

Para citar este artigo (ABNT):

LIMA, M. Os vitrais do Atelier Formenti na catedral de Vitória-ES, Brasil. In: *Cultura Visual*, n. 12, outubro/2009, Salvador: EDUFBA, p. 87-101.

## Os vitrais do Atelier Formenti na catedral de Vitória-ES, Brasil

*The stained glass windows of the Formenti Atelier in the cathedral of Vitória-ES, Brazil*

Mônica Cardoso de Lima

### Resumo

O propósito deste artigo é apresentar alguns aspectos do processo de produção dos vitrais encomendados para a Catedral Metropolitana de Vitória e confeccionados pelo artesão César Alexandre Formenti, dono de um atelier de vitrais e mosaicos, na primeira metade do século XX. Utilizamos como método de estudo a comparação entre as obras executadas pelo artesão para diferentes templos religiosos no Rio de Janeiro e em Vitória. Atribuímos aos vitrais a noção de *imagem-objeto*, emprestada de Jérôme Baschet, na medida em que acreditamos nas interdependências entre o objeto artístico, a cultura e a práxis política de um determinado contexto histórico. Os vitrais encomendados para a catedral de Vitória evidenciam as devoções presentes na catedral do início do século e foram pensados na conjuntura da política romanizada da Igreja, eles tinham uma função ornamental, seus repertórios estilísticos basearam-se em modelos europeus e foram concebidos numa prática de trabalho oficial e coletiva.

### Palavras-chave

Vitrais; Catedral de Vitória; César Alexandre Formenti.

### Abstract

*The purpose of this article is to present some aspects of the production process of the stained glass windows ordered for the Metropolitan Cathedral of Vitória and performed by craftsman César Alexandre Formenti, who owned an atelier of stained glass windows and mosaic in the first half of the 20th century. Our methodology was a comparison between the works of this craftsman for different religious temples in Rio de Janeiro and Vitória. We attribute to the stained glass windows the notion of image-object, expression borrowed from Jérôme Baschet, as we believe in the interdependency between the artistic object, the culture and the political praxis of a specific historical context. The stained glass windows ordered for the cathedral of Vitória show clear evidence of the existing devotion in the cathedral at the beginning of the century, and were idealized under the light of the Romanized politics of the Church. They had an ornamental function, their stylistic repertoires were based on European models, and they were conceived in a collective, workshop-like practice of work.*

### Keywords

*Stained glass windows; Cathedral of Vitória; César Alexandre Formenti.*

Este artigo é parte de nossa dissertação de mestrado, defendida junto ao Programa de Pós Graduação em Artes, da Universidade Federal do Espírito Santo, cujo enfoque foi a análise do programa iconográfico dos vitrais da catedral metropolitana de Vitória e sua relação com um projeto político-religioso em vigor nos anos de 1930 e 1940, que contribuiu para a aproximação dos interesses entre o Estado e a Igreja naquele contexto histórico da capital capixaba. Mas iremos nos dedicar, aqui, ao estudo mais específico dos vitrais enquanto objetos artísticos, e a seu processo de produção.

Nas décadas de 1930 e 1940 foram instalados 17 dos 21 vitrais em formato ogival atualmente existentes na Catedral Metropolitana de Vitória no Espírito Santo. As encomendas para a execução dos vitrais foram feitas ao Ateliê do italiano César Alexandre Formenti, vitralista residente no Rio de Janeiro e ativo na primeira metade do século XX. Cabe lembrar que se a bibliografia a respeito da arte do vitral da primeira metade do século XX no Brasil é restrita, ela o é ainda mais no que concerne a Formenti. Assim, para podermos refletir sobre o processo de encomenda e de elaboração do projeto dos vitrais destinados ao templo capixaba, recorreremos à observação das obras lá instaladas e de outras produzidas pelo *Atelier Formenti*, além de consultarmos registros eclesiásticos e a imprensa da época.

### 1. Alguns aspectos da trajetória de César Alexandre Formenti no Brasil

Os vitrais<sup>1</sup> 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, São Paulo. 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 Formenti<sup>2</sup> manteve um ateliê de fabricação de vitrais e de decorações, sobretudo em estilo *art nouveau* (CAVALCANTI, 1973, p. 186). Neste estilo realizou trabalhos para residências, prédios civis e templos religiosos, como, por exemplo, a clarabóia<sup>3</sup> 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 templo.<sup>4</sup>

Segundo Donato Mello Junior (GULLAR, F. e FARIA, R., 1989, sp), Formenti teve iniciação artística na Itália com Ravagna, da Academia de Bolonha. No Brasil, participou de várias exposições<sup>5</sup>, tendo recebido, em 1908, o Grande Prêmio por vitral decorativo do Pavilhão da Bahia, em exposição comemorativa ao Centenário da Abertura dos Portos<sup>6</sup> e, em 1930, Menção Honrosa no Salão Nacional de Belas Artes.

<sup>1</sup> Referimo-nos aos vitrais da nave, transepto, presbitério, coro e guarda-vento.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> A clarabóia já sofreu processo de restauro e encontra-se fora da moldura original por ter sido suspensa.

<sup>4</sup> 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, nº 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>

<sup>5</sup> 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>. Acesso novembro de 2008.

<sup>6</sup> Disponível em: <http://www.ufrgs.br>. Acesso em novembro de 2008.

<sup>7</sup> 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

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 XX (TARASANTCHI, 2002, p. 82). 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.

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 Loloia 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 Magini.

O Dicionário Crítico de Pintura no Brasil, ao descrever a arte do vitral no Brasil, também destaca o nome de Formenti, por seus cartões<sup>7</sup>, ao lado de John Graz, Samson Flexor, Antonio Gomide e Conrado Sorgenicht. 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.<sup>8</sup>

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



Figura 1 - Vaca e Terneiro, s/ data, aquarela s/ papel, 51 x 70 cm.



Figura 2 - Barco de Pescadores, 1914, óleo sobre tela, 41x41cm, Coleção Particular, Itaú Cultural.

contratar seus serviços. Além disso, aí ficou explícita sua autoria no projeto do altar e decoração em mosaicos.

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 (...)⁹.

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

Muitos artistas, decoradores, arquitetos e engenheiros da primeira metade do século XX, sobretudo os estrangeiros radicados no Brasil, baseavam suas criações em repertórios ornamentais<sup>10</sup>. Tais repertórios eram divulgados em publicações, predominantemente francesas, seguidas pelas italianas e, em menor escala, inglesas e alemãs.

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 económicas – 20\$000 e Obras, álbuns, publicações para qualquer ramo de arte<sup>11</sup>.

desenho era reproduzido nas dimensões da janela onde o vitral seria instalado.

<sup>8</sup> *Livro Tombo da Missão do Rio de Janeiro*, igreja São Sebastião dos Capuchinhos, p. 44.

<sup>9</sup> *Boletim de Belas Artes*, n. 06, jun. 1945, p.66.

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> *Jornal do Aprendiz*, jul. 1911, apud LIMA, 2008, p. 169.

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

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.



Figuras 3 e 4 - Reprodução das publicações apontadas por Solange F. Lima.

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.

## 2. *Atelier Formenti*: funcionamento

Como o trabalho em ateliê se caracteriza por um trabalho oficial coletivo, tanto Formenti como seu contemporâneo Sorgenicht<sup>12</sup> 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*

<sup>12</sup> 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.

apoiado em ampla tradição iconográfica, o que de certa forma acabou desenvolvendo algumas fórmulas, alguns “roteiros” a serem seguidos na decoração de igrejas (...) <sup>13</sup>

A idéia de “roteiro” ou de “fórmulas” utilizada pela autora sugeriria, a nosso ver, uma alternativa a termos como cópia, modelo 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”. No entanto, o que nos interessa nesta passagem é a identificação mesmo da prática na utilização desses modelos para a elaboração dos desenhos a serem transpostos para os suportes destinados para decorar as igrejas.

Partimos do pressuposto de que os vitrais são artefatos artísticos e, 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 funcionamento. <sup>14</sup>

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 exposição <sup>15</sup> e reconhecimento <sup>16</sup> público de seus doadores.

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.

<sup>13</sup> 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].

<sup>14</sup> 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).

<sup>15</sup> 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. Didi-Huberman propõe secularizar a noção de *aura*, segundo este autor, a religião e a magia constituem evidentemente o paradigma histórico e a forma antropológica exemplar da *aura*, no entanto, o autor destaca que o 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-Huberman dialectiza e aprofunda a ambivalência do termo. A noção benjaminiana de *aura* é complexa, ele a situa como



um fenômeno de crença e também a vincula a experiência da memória involuntária, no sentido dado por Proust. 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. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 165-196; BENJAMIN, Walter. "Sobre alguns temas em Baudelaire". In: \_\_\_\_\_. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989. (*Obras Escolhidas*; v. 3), p. 137-143. 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.

<sup>16</sup> O 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.

mo 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 carregava<sup>17</sup>. A mesma composição se repete no vitral da catedral de Vitória. Dada a anterioridade da pintura, a imagem do mártir da igreja de São Sebastião serviu claramente de roteiro para a execução da cena do mártir no vitral da catedral de Vitória.

No vitral de São Tarcísio, a escolha pelas cores saturadas, contrastantes, segue uma tradição que vinha do gótico, no que concerne aos vitrais. O vitral da catedral tem também dimensões muito maiores, tanto no comprimento (ele é três vezes maior) como na largura (praticamente o dobro). Na 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 5 - Pintura de São Tarcísio, Altar do Santíssimo Sacramento. Igreja de São Sebastião dos Capuchinhos, Rio de Janeiro (81,5x191cm). Fotografia da autora.

Figura 6 - Vitral de São Tarcísio. Catedral de Vitória (150x650cm). Fotografia da autora.



Figura 7 - 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 8 - Vitral 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 ressurreição<sup>18</sup>. Outros elementos comuns às duas composições são a cruz, a estola e a frase “*Beati qui lavant stolas suas in sanguine agni*”.



Figura 9 - Mosaico do Sagrado Coração (95x204cm). Altar lateral do Santíssimo Sacramento. Igreja de São Sebastião dos Capuchinhos, Rio de Janeiro. 2008. Fotografia da autora.

Figura 10 - Vitral do Sagrado Coração (120x600cm). Transepto. Catedral de Vitória. 2008. Fotografia da autora.

Nas imagens ao lado, 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 11 - Vitral da Aparição do Cristo a Santa Margarida Maria Alacoque (180x700cm). Presbitério/Transepto. Catedral de Vitória. 2008. Fotografia da autora.

Figura 12 - Mosaico. Altar do Sagrado Coração. Basílica de São Pedro, Roma.

Figura 13 - Pintura de Carlo Muccioli. Basílica de Santa Maria Maior, Roma.

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.

<sup>17</sup> A história desse jovem mártir do século III foi expandida pelo Cardeal Nicholas Wiseman em sua novela “Fabiola, 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.

<sup>18</sup> *Dicionário Patrístico e de Antiguidades Cristãs*, 2002, p. 1290.



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:

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.



Figura 14 - A Imaculada de Sout. Bartolomé Esteban Murillo. 1678, Óleo sobre tela. 274x190cm. Museu do Prado, Madrid, Espanha.

Figura 15 – Vitral de Nossa Senhora da Conceição (120x600cm). Catedral de Vitória. 2008. Fotografia da autora.

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.

<sup>19</sup> 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.

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”<sup>19</sup>.

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

A imagem da Imaculada Conceição<sup>20</sup> 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.

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 Reni<sup>21</sup> 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 16 - Arcanjo Miguel. Guido Reni. Santa Maria de Conceição. Roma, 1630.

Figura 17 - Altar de São Miguel Arcanjo. Basílica de São Pedro no Vaticano<sup>22</sup>.

Figura 18 - Vitral de São Miguel Arcanjo. Guarda-vento. Catedral de Vitória. 2008. Foto de Andréa Della Valentina.

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 Renascimento (MARINO, 1996, p. 134), 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.

<sup>20</sup> 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 conceição de Maria é a Carta apostólica [Bula] “*Ineffabilis Deus*”, do papa Pio IX.

<sup>21</sup> Essa pintura foi reproduzida em mosaico em um altar da basílica de São Pedro no Vaticano.

<sup>22</sup> 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.

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 texto. 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.



Figuras 19 e 20 - Detalhes lateral e frontal de um capitel. Catedral de Vitória. s/d. Fotografia de Clara Miranda.

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

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 21 - Vitral da Aparição do Cristo a Santa Margarida Alacoque. Detalhe. Nave. Catedral de Vitória. 2008. Fotografia da autora.

Figuras 22 a 24 - Detalhes do friso lateral da Catedral de Vitória. 2008. Fotografia da autora.

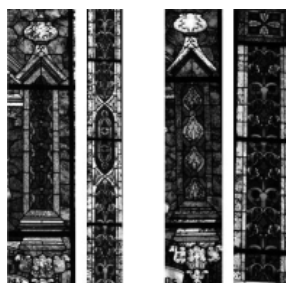


Seus correspondentes nos vitrais estão nas bordas laterais, com cores variadas e vibrantes (Figuras 25 e 26).

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.

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.

Figuras 25 e 26 - Detalhes dos vitrais de São Lucas e São João, Catedral de Vitória. 2008. Fotografias da autora.



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 es-

teja harmoniosamente integrado”<sup>23</sup>. 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-o.



Figura 27 - Porta lateral. Catedral de Vitória. s/d. Fotografia de Clara Miranda.

Figura 28 - Pia de água benta. Catedral de Vitória. 2008. Fotografia da autora.

Figura 29 - Vitral de São Lucas. Detalhe. Presbitério. Catedral de Vitória. 2008. Fotografia da autora.

A imagem de São Miguel Arcanjo compõe uma das portas do guarda-vento, enquanto na outra porta há a representação da Anunciação. 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. 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*<sup>24</sup>.

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, o doador destes vitrais. Afinal, não verificamos a publicação dos estudos realizados para os outros vitrais<sup>25</sup>.

Se não temos muitas informações sobre as encomendas realizadas pelo Ateliê Formenti para a cate-

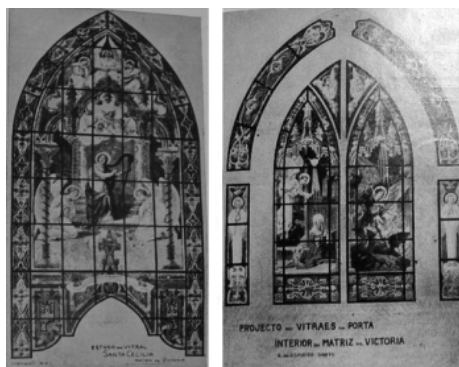


Figura 30 - Estudo para o vitral do coro. Revista Chanaan, n. 13, jan. 1937, p. 11.

Figura 31 - Estudo para o vitral do guarda-vento. Revista Chanaan, n. 13, jan. 1937, p. 11.

<sup>23</sup> DREYFUS, Jenny. *Artes Menores*. São Paulo: Anhambi, 1959. p. 15.

<sup>24</sup> *Revista Chanaan*, n. 13, jan. 1937, p. 11.

<sup>25</sup> 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.

dral, 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

- (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 natureza<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> *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.

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 colocado 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)<sup>27</sup>.

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 perceber apenas pela análise das próprias imagens-objeto, à falta de documentação escrita. Assim, no vitral de Nossa Senhora do Rosário Perpétuo, como é de costume na tradição iconográfica deste tema, há a representação dos quinze mistérios. Eles se localizam em pequenas vidraças e são feitos em *grisaille*. Cada mistério do Rosário tem o seu respectivo título, mas, no entanto, como podemos notar neste detalhe, ocorreu uma troca do título entre a “Assumpção de N. Senhora” e a “Ressurreição de Jesus Cristo”.

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 diferencia-se bastante do gótico, pois na Idade Média, o programa iconográfico de uma igreja era acompanhado por um religioso que supervisionava a obra atento aos detalhes. Além disso, o vitral fazia parte de uma cultura visual específica: no gótico, a luz era concebida como um reflexo divino e um símbolo de Deus, logo os vitrais, como filtros conversores da luz natural exterior, acabavam por evocar uma realidade transcendente e imaterial de acordo com a sua utilização e localização no templo.



Figura 32 - Vitral de Nossa Senhora do Rosário Perpétuo. Detalhe. Nave. Catedral de Vitória. 2008. Fotografia da autora.

<sup>27</sup> 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.

Na catedral de Vitória, os vitrais desempenham uma função mais ornamental. Exemplo disso são os vitrais de Santa Terezinha e de Nossa Senhora do Rosá-

rio de Pompéia, cujas padroeiras foram representadas na nave da catedral. As associações religiosas ligadas a devoção destas santas 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, formas privilegiadas, enquanto o vitral servia como um “cenário”, uma grande ornamentação – mas certamente com fins políticos, sociais, religiosos, além de estéticos.

Neste sentido, concluímos que os vitrais evidenciam as devoções presentes na catedral da primeira metade do século XX, porém sem função cultual. Os vitrais foram produzidos em uma oficina artesanal cujo trabalho evidencia um fazer coletivo, assim como a utilização de modelos iconográficos consagrados dos santos e santas lá representados. A análise do programa iconográfico dos vitrais nos revelou uma função teológica que expressava a política da Igreja na conjuntura romanizada do catolicismo brasileiro, além de ser um indício da aproximação entre os interesses da Igreja e do Estado na conjuntura política marcada pela intervenção de João Punaro Bley nos anos 1930 e 1940.

#### **Referências**

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

BRANDÃO, I.L. *Luz no êxtase: vitrais e vitralistas no Brasil*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1994.

CAVALCANTI, Carlos (org.). *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973.

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

LEITE, Teixeira Jose Roberto. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: ArtLivre, 1987

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.

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

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

#### **Sobre a autora**

Mônica Cardoso de Lima é graduada em História pela UFOP, Mestre em Artes pela UFES, Professora de História na rede municipal de ensino de Vitória, Professora da FACEVV e membro do Grupo de Pesquisas em Imagens Cristãs (GPIC-UFES).

E.mail: cardosolimamonica470@gmail.com