São Maron teria salvado o Líbano de muitos perigos, conservando a sua autonomia no decorrer dos séculos e confirmando seus habitantes na fé católica.

Em 1904, o patriarca maronita Elias Hoayeck decidiu construir no cume do Haruça, no Monte Líbano, defronte à Baía de Djuniche, entre o mar e o cimo das lendárias cordilheiras, um templo para comemorar o cinquentenário da proclamação do dogma da

²⁹³ CAMPOS, A M. *Turco pobre, sírio remediado e libanês rico: a trajetória do imigrante libanês no ES (1910-1940)*. Vitória, IJSN, 1987.

²⁹⁴ TRUZZI, O. M. S. O lugar certo na época certa: sírios e libaneses no Brasil e nos Estados Unidos – um enfoque comparativo. *Revista de Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 27, p. 110-140, 2001.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 120.

²⁹⁶ HUGARTE, Renzo P. Las sorpresas de la asimilación: una mae de santo gallega. *Anuario del Centro de Estudios Gallegos*, Montevideo, 1997, p. 78-79.

Imaculada Conceição. A construção, iniciada naquele ano, foi inaugurada em 1908²⁹⁷, e a imagem de Nossa Senhora do Líbano no vitral é uma cópia da imagem da Virgem naquele santuário.

O monumento representado no vitral é uma capela circular em formato de torre, rodeada por uma rampa em espiral, símbolo que sugere a idéia de ascensão. Sobre a torre está a imagem da Imaculada Conceição. A torre, pelo seu aspecto fechado, murado, é ainda um dos emblemas da Virgem. É possível tecer uma analogia entre a torre, o homem e a árvore, nesse sentido é importante perceber na imagem o tronco do cedro em ascensão vertical junto à torre. A torre é também uma edificação, um construto humano.

As relações entre o Brasil, a Síria e o Líbano eram amistosas, e na Primeira Guerra Mundial o país havia apoiado a Liga Sírio-Libanesa contra as ofensivas turcas e alemãs. A convite do cardeal D. Sebastião Leme, em 1931, os padres maronitas se estabeleceram no Rio de Janeiro, erigindo na Tijuca um colégio e um templo em estilo neogótico dedicado a Nossa Senhora do Líbano²⁹⁸.

Em 1936, o presidente Getúlio Vargas foi condecorado pela República do Líbano, evento noticiado no jornal Diário Oficial através de um comunicado realizado pela Colônia Libanesa de Vitória:

A Colônia Libanesa de Victoria, jubilosa pela homenagem excepcional que a Republica do Líbano vem de prestar ao grande chefe da Nação Brasileira concedendo-lhe a condecoração da “Medalha do Mérito Libanez” tem a subida honra de felicitar a V. Exa. por esse testemunho eloqüente de *sympathia* entre os povos irmãos e, ao mesmo tempo, da estima e consideração que os libanezes daqui e de lá, em todos os tempos, souberam sempre demonstrar pelo Brasil. (aa) Alexandre Buaiz²⁹⁹, Felício Jacob Saade, F. Paulo Curi e José Melhem Bumachar, pela Colônia Libaneza de Victoria³⁰⁰

²⁹⁷ Disponível em: <http://www.olegionario.com.br/titulos/nsalibano.htm>. Acesso em out 2006.

²⁹⁸ MEGALE, Nilza B. *Invocação da Virgem Maria no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 256.

²⁹⁹ Patriarca da família Buaiz que se destacou no estado pelos empreendimentos comerciais, industriais e políticos. Aos 17 anos, Alexandre Buaiz começou a trabalhar como mascate, profissão que exerceu até a montagem de seu primeiro negócio, a empresa Buaiz & Cia., um pequeno comércio atacadista de secos e molhados. Mais modesto, José Buaiz, parente de Alexandre, se instalou com um pequeno comércio de armarinho, mas acabou oferecendo à colônia libanesa o seu primeiro descendente a galgar o mais alto posto político do Estado, o de governador, através do seu filho Vitor, médico e ex-prefeito de Vitória. Outra família de destaque, entre os imigrantes libaneses, é a Saadi, cujo patriarca, Antonio Abdo Saadi, casado com Kaffa Mattar Saadi, é o exemplo do mascate típico, que criou sua numerosa família na região de João Neiva.

³⁰⁰ *Revista Vida Capixaba*, ano 14, 30 out. 1936.

Percebemos nesta passagem que os libaneses nos anos 1930 já tinham um prestígio social como membros da burguesia comercial. Dessa maneira, ofertaram o altar e um vitral instalados na nave da catedral, que foram inaugurados em 10 de janeiro de 1937, fato que ganhou grande repercussão na imprensa local:

Inauguração do Vitral oferecido pela Colônia Libaneza. Um *rico vitral* e um *magestoso altar* de NS do Líbano, expressivas dádivas ofertadas pela colônia Libaneza desta capital, a nossa *sumptuosa cathedral* (...). Este acontecimento despertou, por certo na alma catholica de nosso povo, o reconhecimento profundo de grande *sympathia pela laboriosa* Colônia Libaneza, desta capital. Foi um *espetáculo deslumbrante de verdadeira fé christã*³⁰¹

O jornal não deixa de publicar a lista dos presentes, incluindo o governador e os secretários do estado, indicando a dimensão política e social – além de religiosa – atribuída ao evento. A comunidade de imigrantes libaneses, através da oferta dessas “dádivas”, constrói um capital simbólico ao seu favor ou a seu “reconhecimento”, retomando o conceito de P. Bourdieu. A passagem acima, a nosso ver, confirma essa intenção também através do uso dos adjetivos “*rico vitral*”, “*magestoso altar*” e, sobretudo, o de “*laboriosa Colônia Libaneza*”, valorizando o trabalho desse grupo.

Em outra passagem retirada de um artigo publicado na Revista Chanaan, sobre o mesmo evento, as noções utilizadas para denominar os libaneses fundamentam sua contribuição ao progresso no estado:

A Colônia Libanesa, de Victoria, que se distingue, entre nós, por sua *cooperação* nos empreendimentos da collectividade, desfructa de uma *sympathia profunda de nosso povo*, de que se faz merecedora pelo seu espírito de intensa *cordialidade* e sua *integração* nos nossos problemas sociaes, pelo imperativo do meio em que ella própria se desenvolve como *factor apreciável de nosso progresso*³⁰².

Cordialidade, integração nos problemas nacionais, progresso da cidade e cooperação nos empreendimentos da coletividade não significam, no entanto, que não houvesse discordâncias políticas e muito menos que “os libaneses” fossem coesos em seus comportamentos sociais ou em suas afinidades políticas³⁰³. Estas disposições devem ser

³⁰¹ *Diário da Manhã*, ano 30, 13 jan. 1937, p.1.

³⁰² Revista Chanaan, n. 14, 1937, p. 11.

³⁰³ A família Gabeira, por exemplo, ofereceu um almoço na Praia Comprida, na ocasião das festividades da Colônia Libanesa, convidando o bispo D. Luiz, o padre maronita Elias Curaieb, a imprensa capixaba, o redator do jornal Diário da Manhã e um representante da Revista Vida Capixaba. Porém, a família Gabeira não convidou o governador Punaro Bley, afinal um dos membros dessa família, Gilbert Gabeira,

compreendidas como parte de um grupo social que comungou com o *status quo* e o projeto político hegemônico no período.

Na mesma reportagem, cujo texto reproduzimos acima, foram publicadas três fotografias: uma enfocando o grupo doador, outra a oferta (a dádiva) e a última é um retrato da missa que foi realizada em frente ao altar no dia da inauguração. O “reconhecimento” aqui se materializa justamente pela percepção da proximidade entre libaneses e brasileiros possibilitada pela fé cristã. A ênfase na integração entre os povos é ostensiva, dada a presença das bandeiras ao lado de imagens devocionais e, também reafirma a noção de coesão entre a fé e a pátria.



Figura 92 – Inauguração do altar e vitral de Nossa Senhora do Líbano. *Revista Chanaan*, n. 20, nov. 1937. p. 44-45.

deputado estadual, tido como um “extremista”, foi preso por motivos políticos em 1936, e processado pelo Tribunal da Segurança Nacional.

Ainda chamaríamos a atenção à pose no retrato do grupo doador. O fotógrafo teve a preocupação com o enquadramento de todos os familiares dos representantes da Colônia Libanesa. Aqui o foco são os doadores, em um reconhecimento visual de cada membro. Na direção da Virgem, está sentado o bispo D. Luiz Scortegagna.



Figura 93 – Membros da Colônia Libanesa de Vitória. *Revista Chanaan*, n. 20, nov. 1937. p. 44-45.

A fotografia acima é um documento iconográfico dotado de intencionalidade. Poderíamos retomar uma provocação de Burckhardt, em uma de suas conferências: “até que ponto é retrato? Até que ponto é ideal?³⁰⁴”. Ainda que a pergunta originalmente tenha sido lançada à pintura, acreditamos que a problemática embutida na questão é mais do que apropriada. A questão lançada por Burckhardt nos remete à ambigüidade deste retrato fotográfico: nele, organizou-se metodicamente a disposição e também a pose dos familiares desses doadores.

³⁰⁴ Apud FERNANDES, Cássio da Silva. *A figura do homem entre palavra e imagem: autobiografia e retrato pictórico no Renascimento de Jacob Burckhardt*. Tese (Doutorado em História), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003. p. 152.

Esse retrato configura a idealização. A presença do vitral e do altar Nossa Senhora do Monte Líbano explicita a busca pela (re-) afirmação de um determinado grupo social, membros da Colônia Libanesa. Há uma clara intenção de visibilidade deste grupo social, através da afirmação de sua nacionalidade e do desejo de integração, vistas nas bandeiras dos dois países, pelos símbolos da padroeira Nossa Senhora do Monte Líbano, o mar, o cedro e a navegação, e também pela ampla cobertura dada ao acontecimento na imprensa local³⁰⁵.

Observamos que o tratamento dado pela imprensa sobre a inauguração desses vitrais foi diferente daquele dado às inaugurações posteriores, pela ampla cobertura do jornal oficial, o *Diário da Manhã*³⁰⁶, e das duas revistas de circulação local, a *Chanaan* e a *Vida Capichaba*.

Exemplo disso diz respeito ao vitral de Nossa Senhora do Rosário de Pompéia, oferecido pela Associação do Rosário Perpétuo da antiga matriz. Em outubro de 1942, ocorreu a festa de inauguração e o jornal *A Gazeta* noticiou apenas, em uma pequena coluna, o benzimento do vitral³⁰⁷.

A devoção a Nossa Senhora do Rosário³⁰⁸ é tradicional no Espírito Santo, remontando ao período colonial. Seus membros eram principalmente os negros livres e cativos. Não se sabe ao certo o início dessa devoção, mas em 1765 existia a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, popular na cidade e sediada na igreja do Rosário.

Segundo Bonicenha:

Os irmãos do Rosário cuidavam de seus mortos, dando-lhes sepultamentos no cemitério que ficava contíguo à igreja. A igreja de Nossa Senhora do Rosário

³⁰⁵ A imprensa divulgou a inauguração das obras em 1933 e das obras internas em 1937. Nos anos 30 e 40 os únicos vitrais inaugurados isoladamente foram os de Nossa Senhora do Líbano e de Nossa Senhora do Rosário, sendo que a primeira foi mais amplamente divulgada.

³⁰⁶ O jornal *Diário da Manhã*, que havia se tornado órgão oficial do Estado em 1921, no fim de 1937 foi substituído pelo *Diário Oficial*.

³⁰⁷ *A Gazeta*, ano 14, 4 out. 1942, p. 6.

³⁰⁸ Na Idade Moderna, a devoção ao rosário ganhou força no contexto da Reforma católica. A devoção cresceu quando a Igreja sentia fraca e a apontava para uma disposição combativa, isto é, de afirmação da cristandade contra hereges e infiéis. Sobre o tema consultar: SOUZA, Juliana Beatriz Almeida de. *Virgem Imperial: Nossa Senhora do Rosário no Império Ultramarino Português*. In: *Anais do I Simpósio Internacional sobre Representações cristãs: textos e imagens religiosas na América Colonial*. Vitória: GPIC, 2004. sp.

recebe, em 1833, a imagem de São Benedito trazida da capela da Ordem Terceira do Convento de São Francisco. O acontecimento transformou o templo no maior depositário da religiosidade popular e também guardião de todos os partidários da igualdade e do respeito racial³⁰⁹.

Interessa-nos destacar que o termo “popular” utilizado por Bonicenha para denominar a antiga Irmandade de Nossa Senhora do Rosário evidencia uma determinada forma de participação de seus membros. Segundo o autor, negros cativos e libertos participavam ativamente das solenidades religiosas promovidas pela irmandade e os responsáveis pela organização das festividades eram escolhidos dentre os próprios membros da irmandade, que se sentiam honrados pelos encargos assumidos³¹⁰.

Esta irmandade deixou de existir no início do século XX, tendo seus membros se transferido para a Irmandade de São Benedito do Rosário³¹¹. Neste mesmo contexto foi implantada a devoção a Nossa Senhora do Rosário de Pompéia³¹².

E. Brito nos informa que uma das táticas utilizadas pelos bispos na tentativa de controlar as antigas devoções tradicionais e suas irmandades foi a inserção de novos santos de devoção europeia cujo culto favorecia a prática dos sacramentos e a subordinação à hierarquia³¹³. O caso da Nossa Senhora do Rosário de Pompéia parece ser um exemplo concreto disso, pois ela foi colocada em evidência dado o fato de estar representada na catedral.

A devoção a Nossa Senhora do Rosário de Pompéia foi implantada na diocese de Vitória em 1925³¹⁴. Ela reflete a política romanizada da Igreja, pois foi implementada no contexto da política de desmonte das irmandades do início do século XX pelo bispo D. Fernando de Souza Monteiro³¹⁵.

³⁰⁹ BONICENHA, 2004, p. 102.

³¹⁰ Id., *ibid.* Sobre os negros no Espírito Santo, consultar: MACIEL, Cleber. *Negros no Espírito Santo*. Vitória: DEC/SPDC/UFES, 1994.

³¹¹ BONICENHA, 2004, p. 102.

³¹² Data de 1875 o ano em que um advogado chamado Bartolo Longo, no Vale de Pompéia, teve um êxtase auditivo e recebeu a orientação da Santíssima Virgem para propagar o Rosário. Neste vale foi construído um templo em honra a Nossa Senhora do Rosário, logo a Nossa Senhor do Rosário de Pompéia diz respeito ao incremento que teve a devoção de Nossa Senhora posta em prática por Bartolo Longo. ADUCCI, Edésia. *Maria e seus títulos gloriosos*. São Paulo: Loyola, 1998. p. 339-340.

³¹³ BRITO, 2007, p. 44-45. Além de Nossa Senhora do Rosário, a autora cita o caso de Nossa Senhora da Prainha, de Nossa Senhora de Vitória, de Nossa Senhora dos Remédios e do Senhor do Bonfim.

³¹⁴ *Livro de Atas do Rosário Perpétuo*, Vitória, 1931-1946, em 03 de setembro de 1925. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória.

³¹⁵ BONICENHA, 2004, p. 154.

O altar de Nossa Senhora do Rosário de Pompéia já estava instalado na catedral pelo menos desde 1939³¹⁶. O vitral foi adquirido depois, como vimos anteriormente, pois a prioridade das associações era a aquisição da imagem esculpida³¹⁷. Em 1928, encontramos nas Atas do Rosário Perpétuo um registro de uma discussão a respeito do “tamanho da imagem” e de “listas para angariar quantias para compra da imagem”³¹⁸.

Essa nova devoção não gozava da mesma popularidade da antiga devoção a Nossa Senhora do Rosário. Em uma reunião realizada em abril de 1927, dois anos após a fundação do Rosário Perpétuo, registrou-se na ata:

(...) Sobre os assumptos que relataram foi em escolher zeladoras, sendo o fim para ter o direito de avisar as outras associadas as horas, os dias das missas, festas etc, e para não faltarem porque são bem poucas as que cumprem com os deveres da Irmandade, assim como de assistir á missa nos últimos sábados de cada mês, que é consagrado dia de NS do Rosario³¹⁹

Nota-se uma preocupação em relação aos “deveres” de freqüentar a missa e as festas, e fica claro que são poucas as zeladoras que os cumprem. Em 1932, em outro registro, o diretor da associação, Monsenhor Sergio Gonçalves, comenta sobre o “lamentável estado de desânimo que empolga a Associação, caracterizado principalmente pela falta de assiduidade às reuniões mensais”³²⁰.

Nos registros das reuniões do ano de 1932 foram recorrentes termos como “desânimo das associadas” ou “levantar a moral das associadas”³²¹. Em 1939, o padre Wenceslau de Carvalho, outro diretor da Associação, reivindicava medidas para “garantir” a participação dos membros, inclusive solicitando “a justificativa de suas faltas”³²². Nota-

³¹⁶ Em 23/02/1935, há uma referência à construção do altar na catedral para Nossa Senhora do Rosário Perpétuo. Em outro registro, datado em 26/07/38, fala-se sobre o altar a ser erigido na catedral. Em 24/02/1940, há uma referência ao esforço que a diretoria da associação fez para a construção do altar. *Livro de Atas do Rosário Perpétuo – Vitória – 1931-1946*, p. 30v e 31, 38v, 47v e 48. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória.

³¹⁷ O benzimento desta imagem ocorreu em 27/08/1938. *Livro de Atas do Rosário Perpétuo – Vitória – 1931-1946*, p. 40v. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória.

³¹⁸ *Livro de Actas do Rosário Perpétuo. 1928 - ?*. 28/04/1928. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória.

³¹⁹ Acta de 30/04/1927. *Livro de Actas do Rosário Perpétuo. 1928- ?*. p. 2v. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória.

³²⁰ Acta de 09/03/1932. *Livro de Actas do Rosário Perpétuo. 1931-1946*. p. 4. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória.

³²¹ *Livro de Actas do Rosário Perpétuo. 1931-1946*. p. 6v e 7v. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória.

³²² *Livro de Actas do Rosário Perpétuo. 1931-1946*. p. 25. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória. Em 1934, o padre Ponciano Stenzel foi convidado a participar do cargo de diretor da Associação, porém participou de apenas duas reuniões. Entre 1935 e 1937 não houve registro nas atas.

se, nestas passagens, que a participação das associadas estava fundada em práticas de hierarquia e controle.

A Associação do Rosário Perpétuo estava dirigida às moças e às senhoras da cidade, que eram dirigidas por vigários. Esta associação tinha como uma de suas funções a necessidade de difundir a religião católica através do poder da oração num contexto de avanço das religiões protestantes e espíritas:

O Monsenhor Sergio Gonçalves, nosso dedicado diretor insistiu que devemos nos afervorar com intensidade cada vez maior para que não vejamos passar este anno sem alcançarmos completar o numero de rosaristas do “rosário vivo” (...) na escolha de elementos componentes do “rosário vivo” haja o máximo de escrúpulo. Isto importa em frisar ser preferível inferioridade numérica desde que possamos superar em valor intellectual e moral³²³

O que gostaríamos de demonstrar é que o grupo de devotos de Nossa Senhora do Rosário de Pompéia não era o mesmo dos devotos de Nossa Senhora do Rosário, apesar da aparente proximidade entre as devoções. Os tradicionais devotos de Nossa Senhora do Rosário eram, por exemplo, os participantes das associações de sindicatos dos *chauffeurs*, catraieiros e operários estivadores³²⁴. Já em relação a Nossa Senhora do Rosário de Pompéia, esta era uma devoção predominantemente feminina, composta por mulheres de classes mais abastadas.

Um aspecto a mais merece nossa atenção, e diz respeito à forma como está representada a Virgem do Rosário no vitral da catedral. Nele, São Domingos está vestido com um hábito amarelo, coberto por um manto azul. Estão presentes os seguintes atributos: o livro, o cão, a flor e um globo. O êxtase visionário aqui está representado com o santo ajoelhado e com os braços estendidos em direção ao menino Jesus. A Virgem, duplamente coroada, veste um hábito vermelho coberto com um manto azul e está sentada sobre um bloco de nuvens segurando com a mão direita um rosário. Os quinze mistérios também estão representados, tal como apontado no capítulo 2.

A representação segue a tradição iconográfica desse tema. No entanto, Nossa Senhora do Rosário, o Menino Jesus e São Domingos estão representados com uma carnação da

³²³ *Livro de Actas do Rosário Perpétuo*. 1931-1946. p. 18v a 19v. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória

³²⁴ *Diário da Manhã*, ano 27, 20 out. 1933, p. 4.

pele mais escura e cabelos crespos visíveis. Este detalhe chama ainda mais atenção, pois é a única representação com personagens negros nos vitrais da catedral. Acreditamos na hipótese de que esse foi um artifício (não se sabe se de responsabilidade do comitente ou do artista), que reflete a tentativa da Igreja na persuasão dos fiéis para esta devoção naquele contexto. Em outras palavras, a figuração negra dos personagens cristãos sugere a intenção ou mesmo a idealização de resgatar a popularidade da tradicional devoção de Nossa Senhora do Rosário. Ao mesmo tempo, a imagem de Nossa Senhora do Rosário de Pompéia também pode representar um convite, uma chamamento para a participação dos fiéis.

Na catedral, a Irmandade do Santíssimo Sacramento exerceu grande influência. Seus devotos eram os brancos vindos, sobretudo da elite social da cidade. Sobre os devotos desta irmandade, Areobaldo Lellis escreveu em 1936:

Em Victoria ao tempo da minha infância existiam quatro importantes irmandades religiosas e dois partidos também religiosos. Eram a irmandades do Sacramento, da Boa Morte e dos dois S. Benedito e os partidos destes dois santos. Além daquelas haviam ainda as da Misericórdia, dos Remédios, da Penitencia, e N. S. do Rosário e da Ordem Terceira do Carmo. (...) A do Sacramento era a dos brancos. Gente de cor não podia fazer parte della. Nunca se soube de um preto ou de um pardo authenticico que ali houvesse ingressado. Era uma aristocracia de casta vinda dahi a sua importancia³²⁵

Levando em consideração que o autor nasceu em 1883, esse “tempo de infância” sugerido na matéria diz respeito aos fins do século XIX e as associações religiosas apontadas são as tradicionais da capital existentes naquela época.

A idéia de que somente participava da Irmandade do Santíssimo Sacramento uma “aristocracia de casta” pode ser considerada válida até 1970. Segundo Bonicinha, somente figuras brancas da elite local participavam dos eventos religiosos e sempre num lugar de destaque. No culto eucarístico, por exemplo, posicionavam ao lado do ministro sacerdotal e próximo ao Santíssimo³²⁶.

³²⁵ *Diário da Manhã*, ano 30, 19 set. 1936. Areobaldo Lellis (1883-1953) foi poeta, médico, jornalista e um dos diretores do jornal *Diário da Manhã*.

³²⁶ BONICENHA, 2004, p. 158.

5.2. Os vitrais após a reforma de 1968-1974

O vitral com o tema da Visitação (Ver Anexo XVI) foi uma montagem resultante da reforma realizada entre 1968-1974, como se pode ler em um documento oficial:

O vitral central deste braço (*do transepto*) é o resultado de uma composição das gregas dos dois vitrais retirados dos janelões do presbitério, mais um quadro de visitação de N. Senhora e Santa Isabel. Este expediente resultou em uma economia de aproximadamente 45 mil cruzeiros novos. A mão-de-obra foi executada por técnicos da Guanabara, que apareceram como que pela providência. Nos janelões do presbitério foram colocadas peças pré-moldadas de cimento com areia, centralizadas por grande cruz, recentemente emoldurada por três colunas geminadas, encimada por uma peça ogival³²⁷.

A montagem resultou em uma composição híbrida: há elementos abstratos e geométricos no fundo da composição onde estão representadas Maria e Isabel. Há também personagens herméticos nas vidraças na parte superior do vitral. Os mesmos estão combinados, no conjunto da composição, com representações da cidade de Judá, das virtudes da castidade e da pobreza, da Torre de Davi e da Cidade de Deus, que são referências bíblicas.

As dobras nos mantos de Maria e Isabel têm uma função ornamental, mas também estrutural. A diversidade das cores das vestes, com azul, branco, vermelho, laranja e verde, chamam a atenção de nosso olhar. Também sua centralidade e a posição das personagens entre as colunas contribuem para o direcionamento de nosso olhar.

Para compor esse painel no braço esquerdo do transepto, instalaram-se os vitrais de Nossa Senhora da Conceição e de São José com o Menino Jesus, esvaziando-se assim os janelões atrás do altar-mor e, portanto, esvaziando de sentido o conteúdo do programa iconográfico pensado para este espaço nos anos 1930 e 1940.

Como podemos perceber na citação anterior, havia uma preocupação em divulgar a economia feita no aproveitamento das gregas e na transposição dos vitrais.

No Brasil, as transformações políticas, sociais e econômicas ocorridas após o término da Segunda Guerra levaram à ascensão das massas populares, o que significa que grande parte da população antes excluída passou a ocupar mais espaços políticos. Setores mais avançados da Igreja Católica passaram a defender uma nova postura dos

³²⁷ *Acabamento e Reformas da catedral de Vitória*. Documento avulso, s/d. Arquivo Público Estadual.

pontífices, assim como a prática de uma nova liturgia e pastoral que enfatizasse o social. As demonstrações de ostentação e majestade foram criticadas, e não foi mera retórica a atitude dos bispos de renúncia das insígnias.

Assim, como pudemos demonstrar, a ornamentação interna da catedral reflete todas as sutilezas e os nuances das diferentes conjunturas históricas por que passou a capital do Espírito Santo nas décadas de 30 e 40, assim como o fazem os seus vitrais.

6. CONCLUSÃO

Iniciamos nosso trabalho com uma frase sobre o método de análise de Walter Benjamin. O método benjaminiano suscita a idéia de que a imagem do passado é onírica e ganha sentido no seu despertar, ou seja, no momento em que ela passa a ser um objeto cognoscível em um dado presente. E é sempre no presente que se formula a problemática em relação ao passado. A nossa problemática inicial era justamente compreender de que forma poderíamos assinalar as correspondências e as associabilidades³²⁸ entre as imagens e as inscrições com os nomes dos doadores nos vitrais da catedral de Vitória e a conjuntura histórica vivida na capital espírito-santense, particularmente entre os anos 30 e 40.

Para trilhar o caminho das correspondências, percebemos a quão rica e complexa são as possibilidades de ligação entre formas artísticas, o cotidiano sensorial, a mentalidade de uma época, as forças políticas – isto para citar alguns dos fenômenos culturais sob os quais os sujeitos históricos estão envolvidos.

As escolhas tomadas para a condução desta dissertação tiveram como propósito reunir o máximo de evidências possíveis para assinalar as correspondências pretendidas, ainda que tenhamos clareza que este trabalho não esgota as possibilidades de interpretação deste objeto que são os vitrais da catedral de Vitória.

A partir da nossa investigação, percebemos como, dentre as funções dos vitrais, não constava a de seu uso cultural, dado que o culto estava voltado para os altares com as imagens esculpidas para devoção. Compreendemos, portanto que os vitrais eram um ornamento que compunha a estrutura da catedral, um cenário para a devoção, mas que também davam visibilidade aos doadores – daí sua função política.

A polivalência de suas funções ainda pode ser notada pelo fato de que os vitrais são parte da própria estrutura arquitetônica da catedral e o programa iconográfico de seu

³²⁸ Termos utilizados por Bernardo Oliveira para discutir o método benjaminiano de análise. OLIVEIRA, Bernardo B. C. *Olhar e Narrativa. Leituras Benjaminianas*. Vitória: EDUFES, 2006. p. 7.

conjunto possui uma função teológica expressando uma determinada política da Igreja na conjuntura da política de romanização.

Após a reforma de 1968-74, ocorre a retirada dos altares, das respectivas imagens e a mudança de lugar de alguns vitrais. Com esta mudança, os vitrais ficam como que *fantasmagóricos*, para citar Benjamin, afinal não mais refletem em seu conjunto o contexto histórico em que foram pensados. Sua *aura* aflora e seu mistério transborda por ser um invólucro de um tempo que não existe mais.

Os vitrais observados a partir da sua localização atual não possuem uma relação de interdependência, cada vitral parece encerrar sua representação em si mesmo. Eles certamente evidenciam as devoções presentes na catedral na primeira metade do século XX, porém sua interpretação somente foi possível quando recolocamos mentalmente (ou virtualmente) cada vitral em sua posição original, para podermos perceber que entre eles havia um sentido, um diálogo que comunicava as imagens com o mundo social em que estavam inseridas.

Estabelecendo uma analogia, poderíamos pensar a catedral antes da reforma de 1968 como um vitral: composta de fragmentos, dividida em peças onde cada grupo de devotos seria uma vidraça, um membro desse gigante quebra-cabeça que somente ganhava forma após a união de todas as peças, tal como na montagem de um vitral. Cada peça no seu lugar e a catedral como um todo-uno.

Poderíamos, inclusive, pensar na catedral como uma reminiscência, por ainda ser possível identificar elementos da estrutura mental tradicional: a nave representando o espaço urbano e a sociedade, através das irmandades e devoções (ainda que já transformadas devido a política de romanização); a catedral como um espaço de sociabilidade, engendrando eventos cívicos e religiosos organizados de forma a evidenciar a hierarquia e o seu caráter ritualista. Além do mais, a presença dos altares, das imagens e da ornamentação interior, ao mesmo tempo em que marca as permanências de estruturas mentais antigas, reafirma a autoridade e o poder dos eclesiásticos.

O estudo do contexto político e religioso da primeira metade do século XX também nos esclarece que não há um pensamento hegemônico. Como em um caleidoscópio, a

realidade é o conjunto de forças sociais e de projetos cujas ações e princípios ora se complementam, ora se embatem, ora se dissolvem para o engendramento de novos fenômenos culturais. Exemplo disso diz respeito às disputas políticas locais. João Punaro Bley combinou uma série de estratégias de dominação: a aproximação com as elites capixabas e a Igreja, a perseguição aos seus opositores e a persuasão, através da manipulação da palavra e das imagens na imprensa. Todas essas estratégias combinadas resultaram na construção de um ideário político favorável à centralização do poder no período do Estado Novo.

Naquela conjuntura, os “sentidos” do lugar onde estavam os vitrais estavam preservados e diziam respeito a relações históricas determinadas. Com a mudança na disposição dos vitrais, estes se tornam mero adereço – lembrando que ornamento não era mero adereço para a cultura visual das primeiras décadas do século XX. Pensar os vitrais como *imagens-objeto* contribuiu para esse desdobramento: de visibilidade para a sua visualidade, de figuração para a sua dimensão social, daí a relevância em situar sua disposição, seus repertórios estilísticos e as temáticas representadas.

O programa iconográfico dos vitrais não resultou do pensamento de um único interlocutor, ainda que sob a autoridade do bispado e da política restauradora da Igreja. Dois bispos são os responsáveis pela sua constituição: D. Benedito Paula Alves de Souza (1918-1933) e D. Luiz Scortegagna (1933-1951). E se, em 1933, esse programa reflete a influência das famílias Vivacqua e De Biase e Oliveira Santos, em 1937 ele materializa a alteração na composição de forças sociais e políticas na capital através das doações do governo estadual e do próprio Punaro Bley (como inscrito no guarda-vento). A constituição deste programa também envolveu a presença dos fiéis através das associações de devotos, das comissões de arrecadação e nas campanhas para angariar fundos para a catedral.

A representação do êxtase visionário é marcante no programa iconográfico da catedral, com as visões de Santa Margarida Maria Alacoque, Santa Teresinha, São Domingos de Gusmão e Santa Cecília. Tal representação pictórica apresenta o personagem (o santo ou a santa) em um momento de uma ação privilegiada, o êxtase e, além disso, destacaríamos o fato destas imagens serem duplas, afinal representam no plano do real

algo que somente existente no plano subjetivo, dado que são visões³²⁹. Isto, a nosso ver, é um pressuposto otimista em relação ao projeto político-religioso implementado através do programa iconográfico, pois também ele é uma representação subjetiva (defendida pela Igreja) da organização do social.

Assim, os vitrais, enquanto representações dão a ver essas outras representações, políticas, sociais, que eles ajudam a materializar e a difundir – assim como a luz que atravessa os vidros coloridos, e se materializa em cores.

³²⁹ STOICHITA, 1997, p. 183-184.

7. REFERÊNCIAS

ACHIAMÉ, Fernando Antônio de Moraes. *Elites Políticas Espírito-Santenses e Reformismo Autoritário (1930-1937)*. Dissertação (Mestrado em História Social das Relações Políticas), Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória. 2005.

ALBUQUERQUE, A. *A Cathedral de São Paulo*. São Paulo: Melhoramentos, 1929.

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

ALMEIDA, Renata Hermanny. *Arquitetura do Historicismo em Vitória*. Monografia (Graduação em Arquitetura e Urbanismo). Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 1997.

ALMEIDA, C. A. *Meios de comunicação católicos na construção de uma ordem autoritária. 1907-1937*. Tese (Doutorado em História). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

ARAÚJO, Dante J. *Vitrais Sacros no Estado do Espírito Santo*. Monografia (Graduação em Artes Plásticas), Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2003.

ARGAN, G C. *El pasado en el presente. El revival em las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

_____. *História da Arte como história da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

AZEVEDO, Thales de. *Igreja e Estado em tensão e crise*. São Paulo: Ática, 1978.

AZZI, Riolando. *O Catolicismo Popular no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1978.

AZZI, Riolando. *A Igreja do Brasil, da apologética à renovação pastoral*. Belo Horizonte: O Lutador, 1991.

AZZI, Riolando. *A neocristandade: um projeto restaurador*. São Paulo: Paulus, 1994.

BAPTISTA, Anna Paola. *O eterno ao Moderno: arte sacra católica no Brasil, anos 40-50*. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

BENCHIMOL, J. L.. *Pereira Passos; um Haussmann tropical. A renovação urbana do Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Divisão de Editoração Biblioteca Carioca V. 11, 1990.

BENJAMIN, Walter. *Sociologia*. São Paulo: Ática 1991.

_____. *Obras Escolhidas*. Vol.1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BOLETIM DE BELAS ARTES, n° 06, junho de 1945.

BONICENHA, Wallace. *Devoção e caridade. As Irmandades Religiosas na Cidade de Vitória-ES*. Vitória: Multiplicidade, 2004.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOURDIEU, P. *A miséria do mundo*. Petrópolis: Vozes, 1997.

BOURDIEU, P. *Razões Práticas. Sobre a teoria da ação*. Campinas: São Paulo: Papirus, 1996.

BRANDÃO, I.L. *Luz no êxtase: vitrais e vitralistas no Brasil*. SP: DBA Artes Gráficas, 1994.

BLEY, João Punaro. *A administração Bley e o esporte no Espírito Santo*. Vitória. Imprensa Oficial, 1936.

BLOCH, Marc. *Introdução à História*. Lisboa: Europa-América, sd.

BORI-HABIB FILHO, Namy Chequer. *A Revolta de Xandoca: desafio à oligarquia Monteiro no ES em 1916*. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2005.

BRIGIDO, Laerte R. *O Município de Vitória sob Regime Revolucionário. Triênio 1930-1933*. Rio de Janeiro: Oficinas Alba Gráfica, s/d.

BRITO, Eliane M. *A romanização no Espírito Santo: D. João Nery*. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

BUFFON, José Antonio. *O café e a urbanização no Espírito Santo*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1992.

CAMPOS, A M. *Turco pobre, sírio remediado e libanês rico: a trajetória do imigrante libanês no ES (1910-1940)*. Vitória, IJSN, 1987.

CAMPOS JUNIOR, Carlos Teixeira. *O novo arrebalde*. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, 1996.

CAMPOS, Jr. Carlos Teixeira de. *O capitalismo se apropria do espaço: a construção civil em Vitória*. São Paulo. Tese (Doutorado em História), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983.

CAMPOS JR, Carlos Teixeira. *A construção da cidade: formas de produção imobiliária em Vitória*. Vitória: Floricultura, 2002

CANAL FILHO, Pedro. *Vitória Republicana: Um salto para a modernidade. A história do Eclesiastismo do centro de Vitória contada por André Carloni, Josef Pilik e a Praça Oito de Setembro*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

CARNIELLI, Adwalter A. *História da Igreja Católica do Espírito Santo (1535-2000)*. Vila Velha: Comunicação Impressa, 2006.

CARVALHO, J.M. *A Formação das Almas. O Imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

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

CASALI, Alípio. *Elite Intelectual e Restauração da Igreja*. Petrópolis: Vozes, 1995.

CAVALCANTI, Carlos (org.). *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973. (Col. Dicionários Especializados, 5).

CHARTIER, R. *A História Cultural. Entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1990.

CHOAY, Françoise. *A Alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade/Edunesp, 2001.

CLARK, W. B. America's First Stained Glass: William Jay Bolton's Windows at the church of the Holy Trinity, Brooklyn NY. *American Art Journal*. v. 11. n. 4. oct. p. 32-53. 1979.

CUNHA, Maria José de A. *Iconografia Cristã*. Ouro Preto: UFOP/IAC, 1993.

DELLA CAVA, Ralph. *Milagre em Joazeiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

_____. A Igreja e Estado no Brasil do século XX: sete monografias recentes sobre o catolicismo brasileiro, 1916-1964. *Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 12, abr.-jun., p. 5-52. 1975.

DERENZI, Luiz Serafim. *Biografia de uma ilha*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1965.

DIAS, R. *Imagens de Ordem. A doutrina católica sobre autoridade no Brasil, 1922-1933*. São Paulo: Edunesp, 1996.

DICIONÁRIO DE MARIOLOGIA. São Paulo: Paulus, 1995.

DICIONÁRIO PATRÍSTICO E DE ANTIGUIDADES CRISTÃS. Petrópolis: Vozes, 2002.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- _____. *Devant l'image: question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris: Minuit, 1990.
- _____. *Ninfa moderna: essai sur le drapé tombé*. Paris: Gallimard, 2002.
- _____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34, 1998.
- _____. *Ouvrir Vénus: nudité, revê, cruauté*. Paris: Gallimard, 1999.
- _____. *La Pintura Encarnada*. Espanha: Universidad Politécnica de Valencia, 2007.
- _____. *Poderes da Figura – exegese e visualidade na arte cristã*. Revista de Comunicação e Linguagens, nº 20, “Figuras”, Lisboa, 1994, p. 158-176.
- DOCUMENTOS DO CONCÍLIO ECUMÊNICO VATICANO II. São Paulo: Paulus, 2001.
- DREYFUS, Jenny. *Artes Menores*. São Paulo: Anhambi, 1959.
- DUAMEL-AMADO C. et LOBRICHON, G. (dir). *Georges Duby. L'écriture de l'histoire*. Bruxelles: De Boeck, 1996.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagens*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.
- DUBY, Georges. *O tempo das catedrais – a arte e a sociedade 980-1420*. Lisboa: Estampa, 1978.
- ELTON, Elmo. *Velhos templos de Vitória & outros temas capixabas*. Vitória: CEC, 1987.
- ELTON, Elmo. *Logradouros antigos de Vitória*. Vitória: Instituto Jones dos Santos Neves, 1986.
- FABRIS, A. [et al]. *Eclétismo na Arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel/EDUSP, 1987.
- FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- FAUSTO, Boris. *A revolução de 1930: história e historiografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- FERNANDES, Cássio da Silva. *A figura do homem entre palavra e imagem: autobiografia e retrato pictórico no Renascimento de Jacob Burckhardt*. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

- GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o aeroplano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- GRAZZIOTTI, Marinete Simões. *Dever do Estado e direito do cidadão: as políticas públicas no governo varquista no ES (1930-1945)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2006.
- GROPPO, Célia Maria. *Ordem no céu, ordem na terra: a Revista "A Ordem" e o ideário anticomunista das elites católicas (1930-1937)*. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2007.
- GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens: de Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492 – 2019)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GULLAR, F. e FARIA, R. *150 ANOS de pintura no Brasil: 1820-1970*. Rio de Janeiro: Colorama, 1989.
- História da Igreja no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1980 (Coleção Geral História da Igreja na América Latina. Tomo II, volume II).
- HOLANDA, S. B. (dir). *O Brasil Republicano: economia e cultura (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. (História Geral da Civilização Brasileira; t.3; v.4).
- HUGARTE, Renzo P. *Las sorpresas de la asimilación: una mae de santo gallega*. *Anuario del Centro de Estudios Gallegos*, Montevideo, 1997.
- KANTOROWICZ, Ernst H. *Os dois corpos do rei. Um estudo sobre teologia política medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- KOOGAN, A; HOUAISS, A. (ed.) *Enciclopédia e dicionário digital*. São Paulo: Delta, 2007. CR-ROM.
- LEITE, Teixeira Jose Roberto. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: ArtLivre, 1987.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. São Paulo: Edunicamp, 1994.
- LENHARO, A. *Sacralização da Política*. Campinas: Papirus, 1986.
- LIMA, S. F. O trânsito dos ornatos - Modelos ornamentais da Europa para o Brasil, seus usos (e abusos?). *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, n. sér., v. 16, n. 1, p. 151-199. jan.- jun. 2008.
- LOPES, Almerinda da Silva. *Arte no Espírito Santo do século XIX à Primeira República*. Vitória: Ed. do Autor, 1997.

- MAINWARING, Scott. *Igreja Católica de política no Brasil: 1916-1985*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- MARCHI, Euclides. *A Igreja e a Questão Social: o discurso e a práxis do catolicismo no Brasil (1850-1915)*. Tese (Doutorado em História). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.
- MARGOTTO, Samira. *Cousas nossas: pintura de paisagem no Espírito Santo – 1930-1960*. Vitória: EDUFES, 2004.
- MARTINELLI JR, H. Z. *André Carloni. Vivendo a construção da cidade*. Monografia (Graduação em Arquitetura e Urbanismo). Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2002.
- MEGALE, Nilza B. *Invocação da Virgem Maria no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- MEISS, Millard. *La peinture à Florence et à Sienne après la peste noire*. Paris: Hazan, 1999.
- MELLO, Regina Lara S. *Casa Conrado: cem anos do vitral brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.
- MENEGUELLO, C. *Da ruína ao edifício. Neogótico, reinterpretação e preservação do passado na Inglaterra vitoriana*. 2000. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.
- MENESES, Ulpiano de. Fontes visuais, cultura visual, historia visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.
- MICELI, Sergio. *A Elite Eclesiástica Brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988
- MONTENEGRO, João Alfredo de Sousa. *O Trono e o Altar: vicissitudes do tradicionalismo católico no Brasil*. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 1992.
- MORANDI, Angela M. et al. *Alguns aspectos do desenvolvimento econômico do Espírito Santo (1930-1970)*. Vitória: UFES/NEP, 1984.
- NOVAES, Maria Stella. *História do Espírito Santo*. Vitória: Fundo Editorial do Espírito Santo, sd.
- OLIVEIRA, Bernardo B. C. *Olhar e Narrativa. Leituras Benjaminianas*. Vitória: EDUFES, 2006.
- PACHECO, Renato. *Os dias antigos*. Vitória: EDUFES: Secretaria Municipal de Cultura, 1998.
- PALHARES, Taisa Helena Pascale. *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Barracuda, 2006.

- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- PATETTA, L. *História de la Arquitectura. Antologia Crítica*. Madrid: Herman Blume, 1984.
- PEREIRA, José Carlos. *O poder simbólico da religião. A dialética da exclusão e inclusão nos espaços sagrados da Igreja Católica na Região Metropolitana de São Paulo*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2008.
- PEREIRA, Maria Cristina C. L. e CARVALHO, Fabrícia A. T. Corpo pecador/corpo penitente: uma imagem de Margarida de Cortona do acervo do IPHAN-ES. *Atas do I Simpósio Internacional sobre Representações Cristãs: textos e imagens religiosas na América colonial*. Vitória: GPIC, 2004 (CD ROM).
- RAGUIN, Virginia Chieffo. Revivalists and Architectural Stained Glass. *The Journal of the Society of Architectural Historians*. v. 49, n. 3, p. 310-329. Sep. 1990.
- REIS, Edilberto C. *Coronéis de Batina: a atuação do clero na política municipal cearense (1920-1964)*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em História Social do Instituto Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, março de 2008
- REVISTA Imagem Brasileira, Belo Horizonte, n. 3. 2006.
- RODRIGUES, Anna Maria Moog (seleção e introdução). *A Igreja na República*. Brasília, Edunb, 1981.
- ROMANO, R. *Brasil: Igreja contra Estado*. São Paulo: Kairós, 1979
- ROSENDAHL, Zeny e CORRÊA, Roberto Lobato. Difusão e territórios diocesanos no Brasil 1551-1930. *Revista Eletrônica de Geografía y Ciencias Sociales*. Barcelona, v. 10, n. 218, ago. 2006.
- RÖWER, Basílio. *Diccionario Litúrgico*. Petrópolis: Vozes, 1936.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela Mão de Alice: o social e político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 2003.
- SOUZA, Juliana Beatriz Almeida de. Virgem Imperial: Nossa Senhora do Rosário no Império Ultramarino Português. *Anais do I Simpósio Internacional sobre Representações cristãs: textos e imagens religiosas na América Colonial*. Vitória: GPIC, 2004.
- SCHMITT, Jean-Claude et BASCHET, J. *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1966.
- SCHMITT, Jean-Claude et LE GOFF, Jacques (org.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: EDUSC, 2001.
- SCHMITT, Jean-Claude. *A imaginação eficaz. Signum*. São Paulo, v. 3, 2001.

_____. *O corpo das imagens. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. São Paulo: EDUSC, 2007.

SEVCENKO, Nicolau. *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. (História da Vida Privada no Brasil; 3).

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Saga, 1969.

SILVA, Marta Zorzal. “*Formação de lideranças locais no ES*”. UFES. Coleções Especiais. Registro nº 093/90, ago 1990.

_____. *Estado. Interesses e Poder*. Vitória: FCAA/SPDC, 1995.

SIMSON, Otto Von. *A Catedral Gótica. Origens da arquitetura gótica e o conceito medieval de ordem*. Lisboa: Presença, 1991.

SIRACUSANO, Gabriela. *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico em lãs prácticas culturales andinas. Siglos XVI – XVIII*. Buenos Aires: FCE, 2005.

SOUSA, Jessie Jane Vieira de. *Círculos Católicos Operários: a igreja Católica e o Mundo do Trabalho no Brasil*. Rio de Janeiro: FAPERJ / UFRJ, 2002.

SOUZA, Juliana Beatriz Almeida de. Virgem imperial. Nossa Senhora do Rosário no império ultramarino português. *Atas do I Simpósio Internacional sobre Representações Cristãs: textos e imagens religiosas na América colonial*. Vitória: GPIC, 2004.

STOICHITA, Victor I. *El ojo místico. Pintura y visión religiosa em el siglo de oro español*. Madrid: Alianza, 1997.

TALLON, Miguel Deps e COSTA, L. *O espírito Santo na Revolução de trinta*. Vitória: Assembléia Legislativa do ES, 1980.

TARASANTCHI, Ruth S. *Pintores Paisagistas – São Paulo: 1890 a 1920*. São Paulo: EDUSP, 2002.

TRUZZI, O. M. S. O lugar certo na época certa: sírios e libaneses no Brasil e nos Estados Unidos – um enfoque comparativo. *Revista de Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 27, p. 110-140, 2001.

VAINFAS, Ronaldo. Romanização. In: *Dicionário do Brasil colonial (1822-1889)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002, p. 660-661.

VALLE, Euripedes Queiroz do. *Pequeno dicionário informativo sobre o Espírito Santo o Espírito Santo*. 2 ed. Vitória, se, 1959.

VALLDEPÉREZ, P. *El Vitral. La Técnica, el arte y la restauración de los vitrales explicados com rigor y claridad. Colección artes y ofícios*. Barcelona: Parramón, 1997.

VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea: Vida de Santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VASCONCELOS, João Gualberto (org). *Vitória: Trajetórias de uma Cidade*. Vitória: IHGES, 1993.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Brasília: Edunb, 1998.

VILLAÇA, Antonio Carlos. *O Pensamento Católico no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

WERNET, A. *A Igreja paulista no século XIX*. São Paulo: Ática, 1987.

DOCUMENTAÇÃO MANUSCRITA

Acabamento e Reformas da Catedral de Vitória. Documento Avulso. Arquivo Público Estadual. ES.

Acta das Sessões da Assembléia Legislativa do estado do Espírito Santo em 1935, 1936 e 1937. Arquivo Geral da Assembléia Legislativa do Estado do Espírito Santo. ES.

Ata da reunião da Comissão Pró-Término das Obras da Catedral. Documentos Avulsos e Variados. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória. ES

Ata com Pareceres, Propostas e Orçamentos de 1920 a 1927, 1º Vol., Maço 3. Arquivo Histórico da Irmandade Santíssimo Sacramento do Rio de Janeiro

Caixa 04. Dom Luiz Scortegagna. Doc 037. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória. ES.

Livro Caixa Referentes às Obras da Catedral – 1918-1931. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória. ES

Livro Tombo Cúria Metropolitana, 1950-1957. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória. ES

Livro de Atas do Rosário Perpétuo. Vitória. 1931-1946. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória. ES

Livro de Tombo de 1898 - 1947. Paróquia de NS da Conceição da Prainha de Vitória. Curato da Catedral, Bispado do ES. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória. ES

Livro Ata Reunião Associação Rosário Perpétuo (Fund. 1925). Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória. ES

Livro de Mensagens. Governo Jerônimo Monteiro. Presidente do ES entre 1908-1912. Número 5790/88. Coleções Especiais. Biblioteca Central da UFES. ES

Livro de Mensagens do Governo Florentino Ávidos, n° 3967/84. Coleções Especiais. Biblioteca Central UFES. ES

Livro das Portarias e Ordens Episcopais, 1913-1918. Arquivo Cúria Metropolitana de Vitória. ES

Livro de Tombo de 1898 a 1947. Paróquia de NS da Conceição da Prainha de Vitória. Curato da Catedral – Bispado do ES. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória. ES

Livro Tombo da Missão do Rio de Janeiro, igreja São Sebastião dos Capuchinhos. RJ

Mensagem do Prefeito Henrique de Novaes. 1916-1917. Arquivo Geral do Município de Vitória. ES

Ofícios expedidos pelo prefeito (1918-1919). Arquivo Geral do Município de Vitória. ES

Pasta Mensagens do Prefeito – 1916. Arquivo Geral do Município de Vitória. ES

PUBLICAÇÕES IMPRESSAS

Jornal A Gazeta. Anos 1942, 1943, 1950, 1951, 1968.

Jornal Diário da Manhã. Anos 1915, 1916-1924, 1927, 1931-1934, 1936-1937.

Jornal O Diário, n. 250, 1 abr. 1912.

Revista Vida Capixaba. Anos 1931, 1933, 1934, 1936, 1937, 1942, 1950.

Revista Chanaan. Anos 1936-1937.

ENTREVISTAS

MIRANDA, C. L. Reforma Urbana em Vitória. 2009. Entrevista concedida a Mônica Cardoso de Lima, Vitória, 15 de janeiro de 2009.

PEREIRA, Maria Cristina C. L. *Sagrada Família.* 2008. Entrevista concedida a Mônica Cardoso de Lima, Vitória, 20 de novembro de 2008.

FREITAS, Riedel L. *Restauração dos Vitrais da catedral.* 2008. Entrevista concedida a Mônica Cardoso de Lima, Vitória, agosto de 2008.

Cônego Mauricio de Mattos Pereira. *Arte Sacra.* 2008. Entrevista concedida a Mônica Cardoso de Lima, Vitória, 1 de fevereiro de 2008.

PUBLICAÇÕES EM MEIO ELETRÔNICO

DAZZI, Camila. Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Itália (1890-1900) - questionando o “afrancesamento” da cultura brasileira no início da República. *19&20 - A revista eletrônica de DezenoveVinte*. V. 1, n. 3, nov. 2006. Site: <http://www.dezenovevinte.net/19e20/>

MCCLOY, Helen. “A lost Art Re-Born. Recent Developments in American Stained Glass. In: Parnassus, Vol. 7, nº 3. (Mar., 1935), pp. 4-6. Disponível em : <<http://www.jstor.org/stable/771213>>. Acesso em 29/06/2008.

PIO IX. Encíclica *Quanta Cura*, promulgada em 8 de dezembro de 1864. Parágrafo 6. Disponível em <<http://www.veritatis.com.br/print/454>>. Acesso em: novembro de 2007.

RICCI, Claudia Thurler. Sob a inspiração de Clio: O Historicismo na obra de Morales de los Rios. *19&20 - A revista eletrônica de DezenoveVinte*. V. 2, n. 4, out. 2007. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/19e20/>>.

SIMÕES, Daniel Soares – Anti-protestantismo, Neocristandade e Paradigma Tridentino na Obra “O Anjo das Trevas” (1936), *Cadernos de História*, Ouro Preto, ano 1, n. 2, set. 2006. Disponível em <<http://www.ichs.ufop.br/cadernosdehistoria>>. Acesso em 10 de ago 2007.

PEREIRA, Maria Cristina. A importância da teoria para a produção artística e cultural. In: GOLINO, William (org). *A importância da teoria para a produção artística e cultural*. Vitória, 2006. Sítio: <http://www.tempodecritica.com/link020122.htm>.

VALE, Artur. Repertórios Ornamentais e Identidades no Brasil da 1ª República. *Anais do XIII Encontro de História*. ANPUH-RJ. 2008. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro – UFRRJ. Anais Eletrônicos. Disponível em: <<http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/site/anaiscomplementares>>. Acesso em: 10 de março de 2009.

Fotografias do Instituto Jones Santos Neves:

<http://www.vitoria.es.gov.br> p. 21

Informações sobre membros da Igreja e Documentos Eclesiásticos:

<http://www.cnbb.org.br>.

<http://www.vatican.va/>.

Informações sobre Cesar Alexandre Formenti:

<http://www.bolsadearte.com/biografias/biografias.htm>,

<http://www6.ufrgs.br/acervoartes/modules/wiwimod/index.php?page=FORMENTI,+Sar>

a

[http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2728& Todos=1& busca=formenti&x=12&y=13.](http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2728& Todos=1& busca=formenti&x=12&y=13)

<http://www.vitralarte.com/historiavitral.html>

Informações sobre período 1930 a 1943:

<http://www.cpdoc.fgv.br>

Livros de Francisco Campos, Azevedo Amaral e Oliveira Viana:

<http://www.ngarcia.org>

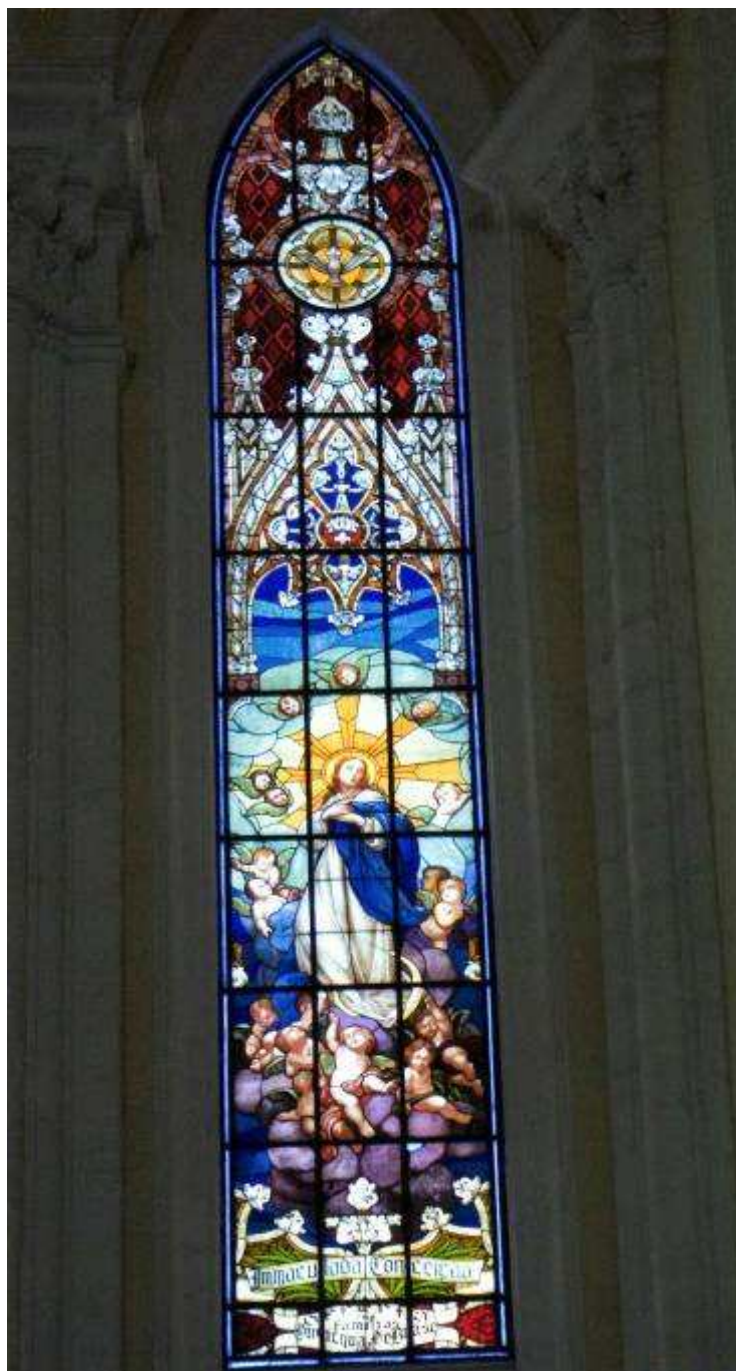
<http://www.ebooksbrasil.com>

ANEXO I



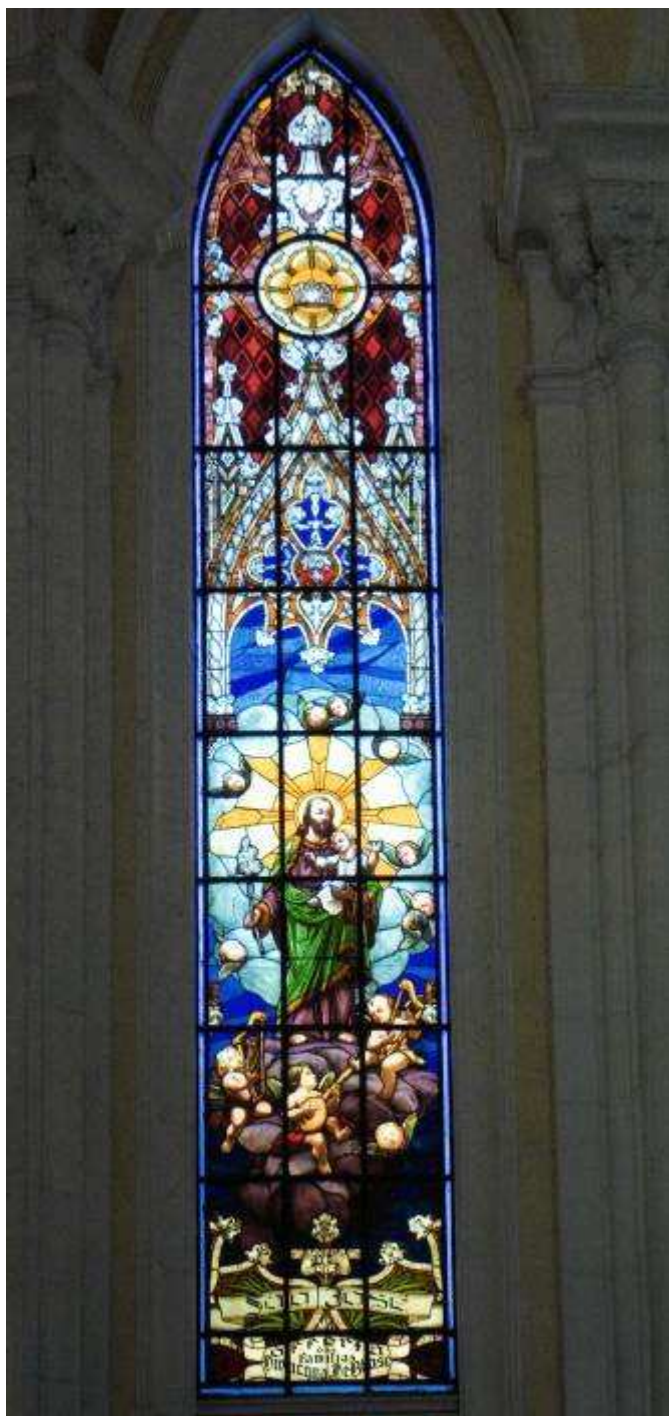
Tema do vitral e dimensão	Aparição do Cristo a Santa Margarida Maria Alacoque (180x700cm)
Doador(es)	Famílias Vivacqua e De Biase
Ano	1933
Localização original	Presbitério
Localização atual	Transepto (lado esquerdo)

ANEXO II



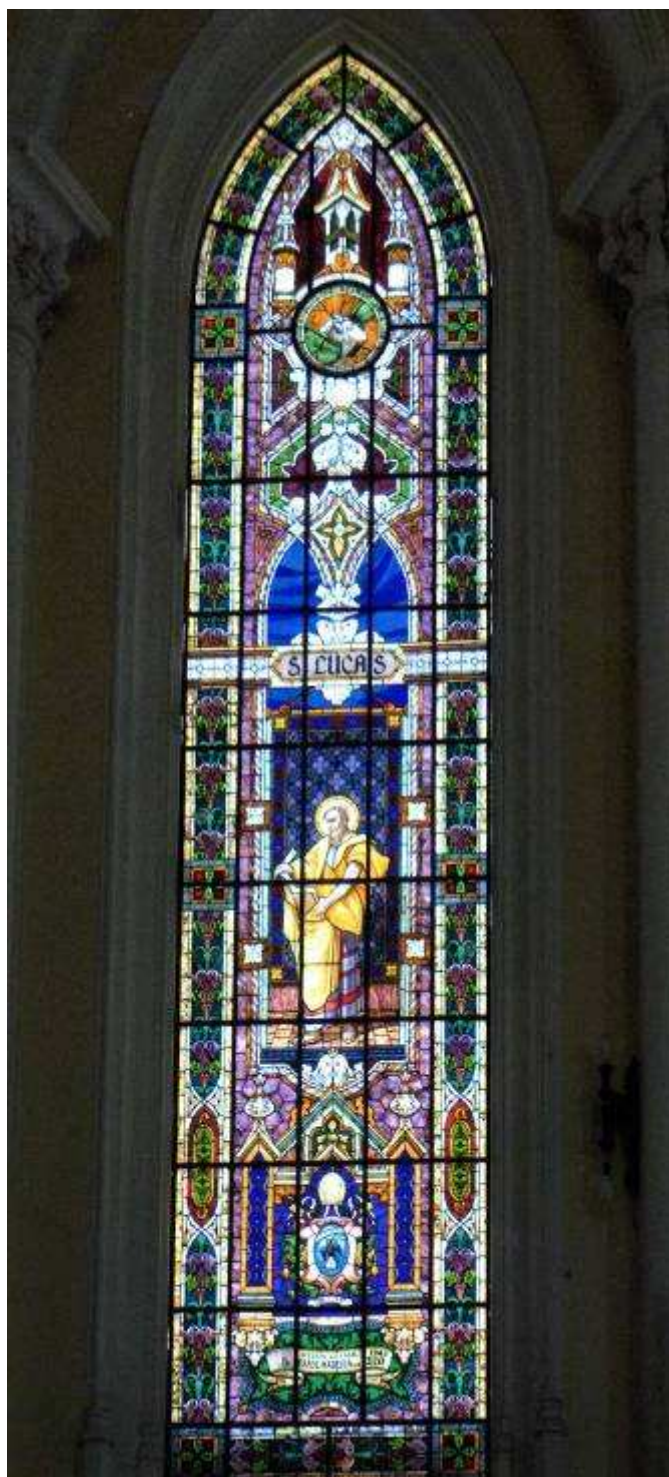
Tema do vitral e dimensão	Nossa Senhora da Conceição (120x600cm).
Doador(es)	Famílias Vivacqua e De Biase
Ano	1933
Localização original	Presbitério
Localização atual	Transepto (lado esquerdo)

ANEXO III



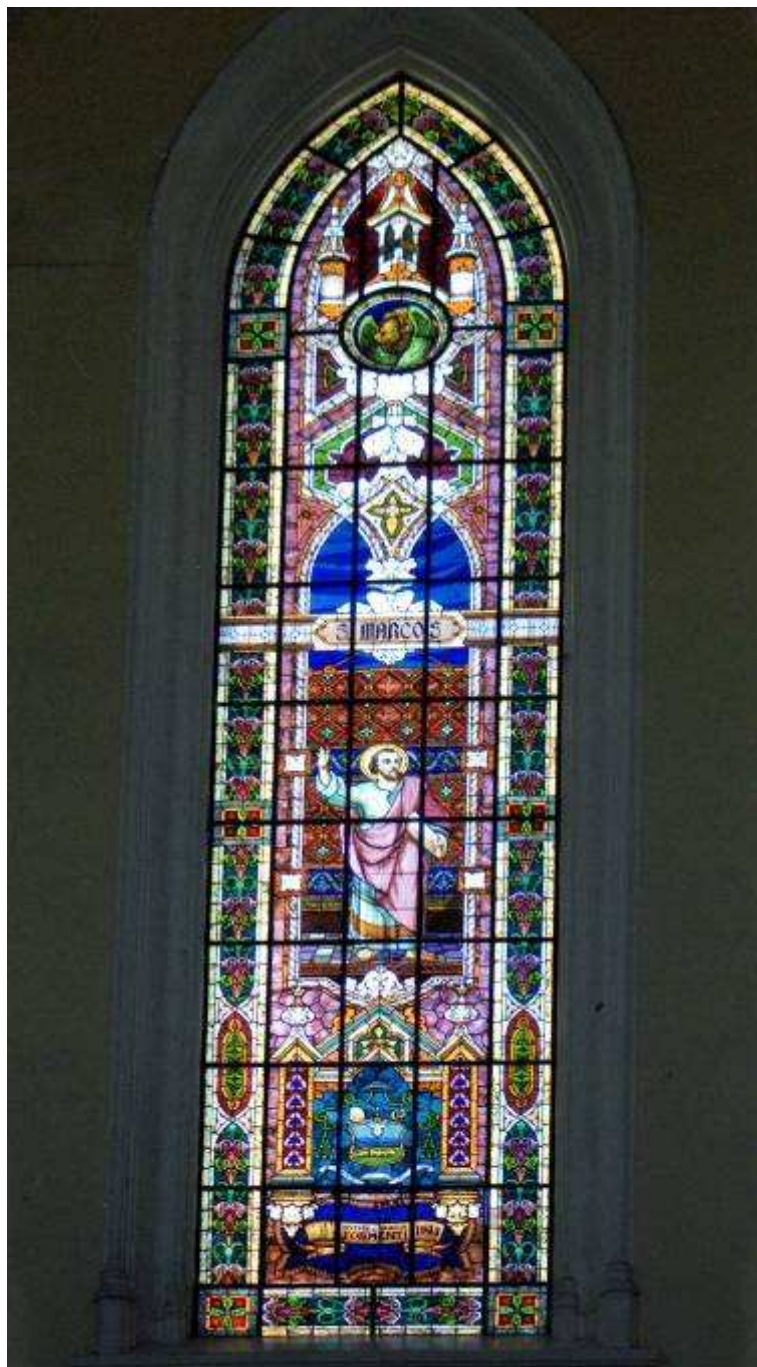
Tema do vitral e dimensão	São José e o Menino Jesus (120x600cm).
Doador(es)	Famílias Vivacqua e De Biase
Ano	1933
Localização original	Presbitério
Localização atual	Transepto (lado esquerdo)

ANEXO IV



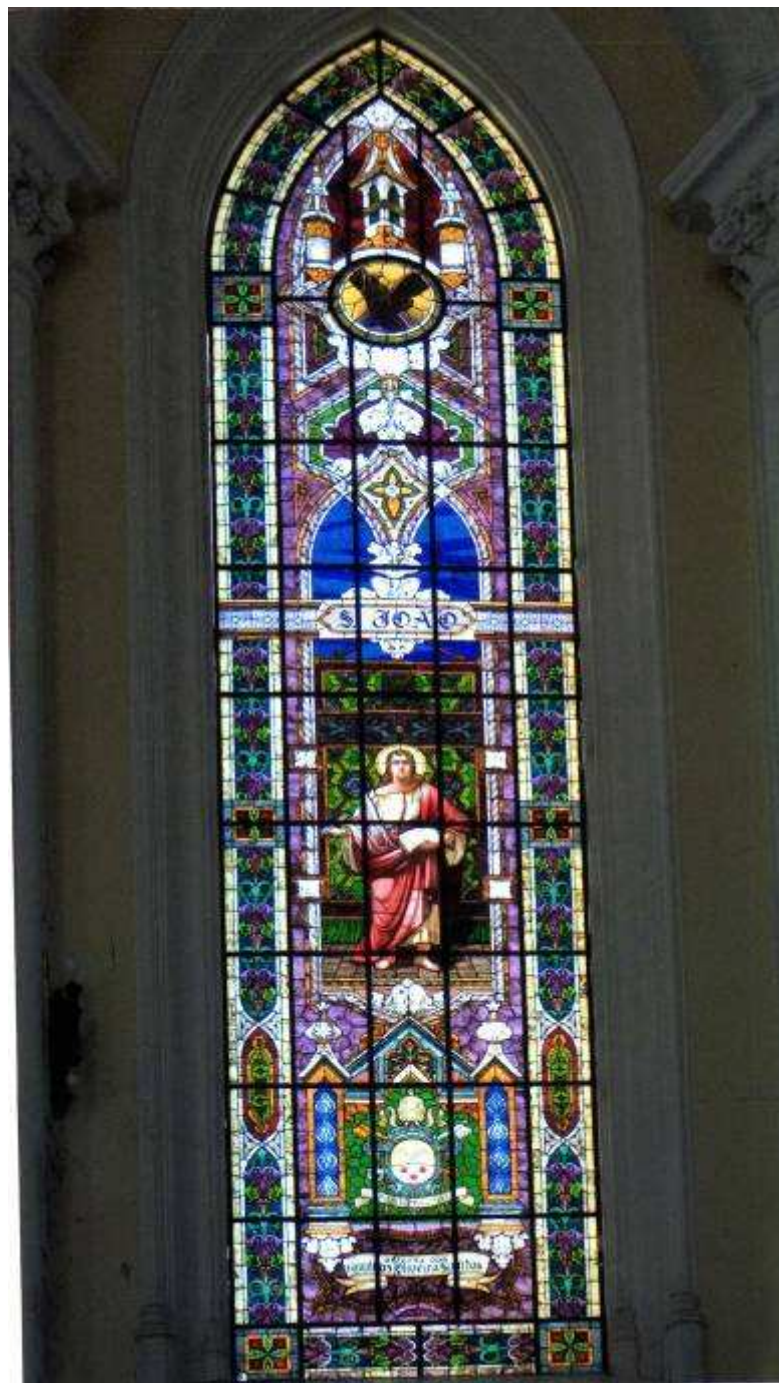
Tema do vitral e dimensão	São Lucas (150x700cm).
Doador(es)	Casal De Biase Madeira da Silva
Ano	1943
Localização original	Presbitério
Localização atual	Presbitério

ANEXO V



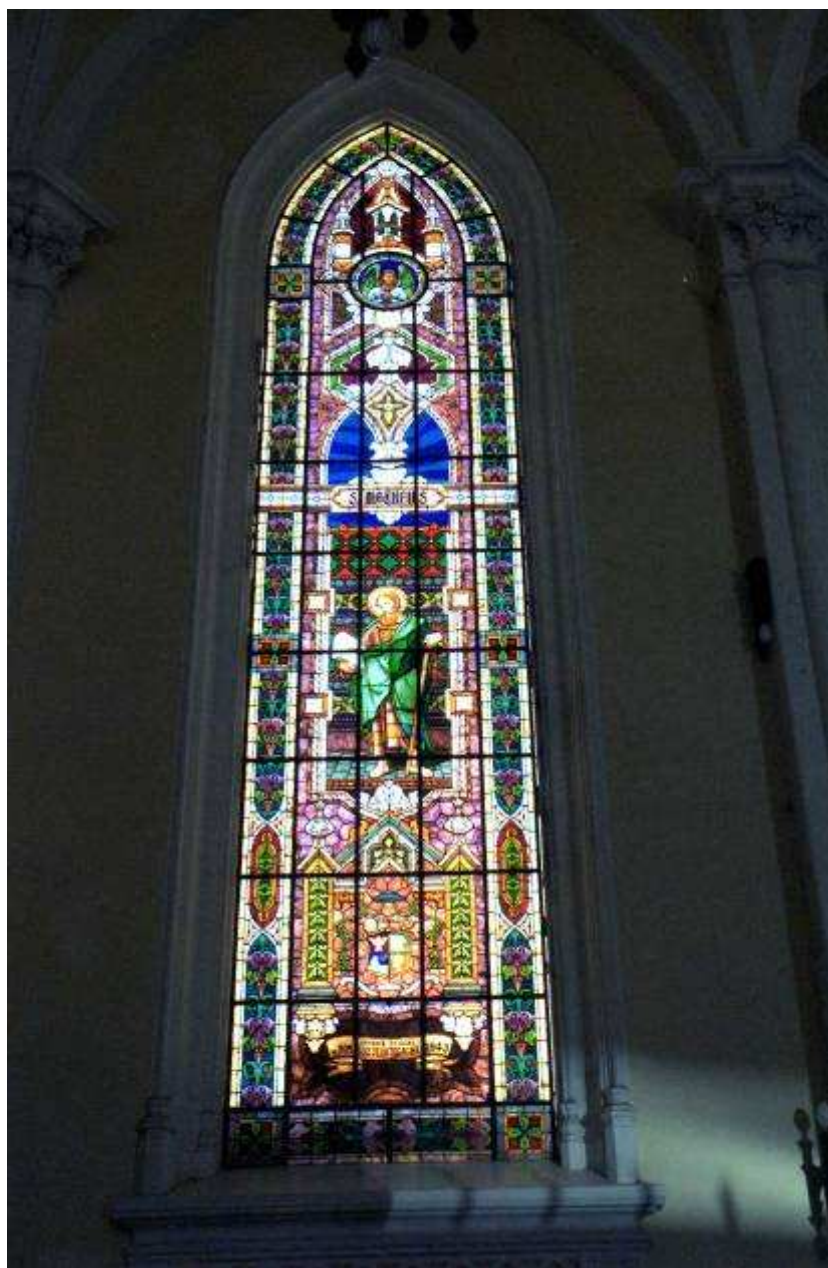
Tema do vitral e dimensão	São Marcos (150x700cm).
Doador(es)	Família Formenti
Ano	1943
Localização original	Presbitério
Localização atual	Presbitério

ANEXO VI



Tema do vitral e dimensão	São João Evangelista (150x700cm).
Doador(es)	Família Oliveira Santos
Ano	1933
Localização original	Presbitério
Localização atual	Presbitério

ANEXO VII



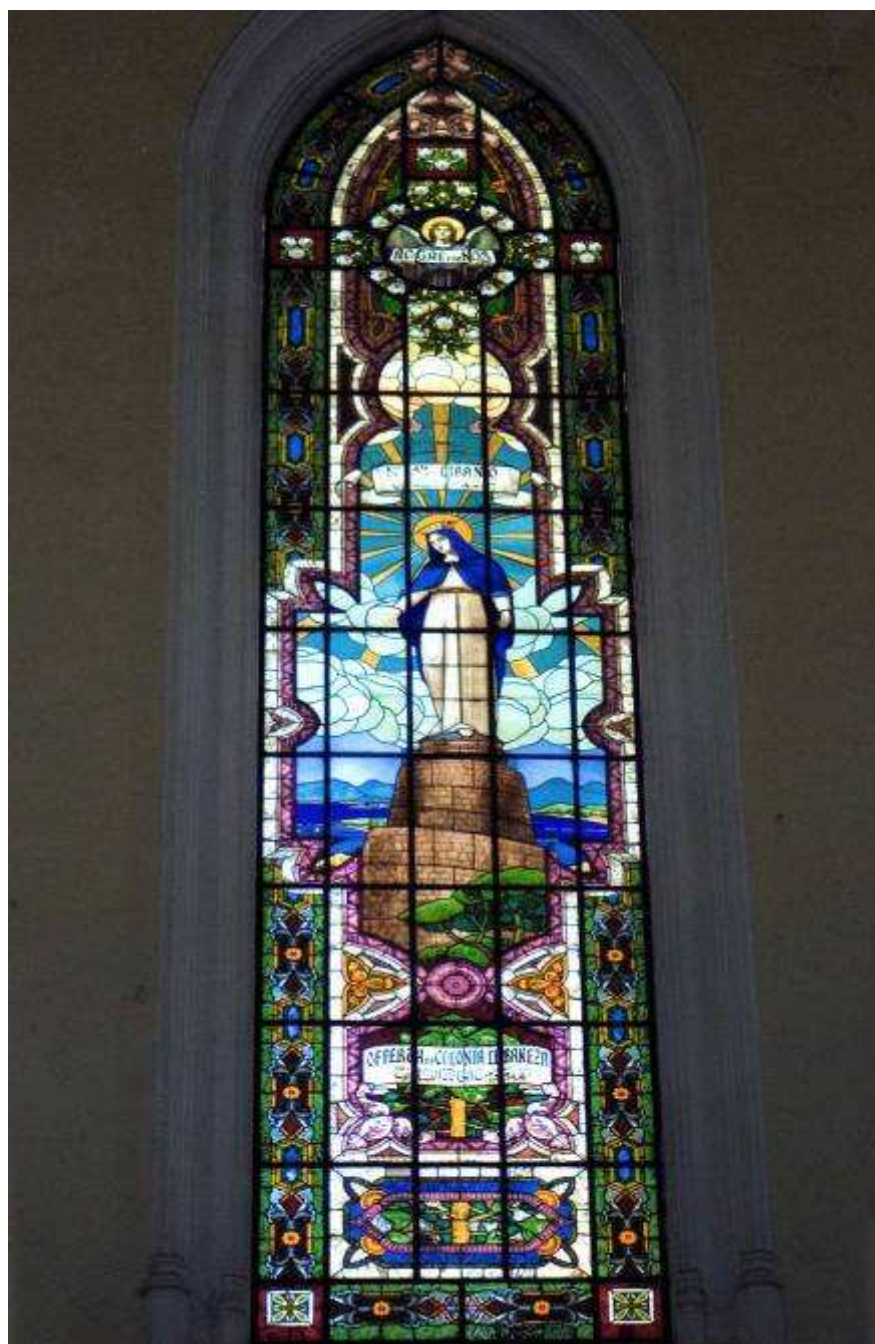
Tema do vitral e dimensão	São Mateus (150x700cm).
Doador(es)	D. Luiz Scortegagna
Ano	1943
Localização original	Presbitério
Localização atual	Presbitério

ANEXO VIII



Tema do vitral e dimensão	Nossa Senhora do Rosário de Pompéia (150x700cm).
Doador(es)	Associação do Rosário Perpétuo da Matriz
Ano	1942
Localização original	Nave (lado esquerdo)
Localização atual	Nave (lado esquerdo)

ANEXO IX



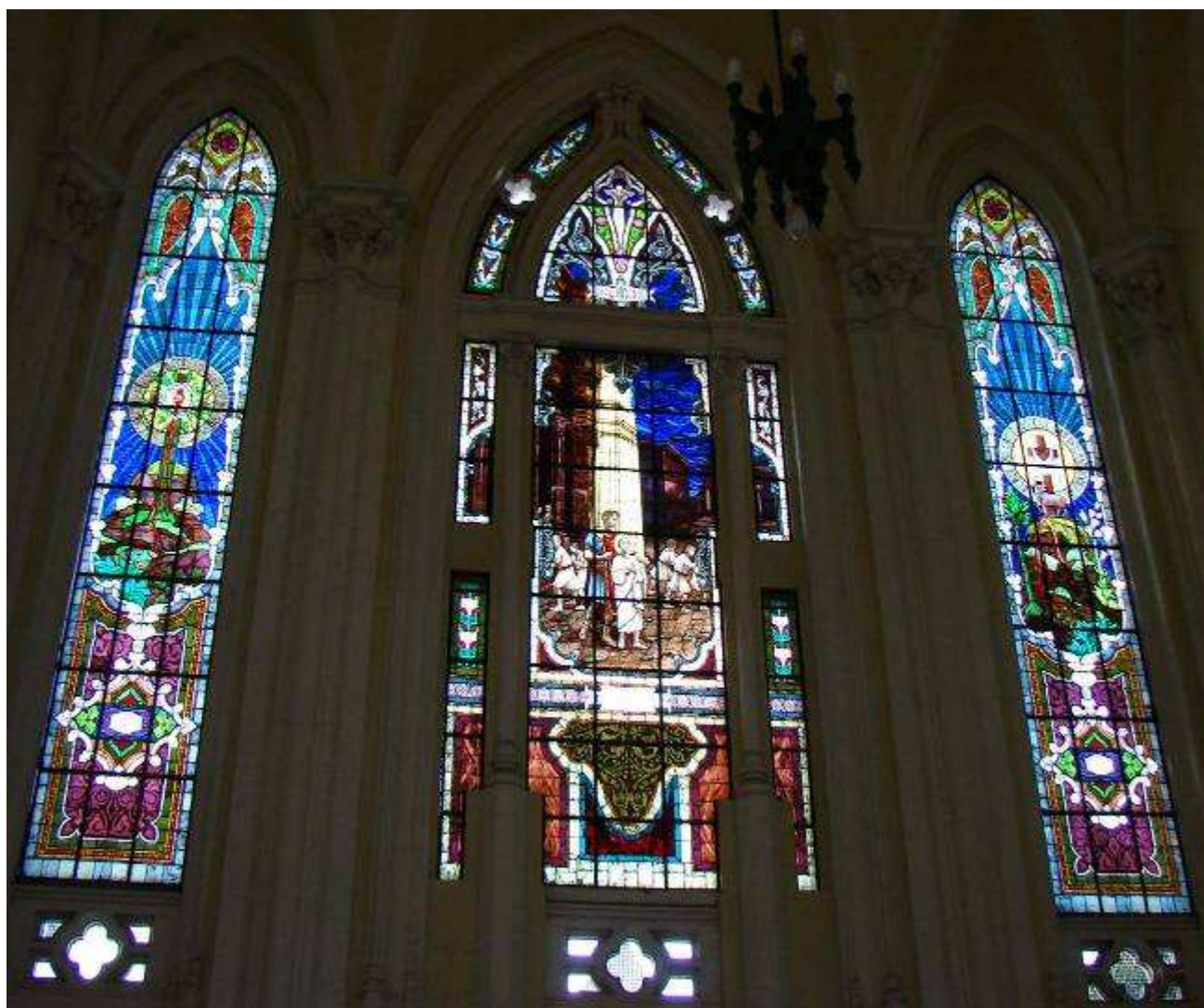
Tema do vitral e dimensão	Nossa Senhora do Líbano (150x700cm).
Doador(es)	Colônia Libanesa
Ano	1937
Localização original	Nave (lado esquerdo)
Localização atual	Nave (lado esquerdo)

ANEXO X



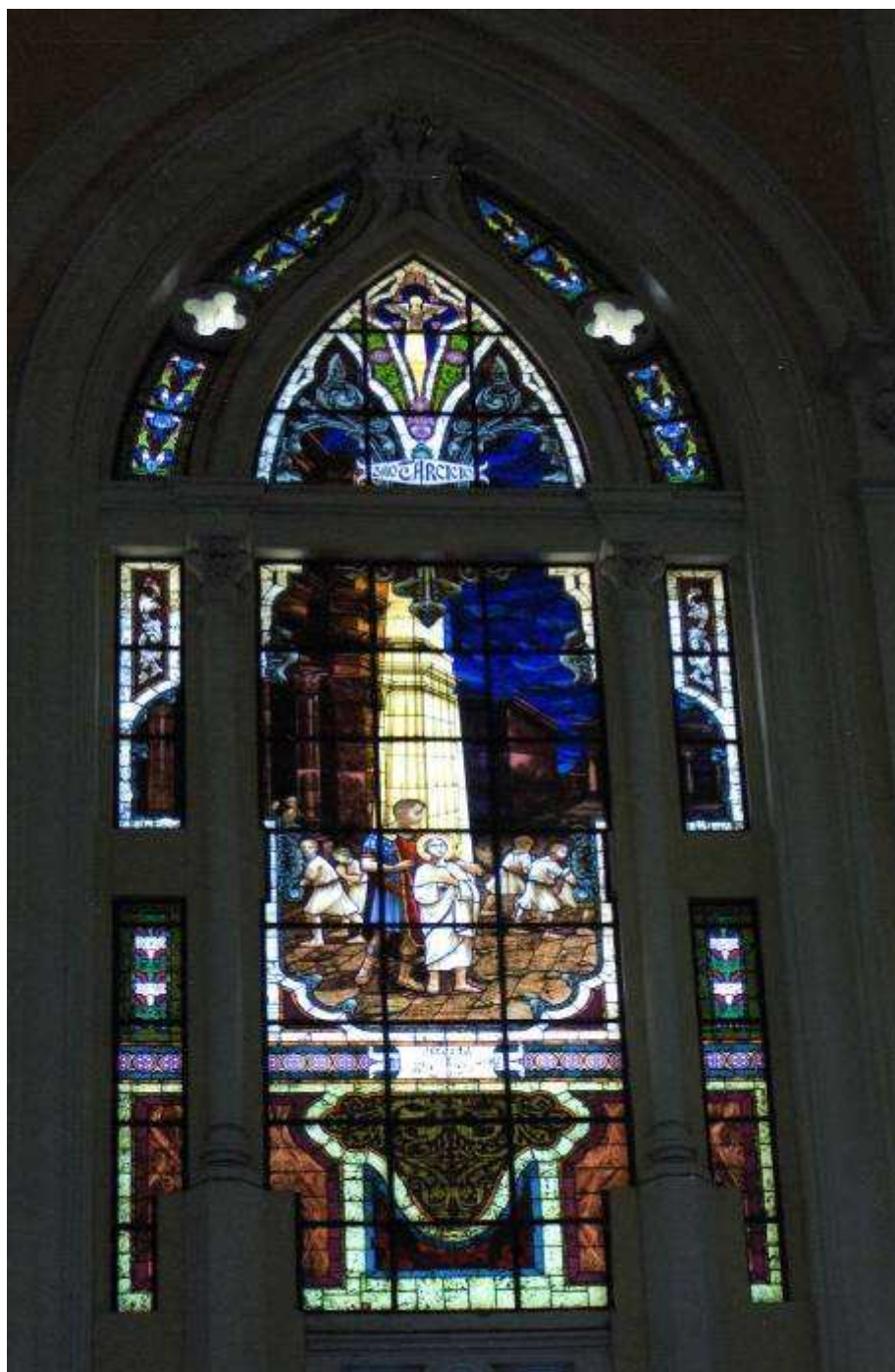
Tema do vitral e dimensão	Nossa Senhora e o Menino Jesus abençoando Santa Terezinha (150x700cm).
Doador(es)	Devotos
Ano	1933
Localização original	Nave (lado direito)
Localização atual	Nave (lado direito)

ANEXO XI



Tema dos Vitrais e Dimensões	Sagrado Coração de Jesus, São Tarcísio e Cordeiro de Deus
Doador(es)	Mocidade Espírito-santense e Irmandade do Santíssimo Sacramento [?]
Ano	1934 [?]
Localização original	Transepto (lado direito)
Localização atual	Transepto (lado direito)

ANEXO XII



Tema do vitral e dimensão	São Tarcísio (150x650cm).
Doador(es)	Mocidade Espírito-santense
Ano	1934
Localização original	Transepto (lado direito)
Localização atual	Transepto (lado direito)

ANEXO XIII



Tema do vitral e dimensão	vitral Cordeiro de Deus (120x600cm).
Doador(es)	Irmandade do Santíssimo Sacramento [?]
Ano	1934?
Localização original	Transepto (lado direito)
Localização atual	Transepto (lado direito)

ANEXO XIV



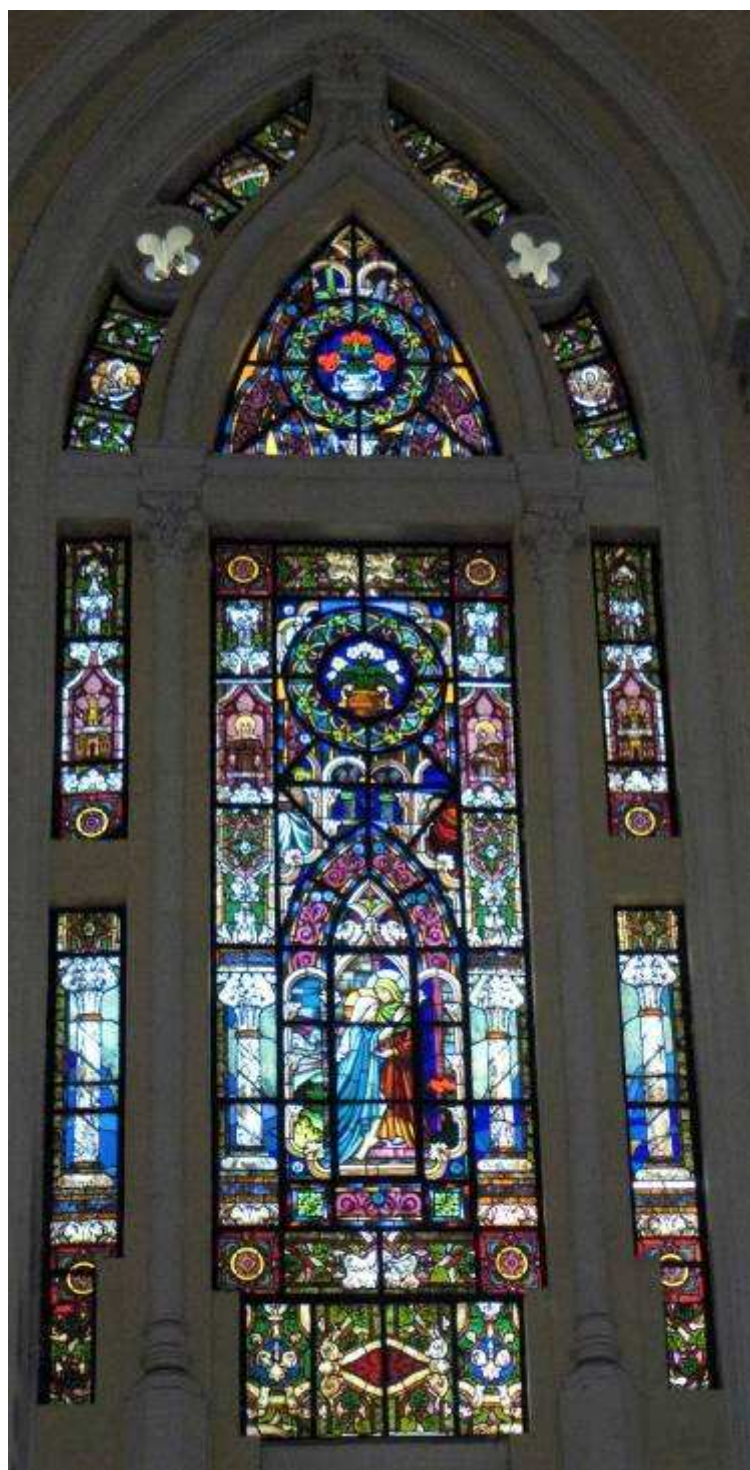
Tema do vitral e dimensão	Sagrado Coração de Jesus (120x600cm).
Doador(es)	Irmandade do Santíssimo Sacramento [?]
Ano	1934 (?)
Localização original	Transepto (lado direito)
Localização atual	Transepto (lado direito)

ANEXO XV



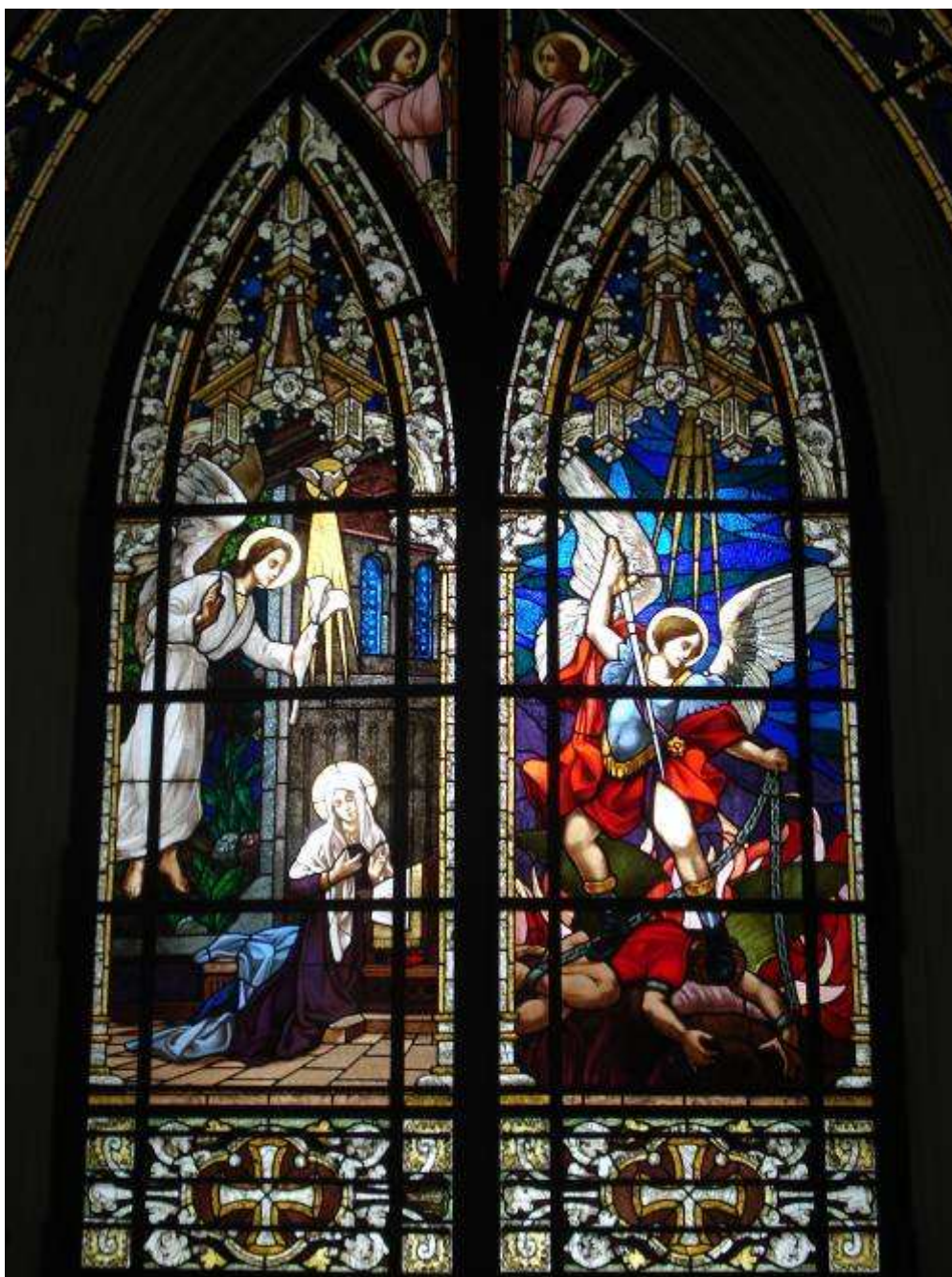
Tema do vitral e dimensão	Santa Cecília e os anjos (300x500cm).
Doador(es)	Governo Estadual
Ano	1937
Localização original	Coro
Localização atual	Coro

ANEXO XVI



Tema do vitral e dimensão	Visitação (compósito)
Doador(es)	-----
Ano	1968-1974
Localização original	Transepto (lado esquerdo)
Localização atual	Transepto (lado esquerdo)

ANEXO XVII



Tema dos Vitrais e dimensão	Anunciação e São Miguel Arcanjo (180x300cm).
Doador(es)	Capitão João Punaro Bley
Ano	1937
Localização original	Guarda-vento
Localização atual	Guarda-vento

ANEXO XVIII – Painel com vitrais do braço esquerdo do transepto instalado entre 1968 e 1974.



ANEXO XIX - “Inauguração das obras internas e do coro da Catedral” - Discurso do Bispo Dom Luiz Scortegagna na inauguração com a presença de autoridades e do governador. *Diário da Manhã*, 16 de setembro de 1937. Arquivo Público Estadual.

“A comissão das obras da Catedral de Vitória sente-se feliz em apresentar hoje ao publico e particularmente aos benfeitores, entre os quais se destaca o benemérito governo estadual o coro e a parte principal das obras internas deste templo artístico que sobremaneira honra e dignifica a nossa Diocese e o Estado do Espírito Santo. No dia 1/1/1933 convidei a fidalga população capixaba para assistir a Santa Missa neste recinto apenas por portas umas toscas tabuas amparadas com fios de arame sendo preciso alcatifar o solo com abundantes folhagens. Depois da missa celebrada n’um altar improvisado, os numerosos fiéis não precisaram ouvir razões, apresentadas com eloqüência, para se convencerem da premente e inadiável necessidade de cooperar, com esforços conjugados entre todos para a continuação e conclusão deste templo. A palavra não podia elucidar mais esta imperiosa necessidade do que o triste espetáculo oferecido aos olhos de todos os presentes. Conseqüências: Bispo e Governo. Governo e Povo parece que, espontânea e unânime juraram naquela hora trabalhar de comum acordo para recomençar as obras de tão longo tempo interrompidas, de modo que alguns jovens, para adiar certo compromisso repetiam ‘casar-me-ei quando a Catedral de Vitória estiver pronta’. Feliz aquele dia de Ano Bom. Eis as provas: semanas depois de sacola em punho, uma comissão batia as portas do alto comercio, sendo recebida por todos com tal alegria que, em poucas horas, conseguir mais de duas dezenas de contos de reis. Em maio de 1933 reiniciaram-se as obras sob a competente direção de um arquiteto de arte sacra chamada da Capital Federal. Daí em diante começou a pingar, em favor da Catedral, tanto o óbolo da viúva pobre como as ofertas dos remediados e favorecidos pela sorte. Admirável! Surpreendente! Na noite de Natal do mesmo ano tive a satisfação de celebrar a Santa Missa sobre este altar, estando já pronta esta parte do santuário. Pareceu um milagre! Pois alguém de responsabilidade chegou a dizer-me: considerava a Catedral como um fabula. Entretanto é um fato. As obras prosseguiram, galhardamente, com as benções divinas e humanas, acompanhadas com os aplausos e auxílios de todos. Livro de ouro, contribuições mensais, festas, quermesses, etc, contribuíram para o estímulo e encorajamento geral. Mas tudo isto teria sido insuficiente se não tivesse vindo ao encontro o generoso auxilio do benemérito governo do Estado. As promessas do infatigável Capitão João Punaro Bley e do saléto corpo legislativo se tornaram uma realidade: por isso temos hoje a felicidade de inaugurar solenemente o que presenciamos: altares dignos da sublimidade de nossa religião, a altura destas paredes com sóbria de coração sustentando o teto sob qual o homem sente-se pequeno quase aniquilado, por sentir-se com penetrante da grandeza e majestade infinita de Deus, o pavimento e os bancos apropriados para um santuário onde o pecador vem pedir perdão a Deus de suas faltas o triste e necessitado pedir consolações, luzes e favores, onde o favorecido vem agradecer a bondade divina. Que dizer dos vitrais? Melhores não se encontrarão em parte alguma, porque o autor deles, residente no Rio de Janeiro teve vários convites que recusou para trabalhar no Vaticano em Roma. O coro. Com 110m² é admirável, mas incompleto por não possuir um órgão condigno. Oh! Aparecesse uma pessoa para oferecê-lo, como se apresentou um benfeitor na vizinha cidade episcopal de Campos o qual o mandou fazer a expensas próprias. Contemplai o guarda vento no qual é representada a Anunciação da SS Virgem Maria n’um parte e na outra a imagem de São Miguel Arcanjo que vence a serpente exclamando: “Quem como Deus!”. Os mais entendidos viajantes e turistas admiram-se do conjunto artístico da nossa Catedral de

Vitória: ela constitui um justo orgulho de todos os capixabas. Agradeçamos, portanto em primeiro lugar a Deus NS, pois a Ele devemos tudo isso, como canta o poeta dos salmos, Davi: “Se o Senhor não edificar sua casa em vão terá trabalhado os que a edificam”. (...) Sim, oh! Deus onipotente, nós vos agradecemos por terdes inspirado aos governantes e governados deste prospero Estado a compreensão do belo da arte e da generosidade. Concedei-lhes Senhor, a justa recompensa nesta e na outra vida por terem sabido seguir estas vossas inspirações. Para este fim acaba de ser celebrada e oferecida a Missa de hoje. Meus senhores se nos encantamos em apresentar o que temos diante de nossos olhos, não podemos deixar de reconhecer o quanto há ainda para ser feito. É preciso dotar as demais janelas com vitrais apropriados, é preciso acrescentar o segundo braço do templo, porque capixaba não suporta Catedral mutilada e aleijada, é preciso que os altares sejam proporcionados, não podem faltar os púlpitos, é preciso, outrossim, começar a revestir as paredes externas e levantar as torres. Oh! Estou sonhando com as torres. O respectivo relógio obra d’arte já esta doada pelo nobre Prefeito Municipal. Perdura, pois, o apelo aos ricos e aos pobres, mas principalmente aos beneméritos governos do Estado e do Município tão empenhados no progresso geral e no embelezamento das nossas praças e jardins. Sim, todos nós esperamos que os egrégios poderes públicos continuem a cooperar, não tanto para o culto religioso interno-----, mas para o embelezamento externo exigido para a boa estética da cidade. Sob nenhuma hipótese poderão ser paralisadas as obras. Sendo preciso, empenharei, de novo, a sacola e recorrerei a vossa comprovada generosidade. Avante, pois, sempre avante! Venceremos todas as dificuldades. “Trabalhem todos para a Catedral, para o progresso do Espírito Santo, para o embelezamento de Vitória, para a gloria de Deus”.