

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**ESCOLA DE BELAS ARTES**  
**DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA E TEORIA DA ARTE**

**KAROLINNY ROSA DE BRITO DA ROCHA**

**TESTEMUNHO E TRANSCENDÊNCIA:**

Relação entre imagem e palavra nos vitrais da Catedral Presbiteriana do Rio

Rio de Janeiro

2019

KAROLINNY ROSA DE BRITO DA ROCHA

**TESTEMUNHO E TRANSCENDÊNCIA:**

Relação entre imagem e palavra nos vitrais da Catedral Presbiteriana do Rio

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Historiador da Arte.

Orientador: Dr. Marcus Tadeu Daniel Ribeiro

Rio de Janeiro

2019

## AGRADECIMENTOS

A **Deus**, o autor da minha vida. Sem Ele, eu não teria chegado até aqui, sem que tivesse guiado todos os meus caminhos. Que tudo em minha vida, todo o trabalho das minhas mãos sejam para glorificar o Seu nome.

Aos meus pais **Marco Aurelio** e **Rosane**, por todo amor e por se esforçarem, a cada dia, para me dar todos os subsídios para que eu pudesse ter um bom futuro; especialmente minha mãe, que dedicou todos os dias de sua vida para educar a mim e meus irmãos da melhor forma que pode, valeu a pena todo esforço. Minha avó **Nilcéa**, minha segunda mãe, que sempre acreditou no meu potencial e nunca mediu esforços para que esse longo caminho fosse um pouco mais suave e feliz, te amo imensamente.

Ao **Lucas**, amor da minha vida, meu melhor amigo, a pessoa que escolhi viver ao lado todos os meus dias. Que me apoia, acredita nas minhas ideias e faz com que os meus dias sejam mais bonitos. Seu amor, compreensão e companheirismo foram fundamentais para que eu pudesse acreditar nos meus sonhos e seguir em frente. Todas as minhas conquistas são suas, e ainda vamos conquistar muitas outras coisas juntos. Desejo um dia ser tão incrível quanto você é.

Às minhas amigas historiadoras (e arquiteta) **Ana, Isa, Bia** e **Gabi**, por alegrarem os meus dias ao longo desses anos de curso. Sem vocês, meus dias não seriam tão felizes e leves; com vocês aprendo todos os dias a ser uma pessoa melhor. Aos meus amigos da igreja, por todos os dias me ensinarem o que é comunhão e o quão bom é viver em união.

Aos meus professores, por se dedicarem e transmitirem seus conhecimentos a nós e, principalmente, estimular-nos a pensar e produzir. Especialmente ao meu professor e orientador **Marcus Tadeu**, por toda a ajuda, conselhos e incentivos. Obrigada por acreditar em mim.

A todos que estiveram comigo no estágio do Museu D. João VI, com vocês aprendi como ser uma profissional melhor. O carinho e o cuidado de vocês com as obras e a história do Museu foram uma inspiração para mim. A todos que passaram pela minha vida nesses anos de vida acadêmica, pelas trocas de ideias, trabalhos em grupo, pelas lágrimas e sorrisos compartilhados, o nosso esforço não é em vão. Obrigada a todos por tudo.

*Qual é a nossa única esperança, na vida e na morte?*

*Que não somos de nós mesmos, mas pertencemos, de corpo e alma, na vida e na morte, a Deus e a nosso Salvador, Jesus Cristo.*

*(Catecismo Nova Cidade, Pergunta 1)*

## RESUMO

ROCHA, K.R.B. **TESTEMUNHO E TRANSCENDÊNCIA: Relação entre imagem e palavra nos vitrais da Catedral Presbiteriana do Rio.** Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Este trabalho apresenta de que maneira a palavra se relaciona com símbolos nos vitrais da Catedral Presbiteriana do Rio a partir dos âmbitos visual e ideológicos e demonstra a como associação imagem-palavra se corresponde com o referencial gótico presente na arquitetura da Catedral. A partir da análise dos vitrais, articula como a doutrina reformada protestante se aplica à leitura do revivalismo gótico da Catedral no contexto do final do século XIX e início do século XX no Brasil. Foram utilizados documentos e atas da Catedral Presbiteriana do Rio e do Presbitério do Rio de Janeiro para compreender a história do presbiterianismo no Brasil, o processo de construção, as referências artísticas e ideológicas para a concepção de seus vitrais, por ocasião da ausência da Catedral nas literaturas especializadas na arquitetura do século XX no Brasil. Com isto, pretende-se abrir novos caminhos e concepções para o estudo da arte sacra no Brasil.

**Palavras-chave:** Neogótico; Arquitetura Neogótica no Brasil; Vitrais; Protestantismo.

## LISTA DE FIGURAS

|   |    |
|---|----|
| Figura 1 - Igreja de Saint Martin in the Fields.....                        | 12 |
| Figura 2 - Theatro Municipal do Rio de Janeiro.....                         | 17 |
| Figura 3 - Catedral de Petrópolis .....                                     | 19 |
| Figura 4 - Projeto do novo Templo.....                                      | 20 |
| Figura 5 - Vitral do Mercado Municipal de São Paulo.....                    | 22 |
| Figura 6 - <i>La Pêche Miraculeuse</i> , de Konrad Witz .....               | 24 |
| Figura 7 - Interior da Cathédrale Saint-Pierre .....                        | 25 |
| Figura 8 - Interior da Catedral Presbiteriana do Rio.....                   | 26 |
| Figura 9 - Monumento ao Pregador.....                                       | 27 |
| Figura 10 - Escultura de João Calvino.....                                  | 28 |
| Figura 11 - Escultura de Rev. Pierre Richier e Rev. Guillaume Chartier..... | 28 |
| Figura 12 - Vitral do transepto norte “Salmos 33:3 e Isaías 42:10” .....    | 33 |
| Figura 13 - <i>Notre Dame de la Belle Verrière</i> , Chartres.....          | 35 |
| Figura 14 - Rosácea da Catedral de Chartres.....                            | 37 |
| Figura 15 - Vitral central (rosácea).....                                   | 38 |
| Figura 16 - Vitrais da Abside.....  | 40 |
| Figura 17 - Vitral da Nave Lateral “Salmos 103” .....                       | 42 |

## SUMÁRIO

|   |           |
|---|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO.....</b>  | <b>8</b>  |
| <b>1 REVIVALISMOS E ECLETISMO: UM BREVE HISTÓRICO.....</b>                | <b>10</b> |
| 1.1 Revivalismo gótico na Europa e sua conexão com a Idade Média.....     | 11        |
| 1.2 Os expoentes da arquitetura neogótica na Europa.....                  | 13        |
| 1.3 O revivalismo gótico no Brasil e o ecletismo.....                     | 15        |
| 1.3.1 Grandjean de Montigny e a Missão Francesa.....                      | 16        |
| 1.3.2 O gosto eclético e outras transformações.....                       | 17        |
| <b>2 A CATEDRAL PRESBITERIANA DO RIO E SEUS REFERENCIAIS GÓTICOS.....</b> | <b>20</b> |
| 2.1 A história da edificação do Templo.....                               | 20        |
| 2.2 A Cathédrale Saint-Pierre.....  | 23        |
| 2.3 As figuras antropomórficas.....                                       | 27        |
| 2.4 A importância dos vitrais e sua composição.....                       | 29        |
| <b>3 TESTEMUNHO E TRANSCENDÊNCIA.....</b>                                 | <b>32</b> |
| 3.1 O objetivo dos vitrais.....   | 32        |
| 3.2 A importância da luz.....   | 34        |
| 3.3 A rosácea e seus significados.....                                    | 35        |
| 3.4 A dimensão teológica dos vitrais.....                                 | 38        |
| <b>4 CONCLUSÃO.....</b>   | <b>44</b> |
| <b>5 REFERÊNCIAS.....</b>   | <b>46</b> |

## INTRODUÇÃO

Desde os primórdios do Cristianismo, a concepção de vida e fé sempre foram extremamente ligadas. Esse conceito se tornou ainda mais evidente na época medieval, onde não havia separação entre a esfera pública da vida e a religião, tudo era integrado. Sua influência até os dias de hoje é inegável, e deixou suas marcas em todos os âmbitos da sociedade, sobretudo nas artes. Até a quebra do paradigma das artes iniciada na era moderna, o referencial tanto das artes visuais quanto da arquitetura eram os cânones clássicos, cuja temática era, em grande parte, histórias bíblicas, a vida dos santos e seu vasto simbolismo. A representação da figura humana era comum e fazia parte do repertório artístico da Igreja até o início do século XVI.

No entanto, com a Reforma Protestante, iniciada por Martinho Lutero, a questão da fé e da vida cristã sofreram grandes mudanças. Com a separação dos chamados “protestantes” da Igreja Católica, os rumos da arte cristã também se transformaram. A influência de reformadores como Martinho Lutero (1483-1546), João Calvino (1509-1564) e John Knox (1513-1572) foi fundamental para a expansão do protestantismo mundo afora, chegando ao Brasil no século XIX. O grande número de igrejas protestantes no Brasil, muitas históricas, são evidências do grande crescimento de seus adeptos.

A primeira igreja presbiteriana do Brasil, conhecida como Catedral Presbiteriana do Rio é um grande exemplo disso. Sua construção neogótica chama atenção por sua suntuosidade e riqueza de sua arquitetura. Os seus vitrais ganham destaque por sua riqueza de detalhes e sua composição. No entanto, como ficou a questão das artes visuais com a negação da representação antropomórfica? Quais soluções foram utilizadas para alinhar as questões doutrinárias com a tradição da arte sacra na concepção dos vitrais?

A presente pesquisa tem por objetivo compreender de que maneira a palavra se relaciona com símbolos nos vitrais a partir dos âmbitos visual e ideológicos e demonstrar como associação imagem-palavra se corresponde com o referencial gótico presente na arquitetura da Catedral. Ao analisar os vitrais, compreendendo tais relações, pretende-se também articular como a doutrina reformada protestante se aplica à leitura do revivalismo gótico da Catedral no contexto do final do século XIX e início do século XX no Brasil.

Primeiramente, busca-se compreender como se deu o processo de resgate dos antecedentes históricos, arquitetônicos e artísticos consolidados com a profusão dos “neos”,

em especial o neogótico, e para isso foi analisada uma bibliografia que abarcasse tanto essas transformações na Europa quanto no Brasil. No entanto, identificou-se uma dificuldade em encontrar estudos sobre as artes plásticas no cenário protestante e também a ausência da Catedral Presbiteriana do Rio na categoria “Arquitetura Neogótica no Brasil” em sites de busca e em pesquisas relacionadas à arte neogótica no Brasil.

Portanto, para construir uma ligação entre o contexto histórico e a orientação ideológica dos vitrais e da construção da Catedral, foram realizadas consultas de documentos e atas da Catedral Presbiteriana do Rio e do Presbitério do Rio de Janeiro para compreender a história do presbiterianismo no Brasil, o processo de construção, as referências artísticas e ideológicas para a concepção dos vitrais e da Catedral como um todo, além de visitas à Catedral Presbiteriana do Rio e ao seu Museu, o Museu História Viva do Presbiterianismo, a fim de analisar os componentes decorativos, os esboços desenvolvidos pelo arquiteto e experiência estética pessoal com os vitrais a ser analisados, para que a teoria e a prática estejam alinhadas na pesquisa e a elaboração de um pensamento crítico seja mais eficiente.

A hipótese levantada para a questão é que a relação entre imagem e palavra nos vitrais da Catedral Presbiteriana do Rio estabelece uma associação mútua, onde a imagem se encontra como testemunho e a palavra como índice de transcendência. A demonstração de grandiosidade, a supremacia da Palavra e da luz que adentra pelos vitrais está em toda parte da construção. A não utilização de figuras antropomórficas na concepção dos vitrais no interior do templo não prejudica a demonstração dos ensinamentos doutrinários. Para isso, há o emprego de textos, símbolos e grafismos. Tanto a palavra quanto à imagem trabalham juntas como forma de reafirmação, pois o seu uso isolado pode comprometer o significado de seu conteúdo. No entanto, quando palavra e imagem se apresentam juntamente, a ilustração da Escritura ou do Símbolo de Fé é reafirmada pelo texto que a acompanha.

Chega-se à conclusão de que a ausência de figuras antropomórficas e a orientação doutrinária diferente da tradição católica não impedem que os vitrais, que são inspirados no gótico, tenham profundidade artística e teológica e que possível o estudo da arte sacra com viés protestante sem o conceito pré-concebido de que toda sua produção é iconoclasta. Em função disto, o estudo de uma arquitetura religiosa fora do âmbito católico, no qual estamos acostumados a analisar, pode abrir novos caminhos e concepções para o estudo da arte sacra no Brasil.

## 1 REVIVALISMOS E ECLETISMO: UM BREVE HISTÓRICO

Uma das características do Cristianismo ao longo da história é a utilização de imagens e esculturas que representam tanto os homens e mulheres considerados santos quanto à presença de símbolos e alegorias específicos, além da representação figurativa ou não da trina divindade. A utilização de tais recursos imagéticos para fins litúrgicos e doutrinários pode ser encontrada predominantemente no Catolicismo. No entanto, a proibição de qualquer tipo de imagem figurativa como objeto de adoração e culto advindos dos ensinamentos da tradição judaica constitui um dos pilares da doutrina da Igreja Cristã Reformada, baseada nos dois primeiros mandamentos bíblicos, descritos em Êxodo 20:3-6:

Não terás outros deuses diante de mim. Não farás para ti imagem de escultura, nem semelhança alguma do que há em cima nos céus, nem embaixo na terra, nem nas águas debaixo da terra. Não as adorarás, nem lhes darás culto; porque eu sou o SENHOR, teu Deus, Deus zeloso, que visito a iniquidade dos pais nos filhos até a terceira e quarta geração daqueles que me aborrecem e faço misericórdia até mil gerações daqueles que me amam e guardam os meus mandamentos.<sup>1</sup>

Com a palavra em evidência maior que a visualidade, o enfoque do protestantismo foram as Escrituras e também a música. Isso pode ser levado em consideração ao observar que, no contexto latino-americano, a teologia evangélica é pautada predominantemente pela missão integral da igreja. Portanto, tanto tradicionais, pentecostais e neopentecostais são quase sempre avessos a qualquer tipo de manifestação estética, no âmbito da imagem representativa, especialmente na liturgia, relacionado talvez pelo puritanismo influenciado pelo teólogo e reformador alemão Andreas von Karlstadt<sup>2</sup>. Armino Trevisan aponta que um dos maiores frutos artísticos da teologia de Lutero foi o campo musical, dizendo que “o reformador não mostrou particular interesse pelas artes plásticas, embora não as tenha desprezado”<sup>3</sup>. Logo, não é surpresa que o imaginário protestante não tenha buscado um equilíbrio entre imagem e palavra, mas deu maior importância para a palavra escrita e para a música; ou, segundo Manuel Lopes, “para o discurso da expressão oral (sermões) e para a acústica (hinos)”<sup>4</sup>. A Contrarreforma, no entanto, enfatizou o papel espiritual atribuído às imagens e ao culto aos santos, prática contrária ao imaginário protestante voltado para o texto literário ou musical.

<sup>1</sup> Bíblia Sagrada. Traduzida em Português por João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. 2ª ed. Barueri – SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999. 896p, p. 54.

<sup>2</sup> FILHO, 2008, p. 3.

<sup>3</sup> TREVISAN, 2003, p. 208-209

<sup>4</sup> Manuel Lopes é jornalista e professor de Ciências da Comunicação. Membro da Primeira Igreja Batista de Madri. Cf. Serviço de Notícias ALC, Madri, 23 de outubro de 2003.

Tal manifestação intrínseca à Igreja pode ser notada na Arte Barroca entre o final do século XVI e meados do século XVII.

O chamado revivalismo medieval e a invenção do neogótico manifestam-se no século XIX como uma reafirmação de uma ideia advinda do gótico através de instrumentos visíveis como as artes visuais e a arquitetura, um “renascimento” de uma época passada. Nesse caso, já havia uma ruptura com o caráter pejorativo da denominação “gótico”, não sendo mais associado àquilo que é “bárbaro”. Esse resgate do passado através de práticas artísticas foi indicado por Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc como um sinal de desespero pelo presente<sup>5</sup>, como uma construção de sua própria época; Maria Cristina C. L. Pereira, no caso da arquitetura e arte neogótica, chega a fazer uma comparação desse anseio de resgate do passado como um anacronismo, citando o que Georges Didi-Huberman chamou de “montagem de tempos heterogêneos que formam anacronismo”<sup>6</sup>, dando ênfase que tal anacronismo “é algo produtivo e inevitável, gerado quando diferentes tempos colidem e se retrabalham: o da Idade Média, o do século XIX, o da contemporaneidade, sem que isso implique hierarquias ou uma “verdade” cronologicamente linear”<sup>7</sup>.

### **1.1 Revivalismo gótico na Europa e sua conexão com a Idade Média**

É denominado neogótico ou revivalismo gótico o movimento artístico ocorrido durante o século XIX e início do século XX na Europa. Sua intenção era revocar, “em discursos e práticas artísticas, arquitetônicas, literárias, religiosas, filosóficas e políticas”<sup>8</sup>, a Idade Média. Além do gótico, esse fenômeno conhecido como Revivalismo trouxe à tona outros períodos históricos do passado, como o Egito Antigo e a Antiguidade clássica. Tal conceito de ressurreição de tempos passados, como se a história fosse cíclica e a morte e o ressurgimento de “estilos” algo inevitável conversa, por exemplo, com o pensamento de

---

<sup>5</sup> “Expliquer comment et pourquoi l’intelligence humaine cesse tout à coup de marcher en avant, pour revenir vers un passé qu’elle connaît à peine, nous ne le saurions guère. Peut-être est-ce un sentiment instinctif de son erreur présente, et le désir de sortir d’une route fausse. Quoi qu’il en soit, ce retour vers le passé est presque toujours un signe de détresse, une ressource extrême qu’emploient les intelligences lorsqu’elles désespèrent du présent.” (VIOLLET-LE-DUC, 1844, p. 179 apud PEREIRA, 2011, p. 3).

<sup>6</sup> “(...) un extraordinaire montage de temps hétérogènes formant anachronismes”. (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 16 apud PEREIRA, 2011, p. 3).

<sup>7</sup> Ibid., p. 4.

<sup>8</sup> Ibid., p. 4.

Heinrich Wölfflin (1864-1945), em seus *Conceitos Fundamentais da História da Arte* e escritos sobre o Renascimento e Barroco.

É interessante pensar que, apesar da profusão de estilos arquitetônicos e expressões artísticas provocadas pelos revivalismos, o século XIX não era uma busca desencontrada de um estilo único: o próprio Ecletismo era o estilo da época<sup>9</sup>. O Ecletismo era cultura característica de uma classe burguesa que priorizava o conforto, era amante do progresso e a modernidade, porém rebaixava a arte e a arquitetura ao nível da moda e do gosto<sup>10</sup>.

No entanto, a Europa do século XVIII já experimentava um apreço pelo passado com o Romantismo inglês. Essa “romantização do passado” perpassava tanto a arquitetura quanto outras áreas, como por exemplo, a literatura. O ideal romântico procurava deixar de lado os princípios neoclássicos e, por consequência, os clássicos e priorizava a criação e o subjetivismo. Por isso, alguns elementos góticos começaram a ser inseridos na arquitetura, a exemplo da flecha gótica da igreja de Saint Martin in the Fields realizada por James Gibbs (1682-1754) no período de 1722 a 1726.

**Figura 1** - Igreja de Saint Martin in the Fields



Fonte: Igreja St Martin in the Fields.

<sup>9</sup> PATETTA, L. **Considerações sobre o ecletismo na Europa**. In: *O Ecletismo na arquitetura brasileira*, org. por Annateresa Fabris. São Paulo: EDUSP, 1987, p. 13.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.13.

## 1.2 Os expoentes da arquitetura neogótica na Europa

Na França do século XIX, o arquiteto Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) foi um dos mais importantes revivalistas medievais, construindo igrejas neogóticas e produzindo escritos sobre preservação do patrimônio histórico. O apreço de Viollet-le-Duc pela estética medieval é perceptível pela quantidade de restaurações de igrejas góticas e na construção de novas seguindo o esse mesmo padrão arquitetônico, como Sainte-Chapelle, Catedral de Notre Dame de Paris e Saint-Denis-de-l’Estrée. Ele e outros revivalistas consideravam “a joia gótica como um exemplar da arquitetura cristã francesa”<sup>11</sup>, deixando bem claro a sua convicção da superioridade da arquitetura gótica sobre a arquitetura moderna, por sua maior dimensão simbólica.

Segundo ele, a superioridade do gótico se dava por representar melhor tanto o cristianismo (ou catolicismo) quanto à identidade da arquitetura francesa e o brilhantismo de seus executores, chegando a dizer que “os arquitetos do século XIII sabiam como construir melhor do que seus antecessores e melhor que seus sucessores”.<sup>12</sup> O conceito de Viollet-le-Duc sobre história era a ideia de continuidade: a França contemporânea mantinha os mesmos modelos religiosos do passado, logo não necessitava de uma “arte nova” para seus velhos hábitos. Sua postura o fez declarar que “(...) nós construímos e continuaremos a construir igrejas francesas do século XIII”.<sup>13</sup> Portanto, o revivalismo gótico era, para ele, a ratificação de um estilo arquitetônico autenticamente francês e a perpetuação do mesmo pela sua engenhosidade técnica.

No contexto da Inglaterra, o revivalismo gótico também era de certa forma, um mecanismo de resgate do símbolo de identidade nacional. Nessa busca, muitos intelectuais ignoravam a ligação dessa manifestação artística com a Igreja Católica e sua origem francesa. No entanto, alguns outros, como o arquiteto Augustus Welby. N. Pugin (1812-1852) acreditavam que estilo e fé eram uma única e mesma coisa<sup>14</sup>. Ele escreveu vários títulos sobre o gótico e, juntamente com Charles Barry (1795-1860), projetou a Casa do Parlamento inglês. Sua profissão de fé católica deixa claro sua posição quanto à importância da relação entre o neogótico e o cristianismo.

---

<sup>11</sup> BRESSANI, 2014, p.135.

<sup>12</sup> “Les architectes du XIIIe siècle savaient construire mieux que leurs prédécesseurs, mieux que leurs successeurs,” Viollet-le-Duc, “De la construction,” AA 3 (1845). p. 328.

<sup>13</sup> “nous élevons et nous élèverons des églises françaises du XIIIe siècle” (VIOUET-LE-DUC, 1846, p. 28 apud PEREIRA, 2011, p. 7).

<sup>14</sup> Ibid. p. 9.

Ao contrário de Viollet-le-Duc, que valorizava o aspecto construtivo e a dimensão simbólica da arquitetura gótica, Pugin visava o simbolismo religioso dessas construções e um “revivalismo” da fé cristã. Avesso ao paganismo existente no neoclassicismo e o materialismo moderno, ele acreditava que a arquitetura neogótica resgataria a profundidade contida na arquitetura e nas artes desse tempo passado, afirmando que “a pintura e a escultura, quando devotadas ao serviço da Igreja, são calculadas para desenvolver e elevar os sentimentos religiosos de uma nação a um nível surpreendente.”<sup>15</sup> Mais uma diferença entre o pensamento de Viollet-le-Duc e Pugin era a ideia de continuidade: enquanto para o primeiro os modelos religiosos perduraram desde as épocas passadas, o segundo acreditava que esses valores haviam se rompido e, por isso, era necessário resgatá-los.

Pugin, além de inspirar os apreciadores do gótico, também influenciou escritores e pensadores funcionalistas do século XIX. Entre eles estava o arquiteto alemão Gottfried Semper (1803-1879), que defendia as artes aplicadas ou decorativas como sendo direcionadas pelas técnicas e os materiais<sup>16</sup>. Além dele, também influenciou o pensamento do grupo de artistas que integrou a Grande Exposição de 1851, a saber, Henry Cole (1808-1882), Owen Jones (1809-1874), Matthew Digby Wyatt (1820-1877) e Richard Redgrave (1804-1888).

Outro importante teórico e entusiasta do revivalismo gótico foi John Ruskin (1819-1900). Escritor de *The Seven Lamps of Architecture* (1849) e *The Stones of Venice* (1853), Ruskin, assim como Pugin, considerava que a continuidade entre o presente e o passado havia se rompido. Ele acreditava que a Idade Média permanecia no passado, mas arquitetura era uma agente conservadora de sua memória, declarando que “nós podemos viver sem ela [a arquitetura], e louvar sem ela, mas não podemos lembrar sem ela”<sup>17</sup>.

O pensamento de Ruskin diferia de Viollet-le-Duc no que diz respeito às qualidades da arquitetura neogótica: enquanto Ruskin valorizava os aspectos morais (influenciado pelo Romantismo), Viollet-le-Duc dava ênfase às qualidades construtivas, totalmente funcionais. Quanto ao pensamento de Pugin, a diferença se dá por não enfatizar demasiadamente no tocante à fé cristã, mas por considerar a arquitetura, sobretudo, uma reminiscência do passado. Isso fica evidente quando ele diz que “(...) a maior glória de um edifício (...) está em sua Idade

<sup>15</sup> “(...) painting and sculpture, when devoted to the service of the Church, are calculated to improve and elevate the religious feelings of a nation in a surprising degree.” (PUGIN, 1895, p. 31 apud PEREIRA, 2011, p. 10-11)

<sup>16</sup> PEVSNER, 2001, p. 10.

<sup>17</sup> “(...) we may live without her [architecture], and worship without her, but we cannot remember without her.” (RUSKIN, 1940, p. 182; Lamp of Memory, II apud PEREIRA, 2011, p. 12)

(...) que sentimos nas paredes que foram por longo tempo banhadas por vagas de humanidade que passaram”<sup>18</sup>.

É importante notar que a demanda de construções neogóticas era de igrejas, apesar das múltiplas construções civis concebidas nessa época. A possibilidade de revocar a religiosidade e o caráter ideológico dos tempos antigos e a suntuosidade de cada detalhe da arquitetura lhe eram propícia, tanto para a vertente protestante quanto para – em sua maioria – a católica. Apesar das motivações divergentes e do contexto histórico de cada um deles, o revivalismo gótico na Europa permitiu a utilização dos novos materiais e tecnologias provenientes da Revolução Industrial aliados a um modelo teórico dos antepassados para criar novas construções.

### **1.3 O revivalismo gótico no Brasil e o ecletismo**

No contexto brasileiro, a arquitetura do século XIX e início do século XX, em seu cenário de modernização, é denominada eclética ou historicista. Além dos referenciais europeus aqui citados, também foi inspirada pela chegada da Família Real Portuguesa, em 1808<sup>19</sup>. É considerada eclética por revocar diversos “estilos”, tais quais os “neos” (Neoclássico, Neogótico, Neobarroco etc.) surgidos na Europa, de acordo com o gosto de quem o realizava. A grande diferença entre o resgate do passado europeu e do brasileiro é clara: o europeu buscava a sua própria herança, testemunhada pelos vestígios históricos; o brasileiro resgata um passado que não era seu, a herança de uma história não vivida.

A arquitetura desse período é notavelmente dominada pela referência neoclássica e seus semelhantes em composição clássica, como o neo-renascimento. No entanto, construções seguindo os referenciais góticos são encontradas geralmente nas regiões onde havia a presença de imigrantes provenientes da Europa e também em locais onde havia o emprego de estruturas importadas de ferro<sup>20</sup>.

As mudanças ocorridas no cenário arquitetônico brasileiro, sobretudo no Rio de Janeiro, se iniciam com a chegada da Família Real. Primeiramente, algumas mudanças foram

---

<sup>18</sup> “the greatest glory of a building (...) is in its Age, (...) which we feel in walls that have long been washed by the passing waves of humanity” (RUSKIN, 1940, p. 190-191; Lamp of Memory, X apud PEREIRA, 2011, p. 12).

<sup>19</sup> DIAS, 2008, p. 105.

<sup>20</sup> PEREIRA, S. G., 2008, p. 30.

estabelecidas por Paulo Fernandes Viana (1758-1821), no período do ano de 1808 a 1821, então governador da capitania do Rio. Tais mudanças trouxeram modernização para os centros urbanos, construção de pontes e abertura de estradas e uniformização da iluminação pública, trazendo um novo conceito de espaço<sup>21</sup>.

### 1.3.1 Grandjean de Montigny e a Missão Francesa

A Missão Artística Francesa chega ao Brasil em 26 de março de 1816 e, com ela, um grupo de artistas franceses. Eles embarcam para o Brasil após uma conturbada situação em seu país, por ocasião da derrota de Napoleão na Batalha de Waterloo, em 1815. Artistas como Grandjean de Montigny (1776-1850), Jean Baptiste Debret (1768-1848) e Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830) integraram a missão, liderados por Joachim Lebreton (1760-1819).

Grandjean de Montigny, que em 1816 se torna professor de arquitetura da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, tem um papel importante na adoção de um novo estilo arquitetônico na cidade do Rio de Janeiro. A seu ver, “para fazer da capital uma cidade moderna, convinha não somente impor o estilo neoclássico internacional como também realizar reformas de estrutura”<sup>22</sup>. Sua série de desenhos mostrava o caráter monumental que concebia a arquitetura, embora muitos nunca tenham sido colocados em prática.

O arquiteto se empenhou em grandes projetos: a construção de um novo palácio imperial para D. Pedro I; o Campo da Aclamação, uma Praça no Campo do Santana que organizaria o novo bairro da Cidade Nova em sua volta; e também o Palácio do Senado. No entanto, o único projeto seu a sair do papel foi a construção do Palácio da Academia de Belas Artes, inaugurado em 1826<sup>23</sup>. Apesar disso, seus esforços não passaram despercebidos: a Academia de Belas Artes, herdando seus conhecimentos, se empenhará mais tarde para influenciar as autoridades a programarem um urbanismo lógico, diferente das tradições portuguesas. Em face dessa produção espontânea, Grandjean propôs o exemplo de um urbanismo fundado na regularidade e na simetria<sup>24</sup>.

Sua influência foi tamanha que a arquitetura do século XIX, predominantemente neoclássica, passou a ser fortemente marcada por uma série de construções de caráter monumental, na qual atuaram diversos discípulos de Grandjean de Montigny, como José

<sup>21</sup> LOS RIOS FILHO, M., 1941, p. 47.

<sup>22</sup> COUSTET, In: **UMA CIDADE EM QUESTÃO I: Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro**, 1979, p. 74.

<sup>23</sup> Ibid., p. 77.

<sup>24</sup> COUSTET, 1979, p. 79.

Cândido Guilhobel (1843-1925), Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879) e Francisco Joaquim Bethencourt da Silva (1831-1911)<sup>25</sup>. Após a sua morte, em 1850, o estilo neoclássico foi perdendo força até que, no governo Rodrigues Alves (1903-1906), a cidade passou por uma grande transformação urbana onde foram construídos diversos prédios com caráter eclético<sup>26</sup>.

### 1.3.2 O gosto eclético e outras transformações

No século XX, as transformações na cidade se tornaram ainda maiores. O urbanismo no Rio de Janeiro contou com a implantação de uma nova cidade, uma metrópole seguindo os padrões europeus. Após a demolição de uma grande parte de prédios e residências coloniais da parte central, a arquitetura eclética é instaurada nos prédios comerciais e públicos, geralmente seguindo um molde francês, como o Museu Nacional de Belas Artes, a Biblioteca Nacional e o Teatro Municipal<sup>27</sup>. O ecletismo também está presente também na decoração de interiores, como motivos inspirados no Art Nouveau e a utilização de peças de ferro importadas.

**Figura 2** - Theatro Municipal do Rio de Janeiro



Fonte: Mapa de Cultura RJ, 2019.

---

<sup>25</sup> PEREIRA, 2008, p. 30.

<sup>26</sup> DIAS, 2008, p. 107.

<sup>27</sup> PEREIRA, op. cit., p. 59.

Transformações expressivas se deram com os projetos de Francisco Pereira Passos (1836-1913), engenheiro e prefeito da cidade na época. Influenciado pelo plano Haussmann<sup>28</sup>, projetou a antiga Avenida Central e promoveu o alargamento e aberturas de ruas no Centro da cidade. Para isso, foram demolidas diversas edificações e foram construídas outras novas, seguindo os padrões da arquitetura eclética. Outros estados do Brasil também contaram com transformações significativas em sua paisagem urbana, como por exemplo, a abertura da Avenida Central e a construção do Teatro Municipal em linguagem eclética, em São Paulo, promovida por Ramos de Azevedo (1851-1928), e as obras desenvolvidas por João Adolfo Herbster (1826-1893) em Fortaleza, como a construção da estrada que liga Fortaleza a Maranguape e diversos *boulevards*.

Em razão da profusão de estilos arquitetônicos diferenciados, o ecletismo foi muito criticado pelos adeptos do modernismo<sup>29</sup>. Lucio Costa (1902-1998), arquiteto e urbanista brasileiro que defendia o modernismo, acerca da arquitetura brasileira de sua época declarou que

apreciando as construções de outros tempos, dos tempos que se construía sem a preocupação de chamar a atenção pela extravagância das formas e pelo alarde das cores, senti em toda a plenitude, o disparate de certos edifícios, alguns muito belos, mas de um estilo que absolutamente não se adapta ao nosso clima. [...] O que num lugar está bem, noutra pode parecer ridículo.<sup>30</sup>

O problema do ecletismo brasileiro como forma de lidar com um passado que não lhe pertence é indicado por Annateresa Fabris por não ser produto de um conhecimento da tradição passada, mas por ser “o rechaço radical dos vestígios coloniais que persistiam no país, apesar do neoclassicismo da Missão Artística Francesa”<sup>31</sup>. Os revivalismos se diferenciam do ecletismo justamente por suas premissas teóricas e seus objetivos que excediam o programa artístico, pois buscavam um “estilo nacional” que havia se perdido através dos séculos.

O neogótico no Rio de Janeiro se encontra nessa profusão eclética, aparecendo em alguns lugares, primeiramente, com algumas ogivas nas janelas das casas. Segundo Patrícia Vasconcellos, a primeira construção neogótica foi projetada por John Johnston (1775-1861)

<sup>28</sup> Reforma urbana idealizada por Georges-Eugène Haussmann (1809-1891) em Paris, visando a melhoria da circulação e rápido acesso a todos os lugares da cidade. Criaram-se novos grandes eixos que cortavam a cidade, diversos *boulevards*, e rotatórias. Todas essas reformas instauraram uma perspectiva de modernidade e, para isso, as edificações existentes foram demolidas.

<sup>29</sup> Designação genérica de vários movimentos artísticos e literários (cubismo, dadaísmo etc.), surgidos no fim do século XIX e no XX, que buscaram examinar e desconstruir os sistemas estéticos da arte tradicional.

<sup>30</sup> COSTA: In LEONÍDIO, 2007, p. 36 apud MARTINS, 2009, p. 14.

<sup>31</sup> FABRIS, p. 135.

na Quinta da Boa Vista, no período entre 1812 e 1817<sup>32</sup>. Existem outras construções que seguem o mesmo estilo arquitetônico, como o prédio da Ilha Fiscal, a Capela da Piedade de 1862, a Igreja da Imaculada Conceição e a Catedral de Petrópolis (Matriz atual).

**Figura 3** - Catedral de Petrópolis



Fonte: Catedral de Petrópolis

Neste contexto, a Catedral Presbiteriana do Rio se insere como uma construção influenciada pelo revivalismo gótico. Embora tenha características arquitetônicas neogóticas, como os exemplos citados acima, ela não é mencionada pelos autores e especialistas desse período. Nem mesmo sua posição privilegiada no Centro do Rio, próxima a famosa Praça Tiradentes, é suficiente para que ela obtenha destaque nas publicações sobre arquitetura neogótica no Brasil. Os capítulos seguintes, portanto, abordarão suas características arquitetônicas, sua importância histórica e a dimensão teológica de seus vitrais; buscando inseri-la, assim, no contexto da arquitetura histórica e da arte sacra brasileira, lugar que não ocupava até então.

---

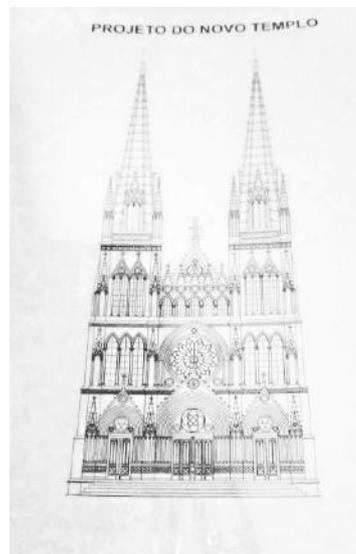
<sup>32</sup> DIAS, 2008, p. 109.

## 2 A CATEDRAL PRESBITERIANA DO RIO E SEUS REFERENCIAIS GÓTICOS

### 2.1 A história da edificação do Templo

A Igreja Presbiteriana do Rio de Janeiro foi organizada em 12 de janeiro de 1862, na sala alugada para uso da Missão Presbiteriana na atual Travessa do Ouvidor, Centro da Cidade<sup>33</sup>. Por ser uma religião diferente da oficial do Império, a igreja era implantada em residências<sup>34</sup>, até poder finalmente ser considerada um templo. Passou também por um salão alugado na Rua do Cano, pela Rua do Regente, Campo do Santana e Rua Conde d'Eu (atual Rua Frei Caneca), até chegar ao endereço atual, Rua Silva Jardim, nº 23 (antes Travessa da Barreira, 15). O processo de construção da Catedral iniciou-se em 02 de agosto de 1927, após a aprovação da Associação Pró-Remodelação do Templo<sup>35</sup>. O projeto do engenheiro e arquiteto militar Ascanio Vianna (1887-?) inicialmente previa a construção de somente uma torre com uma flecha, porém ele verificou, no processo inicial, que eram necessárias duas modificações no projeto, a saber: a fachada, que passou a ter duas torres e duas flechas e o fundo do templo, onde hoje está localizado o Púlpito, que passou a prever uma abside<sup>36</sup>.

**Figura 4** - Projeto do novo Templo



Fonte: Museu História Viva do Presbiterianismo

<sup>33</sup> IPRJ. História da Igreja Presbiteriana do Rio de Janeiro 1862-2012. Brasil, 2012, p. 35.

<sup>34</sup> Constituição Política do Império do Brasil de 15 de março de 1824. “**Art. 5.** A Religião Catholica Apostolica Romana continuará a ser a Religião do Imperio. Todas as outras Religiões serão permitidas com seu culto domestico, ou particular em casas para isso destinadas, sem fôrma alguma exterior do Templo.”

<sup>35</sup> IPRJ. Ata da Sessão da Igreja Presbiteriana do Rio de Janeiro, nº273, de 02/08/1927, p. 5v.

<sup>36</sup> IPRJ. Ata da Mesa Administrativa da Igreja Presbiteriana do Rio de Janeiro - 17/05/1928, p. 246 e 247.

Em 1927-1928 Ascanio Vianna elaborou o projeto executivo de construção do novo Templo, em estilo neogótico, executado pela Construtora Adelino & Irmão, cuja Pedra Fundamental foi lançada em 30 de outubro de 1928<sup>37</sup>. Em 1932 as portas do templo foram instaladas pela empresa *Shormen e Cia* e as ferragens pela empresa de Januário Ferreira. Nesse mesmo ano, é autorizado que as colunas do Templo fossem revestidas de mármore artificial claro róseo<sup>38</sup>.

No ano seguinte, em 1933, a empresa Casa Conrado, em São Paulo, é contratada para fornecer os vitrais, objetos de estudo do presente trabalho, e também dos caixilhos<sup>39</sup>. A Casa Conrado foi criada pelo alemão Conrado Sorgenicht I (1836-1901), vindo de uma região da Renânia do Norte, que continha diversas catedrais do período gótico. Ele frequentou tais catedrais até seus 39 anos de idade, antes de vir para o Brasil, e sua formação religiosa se deu nesses templos. As ideias que tinha sobre a representação de Deus na materialização da luz colorida do vitral estavam impregnadas em sua memória cultural<sup>40</sup>. No final do século XIX, houve uma parceria entre Conrado Sorgenicht II e Ramos de Azevedo (1851-1928), que foi diretor geral do Liceu de Artes e Ofícios, onde a Casa Conrado fornecia os vitrais para o Liceu. Entre as obras executadas pelo Escritório Técnico Ramos de Azevedo que possuíam vitrais provenientes da Casa Conrado estão o Pavilhão Paulista na Exposição Nacional do Rio de Janeiro (1908), o Teatro Municipal de São Paulo (1911) e o Mercado Municipal de São Paulo (1933). Sua atuação influenciou decisivamente na arquitetura paulistana da virada do século, na formação da chamada arquitetura eclética<sup>41</sup>.

---

<sup>37</sup> Segundo Laudo Técnico de Vistoria Predial da SRC Consultoria de Engenharia, em 28 de setembro de 2016.

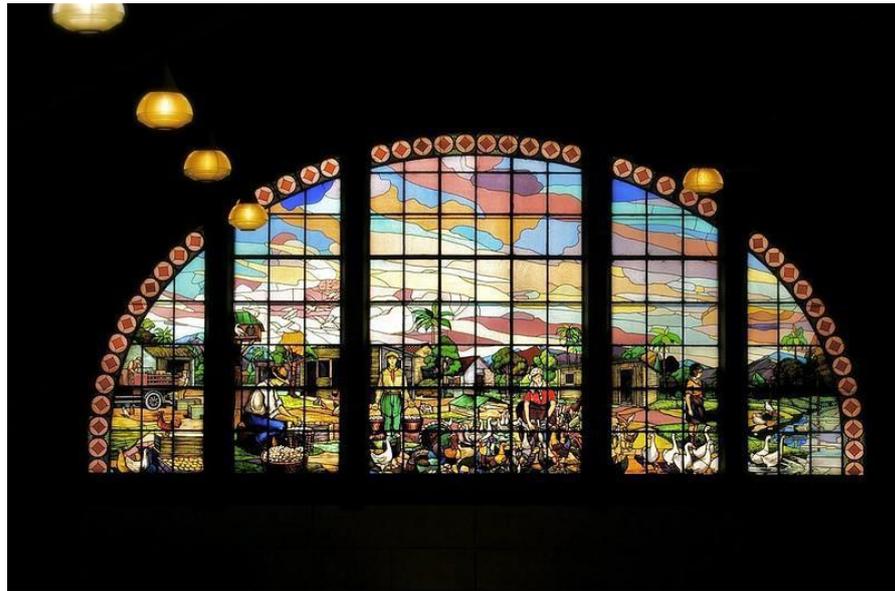
<sup>38</sup> IPRJ. Ata da Mesa Administrativa da Igreja Presbiteriana do Rio de Janeiro - 05/04/1932, p.24.

<sup>39</sup> IPRJ. Ata da Mesa Administrativa da Igreja Presbiteriana do Rio de Janeiro - 16/08/1933, p.30.

<sup>40</sup> MELLO, 1996, p. 28.

<sup>41</sup> Ibid. p. 39.

**Figura 5 - Vitral do Mercado Municipal de São Paulo**



Fonte: Serlunar, 2013.

O Templo inacabado foi inaugurado em 15 de maio de 1934, e somente em 1936, as instalações elétricas da Catedral foram concluídas; as torres frontais foram erguidas com perfis e chapas metálicas e, por não serem compatíveis com o projeto original de Ascanio Vianna, foram conceituadas de "acabamento provisório". Em julho de 1941 as obras da fachada foram concluídas e foi dado prosseguimento na execução do revestimento, as entradas com o piso, o coro com a balaustrada e o portão com a escadaria na entrada<sup>42</sup>.

Somente em junho de 1988 foi tomada a decisão de substituir o “acabamento provisório” das flechas metálicas pelas flechas e balaustradas sobre as torres do projeto original. O projeto executivo foi elaborado pelo arquiteto e urbanista Dr. Josias Alves de Souza. A construção das flechas e florões em concreto armado teve início em 01 de março de 1999 e conclusão das obras se deu em 31 de agosto de 1999, executada pela empresa COPLASE Engenharia S.A. A instalação efetiva dos ornatos, dos gabletes e dos frisos nas fachadas do Templo ocorreu em setembro de 1999, sendo concluída no início do segundo semestre do ano de 2002.<sup>43</sup>

Hoje, o imóvel e respectivo terreno da Igreja Presbiteriana do Rio de Janeiro se encontram registrados no 2º Ofício do Registro de Imóveis da cidade do Rio de Janeiro,

<sup>42</sup> IPRJ. Ata da Mesa Administrativa da Igreja Presbiteriana do Rio de Janeiro - 17/06/1941, p. 78.

<sup>43</sup> Segundo Laudo Técnico de Vistoria Predial da SRC Consultoria de Engenharia, em 28 de setembro de 2016.

matrícula 85571, ficha 01, certidão n.º. 14/012100, com data de 30 de maio de 2014.<sup>44</sup> Também se encontra em situação de tombamento provisório (11 de setembro de 2008), sob número de processo E-18/001.590/2008.<sup>45</sup>

## 2.2 A Cathédrale Saint-Pierre

O aspecto histórico da construção está no fato da primeira igreja presbiteriana no Brasil ser descendente histórica e arquitetônica da Cathédrale Saint-Pierre, em Genebra, conhecida como a “Igreja de Calvino”<sup>46</sup>. A Catedral, situada no centro da Velha Cidade de Genebra, foi construída entre 1160 e 1252, no local onde costumava ficar uma basílica do século VI<sup>47</sup>. Seu estilo arquitetônico transita entre o românico e o gótico, porém modificações foram acrescentadas ao longo dos anos até o século XVIII, como é o caso da construção da Chapelle des Macchabées em 1397 até o pórtico neoclássico adicionado à fachada ocidental em 1752. No final da Idade Média, a Cathédrale Saint-Pierre servia como o coração da cidade. Funcionou como a sede do Conselho Geral de Genebra, cuja atividade era uma reunião anual que elegia quatro administradores que formavam, assim, o governo de Genebra. Além disso, a Catedral e o claustro também eram utilizados para enterros<sup>48</sup>.

A estrutura arquitetônica da Cathédrale Saint-Pierre atual não se assemelha totalmente com seu projeto inicial. Sua arquitetura original sofreu diversas alterações e reformas, além de passar por incêndios e guerras. O que vemos hoje é um testemunho vivo de sua história, um fruto, principalmente, de sua transformação ideológica. A herança da Reforma Protestante deixou suas marcas em cada parte da construção, reformando-a física e doutrinariamente.

Antes da eclosão da Reforma Protestante em 1517, a Cathédrale Saint-Pierre era uma inconfundível Catedral católica: suas paredes eram revestidas de cores vivas, havia uma diversidade de decorações suntuosas, tapeçarias nas paredes, vestes litúrgicas, pinturas,

---

<sup>44</sup> Segundo Laudo Técnico de Vistoria Predial da SRC Consultoria de Engenharia, em 28 de setembro de 2016.

<sup>45</sup> Segundo a Lista de Bens Culturais Tombados pelo Governo Federal, consultada em 2019.

<sup>46</sup> IPRJ. História da Igreja Presbiteriana do Rio de Janeiro 1862-2012. Brasil, 2012, p. 06.

<sup>47</sup> ST. PETER'S CATHEDRAL HISTORY. Geneva. Disponível em <<http://www.geneva.info/st-peters-cathedral/>> Acesso em: 13 nov. 2019.

<sup>48</sup> SAINT-PIERRE AU MOYEN-AGE. Cathédrale Saint-Pierre. Disponível em <<http://www.cathedrale-geneve.ch/fr/saint-pierre-au-moyen-age.>> Acesso em: 13 nov. 2019.

imagens sagradas e relicários por todo o espaço<sup>49</sup>. No entanto, a partir de agosto de 1535, a missa católica é abolida em Genebra, e a Catedral passa a celebrar cultos protestantes.

Com isso, os iconoclastas removeram do local todo objeto voltado à adoração: destruíram os altares, as estátuas e também as pinturas que os ornamentavam, além dos órgãos e o retábulo de Konrad Witz, doado pelo bispo François de Metz em 1444 e que seria entronizado no altar principal<sup>50</sup>. Tal retábulo foi desmontado e alguns de seus painéis sobreviveram, como o famoso *La Pêche Miraculeuse*, que hoje se encontram expostos no Musée d'Art et d'Historie de Genève. Os vitrais, entretanto, foram preservados. O objetivo da retirada dos motivos religiosos em questão era romper com os dogmas católicos e seus ícones, assegurando os preceitos do culto reformado e a adoção de uma espiritualidade centrada na palavra e não na imagem.

**Figura 6 - *La Pêche Miraculeuse*, de Konrad Witz**



Fonte: Cathédrale Saint-Pierre Genève

Em 1536, os cidadãos de Genebra aderiram à Reforma e o francês João Calvino (1509-1564) foi chamado para implementá-la<sup>51</sup>. Após divergências com alguns deles, Calvino é expulso de Genebra, porém retorna em 1541 a pedido do Conselho Geral. Ao longo de seu

<sup>49</sup> SAINT-PIERRE À L'ÉPOQUE MODERNE: LA REFORME ET SES SUITES. Cathédrale Saint-Pierre. Disponível em <<http://www.cathedrale-geneve.ch/fr/saint-pierre-au-moyen-age>> Acesso em: 13 nov. 2019.

<sup>50</sup> ICONOCLASTES. In: SAINT-PIERRE À L'ÉPOQUE MODERNE: LA REFORME ET SES SUITES. Cathédrale Saint-Pierre. Disponível em <<http://www.cathedrale-geneve.ch/fr/saint-pierre-au-moyen-age>> Acesso em: 13 nov. 2019.

<sup>51</sup> HISTOIRE DE LA PAROISSE. Cathédrale Saint-Pierre. Disponível em <<https://www.saintpierre-geneve.ch/paroisse#histoire-de-la-paroisse>> Acesso em: 13 nov. 2019.

serviço em Genebra, ele estabelece a reputação do local, inaugura a Académie de Genève<sup>52</sup> em 1559 e constitui algumas mudanças, como a instalação de bancos na igreja e baús para a oferta dos pobres<sup>53</sup>. Seus feitos são referência para protestantes ao redor do mundo. O reformador John Knox (1513-1572) estruturou a doutrina reformada calvinista, introduzindo e defendendo a doutrina presbiteriana, que se espalhou pela Escócia e Irlanda e também por parte da Inglaterra, Holanda e territórios vizinhos.

As influências que a Cathédrale Saint-Pierre exerceu sobre a construção da Catedral Presbiteriana do Rio são evidentes. O interior enxuto do templo, os vitrais multicoloridos e a ausência de muitos adornos possivelmente serviram de inspiração para o projeto do engenheiro Ascanio Vianna. Sua semelhança estrutural também é perceptível, como pode ser observado a seguir:

**Figura 7** - Interior da Cathédrale Saint-Pierre



Fonte: Cathédrale Saint-Pierre

---

<sup>52</sup> Escola que incluía uma educação básica, o Colégio e a Universidade de Genebra. Lá eram oferecidos cursos de letras, línguas bíblicas, teologia e faculdade de direito. A Faculdade de Direito mantém sua afiliação religiosa até o final do século XIX.

<sup>53</sup> PROCLAMATION DE LA RÉFORME: JEAN CALVIN À GENÈVE. In: SAINT-PIERRE À L'ÉPOQUE MODERNE: LA RÉFORME ET SES SUITES. Cathédrale Saint-Pierre. Disponível em <[http://www.cathedrale-geneve.ch/fr/saint-pierre-au-moyen-age.](http://www.cathedrale-geneve.ch/fr/saint-pierre-au-moyen-age)> Acesso em: 13 nov. 2019.

**Figura 8** - Interior da Catedral Presbiteriana do Rio



Fonte: Lucas Tavares / Agência O Globo, 2013.

A afirmação de Abade Suger, que ao reconstruir a igreja abacial de Saint-Denis e ornamentá-la, “trabalhando pela honra de Deus, pela de S. Denis, mas também pela honra dos reis de França, os mortos seus hóspedes, o vivo seu amigo e seu benfeitor”<sup>54</sup>, pode ser comparada à declaração “Para honra e glória do Trino Deus, para testemunho do Evangelho Eterno, para o bem e Glória do Brasil, declaro inaugurado este Templo”<sup>55</sup> do Rev. Mattathias Gomes dos Santos na inauguração do novo edifício da Catedral. Essa pode ser considerada uma das evidências da escolha do modelo arquitetônico da Catedral Presbiteriana do Rio, tomando como base o referencial tanto doutrinário quanto arquitetônico da Cathédrale Saint-Pierre.

A referência ao ideal gótico trabalha de duas maneiras: fala de fé, esperança, amor a Deus e combate ao mal; os Símbolos de Fé também são implantados do mesmo modo, exaltando a autoridade infalível da Palavra e instruem o indivíduo quanto à aceitação da Bíblia como as Escrituras Sagradas; porém não deixa de remeter às raízes da Igreja Protestante, nesse caso seguindo a vertente calvinista, como forma de assegurar uma identidade ligada diretamente à igreja de Genebra. Por fora, o marco de uma época que evoca outra época não vivida, porém desejada; por dentro, um tempo experimentado pela

<sup>54</sup> DUBY, 1978, p. 104.

<sup>55</sup> IPRJ. Ata do Conselho da Igreja Presbiteriana do Rio de Janeiro, n°574, de 29/12/1942, p. 179v.

transcendência divina marcada, não por imagens antropomórficas, mas por palavras e símbolos. Pode-se dizer que a Catedral Presbiteriana do Rio marca um tempo histórico e um tempo imaginário: o tempo passado, o tempo atual e o tempo que quisera ser. Para além de sua estrutura arquitetônica, o simbolismo teológico da Catedral transborda e se revela por seus vitrais.

### 2.3 As figuras antropomórficas

É importante observar a maneira conforme a construção da Catedral Presbiteriana do Rio se insere no contexto de uma manutenção da relação entre o neogótico e o cristianismo como um elo com as raízes da fé. As figuras antropomórficas existentes se limitam à parte exterior da edificação, fixadas na Praça Rev. Mattathias Gomes dos Santos, que também faz parte do terreno da igreja. O conjunto escultórico-interativo em bronze, que consiste no monumento ao pregador e uma congregação, foram lá inseridos no dia 27 de abril de 2003 a partir de um projeto de restauração da Praça pela Prefeitura, na época do governo de César Maia<sup>56</sup>. O Monumento ao Pregador é de autoria do artista plástico Joás Pereira dos Passos.

**Figura 9** - Monumento ao Pregador



Fonte: Marcia Rosa, 2008.

<sup>56</sup> A PRAÇA REV. MATTATHIAS GOMES DOS SANTOS E ILUMINAÇÕES. Catedral Presbiteriana do Rio. Disponível em < <http://www.catedralrio.org.br/sobre-2/quem-somos/quem-somos/> > Acesso em: 19 nov. 2019.

**Figura 10** - Escultura de João Calvino



Fonte: Inventário dos Monumentos, 2016.

Há também a presença do memorial erguido em homenagem aos calvinistas franceses Pierre Richier (1506-1580) e Guillaume Chartier celebrando a primeira Santa Ceia protestante no Brasil, na Praça Rev. Mattathias Gomes dos Santos. Sua função, no entanto, se limita somente à memória, deixando de lado qualquer menção a uma possível divindade ou caráter sagrado dos personagens históricos. A escultura também é de autoria de Joás Pereira dos Passos e foi realizada em 2007, em homenagem aos 450 anos do primeiro culto evangélico no Brasil.

**Figura 11** - Escultura de Rev. Pierre Richier e Rev. Guillaume Chartier



Fonte: Selos e Filatelia, 2012.

Além dos conjuntos escultóricos citados anteriormente, também há na parte externa as esculturas de Ashbel Green Simonton e Helen Murdoch Simonton, em monumento ao primeiro pastor da igreja e a escultura do Rev. Álvaro Reis, em homenagem ao fundador do INPAR (Instituto Presbiteriano Álvaro Reis de Assistência à Criança e ao Adolescente). Em seu interior, sobretudo em seus vitrais, a representação antropomórfica é nula.

## 2.4 A importância dos vitrais e sua composição

A importância de um vitral na concepção de uma narrativa religiosa é notável. O seu potencial de comunicação direta do observador com o objeto artístico e seu significado proporciona entendimento tanto para o leigo quanto para o letrado. No contexto medieval, por exemplo, a conexão entre vida devocional e arte era profundamente forte, e a função de um vitral não era somente a apreciação estética. Umberto Eco aponta que

A degustação estética do homem medieval não consiste, portanto, em fixar-se na autonomia do produto artístico ou da realidade da natureza, mas em colher todas as relações sobrenaturais entre o objeto e o cosmo, em perceber na coisa concreta um reflexo ontológico da virtude participante de Deus.<sup>57</sup>

A origem histórica dos vitrais reporta-se ao continente europeu no século X, no período da Idade Média, embora se suponha a existência de vitrais na Basílica de Santa Sofia (532-537), também chamada de Hagia Sofia, em Constantinopla. As igrejas alemãs e francesas utilizaram do recurso dos vitrais coloridos como parte de uma estética arquitetônica e artística que, posteriormente, foi denominada como gótica. Os vitrais são objetos artísticos geralmente conhecidos por sua suntuosidade, riqueza de cores e detalhes e por seus motivos predominantemente religiosos.

O método de fabricação dos vitrais foi divulgado pelo monge Teófilo, em seu Tratado das Diversas Artes (*Diversarum Artium Schemata*, séc. XI). Sua receita é teoricamente simples:  $\frac{1}{3}$  de areia de água pura;  $\frac{2}{3}$  de cinzas de faia ou feto e um pouco de sal para tornar mais fácil a fusão. O vidro era formado quando obtinha a temperatura de 700 ou 800 graus, e reduzido a placas, através de dois métodos: o primeiro consiste no movimento giratório de um tubo metálico com uma quantidade de massa fundida em sua extremidade, no qual a força centrífuga compele a massa vítrea de forma que ela se transforma em uma espécie de prato, com espessura maior no centro do que nas bordas, dando origem ao vidro olho-de-boi; o

---

<sup>57</sup> ECO, 2012, p. 40.

segundo utiliza o soprador, um bastão de ferro oco, que é mergulhado no caldeirão de vidro derretido, agitado e levado novamente para o caldeirão. Depois de um impulso mecânico, o bastão é erguido aos lábios e com um sopro forma-se um pedaço de vidro oval que, depois de outros procedimentos, torna-se aberto nas duas extremidades e é disposto em sentido longitudinal até formar uma placa<sup>58</sup>.

Do ponto de vista de sua estrutura química, os tipos de vidros mais comuns na confecção de vitrais são: silicato de sódio ( $\text{Na}_2\text{SiO}_3$ ), silicato de mistura alcalina ( $\text{Na}_2\text{O}\cdot 2\text{SiO}_2$ ) e silicato de potássio ( $\text{K}_2\text{SiO}_3$ ) e cal ( $\text{CaO}$ ). Cada um deles possuem proporções diferentes de sais que, ao serem misturados e submetidos a altas temperaturas, dão origem aos vitrais. Embora sejam majoritários, os sais de silício e a cal não são os únicos componentes dos vitrais: há ainda outros óxidos importantes, como o óxido de sódio ( $\text{Na}_2\text{O}$ ), óxido de magnésio ( $\text{MgO}$ ) e dióxido de silício ( $\text{SiO}_2$ )<sup>59</sup>.

O vidro produzido poderia ser transparente ou, para conseguir as cores desejadas, havia a adição de óxidos metálicos à massa: óxidos de cobalto (Co) para o azul, ferro (Fe) e manganês (Mn) para o amarelo e cobre (Cu) para o vermelho. O vidro era depois cortado e pintado de acordo com o projeto, montado numa estrutura de calhas de chumbo e, finalmente, o vitral era instalado na janela<sup>60</sup>.

Inicialmente, sua composição dispunha de um conjunto de cristais coloridos que preenchiam algumas aberturas realizadas na superfície dos muros; mais tarde, com o aprimoramento das técnicas, tais orifícios deram lugar a grandes janelas com motivos coloridos. As amplas janelas eram compostas de vidros pigmentados presos por estruturas metálicas que, além de apresentarem desenhos geométricos, representação de santos e narrativas bíblicas, provocavam efeitos de luzes produzidos pelo contato da luz solar com as peças de vidro.

Para além de um testemunho oral, como uma profissão de um sujeito aos seus ouvintes, o estabelecimento das imagens dos vitrais como testemunho denota uma presença física e constante das escrituras por meios visuais, sendo elas literais ou não. Elas são as indicadoras do texto: sugerem e ilustram em cores e formas a presença divina das Escrituras.

---

<sup>58</sup> TREVISAN, 2003, p. 178.

<sup>59</sup> PALOMAR et.al., pp. 365–376.

<sup>60</sup> RODRIGUES, 2012, p. 5.

Todavia, elas mesmas não são o texto sagrado em si, o qual é, e não somente contém a Verdade.

### 3 TESTEMUNHO E TRANSCENDÊNCIA

#### 3.1 O objetivo dos vitrais

Historicamente, a representação de tanto de narrativas bíblicas quanto de outros símbolos nos vitrais tinham como objetivo uma função didática. Assim como os mosaicos nas igrejas bizantinas e as pinturas murais nas igrejas românicas, os vitrais exerciam um papel de ensinar visualmente àqueles que não sabiam ler. Os fiéis, portanto, liam os vitrais. A ordem de leitura dos vitrais seguia-se da seguinte forma: começava de baixo para cima, e da esquerda para a direita. A organização dos vitrais se dava pelas grandes figuras de Cristo, da Virgem, dos Apóstolos, dos Profetas e Padroeiros locais nas janelas mais altas; já as mais baixas e os medalhões eram destinados às histórias do Antigo e do Novo Testamento e também às legendas dos santos<sup>61</sup>.

Os vitrais góticos mais antigos foram criados por Suger (1081-1151), abade do Mosteiro e da Igreja Abacial de Saint-Denis. Eles foram concebidos em 1144-1145 e foram deteriorados na época da Revolução Francesa. Porém, a rosácea e alguns fragmentos das peças originais resistiram. Dos vitrais de Saint-Denis descendem os da Catedral de Chartres (1145-1221), de Bourges (1195-1324) e de Angers (1032-1523), entre outros<sup>62</sup>. Em Sainte-Chapelle, no entanto, são encontrados os vitrais que atingiram as maiores dimensões. Possui quinze janelas chegando até 28 metros de altura, incluindo, cada uma, 100 pequenas divisões. Segundo o iconógrafo Émile Mâle, é a mais bela bíblia historiada do Ocidente<sup>63</sup>.

No caso da Catedral Presbiteriana do Rio, ao invés da representação de narrativas bíblicas, há passagens bíblicas ilustradas por símbolos específicos que são acompanhados pelos trechos escritos, envoltos por grafismos que assumem o papel de adornos. Aqui, desse modo, a narrativa construída por um programa dá lugar à indicação direta de uma passagem. Alguns vitrais ainda apresentam apenas os grafismos multicoloridos e o trecho bíblico escrito, fugindo da proposta medieval da visualidade no lugar da leitura escrita. Porém, há uma característica mantida dos vitrais a partir dos séculos XII-XIII: a inserção dos doadores na parte inferior dos vitrais.

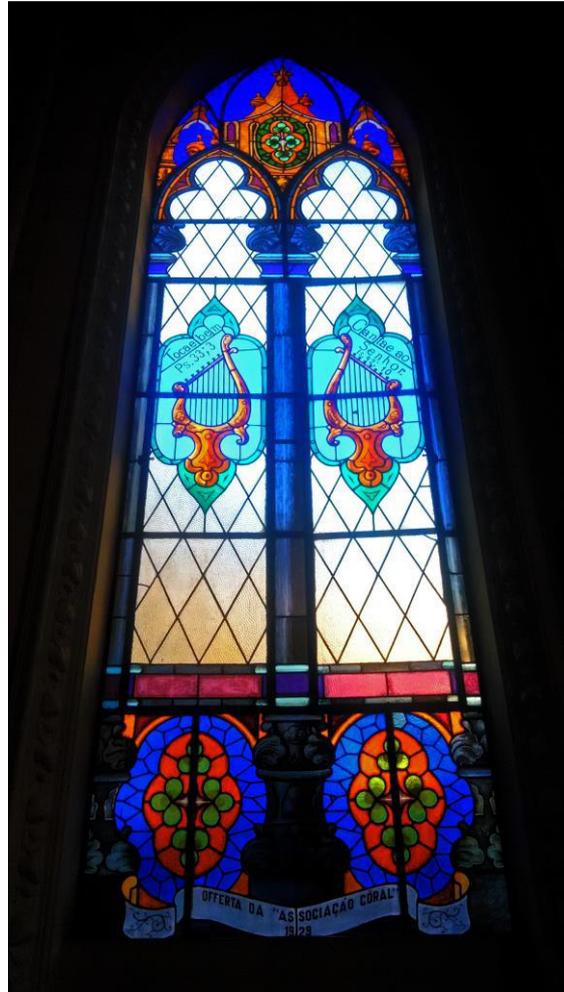
---

<sup>61</sup> TREVISAN, 2003, p. 179.

<sup>62</sup> DUBY, 1978, p. 113.

<sup>63</sup> TREVISAN, 2003, p. 179.

**Figura 12** - Vitral do transepto norte “Salmos 33:3 e Isaías 42:10”



Fonte: Fotografia da autora.

Como dito anteriormente, a concepção da Catedral Presbiteriana do Rio possui referência direta à Cathédrale Saint-Pierre de Genebra e, por consequência, à sua herança calvinista. Calvino declara que “a Palavra de Deus, portanto, é o objeto e o alvo da fé rumo ao qual alguém deve correr; e a base sobre a qual firmá-la e sustentá-la; sem essa base, não se pode nem mesmo ficar de pé.”<sup>64</sup>. Sendo assim, é compreensível a configuração enxuta de seus vitrais tanto quanto de sua decoração interna em geral, pois pretende dar à Palavra um destaque que a figura humana, seja de Cristo, a Virgem ou os Apóstolos, não poderia ter. Com ou sem figuras antropomórficas, os vitrais possuem uma profunda dimensão teológica que, aliada à função de possibilitar a passagem de luz, produzem um efeito que transcende à

<sup>64</sup> CALVINO, 2018, p. 1310.

finalidade arquitetônica.

### 3.2 A importância da luz

A luz, a propósito, tem um papel primordial no imaginário cristão que vai além de uma iluminação física do templo. A iluminação que passa pelos vitrais não só alumia as paredes, o chão e todos os componentes da edificação: propõe, além disso, iluminar a mente e o coração, a luz que provém do alto e é a fonte de toda a vida.

O conceito de Deus como luz é indicado pelo tratado denominado *Theologia mystica*, atribuído a S. Denis, que oferece uma imagem hierárquica do universo visível e invisível: *Da hierarquia celeste, - Da hierarquia eclesiástica*<sup>65</sup>. A poética da luz iniciada por ele e, mais tarde, posta em prática pelo Abade Suger, oferece uma associação interessante entre a luz divina e a humanidade apontada por Georges Duby:

(...) o acto luminoso da criação institui por si mesmo uma subida progressiva de degrau em degrau para o Ser invisível e inefável de quem tudo procede. Tudo regressa a ele por meio das coisas visíveis que, nos níveis ascendentes da hierarquia, reflectem cada vez mais a sua luz. Assim, o criado conduz ao incriado por uma escala de analogias e concordâncias. Elucidar estas, uma após outra, é pois avançar no conhecimento de Deus. Luz absoluta, Deus está mais ou menos velado em cada criatura, consoante ela é mais ou menos refractária à sua iluminação: mas cada criatura o desvenda à sua medida, pois liberta, diante de quem a observar com amor, a parte de luz que tem em si. Esta concepção contém a chave da nova arte, da arte da França, de que abacial de Suger propõe o modelo. Arte da claridade e de irradiação processiva.<sup>66</sup>

O simbolismo estava presente em todos os aspectos da vida do homem medieval, não somente no seu local de culto. Seu mundo era carregado de significados, referências, suprasentidos e manifestação de Deus nas coisas, sustentados pela ideia de que eram signos de uma verdade superior<sup>67</sup>. Se na vida cotidiana havia uma profusão de simbolismos, nos vitrais de uma catedral não seria diferente.

Um exemplo da dimensão mística e da importância da luz é a Catedral de Chartres, no noroeste da França. Os detalhes dos vitrais são mais evidentes de acordo com a incidência de luz. Por exemplo, as cores azuis reluzem mais no lado leste e as cores vermelhas sobressaem mais no lado norte; a Rosácea da França, com 13,36m de diâmetro, é mais deslumbrante com a incidência do sol poente, que é quando os seus vermelhos e azuis brilham; e segundo o

<sup>65</sup> DUBY, 1978, p. 105.

<sup>66</sup> Cit. Ibid. p. 105-106.

<sup>67</sup> ECO, 2012, p. 104.

especialista Marcel Aubert, o vitral *Notre Dame de la Belle Verrière* precisa ser visto, preferencialmente, ao crepúsculo<sup>68</sup>. A luz precisa, portanto, ser experimentada e o fiel deve se deixar inundar por ela. Ele é iluminado pela Palavra e, a partir disso, resplandece também uma parte da luz divina.

**Figura 13** - *Notre Dame de la Belle Verrière*, Chartres



Fonte: Sandro Moret, 2013.

### 3.3 A rosácea e seus significados

Os vitrais da Catedral Presbiteriana do Rio, com exceção da rosácea localizada acima da porta principal, apresentam grafismos, signos, palavras e passagens bíblicas que podem somente ser identificados através do interior do templo. Todos esses elementos fazem alusão direta às Escrituras Sagradas e, uma pequena parte deles, aos colaboradores da construção da Catedral. A presença da rosácea, aliás, pode parecer um ponto de inflexão no discurso

<sup>68</sup> TREVISAN, 2003, p. 180.

protestante que abrange toda a construção da Catedral, por ser a mesma um signo da divindade da Virgem Maria. Porém, a rosácea pode compreender outros tipos de simbolismo.

Retomando o passado, a Divina Comédia de Dante Alighieri, escrita entre 1304-1321, apresenta no *Paraíso* uma visão de uma “rosa branca”<sup>69</sup>. Essa rosa, que representa a união de todos santos, é o símbolo da Igreja de Deus, a Sua esposa. Suas pétalas são almas de cada um deles, que são alimentadas e alumadas pelo próprio Deus, a luz concêntrica que é o cerne de todas as coisas. Ele é o centro e ao mesmo tempo envolve a tudo, algo que transcende o espaço físico. Ao mesmo tempo, sua forma remete à natureza que, segundo a crença medieval, “difundia um reflexo múltiplo da simplicidade divina”<sup>70</sup>. Esse pensamento confere à natureza uma essência harmônica, que abrange todas as partes da criação.

Mais ainda, pode-se tomar o exemplo da Catedral de Chartres e o simbolismo de seus vitrais e rosáceas: assim como a Rosa de Dante, sua composição reporta à natureza, como “um exame de abelhas em busca de néctar”<sup>71</sup>. Diferentemente da rosácea da Catedral de Reims, na França, que é dedicada à Virgem, o simbolismo das rosáceas de Chartres é, segundo Armindo Trevisan aponta

Como círculos apontam para a renovação cíclica das estações; como rodas solares, remetem para Cristo, a Luz do Mundo, e para o Olho de Deus; a sua óbvia afinidade com a rosa sugere-nos a beleza e, por uma associação mística, o cálice que recolheu as últimas gotas do Sangue de Cristo; enfim, convida-nos, por sua redondez quase hipnótica, a sonhar com a *música das esferas*, que tão bem representam, e cujos influxos na vida dos homens até os mais altos teólogos reconheciam.<sup>72</sup>

---

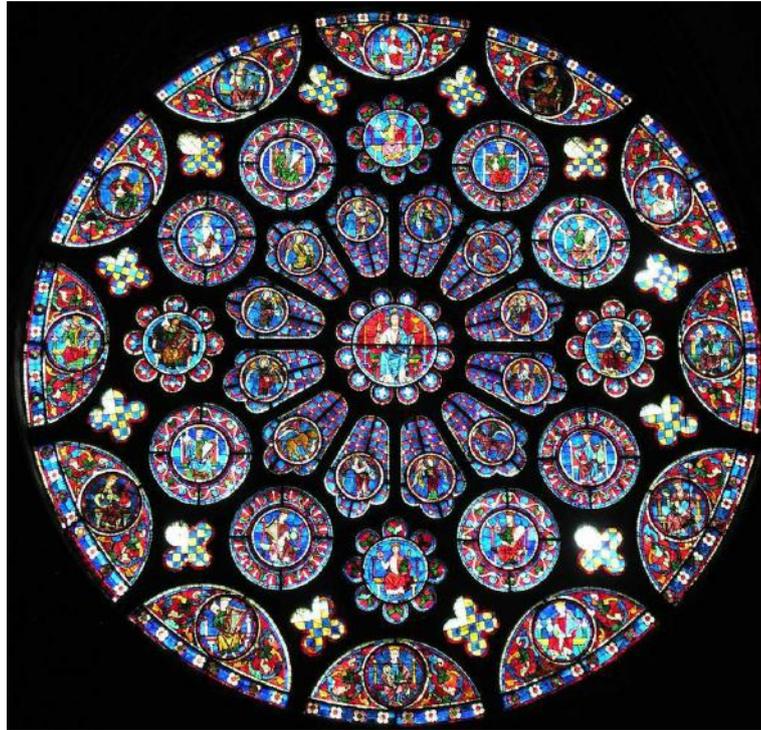
<sup>69</sup> ALIGHIERI, 1955, p. 760.

<sup>70</sup> DUBY, 1978, p. 151.

<sup>71</sup> TREVISAN, p. 181.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 181.

**Figura 14** - Rosácea da Catedral de Chartres



Fonte: Sandro Moret, 2013.

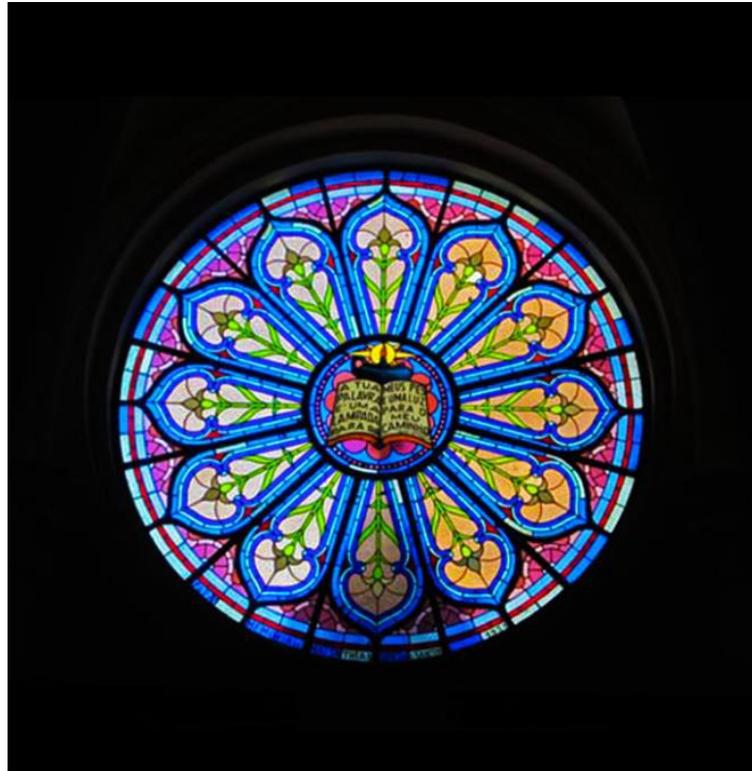
Ao observar a rosácea da Catedral Presbiteriana do Rio, é possível observar o movimento circular da rosa representada, sugerindo unidade e simetria, com suas pétalas como raios de luz que resplandecem da parte central. Esse ponto central, o âmago, a essência dessa unidade, não poderia remeter mais ao pensamento protestante: é a Palavra, com uma tocha que irradia fulgurante. Nela está escrito a passagem bíblica de Salmos 119: 105, que diz “A tua palavra é uma lâmpada para os meus pés e luz para o meu caminho”<sup>73</sup>.

Pode-se supor também a associação de Cristo, o Verbo encarnado, como o centro dessa rosa, que guia os Seus escolhidos até o Lar, assim como a união dos santos simbolizada na Rosa de Dante. Cristo é o Mediador entre Deus e os homens, e essa unidade dos santos é alcançada conforme está escrito em João 17: 11 “(...) Pai santo, guarda-os em teu nome, que me deste, para que eles sejam um, assim como nós”<sup>74</sup>. Portanto, ao analisar os outros significados para além da divindade da Virgem, pode-se concluir que não há contradição na presença da rosácea no Templo.

<sup>73</sup> Bíblia Sagrada. Traduzida em Português por João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. 2ª ed. Barueri – SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999. 896, p. 431.

<sup>74</sup> Id., p. 723.

**Figura 15** - Vitral central (rosácea)



Fonte: Fotografia da autora.

### **3.4 A dimensão teológica dos vitrais**

A ausência de representação de figura humana por meio dos vitrais da Catedral não impede a demonstração de seus ensinamentos doutrinários: há presença de textos, símbolos e grafismos. Ambas trabalham juntas como um modo de reafirmação, pois, se pode conjecturar, que quando os vitrais apresentam somente imagem o observador pode não compreender por completo ou imediatamente o significado de seu conteúdo. Porém, quando palavra e imagem se apresentam juntamente a ilustração da Escritura ou do Símbolo de Fé são reafirmadas pelo texto que as acompanham.

Os vitrais localizados na abside, parte posterior do púlpito, são semelhantes em aspectos formais e são complementares em sua narrativa. A relação entre imagem e palavra na composição desses vitrais é estabelecida pela utilização conjunta de ambas: o grafismo e ilustrações esquemáticas apontam e completam as indicações bíblicas que as acompanham.

Aqui, a solução para a representação divina conta novamente com o emprego do simbolismo em detrimento da representação da figura humana.

O vitral central, onde se encontra em destaque o nome “CHRISTO”, está atrelado a imagens de cachos de uva e folhas de parreira, simbolizando a ligação entre Jesus e a Paixão a que foi submetido. Essa relação pode ser compreendida através de alguns textos bíblicos, entre eles a descrita em João 15: 4-5 e Mateus 26: 27-29, respectivamente:

Permaneço em mim, e eu permanecerei em vós. Como não pode o ramo produzir fruto de si mesmo, se não permanecer na videira, assim, nem vós o podeis dar, se não permanecerdes em mim. Eu sou a videira, vós, os ramos. Quem permanece em mim, e eu, nele, esse dá muito fruto; porque sem mim nada podeis fazer.<sup>75</sup>

A seguir, tomou um cálice e, tendo dado graças, o deu aos discípulos, dizendo: Bebei dele todos; porque isto é o meu sangue, o sangue da [nova] aliança, derramado em favor de muitos, para remissão de pecados. E digo-vos que, desta hora em diante, não beberei deste fruto da videira, até aquele dia em que o hei de beber, novo, convosco no reino de meu Pai.<sup>76</sup>

Os mesmos símbolos de folhas de parreira e cachos de uva estão presentes nos vitrais à direita e à esquerda deste. É perceptível a centralidade de Cristo no local onde as Escrituras são explanadas, o que indica que a posição de destaque que eles ocupam evoca e aponta diretamente para o cerne da fé cristã: Jesus Cristo. O Reformador Ulrich Zwingli (1484-1531), em seu conjunto de 67 teses, declara que “Cristo é o único mediador entre Deus e nós mesmos”<sup>77</sup>, reafirmando a asserção do apóstolo Paulo que em sua Primeira Carta a Timóteo, no capítulo 2, versículo 5 diz “Porque há um só Deus, e um só Mediador entre Deus e os homens, Jesus Cristo homem.”.

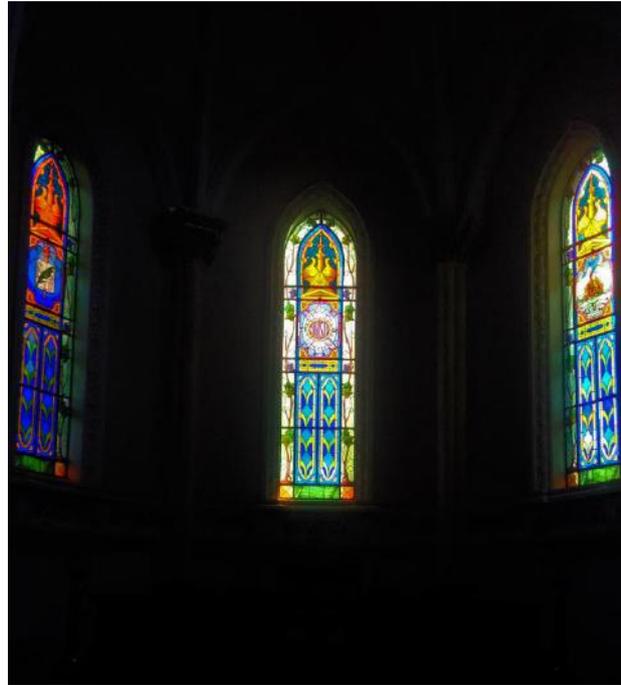
Além de Cristo, outros dois elementos recebem destaque nos vitrais centrais: a representação de um pergaminho e uma sarça em chamas. O pergaminho aparece acompanhado de uma tocha acesa e uma folha de palmeira; a sarça está no meio, entre outras vegetações do Monte Horebe. É pertinente afirmar que ambas as imagens representam as duas outras pessoas da Trindade: o Pai e o Espírito Santo, respectivamente. Assim, o Deus Trino está presente e ocupa o local mais importante do templo, onde a Palavra é proclamada a todos os ouvintes.

<sup>75</sup> Bíblia Sagrada. Traduzida em Português por João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. 2ª ed. Barueri – SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2011. 1664, p.722.

<sup>76</sup> Id., p. 657.

<sup>77</sup> Considerada a primeira Confissão de Fé Protestante, as 67 Teses do Reformador suíço Ulrich Zwingli (1484-1531) foram a público em 14 de julho de 1523.

**Figura 16** - Vitrais da Abside



Fonte: Fotografia da autora.

A utilização dos signos citados para indicar a divindade do Deus Trino, seguidos de textos logo abaixo, e ainda a sua própria localização estratégica permite a aproximação com o ideal do símbolo medieval, conforme Umberto Eco apresenta:

O símbolo medieval é maneira de acesso ao divino, mas não é epifania do numinoso, nem revela uma verdade que possa ser dita apenas em termos de mito e não em termos de discurso racional. É, pelo contrário, ingresso ao discurso racional e sua tarefa (falo do discurso simbólico) é exatamente revelar, no momento em que parece didascálica e vestibularmente útil, a própria inadequação, o próprio destino (diria quase hegeliano) a ser autenticado por um discurso racional sucessivo.<sup>78</sup>

A relação de testemunho e transcendência dos vitrais que está presente nos vitrais da Catedral Presbiteriana do Rio foi evocada, há tempos atrás, pelo Abade Suger, na Catedral de Saint-Denis. Assim como os vitrais já citados apresentam imagens simbólicas que remetem a significados transcendentais, o conjunto de vitrais idealizados por ele elevava os fiéis “do material para o imaterial”<sup>79</sup>. Um de seus vitrais, que apresentava a aparição de Deus a Moisés na sarça ardente, remetia não exclusivamente à passagem bíblica, mas também ao agir desse “fogo” no cristão. Sobre esse vitral, Abade Suger declara que “a forma como este arbusto

<sup>78</sup> ECO, 2012, p. 117-118.

<sup>79</sup> PANOFSKY, 2004, p. 89.

parece queimar, mas não queima, assim, aquele que está cheio de fogo divino arde, mas não arde”<sup>80</sup>. Assim, ambos os vitrais remetem ao Espírito Santo, que habita naquele que crê.

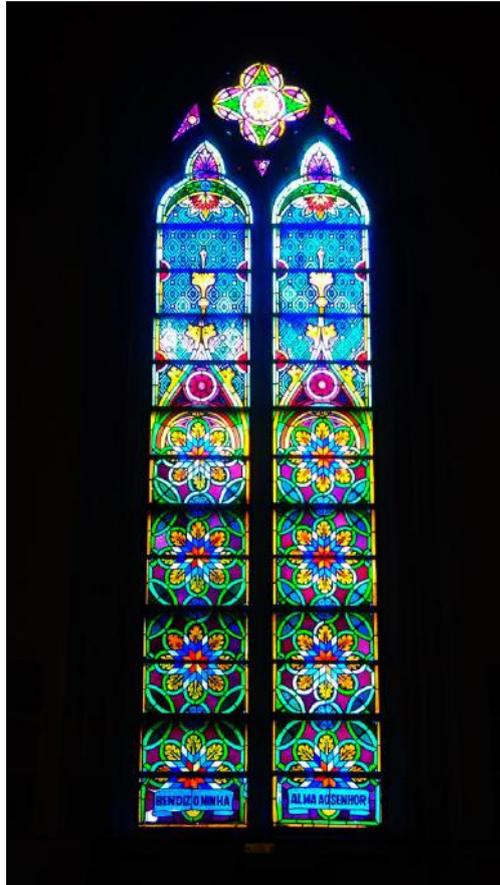
No entanto, o que diferencia os vitrais da Catedral Presbiteriana do Rio dos vitrais da Catedral de Saint-Denis é justamente o protagonismo mútuo da imagem e da palavra. Existe essa associação correspondente, onde a imagem se encontra como testemunho e a palavra como índice de transcendência. O despojamento da utilização do recurso da história contada através de imagens sucessivas faz com que seja necessária a utilização da palavra escrita acompanhando a imagem simbólica. Essa narrativa, evidentemente, gera uma dificuldade maior de identificação do observador com a imagem pela falta daquilo que o representa: a figura humana. Por isso, a imagem ou grafismo simbólico, se inseridos isoladamente nos vitrais da Catedral, pouco faria sentido para quem os observa e para poucos remeteria a algo transcendente. A âncora, símbolo da fé, seria somente uma imagem de uma âncora; o pergaminho, que é a Palavra de Deus, seria somente um pergaminho.

Tal argumento é pertinente quando se observa um dos vitrais presentes na nave lateral do templo, onde há somente grafismos e uma legenda abaixo escrita “Bendize ó minha alma ao Senhor”. Sem tal declaração do trecho de Salmos 103, o referencial da imagem estaria perdido e seria facilmente confundida como um mero elemento decorativo. Portanto, no caso da Catedral Presbiteriana do Rio, a associação da imagem e da palavra é indispensável, e é a palavra escrita que conduz ao transcendente, não o contrário.

---

<sup>80</sup> PANOFISKY, 2004, p. 91.

**Figura 17** - Vitral da Nave Lateral “Salmos 103”



Fonte: Fotografia da autora.

No entanto, também é importante deixar claro que não se deve haver um reducionismo em relação a essa associação imagem-palavra. O teólogo Michael S. Horton adequadamente lembra que a arte vai muito além da função descritiva e didática: ela também diverte, dá prazer e exprime uma ideia ou perspectiva ligada mais às sensações da imaginação do que à descrição e argumentos contundentes<sup>81</sup>. Ele ainda aponta a tendência de cristãos dos dias de hoje em associar o que é “literal” com o que é “verdadeiro” e o “simbólico” com o que é “falso”<sup>82</sup>.

A questão é, na realidade, o foco para o qual foram destinadas: os vitrais góticos, mencionados ao longo trabalho, inspiravam devoção e imitação aos fieis; já nos vitrais da Catedral Presbiteriana do Rio, seguindo a abordagem da Reforma em relação à arte, a fé bíblica inspira a arte, sem que ela se obrigue a provocar no observador algum tipo de

<sup>81</sup> HORTON, 2006, p. 71.

<sup>82</sup> Ibid., p. 75.

sentimentalismo ou a paixão de glorificar personagens bíblicos<sup>83</sup>. Os vitrais da Catedral Presbiteriana do Rio propõem uma nova forma de olhar, mesmo ancorado fisicamente à tradição artística medieval. E apesar de serem diferentes em seu propósito, todos eles tem algo em comum: são capazes de impressionar e inundar os olhos de todos que têm a oportunidade de contemplá-los. Ao adentrar uma Catedral e observar seus vitrais, não é impossível sentir uma presença divina, transcendente. E, qualquer que seja sua direção doutrinária, com eles é possível aprender: não é necessário ser verossímil para ser belo; a beleza não está somente nos cânones clássicos, na cópia “perfeita” da realidade, nos santos, nas paisagens pintadas ou na natureza morta. A beleza está no detalhe, no invisível que se torna visível através do trabalho do artista – e das nossas também. É também a palavra escrita, o adorno, a abstração. A beleza está onde Deus está.

---

<sup>83</sup> HORTON, 2006, p. 80.

## 4 CONCLUSÃO

O presente trabalho propôs apresentar como a Catedral Presbiteriana do Rio se insere no contexto da profusão do revivalismo gótico e do ecletismo no Brasil no século XIX e início do século XX e como a sua concepção arquitetônica e doutrinária é baseada em sólidos fundamentos históricos. Porém, na pesquisa de literaturas e pesquisas especializadas em arquitetura neogótica e eclética no Brasil, e especificamente no Rio de Janeiro, identificou-se a ausência da Catedral Presbiteriana do Rio como referência da produção do período em questão.

Através dos documentos e atas da igreja, além de algumas visitas ao Museu História Viva do Presbiterianismo, foi remontada a história de sua construção, as empresas responsáveis pelos detalhes da concepção do projeto e as referências históricas do projeto arquitetônico. Com isso foi possível compreender como a Cathédrale Saint Pierre foi importante tanto como referência arquitetônica como para o legado do protestantismo através do serviço de João Calvino.

A análise dos vitrais da Catedral Presbiteriana do Rio em comparação aos vitrais góticos como os da Catedral de Saint-Denis e Catedral de Chartres apresentou a forma como os vitrais protestantes possuem uma dimensão teológica tão vasta quanto das outras duas catedrais históricas. A importância da luz como um aspecto fundamental não só para a iluminação física, mas também propondo iluminar a mente e o coração do fiel ajuda a entender o cerne de sua simbologia.

Além disso, foi possível identificar a importância do simbolismo para a interpretação visual de conceitos transcendentais. O conceito de testemunho e transcendência para a relação entre imagem e palavra consiste em sua associação correspondente, onde a imagem se encontra como testemunho e a palavra como índice de transcendência. O despojamento da utilização do recurso da história contada através de imagens sucessivas faz com que seja necessária a utilização da palavra escrita acompanhando a imagem simbólica.

Com isso, demonstrou-se que a ausência de figuras antropomórficas nos vitrais não prejudica a demonstração dos ensinamentos doutrinários. A utilização do texto e dos símbolos, além dos grafismos, é suficiente para transmitir ao observador a sua dimensão teológica. Apesar do uso da palavra junto ao símbolo ser uma forma de reafirmação do

significado de seu conteúdo, é importante lembrar que a apreciação estética é uma das funções do vitral em uma catedral.

Conclui-se, portanto, que qualquer que seja a base doutrinária para a concepção artística e religiosa do vitral, sua presença evoca o que propõe: a luz divina. Por isso o estudo de igrejas e outras produções artísticas protestantes deveriam ser alvos de mais estudos no campo da História da Arte, seja para estudos iconográficos, do campo da filosofia e da estética etc. Tal lacuna indica, portanto, a necessidade de uma ampliação no campo das artes sacras para que as produções que não utilizam imagens antropomórficas também possam ser desvendadas e estudadas.

## 5 REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, D. **A Divina Comédia**. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo: Atena Editora, 1955.
- ALTMANN, L. **Cristianismo e arte: O imaginário Protestante**. In: Revista Eletrônica do Núcleo de Estudos e Pesquisa do Protestantismo (NEPP) da Escola Superior de Teologia, v.7, p. 51-61, Maio-Agosto, 2005.
- ARGAN, G. C. **O Revival**. In: Id. A arte moderna na Europa. De Hogarth a Picasso. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 391-416.
- BRESSANI, M. **Architecture and the Historical Imagination: Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, 1814–1879**. England: Routledge, 2014.
- CALVINO, J. **As Institutas da Religião Cristã**. Tradução: Rev. Valter Graciano Martins. São Paulo: Editora Fiel, 2018.
- DEL BRENNA, G. R. **Ecletismo no Rio de Janeiro (séc. XIX-XX)**. In: Arquitetura brasileira, São Paulo: Nobel/Edusp, 1987.
- DIAS, P. A. G. **O século XIX e o neogótico na arquitetura brasileira: um estudo de caracterização**. In: Revista Ohun, ano 4, n. 4, p. 100-115, Dezembro, 2008.
- DREHER, M. N. **Palavra e imagem: a reforma religiosa do século XVI e a arte**. In: Revista de Ciências Humanas. Centro de Filosofia e Ciências Humanas da UFSC. Florianópolis: Editora da UFSC, 2001.
- DUBY, G. **O tempo das catedrais. A arte e a sociedade, 980-1420**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- ECO, U. **Arte e beleza na estética medieval**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- FABRIS, A. **Arquitetura eclética no Brasil: o cenário da modernização**. Anais Do Museu Paulista: História e Cultura Material, 1, 131-143.
- FILHO, C. R. C. **Para uma filosofia reformada das artes**. In: IV Congresso Internacional de Ética e Cidadania. Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo. 21-23 de outubro de 2008.

HORTON, M.S. **O cristão e a cultura**. Tradução: Elizabeth Stowell Charles Gomes. 2ª ed. São Paulo: Cultura Cristã, 2006.

IPRJ. **História da Igreja Presbiteriana do Rio de Janeiro 1862-2012**. Brasil, 2012.

LOS RIOS FILHO, M. **Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira**. Rio de Janeiro: Empresa a noite, 1941.

MACHADO, A. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2001.

MELLO, R. L. S. **Casa Conrado: cem anos do vitral brasileiro. 1996**. 209f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

PALOMAR, T.; REDOL, P.; ALMEIDA, I.C.; DA SILVA, E.P.; VILARIGUES, M.G. **The Influence of Environment in the Alteration of the Stained-Glass Windows in Portuguese Monuments**, in *Heritage*, vol. 1 (2018), pp. 365–376.

PANOFSKY, E. (ed.) **El abad Suger sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.

PATETTA, L. **Considerações sobre o ecletismo na Europa**. In: *O Ecletismo na arquitetura brasileira*, org. por Annateresa Fabris. São Paulo: EDUSP, 1987.

PEREIRA, M. C. C. L. **O revivalismo medieval e a invenção do neogótico: sobre anacronismo e obsessões**. In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, julho 2011.

PEREIRA, S. G. **Arte Brasileira no século XIX**. Belo Horizonte: C / Arte, 2008.

\_\_\_\_\_. **A reforma urbana de Pereira Passos e a construção da identidade carioca**. Rio de Janeiro, UFRJ, ECO, 1992. 273p. Tese de Doutorado em Comunicação e Cultura.

PEVSNER, N. **Origens da arquitetura moderna e do design**. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Rodrigues, A.J. **Biodeterioração de reproduções de vitrais por fungos**. 2012. 70f. Dissertação (Mestrado em Conservação e Restauro) - Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2012.

TREVISAN, A. **O rosto de Cristo: a formação do imaginário e da Arte Cristã.** Porto Alegre: AGE, 2003.

**UMA CIDADE EM QUESTÃO I: Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro.** Texto Irma Sylvia Arestizabal, Giovanna Rosso Del Brenna, Afonso Carlos Marques dos Santos, Susane Worcman, Roberto Coustet, Mário H. G. Torres, Donato Mello Júnior. Rio de Janeiro: PUC: FUNARTE: Fundação Roberto Marinho, 1979.

UPJOHN, E. M. **História Mundial da Arte 2 – Dos Etruscos ao Fim da Idade Média.** Lisboa: Livraria Bertrand, S.A.R.L, 1965.

**A confissão de fé de Westminster.** São Paulo: Cultura Cristã, 2009.

**O catecismo maior / Assembleia de Westminster.** São Paulo: Cultura Cristã, 2008.

CONSTITUIÇÃO POLÍTICA DO IMPÉRIO DO BRAZIL de 15 de março de 1824.  
Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao24.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao24.htm)>  
Acesso em: 13 jun. 2018.