

2019

Nº 2

MASF JOURNAL

QUESTÕES DE ARTE SACRA

MUSEU DE ARTE SACRA DO FUNCHAL

ARTIGOS CIENTÍFICOS
AS CONFERÊNCIAS DO MUSEU 2018



FICHA TÉCNICA

TÍTULO

MASF JOURNAL

SUBTÍTULO

Questões de Arte Sacra

COORDENAÇÃO

João Henrique Silva
Carolina Rodrigues Ferreira
Elisa Vasconcelos Freitas
Martinho P. Mendes

EDITORES

Carolina Rodrigues Ferreira
Elisa Vasconcelos Freitas

EDIÇÃO GRÁFICA

Ana Antunes

EDIÇÃO

Museu de Arte Sacra do Funchal

TRANSCRIÇÃO DE ÁUDIO

Teresa Correia

COMISSÃO CIENTÍFICA

António Candeias
Fernando António Baptista Pereira
Helena Rebelo
Isabel Santa Clara
João Alves da Cunha
Maria Isabel Roque
Mercês Lorena
Nuno Saldanha

LOCAL DE EDIÇÃO

Funchal

ANO

2019

NÚMERO

02

PERIODICIDADE

Anual

ISSN

2184-2272

IMAGEM DE CAPA

Pia baptismal da Igreja do Imaculado Coração de Maria
(Funchal), da autoria de Chorão Ramalho.
© Arquivo MASF

ÍNDICE

Prólogo / Prologue	05
Introdução / Introduction	07
ENTREVISTA / INTERVIEW — Victor Mestre	11
CONFERÊNCIA DE ABERTURA / KEYNOTE SPEAKER LECTURE	
José Tolentino Mendonça	
<i>Arte, mediação e símbolo: O sentido que vem</i>	
<i>Art, mediation and symbol: The sense that comes</i>	21
ARTIGOS — CONFERENCISTAS / CONFERENCE PAPERS	
Joaquim Félix de Carvalho	
<i>Arte litúrgica com amor: Criações das novas capelas de Braga</i>	
<i>Liturgical art with love: The creation of the new chapels in Braga</i>	41
João Pedro Gaspar Alves da Cunha	
<i>Arquitetura religiosa em Portugal: Séculos XX e XXI</i>	
<i>Religious architecture in Portugal: in the 20th and 21st centuries</i>	117
Joaquim Ganhão; Eva Neves	
<i>Museu Diocesano de Santarém: A face visível de um alargado projeto de salvaguarda e valorização do património cultural da Diocese</i>	
<i>The Diocesan Museum of Santarém: The visible face of a broader project for safeguarding and valuing the Diocese's cultural heritage</i>	141
João Norton de Matos	
<i>A crise moderna da arte sacra e as mediações do sagrado na arte</i>	
<i>The modern crisis of art and the mediations of the sacred in art</i>	163
Maria Isabel Roque	
<i>A arte sacra: Museus e exposições numa sociedade secularizada</i>	
<i>Sacred art: Museum and exhibitions in a secularized society</i>	179
Nuno Saldanha	
<i>Arte sacra, culto, cultura e património</i>	
<i>Sacred art, cult, culture and heritage</i>	201
Luís Martinho Urbano	
<i>Um espaço da cidade que pudesse servir para a comunhão entre os habitantes</i>	
<i>A place of the city that could serve for the communion between the inhabitants</i>	211
FOTORREPORTAGEM / PHOTO REPORTAGE — As Conferências do Museu 2018	231

PRÓLOGO

O número 02 do *MASF Journal* continua o propósito de registo e divulgação dos temas tratados em cada edição d'As Conferências do Museu, prosseguindo a linha de trabalho que tem incentivado a produção de conhecimento científico e privilegiado a sua partilha e livre acesso.

Ao deixar disponível para diversos públicos os conteúdos abordados pelos conferencistas relativamente aos temas nucleares da arte, do património e da musealização do sagrado, esta revista digital vem responder a um dos objetivos deste Museu que é o de ser um polo aberto de reflexão e de produção de conhecimento, assim reposicionando, também, as suas próprias referências enquanto instituição museológica e concitando o interesse de todos aqueles que vivem ou partilham as dinâmicas culturais contemporâneas.

As *Conferências do Museu 2018* tiveram por tema de fundo *Questões de Arte Sacra*. No contexto da celebração do Ano Europeu do Património Cultural, o Museu procurava, então, equacionar toda uma série de problemáticas à volta daquele tema, cuja reflexão poderia trazer nova luz sobre os conceitos mais estruturantes em torno da museologia, do património e das representações do sagrado.

De facto, os dois Painéis que, na sua abrangência e complementaridade, ajudaram a pensar o tema de fundo das Conferências – *A Construção do Espaço Sagrado e Expressões do Património Cultural Religioso* –, muito contribuíram para aprofundar e iluminar algumas das questões colocadas pelos preletores nas suas diferentes áreas de especialidade, fazendo convergir o olhar e a reflexão dos participantes para aquele que tínhamos como tópico de fundo: qual a relação da Igreja com o mundo da arte e da cultura, e como é que essa relação se plasmou, ao longo dos séculos, criando mediações tão plurais que são, ainda hoje, um testemunho perene de espiritualidade e beleza.

Os dois subtemas/painéis em que se desdobraram *As Conferências* de 2018 vêm, também, situar com mais determinação aquela que julgamos ser a missão do Museu de Arte Sacra do Funchal (MASF) face à comunidade e ao meio cultural envolvente.

Em primeiro lugar, a iniciativa visava pensar mais profundamente as questões de identidade e pertença que configuram um museu com as características do MASF – quer enquanto tutela de uma notável coleção de bens artísticos, cuja história e legado cruzam o seu conhecimento com a própria história da Madeira como primeira região atlântica no dealbar das Descobertas; quer enquanto museu diocesano, inserido numa lógica de presença e comunicação no contexto pastoral dos Bens Culturais da Igreja. Em segundo lugar, tratava-se de abrir à reflexão propostas que tocam a contemporaneidade – quer a partir das questões suscitadas pela própria enunciação dos temas no contexto em causa (a Arte, o Património Religioso, o Sagrado), quer pela sua mesma abertura a (re)leituras capazes de nos encaminharem no sentido da pertinência e relevância dos assuntos em debate.

A concluir, não podemos deixar de expressar um sincero agradecimento a todos os autores que contribuíram para esta publicação, bem como aos membros da comissão científica: os textos aqui deixados aos leitores do *MASF Journal* sobre os vários temas emergentes da questão da presença e da identidade cristã nas mediações da cultura contemporânea constituem não só um rico contributo de profundo conhecimento das matérias em causa, como são também a apresentação de uma bela proposta da verdadeira Sabedoria crente.

João Henrique Silva

(Diretor do Museu de Arte Sacra do Funchal)

INTRODUÇÃO

Associado à iniciativa *As Conferências do Museu* de Arte Sacra do Funchal, o número 02 da publicação *MASF Journal* adota o tema da 2ª edição das Conferências do Museu, divulgando particularmente os assuntos desenvolvidos nas comunicações apresentadas por conferencistas que participaram na iniciativa. **Assim, 2 e 3 de março de 2018 As Conferências do Museu desenvolveram-se em torno do tema *Questões de Arte Sacra*, sendo este o tema do número 02 do MASF Journal.** Partindo do conceito *arte sacra*, convocaram-se à discussão e partilha diversos temas e questões transversais, tais como, estudo da herança artística e patrimonial de carácter religioso, a construção do espaço sagrado e as questões da fé e da cultura.

Com vista à qualidade e adequação do texto ao tema a que se destina cada edição, as contribuições submetidas à publicação na revista, foram sujeitas a uma avaliação pela Comissão Científica, através do sistema de revisão cega por pares (*peer-review*).

A estrutura adotada continuou a reservar um espaço destinado ao **convite à participação (*call for papers*)**, que esteve aberto a todos aqueles que de alguma forma pretendessem publicar sobre o tema de cada edição.

Além dos artigos, uma entrevista e uma reportagem fotográfica sobre o evento *As conferências do Museu* continuam, à semelhança do que aconteceu no primeiro número, a integrar a estrutura desta publicação.

ESTRUTURA E CONTEÚDOS DESTA EDIÇÃO:

Na **primeira secção** dedicada à entrevista, o MASF desafiou o **Arquiteto Vítor Mestre** a refletir e partilhar as suas ideias sobre a arquitetura religiosa e sobre a construção de espaço sagrado enquanto arquiteto, e também, sobre a sua visão em relação ao papel dos museus e, particularmente ao papel do Museu de Arte Sacra do Funchal, no convocar à discussão diversas questões e problemáticas afetas ao meio em que se insere.

A **segunda secção** reúne textos resultantes dos conteúdos abordados nas comunicações pelos diversos conferencistas participantes na segunda edição d'*As Conferências do Museu*. A abrir esta secção, a transcrição da comunicação do conferencista principal José Tolentino Mendonça. Sucedem os artigos produzidos pelos diversos conferencistas, organizados de acordo com sequência alfabética dos apelidos.

José Tolentino Mendonça aborda, na sua elocução, a relação entre os discursos e práticas artísticas e o catolicismo na contemporaneidade trazendo à luz da reflexão gestos e sinais de rutura e de diálogo. Centrando-se na experiência da beleza, o autor situa a arte no centro nevrálgico, no lugar de encontro entre crentes e não crentes.

João Alves da Cunha analisa cronologicamente a arquitetura religiosa portuguesa no século XX, confrontando e contextualizando as características e as alterações conceptuais que se impuseram em cada tempo. Neste hiato, é salientado o papel preponderante, a partir dos anos 60, das disposições do Concílio Vaticano II e das transformações que dele advieram nas práticas litúrgicas, para as transformações na arte e arquitetura religiosa, mas também, já a partir dos 50, a ação influência do MRAR – Movimento de Renovação da Arte Religiosa em Portugal.

Joaquim Ganhão e Eva Neves apresentam um estudo de caso relativo ao Museu Diocesano de Santarém inaugurado em 2014, cuja origem se enquadra no âmbito do projeto de salvaguarda e valorização dos Bens culturais da Diocese de Santarém, iniciado em 2006 e que enreda outras dinâmicas menos visíveis como a inventariação, sinalização de património em risco, o apoio técnico e formativo às paróquias da referida diocese, bem como, outras ações e estudos. Nesta dinâmica surge também a implementação do projeto Rota das Catedrais. Os autores começam por descrever os processos procedimentos que antecedem e preparam a criação do Museu que decorre aliado à recuperação da Catedral de Santarém para, depois, expor um pouco daquela que é a estrutura, dinâmica e ação desta Instituição museológica.

João Norton problematiza a relação entre a arte e o sagrado na contemporaneidade, a partir da ideia de crise. Apoiando-se em três autores que considera fundamentais para a análise da questão – Tilch, Couturier e Régamey – a que soma enquadramentos históricos e teóricos, o autor procura clarificar esta problemática defendendo que, num contexto cultural plural e secularizado, é premente a abertura das comunidades crentes à arte e à cultura do seu tempo.

Maria Isabel Roque centra-se nas práticas museológicas e processos de musealização da arte sacra, começando por introduzir e discutir os conceitos de sagrado, para passar depois, a uma síntese diacrónica sobre as práticas museológicas afetas à arte sacra. A partir deste enquadramento, a autora realiza uma reflexão sobre as especificidades e desafios que se impõem nos processos de musealização de objetos religiosos e aponta possibilidades e oportunidades de mediação, atendendo ao contexto de uma sociedade secularizada em que as práticas, significações e funções deste tipo de obras, não são já, muitas vezes, reconhecidas.

Nuno Saldanha confronta os conceitos de *Arte Sacra e Arte Religiosa*; *Cultual* e *Cultural*, suscitando a reflexão e debate acerca da musealização de objetos de Arte Sacra e da sua pertinência. Não rejeitando a musealização desta tipologia de objetos, o autor defende que estes, enquanto objetos de devoção, parte integrante dos ritos litúrgicos e intimamente ligados à comunicação e catequização dos fiéis não devem ser desligados da sua vocação cultual, sendo sempre as igrejas, a seu ver, os espaços preferenciais para garantir a preservação desta dimensão a par com as dimensões artística e cultural.

Luís Urbano desenvolve o seu contributo centrando-se particularmente nos testemunhos recolhidos em entrevistas aos arquitetos da Igreja do Sagrado Coração de Jesus em Lisboa – Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas. A estes testemunhos junta ainda outras fontes documentais, que constituem uma compilação de elementos relevantes sobre este espaço arquitetónico religioso atendendo a processos, percursos, relação forma-função, contextos e influências, que conduziram ao resultado concretizado no edifício que é hoje considerado uma das mais emblemáticas obras da arquitetura portuguesa do século XX.

Joaquim Félix Carvalho apresenta “casos de estudo” sobre um conjunto de obras de arte litúrgica produzidas durante a última década, a partir da arquidiocese de Braga. Trata-se de um conjunto de criações que foram fruto do trabalho de uma equipa multidisciplinar e que resultou na criação e/ou remodelação de quatro capelas dos Seminários Arquidiocesanos de Braga, nomeadamente a capela Árvore da Vida vencedora do prémio ArchDaily 2011 para edifício religioso, e a remodelação da igreja de Pedraído em Fafe e da igreja de são Martinho de Cedofeita.

Na última secção do *MASF Journal*, a equipa editorial divulga a fotorreportagem referente à segunda edição d’*As Conferências do Museu*, decorrida em 2018. Um registo para memória futura, do programa, da projeção do documentário *Sagrado* e das comunicações decorridas nos dias 2 e 3 de março e 4 de abril de 2018.

ENTREVISTA COM O ARQUITETO VICTOR MESTRE

PUBLICAÇÕES

Arquitetura Popular da Madeira (Argumentum, 2002); *Tradicional Mediterranean Architecture* (Ecole d'Avignon/CAATEEB, 2002) coautor; *Reabilitação do tempo* (Caleidoscópio, 2004), coautor; *IAPXX - Inquérito à Arquitetura Portuguesa do Século XX* (Ordem dos Arquitectos, 2005), coautor; *Arquitetura Popular do Arquipélago dos Açores* (Ordem dos Arquitectos, 2ª ed. 2007) coautor; *Heritage: between time and movement: Lyceu Passos Manuel* (Uzina, 2011), coautor; *Lar do Vale Formoso + Quarteirão Histórico de Santa Cruz* (Uzina, 2012), coautor; *Victor Mestre: ao [per] correr [d]a vida* (Casa da Cerca, 2013); *Heritage continuity, an ethical link* (Ordem dos Arquitectos, 2014), coautor; *Contributos em Património Português no Mundo: Arquitetura e Urbanismo*, sob Direção de José Mattoso (Fundação Calouste Gulbenkian, 2010).

NOTA BIOGRÁFICA

Nasceu em Lisboa (1957). Arquiteto pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (1981). Mestrado em Recuperação do Património Arquitetónico e Paisagístico pela Universidade de Évora (1998). DEA em Teoría y Práctica de la Rehabilitación Arquitectónica y Urbana pela Universidade de Sevilha (2005). Doutorado em Patrimónios de Influência Portuguesa pela Universidade de Coimbra (2018).

Investigador na área do Património Arquitetónico e Arquitetura Vernacular, técnicas construtivas e tipologias, e sua conservação (desde 1982).

Sócio desde 1991 da "victor mestre | sofia aleixo arquitectos lda.", *atelier* em Lisboa onde desenvolve com Sofia Aleixo diversos projetos/obras, privadas e públicas, publicadas em anuários, guias e revistas de arquitetura. Convidado a participar em diversos eventos académicos e profissionais, no estrangeiro e em Portugal, contribui para a divulgação da arquitetura, do património e da cultura, âmbitos em que atua, destacando-se a reabilitação de edifícios de valor patrimonial e o desenvolvimento de investigação orientada para a arquitetura tradicional em países de influência Portuguesa.

Participa em exposições, monográficas e coletivas, tendo recebido sete prémios/distinções, destacando-se os atribuídos a intervenções de conservação de património arquitetónico, nomeadamente o *Europa Nostra/European Commission Award* 2013, na categoria de conservação, pela intervenção no Liceu Passos Manuel, Lisboa.

1- Como avalia a pertinência da escolha dos temas abordados em 2018 n'As Conferências do Museu, e a nossa proposta de reflexão e debate sobre “a construção do espaço sagrado” no contexto religioso e cultural da sociedade madeirense? Acha que isso se enquadra na missão do Museu de Arte Sacra?

A reflexão e debate sobre o tema “a construção do espaço sagrado” tem toda a pertinência e enquadramento sociocultural na missão do Museu de Arte Sacra. O Museu não é apenas um repositório de arte erudita, com um projeto museológico e museográfico de excelência. Completa-se atualmente na sua condição de reserva da cultura primordial madeirense que permite dialogar com a sociedade, de modo a refletir sobre os valores enquanto memória, representados na coleção, e a sua relevância na formação da identidade madeirense num enquadramento universalista.

Esta iniciativa teve a virtude de aumentar o conhecimento de forma estruturada, abrindo novas perspectivas sobre o sentido das coleções, potenciando continuidades e/ou renovação de leituras, abrindo caminhos à incorporação de novos conceitos de espaço e missão museológica.

3- Na sua perspetiva, a arquitetura, em função da sua inspiração, contexto e fins, pode ser adjetivada de “sagrada”, ou prefere a expressão “arquitetura religiosa”?

A arquitetura da espiritualidade resulta da perceção dos cidadãos que a procuram, na justa medida em que lhe reconhecem atributos filosóficos e religiosos.

A procura desses lugares é, na sociedade moderna europeia, tendencialmente secularizada, e cada vez mais difusa na sua definição. As igrejas tradicionais, incluindo a simbologia de suporte e contexto artístico,

transformaram-se em muitos casos, em lugares de cultura patrimonial, lugares de visita  o turística, cada vez mais intensivos, onde o recolhimento, contempla  o e ora  o quase se extinguiram por via da sua transforma  o.

Gradualmente, estes lugares sagrados d  o lugar a museus de curiosidades onde se induz o visitante a usufruir de uma “experien  ia  o” fugaz e supostamente transcendente. Existe uma enorme diferença entre as experiências est  ticas, ou a estetiza  o da religião, dos seus templos, através da arquitetura e os lugares de congrega  o, onde a experiência do espaço sagrado se distingue das lógicas do espetáculo mediático. A *turistiza  o* do espaço sagrado por via da estetiza  o do mesmo, refletir   a sobreposi  o da arquitetura    ritualiza  o das práticas suportadas pelo sentido espiritual da sua própria condi  o. O que atualmente observamos em muitas cidades    a “cultura de consumo passageira” em detrimento da “cultura duradoura”, como refere Lipovetsky (2007, p. 304). Este filósofo coloca a questão sobre a transforma  o da cultura clássica que “tinha como finalidade elevar o Homem”, enquanto “as indústrias culturais pretendem distra  -lo. O “valor espírito” de que falava Valery foi substituído pelo “valor anima  o”, sistematicamente explorado pelo valor comercial (idem). Esta    uma realidade que assimilou os lugares sagrados retirando-lhes a autenticidade.

4- Numa sociedade dita secular e p  s-cristã, dominada por uma cultura do imediato e fortemente imanentista, que possibilidades e desafios se colocam    realiza  o da arquitetura religiosa?

O egoísmo, a exclusão social, o niilismo de algumas (pseudo) elites, onde se incluem os arquitetos “estrela”, têm produzido uma sociedade desligada de princípios humanistas, a base da cultura cristã. Religiões como a hindu, de que tomei conhecimento nos últimos 10 anos, nas diversas investiga  es no âmbito da arquitetura vernacular que realizei em Goa, permitiram-me ampliar conhecimentos e compreender outras matrizes, relacionadas com a inclusão social no âmbito da religiosidade, como facto agregador da espiritualidade.

Neste lugar distante, partilhado sobretudo por hindus e católicos, mas também por muçulmanos, experienciei a importância dos lugares sagrados, dos mais representativos em termos arquitetónicos aos mais singelos. Nestes, o que me impressionou, para além da definição de uma paisagem marcada por símbolos religiosos inter-relacionados com a vida rural das comunidades, foi a construção da arquitetura efémera de apoio às festividades e manifestações religiosas junto dos templos e igrejas ou em lugares de tradição, onde as comunidades se envolvem ciclicamente, renovando estas estruturas simples, repletas de simbolismo e de sentido identitário.

Perante esta realidade, receio que no ocidente se esteja a insistir em modelos de construção de realidades artificiais, desligados da vida das pessoas, das comunidades, erguendo templos dedicados aos seus autores e não às comunidades.

Os primeiros trabalhos da construção do “templo” começam por vontade expressa das pessoas que se agregam em comunidade de vizinhos, que se entreejam nas suas necessidades materiais, na sua organização sociocultural, onde por vezes expressam coletivamente a sua espiritualidade ou a sua necessidade.

5- A arquitetura do sagrado busca certamente induzir à experiência de uma dimensão outra: tal espaço deve suscitar afetos e vivências que visam uma aproximação ao inefável. Ou seja: no visível e no tangível, na experiência que esse espaço proporciona enquanto sagrado, tal arquitetura pode trazer um vislumbre de absoluto ou de transcendência, que é, de alguma forma, o que define a experiência religiosa. Ora, no seu entender, quais seriam as características essenciais, ou as implicações prévias (técnicas e artísticas) para se ter uma boa arquitetura religiosa, para se alcançar o “espaço sagrado”?

Poderemos considerar que a dimensão do sagrado, pela força da sua condição abstrata e pelo sentido que adquiriu atualmente numa sociedade fortemente secularizada, está para além da própria arquitetura projetada para o efeito. Ou seja, as características essenciais que emergem desses templos, e apesar do peso da memória histórica, remetem para uma nova conceção do espaço sagrado, quiçá num retorno à “tenda”, ou à sua evocação enquanto lugar de introspeção e de inclusão de uma sociedade ampla, diversa, humanista e sobretudo solidária.

6- Pode explicitar o seu entendimento quanto ao que diferencia uma arquitetura de simples cariz religioso, de uma arquitetura de base cristã? Como é que isso se pode diferenciar ao nível da assunção da realidade material, da gestão do espaço e dos símbolos, e não apenas a partir da “encomenda da obra”?

A arquitetura de cariz religioso poderá ser uma arquitetura de base cristã, na justa medida em que ambas estarão para além dos símbolos. A arquitetura cristã, ao longo dos séculos, tem passado por muitas transformações, tendo na sua fundação a espiritualidade: desde a ausência de identidade arquitetónica, como nos lugares sagrados de Finisterra, aos altares esculpidos em fragas, as lapas e grutas, como a Lapa de Santa Margarida no Portinho da Arrábida na Península de Setúbal, referenciada pelo viajante Hans Christian Andersen como uma “igreja escavada na rocha, com uma fantástica abóbada” (Pereira, 2006, p. 35), passando pelo primordial templo – a tenda. Esta será porventura a expressão máxima da síntese do sentido material da cristandade, onde o espaço confinado é em parte uma abstração. Ainda na atualidade, vejo esta expressão como a mais bela das formas, talvez por isso considere o Pavilhão de Portugal, da autoria de Siza Vieira, o templo maior da modernidade arquitetónica portuguesa. A simples colocação temporária dos símbolos da cristandade (ou de outra religião) para um ato litúrgico, sob

a tenda de betão, transformará aquele chão num chão sagrado, pelo que partilho da opinião de Tolentino de Mendonça: “Na transversalidade da obra de Siza, existe uma religiosidade latente, na medida em que transfigura o real, nos detalhes mais ínfimos, operando nele este milagre: o de oferecer duração à nossa impossível duração” (Mendonça, 2016, p. 90).

7- É possível a um arquiteto não crente produzir “arquitetura religiosa”? Bastará a simplicidade do desenho, a pureza dos materiais, o silêncio dos espaços, a depuração decorativa? Ou será preciso algo mais fundamental, diria mesmo, algo mais “fundador”?

Um arquiteto tem na sua formação conhecimento científico e cultural adequado para projetar qualquer programa funcional. Poder-se-á contudo considerar que as qualidades formativas e culturais, a par da experiência pessoal de cada um, poderá diferenciá-lo de outros e nesse sentido responder de uma forma diferente, porventura mais específica.

A ideia da abstração formal e/ou artística em arquitetura, por si só, não significará que se alcance uma ideia indutora de espaço sagrado. Existe todo um conjunto de fatores relacionados com a conceção espaço-funcional e volumétrico-formal, relacionados entre si e em diálogo com o contexto geográfico e sociocultural dos usufrutuários, que exponencia a complexidade do ato de projetar.

A espiritualidade será algo intrínseco à condição humana e naturalmente que os arquitetos, perante a sua abstração, poderão ter interpretações evocativas na conceção, poderão propor citações-síntese de outras experiências temporais, reinventando a memória do espaço sagrado, sem terem obrigatoriamente de ser crentes. A questão que se coloca será a de que, se forem crentes, estarão mais e melhor apetrechados para projetar esses espaços?

8- Na arquitetura religiosa a mediação pode ser entendida como elemento chave: ela tem de realizar, com o saber que lhe é próprio e com a matéria de que dispõe, a tal mediação outra: ser um sinal do invisível, lugar que evoca e lugar onde se invoca, expressão viva do mistério da Encarnação, prolongado na vida e nos ritos da comunidade cristã...

Toda a arquitetura de qualidade é mediadora das comunidades que dela usufruem, direta ou indiretamente. Na atualidade, a sua capacidade de atração em termos vivenciais relaciona-se com fenómenos sociais de inclusão, onde se congregam as forças benignas do comunitarismo solidário. A renovação das conceções espaço-funcionais da Igreja tem um dos momentos mais significativos no século XX, precisamente pela necessidade de se aproximar das reais necessidades da sociedade em transformação civilizacional do pós-guerra.

O Movimento para a Renovação da Arte Religiosa, ocorrido nos anos sessenta, constituiu um paradigma social, sintonizando as pessoas com os lugares de culto cristão, numa ampla visão humanista de proximidade entre os atos litúrgicos e a assembleia de fiéis. A própria renovação dos ritos no espaço religioso revigorou o sentido dos edifícios, tornando-os mais amistosos, mais integrados na sua relação com a vida em comunidade.

A sua expressão arquitetónica retomou a escala humana numa inequívoca relação de proximidade acolhedora. Face às múltiplas transformações que ocorreram nas últimas décadas principalmente por via da globalização e mediatização das sociedades, o conceito de templo cristão, tal como o conhecemos, necessita de uma nova conceção, de um novo movimento de renovação, onde a Palavra, o Tempo e o Espaço renovem o sentido do lugar sagrado.

9- É costume dizer-se que a encomenda de obra religiosa – uma capela, uma igreja, uma catedral – é o sonho final de carreira de qualquer arquiteto, como que a abóbada de fecho de uma carreira, do trabalho de toda uma vida. Concorda?

A encomenda para projetar arquitetura sagrada é algo de um enorme reconhecimento, porquanto a expectativa que potencia à comunidade, deixa o arquiteto numa relação extrema perante o sublime, entre alegorias transcendentais, atmosferas etéreas e materialidades dicotómicas, onde algures está o Homem e a partilha do Ato Litúrgico.

10- Para terminar: importantes obras de arquitetura constam do seu currículo, sobretudo na área da conservação e restauro, tanto ao nível da encomenda pública como da privada. Ainda aguarda por uma encomenda “religiosa”? Que desafios isso representaria face à sua conceção da arquitetura e ao trabalho de arquiteto?

Pensar, desenhar e construir sobretudo um programa num espaço ainda não experienciado, enquanto obra nova, é algo que auspício, pela possibilidade de me aproximar intelectualmente do sublime, entendido enquanto categoria estética de arte, mas também enquanto essência da evocação arquitetónica do sagrado.

Ao longo da minha vida de cidadão e arquiteto, tenho tido a sorte de ter intervindo na conservação, restauro ou, por vezes com maior grau de intervenção, reabilitação, em diversificado património religioso, impondo-me questões profundas, relacionadas com a ética de intervenção, perante os meus ancestrais que deixaram um legado supostamente para permanecer e enobrecer, a cada ciclo de passagem do testemunho. Tal facto tem sido uma das maiores motivações para prosseguir

na investigação permanente, de modo a reduzir a margem de erro nas intervenções. Sempre que se tomam decisões, sempre que estas transformam os lugares antigos, sobretudo aqueles onde valores socioculturais, religiosos e/ou outros, conformaram as espacialidades onde ocorreram várias vivências, estruturadas e/ou ocasionais, exponencia-se a responsabilidade do arquiteto.

Conceber uma obra nova tendo por programa a conceção de um templo, significa uma oportunidade para qualquer arquiteto inovar em continuidade o património intelectual herdado, pois espera-se deste um ato de cultura e de cidadania ímpar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Lipovetsky, G. (2007). *A felicidade paradoxal. Ensaio sobre a sociedade do hiperconsumismo*. Lisboa: Edições 70 Lda.

Mendonça, J. T. (2016, setembro 17). O sagrado segundo Álvaro Siza. *Jornal Expresso*.

Pereira, P. (2006) *Enciclopédia dos Lugares Mágicos de Portugal*, volume 9. Lisboa: Público, sob licença editorial de Temas e Debates.



ARTE, MEDIAÇÃO E SÍMBOLO: O SENTIDO QUE VEM

ART, MEDIATION AND SYMBOL: THE SENSE THAT COMES

Conferência de abertura proferida nas Conferências do Museu 2018*



José Tolentino Mendonça (orador principal)

Universidade Católica Portuguesa

NOTA BIOGRÁFICA

Especialista em Estudos Bíblicos, tem abordado com rigor e criatividade os temas e os textos do cânone cristão, procurando sempre envolvê-los num diálogo sensível com as interrogações do presente, e emprestando uma especial atenção à questão da linguagem, da estética e da narrativa. Foi vice-reitor da Universidade Católica Portuguesa, onde se doutorou em teologia, e foi professor do Novo Testamento na Faculdade de Teologia, em Lisboa. Além de ensaísta, no domínio da exegese e espiritualidade bíblica, com livros traduzidos em várias línguas, tem uma obra poética que muitos reconhecem entre as mais marcantes do panorama atual. Em junho de 2018, é nomeado, pelo Papa Francisco, Arcebispo de Suava, tendo sido designado responsável pelo Arquivo Secreto do Vaticano e Biblioteca da Santa Sé, onde se encontra atualmente a exercer funções de liderança desde 1 setembro 2018.

* O texto que aqui se publica resulta de uma transcrição da comunicação oral proferida pelo autor a 4 de abril de 2018, por ocasião d' As Conferência do Museu. Foi opção do editor manter algumas marcas de oralidade do discurso. A gravação desta comunicação oral encontra-se igualmente disponível no canal de Youtube do MASF:

<https://youtu.be/iMQISocHBBE>

RESUMO

A palavra “divórcio” parece à primeira vista ser ajustada para descrever o longo desencontro, que a modernidade tem todos estes séculos documentado, entre os discursos e práticas artísticas e o catolicismo. Sobretudo quando se compara com os séculos anteriores é difícil fugir ao léxico da rutura. Dir-se-ia que no domínio da estética entramos num irresolúvel inverno, sem sombra daquela aura de glória que a história da arte impõe (e que o Museu de Arte Sacra do Funchal testemunha amplamente). E os efeitos têm uma crueza que dói, de parte a parte: não só grande parte da arte dita sacra que se passou a produzir e a adotar só com uma excessiva boa vontade se pode chamar de arte (o *kitsch* pietista ou a contrafação pretensamente moderna passaram a colonizar o espaço religioso), mas também a própria produção artística entrou vezes demais no labirinto de uma autorreferencialidade que lhe retira capacidade de ressoar para lá da imanência, quando não da banalidade. Mesmo assim não deixo de pensar que o termo “divórcio” é completamente equívoco, pois caricatura um problema que ganha muito em ser tratado na sua complexidade.

Na minha comunicação vou centrar-me na experiência da beleza, e no contexto anteriormente esboçado – que culturalmente é o nosso – explicar porque é que não podemos desistir da beleza. Percorrei cinco etapas:

1. Pertencemos a um tempo que renunciou à beleza?
2. O que é este chamamento inapagável da beleza?
3. Precisamos de uma nova mistagogia?
4. Do Deus necessário ao Deus desejável.
5. Reconciliar-se com a beleza.

PALAVRAS-CHAVE:

Arte; Beleza; Símbolo; Mediação; Arte Sacra.

ABSTRACT

The word “divorce” seems, at first sight, suitable to describe the vast estrangement, which modern age has documented for centuries, between artistic practice and discourse and Catholic faith. When looking back at previous centuries, in particular, it is hard to escape the lexicon of rupture. One might say that in the realm of aesthetics we have entered an unfathomable winter, without a shadow of the glory that Art History Art imparts (and to which the Sacred Art Museum of Funchal amply testifies). And the effects have a painful reciprocal crudeness: not only can most of the alleged sacred art which has of late been produced and adopted hardly be called art (the pious kitsch and the supposedly modern counterfeit have come to colonise the religious space), but also artistic production itself has far too often got into the labyrinth of self-reference, impairing its own power to resonate beyond the plane of immanence or even banality. Yet, I still believe that the term “divorce” is utterly equivocal, as it caricatures an issue which benefits from being considered in its overall complexity.

In my communication I will focus on the experience of beauty, and within the context outlined above – which is culturally ours – explain the reasons why we must not forsake Beauty. Five stages will be covered:

1. Do we live in a time which has relinquished Beauty?
2. What is this unfading appeal of Beauty?
3. Do we need a new mystagogy?
4. From the Necessary God to the Desirable Good.
5. Reconciling with Beauty

KEYWORDS:

Art; Beauty; Symbol; Mediation; Sacred Art.

Muito boa tarde a todos!

Queria começar por saudar o Senhor Bispo do Funchal, D. António Carrilho, e dizer-lhe que é uma honra muito grande poder contar com a sua presença, nesta que é a sua casa, que hoje me recebe. Mas tê-lo hoje é para mim, aqui, um motivo redobrado de alegria. Saudar também o Sr. Cónego Fiel, Vigário-Geral, a Sr^a Diretora dos Assuntos Culturais, o Sr. Diretor do Museu de Arte Sacra.

Agradecer o convite para estar aqui no meio de vós, onde vejo tantas amigas e amigos, o que me faz sentir em casa. Tenho em relação a este Museu uma dívida muito grande, porque foi verdadeiramente o primeiro museu da minha vida. Quando estava no seminário, uma vez por ano fazíamos a “peregrinação” ao Museu e depois ficou-me o hábito de frequentá-lo, de vir ver muitas vezes, por exemplo uma pintura, criar uma relação afetiva com algumas das peças que estão aqui guardadas. Fui acompanhando também a vitalidade deste espaço, de maneira que estar aqui presente é, de algum modo, reconhecer também uma dívida que tenho e que de certa forma é impossível saldar: porque, face àquilo que o Museu nos pode dar, nós não temos outra forma de saldar senão enaltecer o seu papel e perceber a sua função social e eclesial, e em tudo contribuir para ele como projeto que se faça cada vez mais vivo. De maneira que há um traço biográfico que me liga numa forma muito afetiva a este espaço, que é um Museu extraordinário como todos sabemos.

Na minha comunicação, eu queria fundamentalmente estabelecer um ponto de situação, uma espécie de “estado da arte” das relações entre a Igreja Católica e o mundo artístico. Se pensarmos no cânone do Ocidente, na história europeia, se pensarmos na história da nossa Região – é impossível pensar a cultura sem a chave cristã. Porque o grande património herdado dos séculos e durante séculos construído é, de facto, pela expressão do culto, pela expressão da Bíblia, uma verdadeira expressão da fé dos crentes, uma expressão dessa procura de sentido, de verdade e de beleza, que tem Deus como destinatário final.

Mas, na contemporaneidade, muito a partir da fratura moderna, a partir dos séculos XVIII e XIX, as relações foram-se alterando, modificando, tornando-se tensas, conflituais, foram-se reinventando e é um pouco em torno dessa tensão atual que gostaria de falar-vos.

Hoje, num discurso muito cru, quando se fala da relação da arte com o cristianismo, muitas vezes a palavra que se ouve é *divórcio*. Divórcio porque parece que a Igreja, que durante séculos teve um papel fundamental, que era a grande “encomendadora”, a grande produtora, a grande protetora das práticas artísticas hoje, de certa forma, acabou com isso (nós depois vamos tentar perceber por que é que isso acabou e porque já não é da mesma maneira).

Mas, de facto, da parte da Igreja há hoje uma atitude diferente, que até pode ser interpretada como uma espécie de rutura com aquilo que era uma tradição passada, onde os artistas viviam numa proximidade muito grande com a Igreja, as exposições, as grandes obras: isso hoje, de facto, não é assim.

E quando nós visitamos as igrejas que hoje estão abertas, para lá daquelas que conservam património passado até ao século XVIII, o que encontramos muitas vezes dificilmente se pode considerar arte, porque as imagens, o tipo de representação que hoje se leva para o interior de muitas igrejas, do ponto de vista artístico são projetos muito débeis, quando não de puro *kitsch*, em relação aquilo que nós poderíamos pensar como autenticidade artística.

Mas da outra parte, digamos, da parte dos meios artísticos, da produção de pensamento estético, nós também podemos ver um certo esfriamento, um certo distanciamento em relação àquilo que é o cristianismo, àquilo que são as igrejas e que é a Igreja Católica. E, hoje, um dos problemas da arte contemporânea é muito, também, o drama da sua autorreferencialidade: ela perde-se num labirinto de si mesma, em que acaba por ser uma prática fechada, que só interessa realmente ao mundo do criador, em que deixou de fazer corpo com a sociedade e deixou, no fundo, muitas vezes, de ultrapassar o puro nível da imanência, para procurar uma transcendência, para buscar uma espiritualidade. No fundo, um certo inverno que hoje ainda atravessamos no que à arte diz respeito.

Na verdade, temos dois interlocutores: o catolicismo e a arte contemporânea, mas eu penso que há problemas de parte a parte. Há problemas na parte do catolicismo: entender, por exemplo, qual é a função da arte e da arte contemporânea. Mas a arte contemporânea também entra num labirinto, em que a reflexão da sua própria identidade e referencialidade acaba por devorá-la, acabando ela por ser um exercício muitas vezes banal e sem a capacidade de ressoar mais fundo.

Contudo, quando se faz um diagnóstico, é importante perceber que as coisas são sempre mais complexas do que aquilo que parece. Os simplismos não ajudam. E, de facto, nos últimos anos, nas últimas décadas, tem havido por parte da Igreja – e vou falar de três pontificados – esforços, iniciativas, documentos muito importantes para fundamentar um outro olhar sobre aquilo que a arte representa, sobre qual o seu lugar específico e também sobre como nos pode ajudar a construir uma experiência espiritual.

Em 1964, o Papa Paulo VI tomou uma iniciativa que muitos consideram inesperada, pouco depois de aprovar a Constituição da Sagrada Liturgia. Nós sabemos que com Paulo VI aconteceu a chamada reforma litúrgica – cuja validade e pertinências hoje muitos criticam – mas de facto ela foi um gesto fundador da presença da Igreja na contemporaneidade e penso que precisamos de entender muito bem o pensamento de Paulo VI. Uma das coisas que sucederam quando o Concílio aprovou a Constituição da Sagrada Liturgia e o Missal do Papa Paulo VI, com o qual hoje nós celebramos a eucaristia, é que ele reuniu os artistas na Capela Sistina e teve um discurso muito interessante, em que lhes dizia mais ou menos isto: “da nossa parte, nós Igreja firmamos um grande ato de “nova aliança” com os artistas. A Constituição da Sagrada Liturgia que o Concílio Vaticano II promulgou é precisamente o pacto de reconciliação e de renascimento da Arte Religiosa no seio da Igreja Católica. Repito: o nosso pacto está assinado, esperamos agora a vossa contra firma”. Então, no pensamento do Papa a reforma litúrgica ia incluir muito mais um diálogo com os artistas e com a arte contemporânea. É interessante que no novo texto para a liturgia, o capítulo VIII da Constituição sobre a Sagrada Liturgia:

- Entre as mais nobres atividades do espírito humano, estão de pleno direito as Belas Artes; a Santa Mãe Igreja amou sempre as Belas Artes.

Formou artistas e nunca deixou de procurar o contributo de ambos. Que a Igreja nunca considerou um estilo como próprio seu, mas aceitou os estilos de todas as épocas.

Este é, de facto, um timbre do cristianismo ao longo dos séculos: é que a Igreja não adotou um único estilo como estilo católico, adotou sempre uma grande amplidão, reconheceu a autenticidade artística onde quer que ela estivesse. Por isso nós temos artistas tão diferentes, como Giotto, como Caravaggio, como Miguel Ângelo, ou Frei Angélico. Artistas tão diferentes na sua contemporaneidade, a trabalharem de modo diferente, precisamente porque a Igreja não se fixa num estilo. Mas cria uma atitude de abertura e de confiança naquilo que a experiência artística é em si mesma.

O desejo do Concílio Vaticano II, expresso naquela Constituição, pode ser resumido na frase final do mesmo capítulo: “Por isso, seja cultivada livremente na Igreja a arte do nosso tempo”. Então, o grande augúrio, o grande desejo do Vaticano II, era estabelecer uma aliança com o mundo da arte. Procurando parceiros, juntando artistas e nós sabemos que em grande medida isso aconteceu e acontece, porque a transformação da Igreja é uma transformação capilar: não é o todo, mas são pequenas experiências que vão acontecendo.

No colóquio [As Conferências] que aqui se realizou no Museu de Arte Sacra, vários intervenientes vieram falar de experiências, por exemplo, a experiência do MRAR, do Movimento de Renovação da Arte Religiosa em Portugal, que teve uma importância fundamental nos anos a seguir ao Concílio, com a criação de obras que hoje são inclusive património nacional, como a Igreja do Coração de Jesus, dos arquitetos Teotónio Pereira e Nuno Portas, e que proporcionam uma experiência de reflexão e pensamento que é verdadeiramente extraordinária.

Veja-se, por exemplo, o que está acontecer com o caso das igrejas de Braga, que também foi aqui abordado, com certeza fruto desta abertura e deste espírito do Vaticano II.

De maneira que, de facto, o Concílio é um momento muito importante, um momento seminal, de uma atitude nova de diálogo, que a Igreja quer

relançar com o mundo artístico. Mas podemos dizer: bem, mas apesar disso ainda vejo coisas, atitudes de que não gosto... Todavia, temos que perceber que as transformações de facto acontecem no tempo, muitas vezes de forma capilar, e muitas vezes pela força que determinados modelos têm.

Uma igreja como a do Sagrado Coração de Jesus, evidentemente é uma igreja que fala, é uma igreja que depois vai semear uma outra compreensão do que pode ser uma arquitetura do espaço religioso. Nas últimas décadas, em Portugal, nós temos exemplos extraordinários de encomendas que a Igreja tem feito a arquitetos de uma qualidade, de um talento, de uma genialidade, e que enriquecem verdadeiramente não só o património artístico, mas também o património religioso do nosso país.

É interessante que o Papa Paulo VI, no final do Concílio Vaticano II, voltou ainda a juntar os artistas e disse-lhes: “Hoje, como ontem, a Igreja tem necessidade de vós e volta-se para vós. E diz-vos, pela nossa voz: não permitais que se rompa uma aliança, entre todas, fecunda”.

De maneira que, se há um termo que aparece, no magistério dos últimos papas, para falar da relação do cristianismo com as artes é a palavra *aliança*. E uma aliança que se percebe que muitas vezes é débil, mas uma aliança que se quer reforçada e na qual se percebe sobretudo a importância e o valor.

Um outro papa que teve um papel muito significativo foi o Papa João Paulo II, que na passagem do milénio escreveu uma Carta aos Artistas. É um texto extraordinário, de uma grande abertura e que faz, ao mesmo tempo, uma reflexão espiritual sobre o que é a vocação artística e o lugar da arte na comunidade, no *corpus* da Igreja e no *corpus* que é uma sociedade. E aí ele também fala com palavras muito realistas, dizendo: “Se é verdade que um certo clima levou por vezes a uma separação do mundo da arte e do mundo da fé, é verdade também que até mesmo nas condições de maior separação entre a cultura e a Igreja, é precisamente a arte que continua a construir uma espécie de ponte que leva à experiência religiosa”.

E o Papa defende isto: mesmo do ponto de vista natural, a arte é uma atividade espiritual. A arte é espiritual. Porque a arte não está apenas interessada na imanência, a arte procura esse limiar invisível, inaudível, da transcendência. E o pintor parte da materialidade para ir buscar outra coisa, que não está ali na própria matéria, mas que esplende da própria matéria: nesse sentido, a vocação artística é na sua natureza uma vocação espiritual.

Um outro papa que deu uma extraordinária atenção ao papel dos artistas foi o Papa Bento XVI.

Quando se cumpriram 35 anos do primeiro gesto do Papa Paulo VI, o Papa Bento voltou a congregar os artistas na Capela Sistina, num encontro que tinha este programa marcante: “Expressar e renovar a amizade da Igreja com o mundo da Arte”. Eu tive o privilégio de estar presente nesse encontro (bem, só de estar sentado na Capela Sistina durante um par de horas, já vale uma viagem a Roma).

Mas a lição do Papa Bento XVI foi, de facto, uma lição extraordinária sobre arte e verdade. Ali estavam todos: grandes pintores, grandes músicos, grandes escritores, grandes arquitetos. Realmente foi unânime o clima de amizade, de proximidade, de escuta que ali verdadeiramente se viveu.

É claro que há uma pessoa que nos últimos anos tem tido na Igreja esta função, a partir do Pontifício Conselho para a Cultura, que é o Cardeal Gianfranco Ravasi: ele tem feito tudo para criar um clima que relance esta aliança. Por exemplo, a partir deste mês de julho, na grande Bienal da Arquitetura de Veneza, onde o nosso querido arquiteto Paulo David já esteve presente. Nesta Bienal, a Santa Sé vai construir um conjunto de capelas que encomendou a arquitetos de todo o mundo: o português Souto Moura vai construir ali uma capela. Sem dúvida que é mais uma tentativa de reforçar um diálogo que a própria Igreja considera como lugar vital. Porque, como dizia o Papa Bento XVI, a arte precisa da Igreja, porque a arte precisa de transcendência. A arte não pode ser só imanência, senão torna-se autorreferencial: deixa de ter esse poder de ressoar. Mas a igreja também precisa da arte, porque aquilo que um artista pode dizer, pode explicar, pode traduzir, pode interpretar do

mistério, só a obra de arte o pode fazer. Aqui, é importante citar um dos maiores teólogos do século XX, Hans von Baltazar: ele dizia que as obras mais extraordinárias para a experiência religiosa, que se construíram no século XX, não foram obras de teólogos, mas foram obras de artistas. Os artistas dizem o mistério e dizem o mistério de uma forma em que o mistério permanece mistério, mas com uma força capaz de tocar o coração, capaz verdadeiramente de nos transformar.

Deste primeiro ponto sublinhava duas ideias:

Primeiro, que hoje sentimos que há uma relação – que é por vezes uma relação difícil, inexistente, ou então um divórcio, ou então um certo gelo – mas que ao mesmo tempo há tentativas, há esforços, há uma consciência da Igreja, quer nas bases, nos imensos laboratórios eclesiais e experiências que se têm realizado quer ao nível do próprio magistério, do discurso doutrinal da Igreja: há uma grande atenção a esta aliança da arte com a experiência religiosa. Contudo, a arte está em mudança e nós estamos a fazer este diálogo entre a arte e a espiritualidade num contexto específico, que é o do nosso século XXI. Por exemplo, um dos termos que a teologia recupera incessantemente é o tópico da beleza. E aí, a teologia recupera os três transcendentais: que é fundamental buscar a Verdade (1º transcendental), o Bem (2º transcendental) e a Beleza (3º transcendental). Mas hoje, a arte contemporânea tem um problema com a beleza e quando, por exemplo, um teólogo vai falar numa assembleia de artistas, se ele vai fazer o discurso da beleza, parece um bocado ingénuo, porque a arte contemporânea olha com desconfiança em relação à beleza, àquilo que nós representamos como beleza.

E, na verdade, hoje quando se olha para a realidade do mundo, muitas vezes é difícil ir além de comentarmos a contradição, a fragmentação, a dispersão e o próprio mal. No centro da sua reflexão, a estética contemporânea colocou uma reflexão sobre o drama e a dilaceração da própria existência. As categorias mudaram.

Quando nós pensamos, por exemplo, em S. Tomás de Aquino, ele dizia que há três condições para que se possa falar de beleza: a primeira condição é a integridade – uma obra inacabada, não pode ser bela, uma obra incompleta, não pode ser bela, um fragmento não pode ser belo; porque

tem que haver a experiência da integridade para podermos estar diante da beleza. Hoje sabemos que a arte do nosso tempo é a arte do fragmento, é a arte que aceita a ferida da incompletude e acha a integridade uma ilusão ou uma pretensão perigosa.

Outra noção de Tomás de Aquino: a arte é harmonia. Hoje, nós olhamos para as obras artísticas e percebemos que elas não são a harmonia, que elas são o triunfo da ambiguidade, do diverso, do disforme, do brutalista, e é através dessas características que elas tentam produzir significado, produzir sentido.

E, por fim, S. Tomás de Aquino dizia: a arte é *claritas*, isto é, tem que ter uma evidência, tem que ter uma claridade, tem que ter uma transparência. Ora, a arte contemporânea é muito mais a arte que explora o absurdo, que explora a opacidade, que tenta perceber aquilo que a escuridão esconde: mais do que propriamente esta procura da *claritas*. E quando nós comparamos textos que já são conhecidos de todos nós, por exemplo quando comparamos o “texto” *As Meninas de Avignon*, de Pablo Picasso (Imagem 1), com a *Vénus de Milo* (Imagem 2), nós percebemos que aquilo que é integridade, proporção, harmonia, *claritas* na arte clássica, claramente o cubismo e a contemporaneidade transformam noutra coisa.

Então, a arte contemporânea obriga-nos também a deslocar o nosso olhar e, se calhar, a colher muito mais interrogações, saindo mais do nosso território de conforto. Ou quando nós olhamos para a imagem do *Ciclo dos Mistérios de Maria*, que Paula Rego pintou para a capela do Palácio de Belém (Imagem 3), e aqui temos uma *Anunciação*, [em confronto] com a *Anunciação* que é aqui residente no nosso Museu de Arte Sacra (Imagem 4), nós nos apercebemos que ainda somos os mesmos, porque ainda somos capazes de gostar, de amar uma *Anunciação* do século XVI e somos capazes de amar e perceber uma *Anunciação* do século XXI. Mas, claramente, são coisas diferentes, são realidades diferentes, que obrigam a pensar o que é a representação estética, também com outras categorias que no fundo são também categorias do Homem contemporâneo.



Imagem 1_ *As Meninas de Avignon*, Pablo Picasso, 1907; óleo sobre tela; 244 x 234 cm.
© Museu de Arte Moderna, Nova Iorque

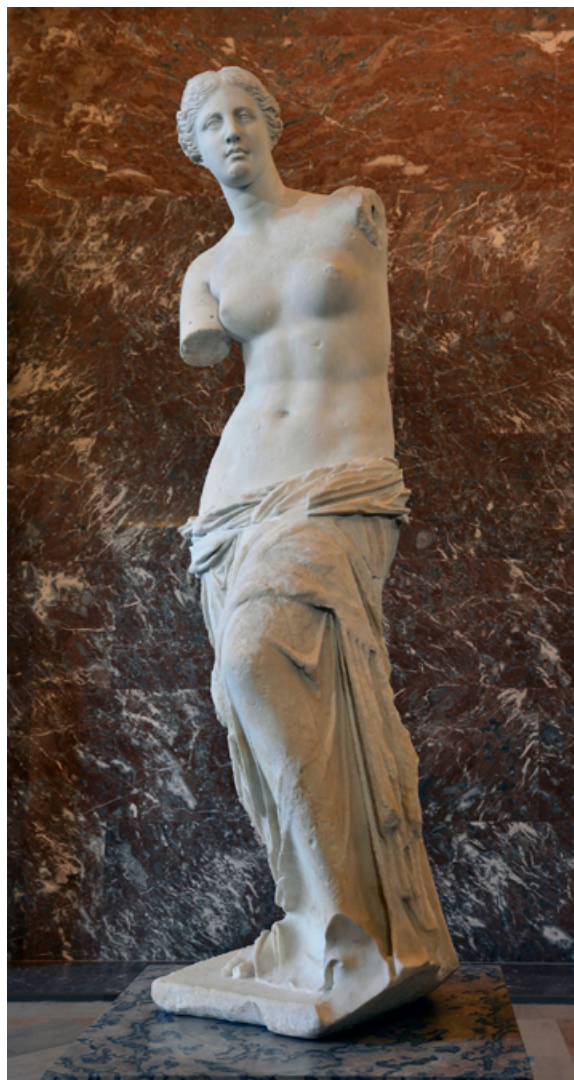


Imagem 2_ *Vénus de Milo*, Ilha de Milos, Cíclades, Grécia, c. 100 a.C.; Museu do Louvre, Paris; escultura em mármore; 202 cm de altura.
© Livioandronico2013 | 2016



Imagem 3_*Anunciação*, Paula Rego,
2002, Capela do Palácio de Belém;
Pasta sobre papel; 54x52 cm



Imagem 4_*Anunciação* (Tríptico
do Bom Jesus, painel central), Atri-
buido a Joos Van Cleve e colabora-
dores. Flandres, Antuérpia, cerca
de 1501-1510; Museu de Arte Sacra
do Funchal, inv. MASF35; pintura
a óleo sobre madeira de carvalho.
© Arquivo MASF

Eu quis trazer esta imagem de Edvard Munch, uma pintura icónica da contemporaneidade, *O Grito* (Imagem 5): é uma obra finissecular, foi pintada 1893. Em 1893 vivia-se um tempo de prosperidade. Se a gente pensa que na 1ª Guerra Mundial mais de 100 milhões de seres humanos foram gaseificados na Europa, assim de um momento para outro, sem nos apercebemos de como aquilo aconteceu... então, a gente apercebe-se que a arte começa a sentir e a interpretar o seu tempo muito antes de nós termos consciência dele. A arte antecipa o seu tempo e nesta obra estranhíssima de Munch, nós percebemos o quê? É uma ponte da doca de Oslo ao pôr sol. Temos esta figura estranha sem cabelo, com um ar doente, um pouco hermafrodita – não percebemos se é um homem ou se é [uma] mulher. É uma figura que está *torta*, como aliás todo o seu contexto, sobretudo estas zonas escavadas, os seus olhos são uma espécie de boca e a sua boca é uma espécie de olhos, para traduzir a precariedade, para traduzir esta paisagem dolorosa, esta *via crucis* em que a condição humana se tornou. Esta obra tornou-se tão referencial porque ela explica-nos a grande desmontagem do humano, que está também por detrás da arte contemporânea.

É hoje evidente que nós não podemos pensar o que é o estatuto da arte, sem pensarmos naquilo que Freud veio dizer sobre o mundo subterrâneo dos sonhos e dos desejos que cada um transporta. Nós não podemos pensar o que é a arte contemporânea sem pensarmos que Nietzsche veio proclamar a morte de Deus e que o Homem contemporâneo está radicalmente só; não podemos pensar a arte contemporânea, sem pensar nas duas guerras mundiais, com a primeira tragédia, e depois a segunda, com a Shoah, que dizimou completamente milhões e milhões de seres humanos, num genocídio a uma escala massificada. E nós podemos perguntar: como podemos falar de beleza? Com todas estas feridas, com todos estas cicatrizes, como é que a arte e a espiritualidade se podem juntar num discurso que seja também reparador em relação ao que tem sido de facto a história do mundo moderno e contemporâneo?

Um filósofo que pensou muito a condição da arte foi Martin Heidegger. Ele dizia isto: “a arte tradicionalmente era harmonia, regra, simetria e exatidão”. Pensou-se sempre a arte como luz. Até ao presente nós pensamos a arte como luz, como epifania, como esplendor de absoluta, incontestável evidência.



Imagem 5_ *O Grito*, Edvard Munch, 1893,
Galeria Nacional de Oslo; óleo sobre tela,
têmpera e pastel sobre cartão; 91 x 73,5 cm
© Galeria Nacional de Oslo (Nasjonalmuseet)
/ Høstland, Børre

É interessante aquilo que Heidegger diz. Ele diz ainda que é assim, a arte ainda é luz, mas agora a luz já não nos chega numa forma direta. A luz chega-nos como que filtrada por um bosque, como quando nós o atravessamos e a luz aparece coada pela multidão das copas, das folhas das árvores: assim é a experiência que hoje nós temos, porque, como ele diz, a beleza tornou-se indeterminável. Isto é, nós hoje não sabemos o que é beleza. Possivelmente, nisso nós somos a primeira geração humana, até mais do que os que primeiros que pintavam as cavernas e consideravam [isso] a beleza, ou as tribos indígenas: pintar-se bem para a guerra ou preparar-se bem para os ritos, isso era arte. Nós possivelmente somos as primeiras gerações que não sabem o que é a beleza. É que em relação à beleza discutimos muito, porque a beleza tornou-se indeterminável. Indeterminável por todas estas feridas, esta espécie de dismantelamento do humano, que nos faz perder a inocência em relação a determinados discursos de beleza. E quando hoje, por exemplo, visitamos um museu de arte contemporânea, possivelmente para muitos dos que estão aqui presentes, de uma geração mais avançada, é um choque imenso – há sempre aquelas histórias, da senhora da limpeza que não percebe que está perante uma obra artística e que a destrói, ou que a varre. A arte ganhou um lado de efêmero e um lado de pensamento a que não estamos habituados. Para nós, a arte era como o verso do Keats, que diz que “uma coisa bela é alegria para sempre”.

A arte era eternidade. E hoje a arte não é assim, hoje a arte é uma luzinha, um fósforo aceso sobre o instante, sobre o momento. E percebermos que o mundo que nós vivemos é um mundo complexo, deste ponto de vista da compreensão daquilo que é beleza. Mas uma coisa é certa: nós não podemos desistir de procurar a beleza, porque nós somos, como humanos, seres famintos, sedentos da própria beleza. Porque a vida humana não é simplesmente estática: a vida humana é extática, isto é, a nossa vida precisa de êxtase, ela só se redime, ela só ganha aquela profundidade, só se sente cumprida, quando ela atinge esta capacidade de saída de si [mesma], quando ela se une a alguma coisa que é do domínio do transcendente, quando ela é habitada por um espanto, por um assombro, por alguma coisa de outra ordem e que é capaz de a tocar profundamente. Sem êxtase, nós somos apenas animais que estão a ser conduzidos para o matadouro. Porque é o êxtase que nos abre a outros

tipos de experiências: a experiência do amor, a experiência religiosa, a experiência do sentido, a experiência estética. Ela [a beleza] é, portanto, uma experiência da ordem do êxtase, e essas dimensões precisam de ser protegidas, porque são elas que nos ajudam a definir também o que é o destino humano.

Como dizia um grande poeta, Carlos Quevedo “nós podemos ser poeira, mas somos poeira enamorada”, isto é, nós somos aqueles para quem isto não nos basta, para quem isto não nos chega. Precisamos de outra coisa. E a arte é isso, faz-nos dialogar com outra coisa. A arte é um acelerador da nossa própria viagem, esta viagem interior que estamos sempre a realizar e, nesse sentido, a arte é tão importante por causa do êxtase, da vocação extática que tem a pessoa humana, porque a estética não está só interessada nos sentidos – os sentidos são muito importantes, são grandes portas, grandes aberturas para a construção da nossa experiência humana. Mas os sentidos não são apenas os naturais, os sentidos naturais conduzem aos sobrenaturais. E o nosso olhar torna-se um olhar outro, torna-se um olhar que espera outra coisa da experiência humana. E uma coisa que não é simplesmente da ordem do visível, uma coisa que não é simplesmente deste mundo.

É interessante, a propósito deste golo extraordinário do Ronaldo, muitas capas de jornais diziam: “de que mundo é este rapaz?” Não parece deste mundo porque ele levita, marca golos como ninguém marca. Parece de outra natureza. E esta pergunta de facto acompanha a produção criativa, porque não pode ser apenas a expressão deste mundo, é outra coisa. E essa experiência, de alteridade e de fronteira, é muito importante para cada um de nós construir uma experiência interior, uma riqueza interior.

É interessante que em grego beleza, belo, diz-se *Kalon*; e *Kalon* tem a mesma etimologia do verbo *Kaleo*, que em grego quer dizer chamar. Então, o que é belo? É alguma coisa que chama. É alguma coisa que lembra aos humanos o seu chamamento – que não é um chamamento para o imediato apenas, mas é um chamamento para esta alteridade, é um chamamento para esta procura de uma transcendência, para a procura de uma outra coisa.

Para mim, que estudo os textos do primeiro século cristão e os séculos bíblicos, é muito importante, por exemplo, perceber como para Jesus e, claramente, para as primeiras comunidades, a vida não começa pela ética (e é um erro muitas vezes colocarmos a ética como princípio da vida). Não, o primeiro ponto da vida é o êxtase da vida! E a paixão pela vida! A ética tem um lugar fundamental, a ética estrutura completamente a nossa vida, a ética é um pilar, mas o fundamento tem de ser alguma coisa de outra ordem, que funda por inteiro a nossa existência, que fala de um encontro de outra natureza – e que nós podemos, por exemplo, tocar, naquela parábola que Jesus conta no Evangelho de Mateus (*Mt.13:45-46*), a parábola da pérola. E diz assim: “O Reino dos Céus é semelhante ao homem negociante que busca belas pérolas e tendo encontrado uma pérola de grande valor, foi vender tudo quanto tinha e comprou-a”. É uma parábola estranha, porque este homem anda à procura de pérolas, e encontra uma pérola, que estima muito, e hipoteca a sua vida toda por causa de uma pérola. E a gente pensa: bem, isto não é um ato ético! Não é, não é um ato ético: é um ato de amor. Ele descobriu o seu amor. A partir daí, há de surgir a ética, mas primeiro foi esta espécie de enamoramento, foi esta espécie de reconhecimento de si, foi esta espécie de compreensão daquilo que é a vida e de uma vida crescente, de uma vida em espiral, foi este reconhecimento, foi esta paixão. E a partir daí é que começa a expressão de um caminho.

A importância da via da estética no caminho espiritual aparece muito bem expressa num livro, num clássico do cristianismo e do Ocidente, que são *As Confissões* de Santo Agostinho, cuja leitura vos aconselho vivamente, porque é umas das grandes obras que todos devíamos de ter lido alguma vez na nossa vida. Nas *Confissões*, Santo Agostinho diz isto:

Feriste-me o coração com a tua palavra e eu te amei. O Céu, a Terra e todo o que neles existe dizem-me por toda a parte que Te amo. Mas que amo eu quando Te amo? Não amo uma formosura corporal, nem uma glória passageira.

E, contudo, amo uma luz, uma voz, um perfume, um alimento, um abraço. Quando amo o meu Deus, luz, voz, perfume,

alimento e abraço do Homem interior, onde brilha para a minha alma uma luz que nenhum espaço contém. Onde ressoa uma voz que o tempo não arrebatava, onde se exala um perfume que o vento não espargia, onde se saboreia uma comida que a sofreguidão não diminui, onde se sente um contacto que a saciedade não desfaz.

Eis o que eu amo, quando amo o meu Deus.

A experiência espiritual que Santo Agostinho descreve é uma experiência estética porque é uma experiência extática. Porque ele se coloca na contemplação de Deus. Parte da luz, da voz, do perfume, do alimento, do abraço. Mas, percebe que vai completamente além disso.

Nós estamos a celebrar o Ano Europeu do Património Cultural. É uma oportunidade muito importante para pensarmos naquilo que o património nos diz. Nessa palavra, nessa potência que o património hoje tem.

Na Igreja Católica, cada vez mais temos uma consciência daquilo que, por exemplo, São João Damasceno já dizia no século VII, nestes termos: “Se um pagão chega e te diz: apresenta-me a tua fé”. São João Damasceno diz: “Leva-o à igreja e mostra-lhe a decoração de que está ornada e explica-lhe a série de quadros sagrados”.

Então, a arte, o património, são uma mistagogia para aqueles que não acreditam. Hoje a Igreja cada vez mais percebe que o ponto de encontro e de diálogo entre crentes e não crentes tem que ser o espaço artístico. Que é verdadeiro lugar de encontro e que, por exemplo, um museu como este, numa cidade, numa igreja local, tem uma função verdadeiramente extraordinária, porque ressoa, porque tem as portas abertas, porque é visto por toda a gente, porque é capaz de colocar na cabeça pensamentos que as pessoas não tinham, porque é capaz de falar de Deus, à sua maneira.

Por isso, há uma aliança que é preciso refazer e há uma amizade que é preciso restabelecer entre a Igreja e os artistas. E penso que, desse diálogo, podem vir frutos muito importantes, muito vitais para a nossa própria sociedade, porque a Igreja, de sua natureza, é capaz de entender um artista. Se há uma coisa que a Igreja entende é aquilo que é um artista, e o papel que ele tem, e o que significa aquela trajetória, aquela busca. Porquê? Porque a procura que um artista faz da beleza, não é diferente daquela procura que um orante faz de Deus através da sua oração.



ARTE LITÚRGICA COM AMOR: CRIAÇÕES DAS NOVAS CAPELAS DE BRAGA

LITURGICAL ART WITH LOVE: THE CREATION OF THE NEW CHAPELS IN BRAGA



Joaquim Félix de Carvalho

joaquimfelix@hotmail.com

Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa;

CITER - Centro de Investigação em Teologia e Estudos de Religião

NOTA BIOGRÁFICA

Presbítero da Arquidiocese de Braga é investigador do CITER, doutorado em Liturgia. Estuda fontes litúrgicas (com várias edições e traduções) e temas de arquitetura e arte ao serviço da liturgia. Juntamente com arquitetos e artistas, colabora na edificação de espaços litúrgicos, com reconhecimento nacional e internacional, entre os quais as capelas 'Árvore da Vida', 'Imaculada', 'Cheia de Graça' e das 'Sete Alegrias de Maria', em Braga, as igrejas de Pedraído, em Fafe, e de Cedofeita, no Porto. Em todas estas obras e noutras mais, tornou-se colaborador na produção de criações artísticas, nomeadamente de arte litúrgica.

RESUMO

As questões relativas à arte sacra levantam-se na forma de urgência cultural, antes mesmo da sua ‘confissão’ religiosa. Existe abundância de textos sobre a temática. Todavia, à amplitude bibliográfica, sem dúvida meritória, não tem correspondido uma paridade em termos de concretizações artísticas. Esta escassez deve-se a fatores de vária ordem. Há razões de fundo mais delicadas do que as de ordem económica ou de estilo. Por conseguinte, o texto que agora se publica terá o mérito de apresentar, de forma sintética (porque apoiada em imagens), uma série alargada de obras de arte litúrgica, produzida ao longo da última década, por uma equipa multidisciplinar de artistas (Ilda David, Manuel Rosa, Lourdes Castro, Asbjörn Andresen, Helena Cardoso, Lisa Sigfridsson, Cerejeira Fontes Arquitetos) em colaboração com artesãos de várias áreas e um teólogo. A perspetiva adotada é a de quem ama o que faz, enquanto cria, remetendo-nos para a beleza da criação.

PALAVRAS – CHAVES

Arte Sacra; Ícones; Capelas de Braga; Cedofeita; Arquitetura Contemporânea.

ABSTRACT

Sacred art issues arise in form of cultural urgency, even before its religious ‘confession’. There is plenty of texts on the subject. However, the literature range, no doubt worthy, not have matched a par in terms of artistic achievements. This shortage is due to factors of various kinds. There are more delicate substantive reasons than in terms of economics or style. Therefore, this work will have the merit of presenting (synthetically, because supported by images) an extended series of liturgical works of art produced over the last decade by a multidisciplinary team of artists (Ilda David’, Manuel Rosa, Lourdes Castro, Asbjörn Andresen, Helena Cardoso, Lisa Sigfridsson, Cerejeira Fontes Arquitetos) in collaboration with artisans from various areas and a theologian. The perspective adopted is that of the one who loves what he does, while creating, referring to the beauty of creation.

KEYWORDS

Sacred Art; Icons; Chapels of Braga; Cedofeita; Contemporary Architecture.

INTRODUÇÃO

As questões da arte sacra despertam quase sempre a urgência, por vezes de forma muito discutida, dos desafios inadiáveis que se colocam a uma relação de fundo que, para ser autêntica, terá de ser viva nas mediações que se estabelecem a *religare* ‘seres vivos’. Por conseguinte não será demais sublinhar a pertinência temática da segunda edição d’As Conferências do Museu, promovidas pelo Museu de Arte Sacra do Funchal.

Tendo em conta a distribuição das intervenções pelos dois painéis temáticos e ainda a conferência conclusiva, o presente texto procura fornecer, de modo prevalentemente testemunhal (a partir de processos desenvolvidos por uma equipa de trabalho multidisciplinar e internacional), um conjunto de informações que permitirão dar maior legibilidade às imagens das criações artísticas que foram apresentadas em slideshow, em sintonia com o que sucedeu na conferência. Devidamente apoiados nos grandes debates que a história testemunha em relação à criação de espaços para a liturgia e aos bens culturais que nela servem, procuramos seleccionar um conjunto de criações de arte litúrgica em linguagens contemporâneas.

A perspetiva seguida é aquela que um dos membros da equipa de trabalho, Asbjörn Andresen, procurou desenvolver em parceria com todos os membros que dela fazem parte: a dimensão do amor com que se criam as obras de arte e, nessa medida, nos remetem para a beleza da criação. Em declarações à revista *Mensageiro*, no *Suplemento* de agosto/setembro do ano de 2017, ele torna mais clara a linha de pensamento:

Amor é a condição essencial para conceber uma obra de arte que leve as pessoas a descobrir a beleza da criação. “Precisas de experimentar o teu trabalho como um ato de amor. Isso é muito importante. E não é fácil, porque, por vezes, não consegues concretizar o que tens na cabeça, mas tens de o amar. Eu aprendi a amar o meu trabalho”, afirma Asbjörn Andresen. E, acrescenta, “o amor não é dado, tens de o trabalhar. Não é fácil, é algo que vem com a idade, o facto de seres capaz de olhar para ti mesmo como alguém que é capaz de mudar alguma coisa. Não é algo que te é dado quando tens três anos de idade, tens de trabalhar com a tua mente, tens de pensar no outro como algo valioso, algo que é mais valioso do que o teu próprio ego. Trata-se de um processo”. Asbjörn considera que no campo da arte “não há nada mau, não há nada feio”, pode haver peças que para uns são “interessantes” e para outros “perturbadoras”. Para o escultor norueguês, “o material faz parte da escultura”. É preciso amar a madeira ou a pedra e deixar-se fascinar pelas possibilidades. Mas numa boa escultura, é mais a mão do que o pensar. “Por vezes, a forma aparece e tu não sabes”. Muitas vezes, os escultores, depois de horas de trabalho, não gostam da forma que a peça vai assumindo e recomeçam num sentido diferente (Carvalho & Couto, 2017, p. 14).

Para se promover um melhor entendimento do processo no tempo, na apresentação das obras, segue-se a ordem cronológica. Primeiro, apresenta-se o ciclo de pinturas de Ilda David’, depois, seguem-se as criações das quatro capelas dos Seminários Arquidiocesanos de Braga, e, por fim, aquelas da igreja de Pedraído, em Fafe, e da igreja de S. Martinho de Cedofeita, no Porto.

1. HISTÓRIA COM UMA DÉCADA: PINTURA DO PROGRAMA PAULINO POR ILDA DAVID'

Estando o Seminário Conciliar de S. Pedro e S. Paulo de Braga instalado neste momento no antigo Colégio de S. Paulo, pensou-se assinalar o 'Ano Paulino' (2008-2009) com diversas iniciativas, algumas delas de índole cultural. Dessa forma, inaugurou-se, no dia 25 de janeiro de 2009, uma exposição de pintura, da autoria de Ilda David', sobre o *corpus* paulino. Foi uma espécie de 'teologia visual' que se contemplou até ao dia 29 de junho desse mesmo ano, termo do ano jubilar dedicado ao apóstolo S. Paulo. Por nós convidada, Ilda David', que tinha já exposto, em 2007, no Mosteiro de Tibães as pinturas do *Pentateuco*, preferiu fazer um novo conjunto de pinturas, em vez de recorrer àquelas que tinha pintado para a *Bíblia Ilustrada*, traduzida por João Ferreira Annes d'Almeida.

Nessa altura, valeu-se da colaboração de José Tolentino Mendonça para selecionar os motivos das cartas de reconhecida autenticidade paulina, expostas nas capelas laterais na igreja de S. Paulo. Além destas, Ilda pintou uma série a partir de motivos textuais do livro dos Atos dos Apóstolos, que ficaram expostas no claustro do Seminário. Claustro onde existem ruínas de uma *domus romana*, da segunda metade do séc. I. Dessa forma tirou-se partido da sintonia com as circunstâncias históricas da vida de S. Paulo num cenário real. Na passagem do corredor para a igreja, Ilda David' preferiu o tema da vocação de Saulo, numa aproximação à obra *São Paulo* escrita por Teixeira de Pascoaes.

Nesse âmbito, publicou-se o cuidado catálogo da exposição, organizado por Manuel Rosa (2009), que, além de imagens das pinturas e de ambientes dos espaços de exposição, recolheu vários textos: a homilia de D. Jorge Ortiga, proferida no dia da inauguração da exposição, particularmente significativa sob o ponto de vista da reflexão sobre o papel da arte ao serviço da cultura e da evangelização; o texto de D. António Couto, intitulado "Paulo de Cristo", sobre S. Paulo e as suas *Cartas*; e,

na parte final, o texto de José Tolentino Mendonça, nessa altura diretor do Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura, a que deu o título “O que torna uma obra de arte uma obra religiosa?”.

Por essa ocasião, o jornalista António Marujo (2009, 21 janeiro) escreveu um artigo sobre a exposição no jornal Público, ao qual deu o título: “Ilda David’ pinta um vulcão chamado Paulo de Tarso”. A exposição foi visitada por milhares de pessoas. E, dado o interesse que despertou, mercê da generosidade de vários mecenas, foi possível adquirir todas as pinturas. As do claustro foram redistribuídas pelo corredor do primeiro andar do Seminário, todas as outras permaneceram nos sítios originais. De notar, que as pinturas das Cartas de S. Paulo permanecem na igreja, perfeitamente integradas no programa icónico da mesma.



Imagens 1 e 2_ Génesis de uma história com uma década: pintura do programa paulino por Ilda David’, 2008, Seminário Conciliar de Braga.
© Estúdios Santa Cruz, Braga



2. CAPELA ÁRVORE DA VIDA

No ano de 2010 começa-se a planear a intervenção nas capelas do Seminário Conciliar. Por uma questão de controlo de custos, mas também por estratégia ao nível de escala, a equipa dos formadores decidiu começar precisamente pela capela de menores dimensões. Convidaram-se então os arquitetos Cerejeira Fontes para, desde o início, participarem no processo de estudos preliminares, o que aconteceu ao longo de vários meses. Depois de se fazer uma retrospectiva dos principais debates sobre arquitetura religiosa no séc. XX, desenvolvidos sobretudo nas áreas germânica, francófona e italiana, e ainda durante a primeira década do séc. XXI, começaram a aparecer os primeiros esboços. De salientar que o primeiro projeto, que tinha aliás muitos méritos, foi abandonado.

Procurava-se que a nova capela promovesse uma sempre mais renovada espiritualidade, a partir da ação litúrgica propriamente dita, trabalhada na expressão da *ars celebrandi*. E, claro, nessa medida, como primeira expressão teológica dos mistérios da fé. Também por isso se adotou a categoria da *historia salutis*, com a qual se refletiu a teologia da liturgia na constituição conciliar *Sacrosanctum Concilium*, nomeadamente no nº5 (Paulo VI. Concílio Vaticano II, 1963). Com todos os trabalhos preliminares e o plano de intenções, surgiu o projeto que haveria de concretizar-se na transição do ano de 2010 para o de 2011. Providencialmente, surge também uma benfeitora que tornou possível concretizá-lo.

Durante o ano de 2011, a capela Árvore da Vida, nome que lhe foi atribuído na capela do Rato em Lisboa, acabou por se tornar um foco de atenções em Portugal, através de um artigo escrito por António Marujo, e publicado, a 11 de setembro de 2011 na revista *Público*, com o título “A capela encantada de Braga” depois de apresentada no encontro nacional da pastoral da cultura. Mas o destaque maior haveria de vir do estrangeiro, com a publicação de um artigo no *The Cool Hunter*: “The tree of life chapel – Braga, Portugal” (Seipell, 2011, outubro 25). E, numa sequência de outras publicações, ela recebe a atribuição do prémio *ArchDaily* para edifício religioso com a melhor arquitetura em

2011. A partir desse momento, o número de publicações e de fotografias sobre a capela cresce exponencialmente, em revistas de divulgação, mas também em artigos científicos. O foco de interesse não se reduz apenas à arquitetura propriamente dita, da autoria dos arquitetos Cerejeira Fontes, mas também a todas as criações de arte, das quais passamos a fazer sucinta apresentação, porque delas se fornecem imagens, com a menção dos créditos autorais. Não sendo viável uma apresentação de todas elas, deixamos aqui notas sobre uma seleção das que consideramos mais relevantes.



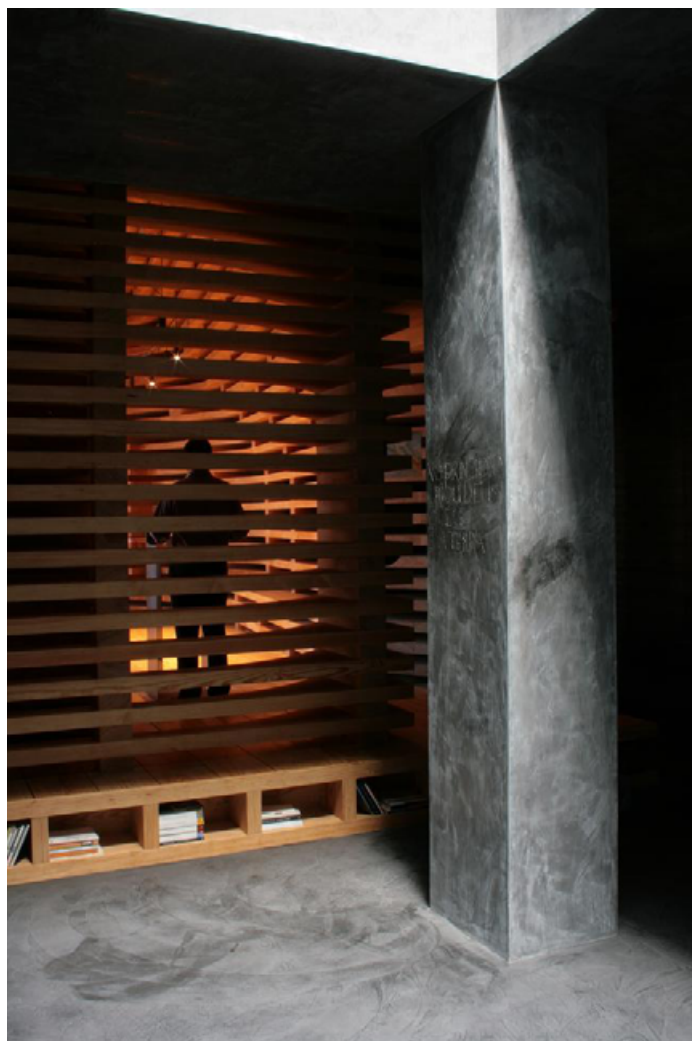
Imagem 3_Capela Árvore da Vida,
Seminário Conciliar de Braga,
Cerejeira Fontes Arquitetos, 2010.
© Nelson Garrido



Imagem 4_Seminário Conciliar de
Braga, Cerejeira Fontes Arquitetos,
2010. © Nelson Garrido

Imagem 5_Altar e ambão, Asbjörn An-
dresen, col. Arlindo Ferreira (carpin-
teiro), 2010. © Nelson Garrido





Imagens 6 e 7_ *Mão*, Asbjörn Andresen,
2011. © José Forte

O altar, da autoria do escultor norueguês Asbjörn Andresen, é feito de pedra rejeitada em pedreira, comumente designada de ‘mulas’. São pedras, de matéria negra com cristais brancos, que não se vendem. A parte horizontal é de madeira de carvalho nacional, dentro da qual possui um segmento de cana de bambu, que conserva uma cópia assinada da *ata* da dedicação da capela. Dois laços infinitos fazem as reuniões: um, da pedra à madeira; o outro, as duas partes do tampo do altar. Arlindo Ferreira colaborou nos trabalhos de carpintaria.



Imagem 8_ *Altar*, Asbjörn Andresen,
col. Arlindo Ferreira (carpinteiro).
2010 © Joaquim Félix



Imagem 9_Altar (pormenor),
Asbjörn Andresen, col. Arlin-
do Ferreira (carpinteiro), 2010.
© Joaquim Félix



Imagem 10_Altar aberto, 2010.
© Joaquim Félix



Imagens 11 e 12 _Candelabros do altar,
Asbjörn Andresen, 2011.
© Joaquim Félix



O ambão, com forma antropomórfica, em metal, iconizado a partir do túmulo aberto na manhã de Páscoa, está assente sobre outra enorme pedra rejeitada. É obra de Asbjörn Andresen.

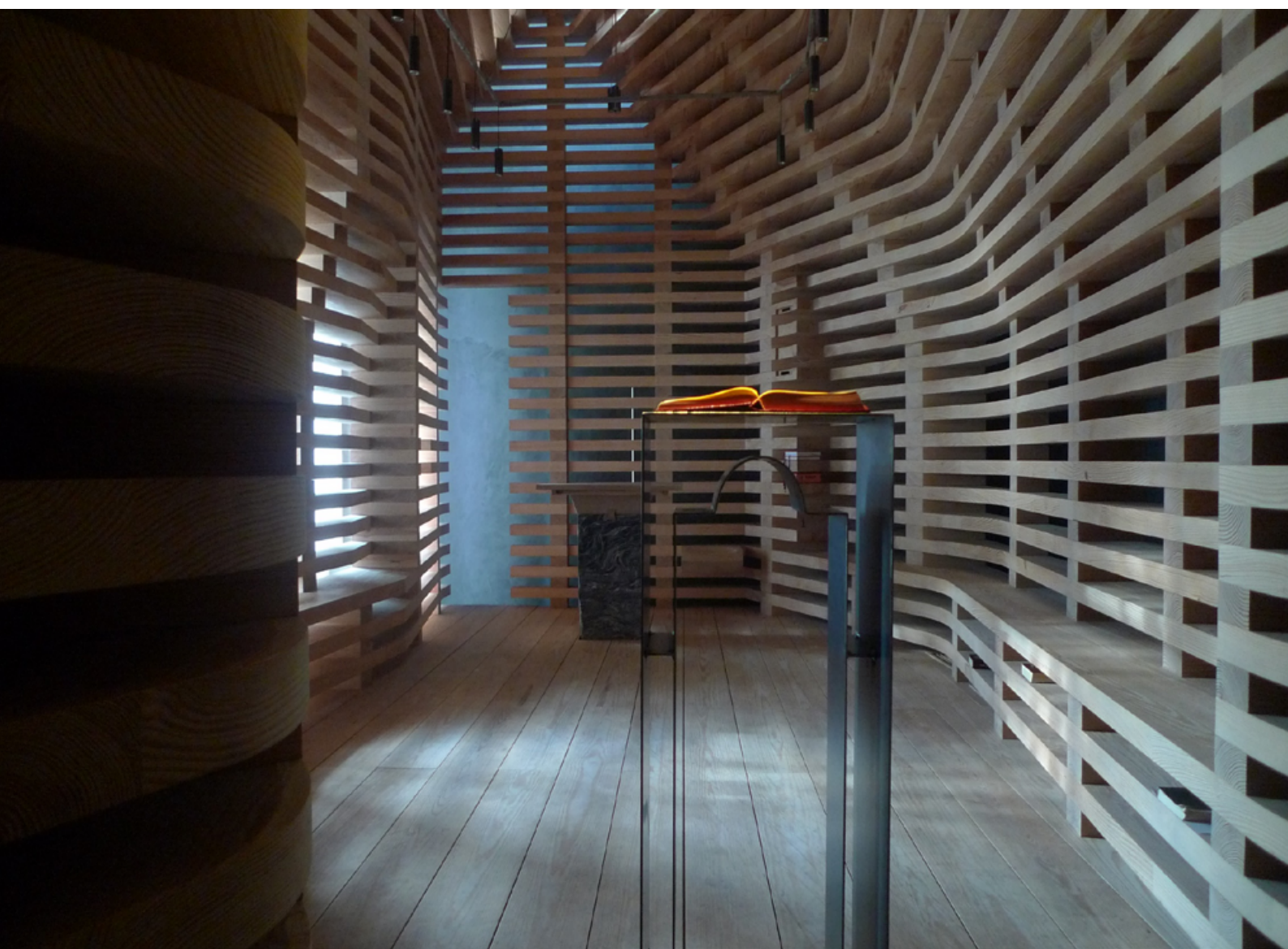
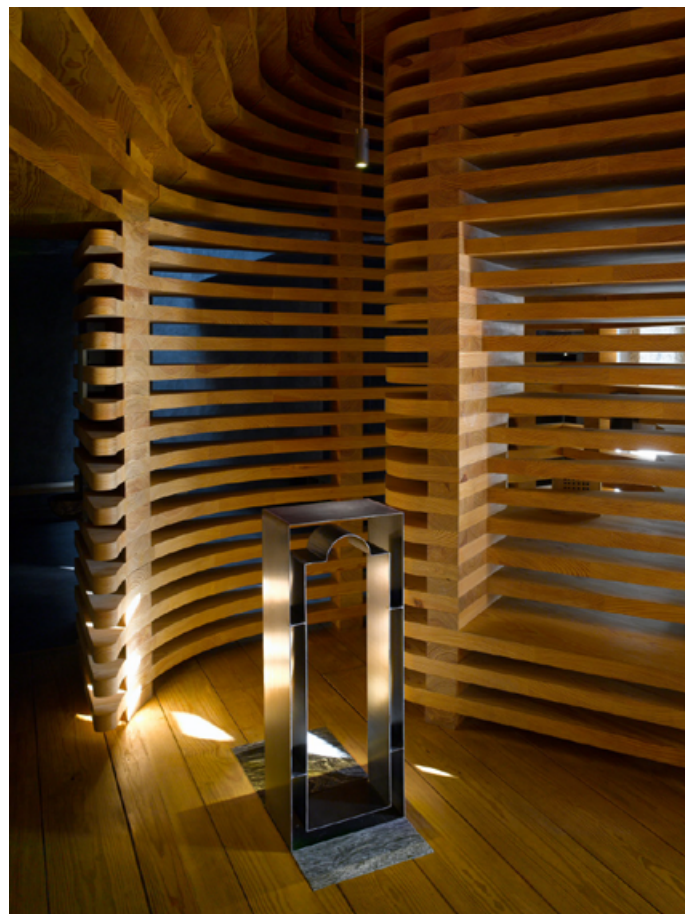


Imagem 13 _Ambão, Asbjörn Andresen,
col. Arlindo Ferreira (carpinteiro), 2010.
© Asbjörn Andresen



Imagens 14 e 15_Ambão,
 Asbjörn Andresen, 2010.
 © Nick Kane



Imagem 16_Ambão: Domingo
 de Páscoa, Asbjörn Andresen,
 2015. © Joaquim Félix

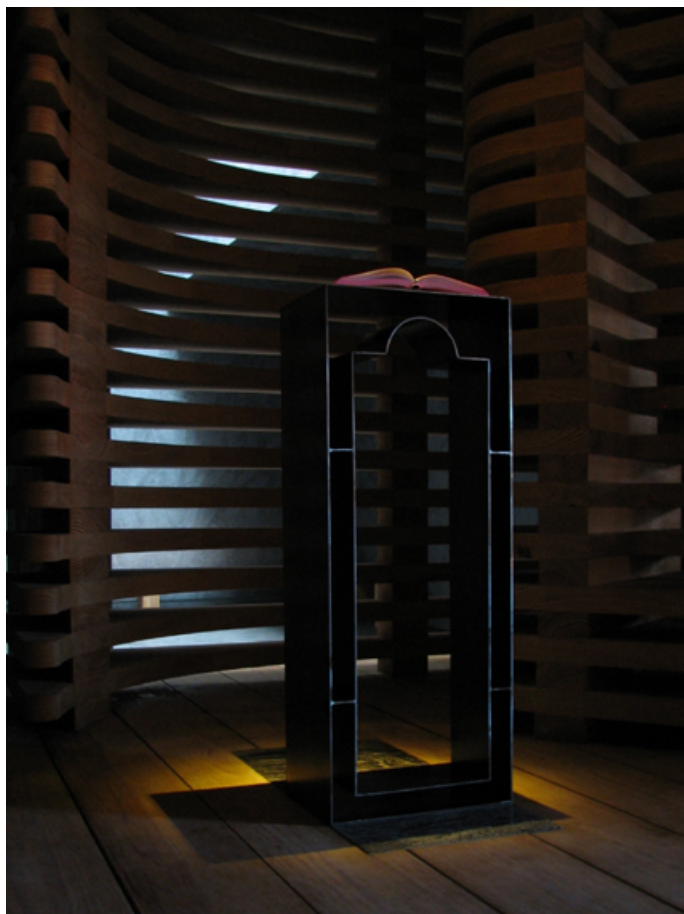


Imagem 17_Ambão: Domingo
de Páscoa, 2015.
© Joaquim Félix

Imagem 18_Ambão: Pedra
da base, 2010.
© Joaquim Félix



O tabernáculo, também da autoria de Asbjörn Andresen, é constituído por um cubo articulado de madeira de freixo, que conserva no seu interior outra caixa de madeira de oliveira, que, por sua vez, alberga no seu interior uma outra caixa de prata com a reserva eucarística. A abertura do mesmo faz-se de forma ritual, numa performance que implica o tempo e o corpo. Como quem abre um segredo e não o pode fazer de forma apressada.

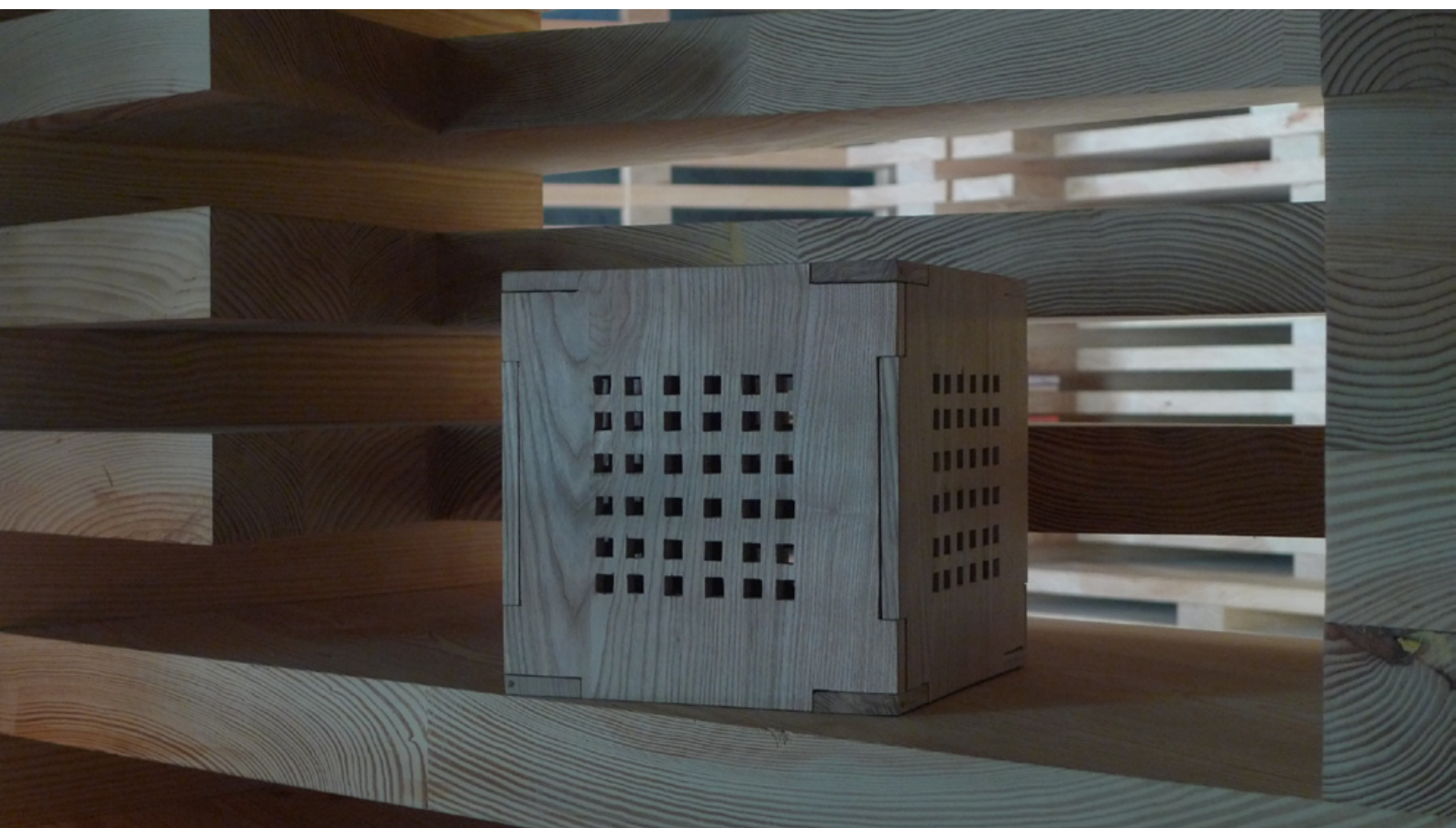


Imagem 19 *Tabernáculo e cálices*,
Asbjörn Andresen, col. Arlindo
Ferreira (carpinteiro) e António
Ferreira (ourives), 2011.
© Asbjörn Andresen



Imagem 20_Tabernáculo:
abertura ritual, 2011.
© Nelson Garrido



Imagem 21_Tabernáculo:
Vaso eucarístico, 2013.
© Joaquim Félix

Asbjörn Andresen desenhou dois cálices, ambos em prata, para a capela. Foram concretizados pelo ourives bracarense António Ferreira Alves. O primeiro resulta de uma semiesfera (cálice propriamente dito) que, de forma acoplada, se apoia num cilindro (vaso para as hóstias pequenas); o segundo, composto de quatro peças, surgiu no desenvolvimento de um 'novo paradigma' de ser 'padre hoje': trata-se efetivamente de um 'cálice de peregrinação', cuja abertura implica uma performance ritual bastante desenvolvida.



Imagens 22 a 26_Primeiro
Cálice, Asbjörn Andresen,
António Ferreira Alves
(ourives), 2011.
© Nelson Garrido



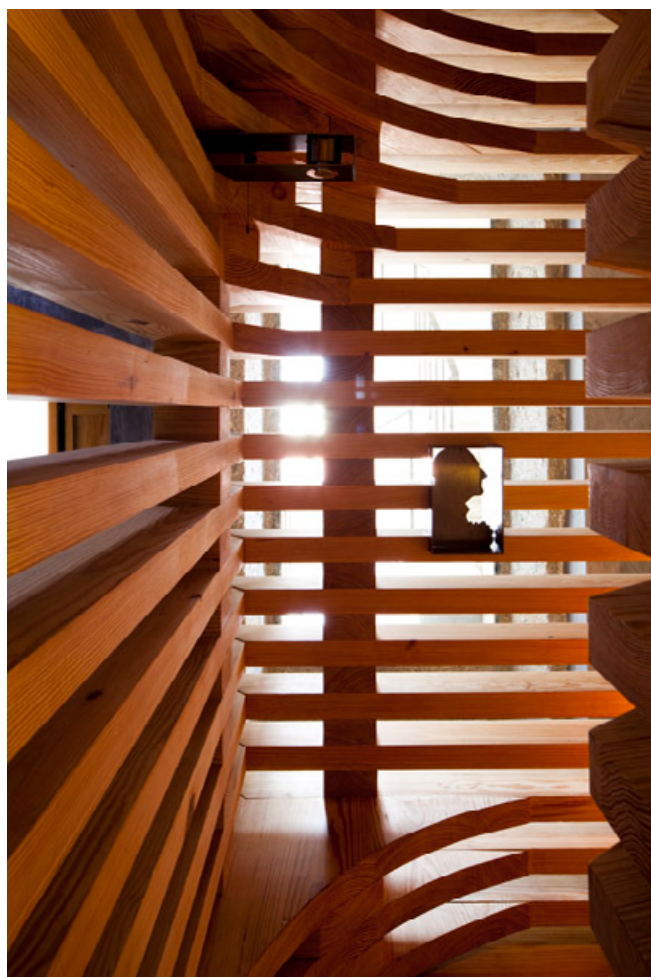
Imagens 27 a 29_ *Cálce de Peregrinação*, Asbjörn Andresen, António
Ferreira Alves (ourives), 2011.
© Nelson Garrido





Imagens 30 a 32_ Cálice de
Peregrinação, Asbjörn Andre-
sen, António Ferreira Alves
(ourives), 2011.
© Nelson Garrido

O perfil de de S. João Maria Batista Vianney, em bronze, que se encontra numa das paredes do tálamo eucarístico, é da autoria de Manuel Rosa. A sua presença deve-se ao facto de a capela lhe estar dedicada e ser o Seminário a casa da formação de novos pastores, de quem ele é patrono.



Imagens 33 e 34_ *Perfil
de João Maria Batista
Vianney*, Manuel Rosa
(escultor), 2011.
© Nelson Garrido

Da autoria de Ilda David são as pinturas: o *políptico da criação*, no nártex; o *tríptico da árvore da vida* (na origem do nome da capela), que foi pintado para acompanhar a exibição do auto de Gil Vicente, *Breve sumário da história de Deus*, no Teatro Nacional de S. João no Porto; a *mulher vestida de sol*, a partir do livro de *Apocalipse*; e as duas miniatutas da porta de entrada, inspiradas no livro do *Génesis* e no auto do *Ladrão e o Querubim*, um drama litúrgico cristão oriental (obra por nós traduzida pela primeira vez para português).



Imagem 35_Pinturas, Ilda David, 2011. © Nick Kane

O conjunto de paramentos (casulas, estolas, túnicas e cíngulos), em lã, linho e seda natural, tecidos por Maria da Luz em tear manual, foram idealizados pela artista plástica madeirense Lourdes Castro e, depois, materializados pela estilista portuense Helena Cardoso. As pedras ágata, também elas transparentes como tudo na capela, foram selecionadas em função das sete cores indicadas pela liturgia romana.



Imagem 36_*Paramentaria*, Lourdes Castro, col. Helena Cardoso (estilista) e Maria da Luz (tecedeira), 2015.
© Nelson Garrido



Imagens 37 a 40_ *Paramentaria*,
Lourdes Castro, col. Helena
Cardoso (estilista) e Maria da
Luz (tecedeira), 2015.
© Nelson Garrido



Imagens 41 a 43_*Paramentaria*,
Lourdes Castro, col. Helena
Cardoso (estilista) e Maria da
Luz (tecedeira), 2015.
© Nelson Garrido



Imagens 44 a 46 *Paramentaria*,
Lourdes Castro, col. Helena
Cardoso (estilista) e Maria da
Luz (tecedeira), 2015.
© Nelson Garrido

O gomil e as galhetas foram realizadas pela ceramista barcelence Júlia Ramalho, a partir do desenho de Asbjörn Andresen, que as grafitou com peixes e folhas de vinha.



Imagens 47 a 50_ *Gomile galhetas*,
Júlia Ramalho (ceramista), col.
Asbjörn Andresen 2010.
© Asbjörn Andresen / Joaquim
Félix

3. CAPELA IMACULADA

Entretanto, as atenções dirigiram-se para o Seminário de Nossa Senhora da Conceição, que precisava de uma capela ajustada à dimensão da comunidade residente. Era aliás uma urgência que estava constantemente a ser adiada, já que a grande capela, que comporta mais de 700 lugares, era colossal para uma comunidade de cerca de 20 pessoas. Decorria o ano de 2014 quando se tornou possível avançar, não apenas com a capela pequena, mas também com a reestruturação da capela grande, ao abrigo do Programa ON.2 – O Novo Norte (Programa Operacional Regional do Norte 2007/2013).

A coincidência tornou-se uma providencial oportunidade para trabalhar em conjunto ambas as capelas, uma a reestruturar e outra a construir de raiz. A equipa de trabalho era sensivelmente a mesma que esteve presente na construção da capela Árvore da Vida. Dos arquitetos Cerejeira Fontes é autoria de ambos os projetos. Desta vez, ao artista norueguês Asbjörn Andresen, juntou-se a pintora sueca Lisa Sigfridsson.

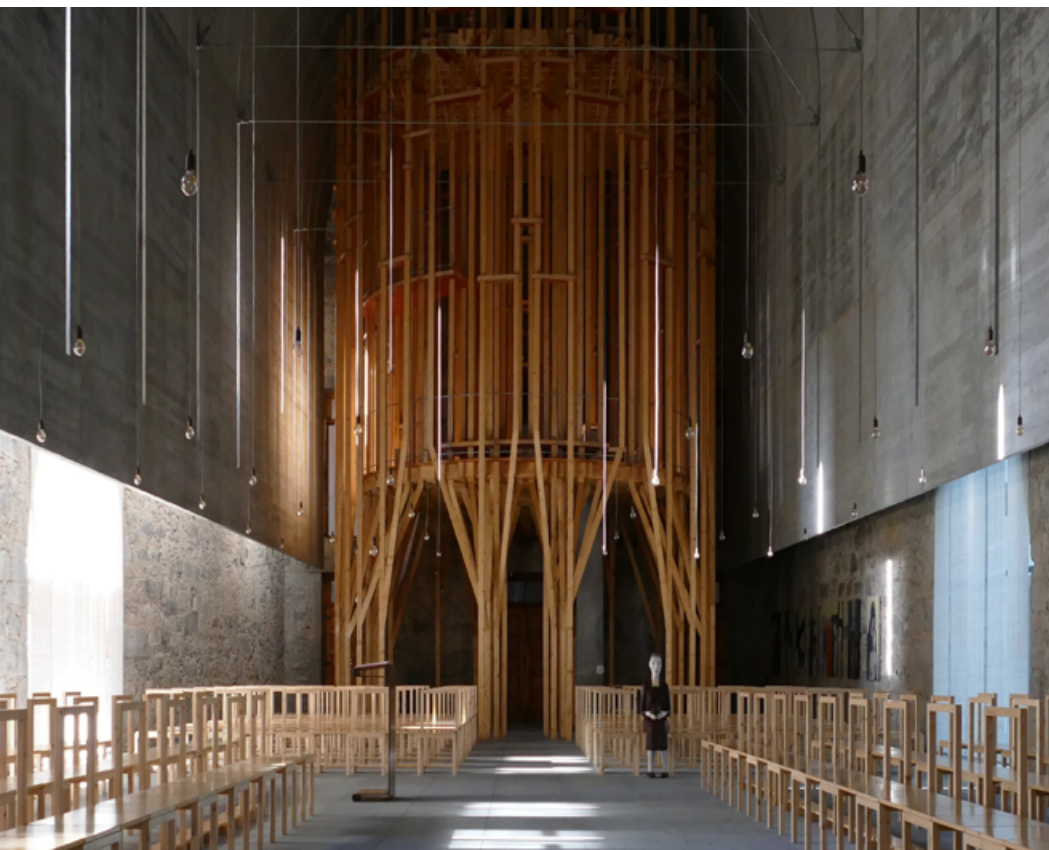


Imagem 51_Capela Imaculada,
Seminário de Nossa Senhora
da Conceição – Braga, Cerejei-
ra Fontes Arquitetos, 2015.
© Joaquim Félix



Imagens 52 e 53_ *Cadeira do celebrante principal*,
Asbjörn Andresen, col. Joaquim
Alves, 2015 © Joaquim Félix



Imagens 54 e 55_ *Cruz*, Asbjörn Andresen,
col. Joaquim Alves, 2017 .© Joaquim Félix



Imagens 56 a 59_Cruz,
 Asbjörn Andresen, col.
 Joaquim Alves, 2017.
 © Joaquim Félix



Assim, da autoria de Asbjörn Andresen são o altar, construído com uma pedra em granito preto absoluto (uma peça abandonada num prado na Suécia, depois de vendido tudo o mais do bloco), suspensa em 7 tubos de metal, sobre água corrente. Dele é também o ambão, colocado no centro do espaço da assembleia, formado por uma folha única de metal, quina-da e colocada sobre um supedâneo de granito. Ao lado está um candela-bro, de perfil cruciforme a toda a altura, com uma lamparina de vidro de sopro, sobre areia, sempre acesa. Foi seu colaborador Arlindo Ferreira.



Imagem 60_Altar, Asbjörn
Andresen, col. Arlindo Fer-
reira (carpinteiro), 2015.
© Joaquim Félix



Imagem 61_*Altar*, Asbjörn
Andresen, col. Arlindo Fer-
reira (carpinteiro), 2015.
© Joaquim Félix



Imagem 62_*Escolha da pedra
para a base do altar*, Asbjörn
Andresen, 2015.
© Joaquim Félix



Imagens 63 e 64_*Altar*, Asbjörn
Andresen, col. Arlindo Ferreira
(carpinteiro), 2015.
© Joaquim Félix

Não muito longe do ambão, encontra-se a escultura de Nossa Senhora da Humildade, esculpida por Asbjörn Andresen em madeira de tília. Porque formada de muitas peças reunidas, com o tempo irá transformar-se num mosaico de madeira a respirar nas zonas de colagem. Vestiu-a de vermelho e preto, prateou os seus cabelos (reunidos em puxo) e colocou em suas mãos uma coroa (estilizada) de prata, concretizada pelo ourives António Ferreira Alves. Colaboraram na escultura os carpinteiros Joaquim e Paulo Alves.



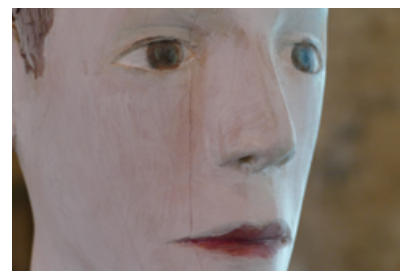
Imagens 65 e 66_Ambão, Asbjörn Andresen, col. Arlindo Ferreira (carpinteiro), 2015.
© Joaquim Félix



Imagens 67 a 70_ *Escultura de Nossa Senhora da Humildade*, Asbjörn Andresen, col. Joaquim Alves, 2015.
© Joaquim Félix / Lisa Sigfridsson



Imagens 71 a 75_ *Nossa Senhora da Humildade*, Asbjörn Andre-
 sen, col. Joaquim Alves, 2015.
 © Joaquim Félix



Imagens 76 e 77_Nossa Senhora
da Humildade, Asbjörn Andre-
sen, col. Joaquim Alves, 2015.
© Edmundo Correia



Imagens 78 e 79_Nossa Senhora
da Humildade, Asbjörn Andre-
sen, col. Joaquim Alves, 2015.
© Semibreve

Ainda da sua autoria é a criação da pequenina ‘Madonnella’ para a antiga escultura de Nossa Senhora da Conceição, proveniente da antiga capela do paço episcopal, depois oferecida para o Seminário Menor, quando se fixou na casa onde se encontra, onde é venerada como padroeira. Trata-se de uma construção pentagonal, em madeira de freixo, perfurada e com aplicações de folhas, que abre e fecha em duas faces. É uma performance que se pratica no dia 8 de dezembro, nas vésperas e na missa da solenidade da Imaculada Conceição, por ocasião da festa das famílias.



Imagens 80 e 81_‘Madonnella’
de Nossa Senhora da Conceição,
Asbjörn Andresen, col. Arlindo
Ferreira, 2015. © Joaquim Félix

Da antiga capela é o mármore que Asbjörn Andresen utilizou para esculpir, na grande pedra do bosque de entrada, o 'Shema'. Com esta obra de arte, à qual o artista associou uma cadeira, pretende-se valorizar uma perspetiva nova da arquitetura, nomeadamente a da escuta. Seguiu nesta matéria a reflexão do arquiteto Juhani Pallasmaa, que valoriza nos seus livros a relação entre a arquitetura e os sentidos. Este é um espaço extraordinário para o sacramento da reconciliação ou para o tempo da escuta.

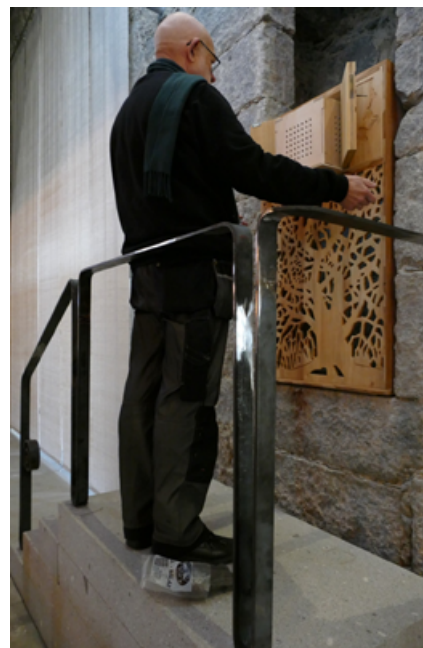


Imagens 82 e 83_ 'Shema',
Asbjörn Andresen, 2015.
© Joaquim Félix

O tabernáculo, que foi colocado numa galeria da parede do lado do sol nascente, é também obra de Asbjörn Andresen, com a colaboração do carpinteiro Arlindo Ferreira. É uma construção em madeira de tília, com a forma de uma árvore de luz em gelosia, na parte de baixo; na parte superior, possui uma câmara, em cujas portas estão esculpidas águias, cruzes e estrelas. Depois de aberta a câmara eucarística, há uma plataforma que deliza sobre a madeira, sobre a qual se encontra um tabernáculo semelhante ao da capela Árvore da Vida. Dentro desse cubo, neste caso de tília, encontra-se um cilindro de prata, que abre de forma ritual; no seu interior, conservam-se sete patenas acopladas. Este trabalho em prata foi realizado, uma vez mais, pelo ourives António Ferreira Alves, a partir dos desenhos de Asbjörn Andresen.



Imagens 84 e 85_*Tabernáculo*,
Asbjörn Andresen, col. Arlindo
Ferreira (carpinteiro), 2015.
© Joaquim Félix



Imagens 86 e 87_ *Tabernáculo*
(parte superior),
Asbjörn Andresen, col. Arlindo
Ferreira (carpinteiro), 2015
© Joaquim Félix



Imagens 88 e 89_ *Tabernáculo*,
Asbjörn Andresen, col. Arlindo
Ferreira (carpinteiro), 2017.
© Bili Teixeira / Joaquim Félix



Imagens 90 a 92_Cilindro do
 Tabernáculo, Asbjörn Andresen,
 António Ferreira (ourives), 2018.
 © Joaquim Félix

O ícones são da autoria da pintora sueca Lisa Sigfridsson. Todos eles são feitos sobre madeira de tília e pintados a têmpera, com aplicações de ouro de lei. O programa compreende a *Via Crucis*, numa versão económica (só algumas estações são visíveis), para dar mais força discasática a uma história sobejamente conhecida; a *Via Lucis*, com desenvolvimento de uma nova estação em relação à versão com que ela foi criada; e um conjunto de 5 ícones relativos à invocação de Nossa Senhora da Ternura. Recentemente, terminou o programa com dois trípticos, que são abertos apenas em certos tempos litúrgicos relacionados com os mistérios que neles se celebram: o da Anunciação e o da Assunção.



Imagem 93_Programa icónico:
Nossa Senhora da Ternura, Lisa
Sigfridsson, 2015.
© Joaquim Félix

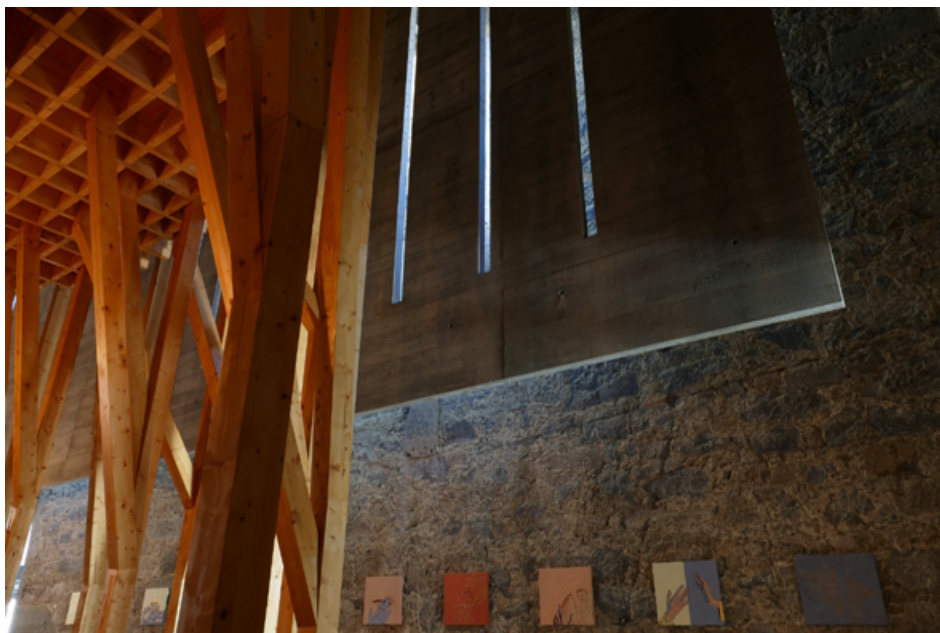
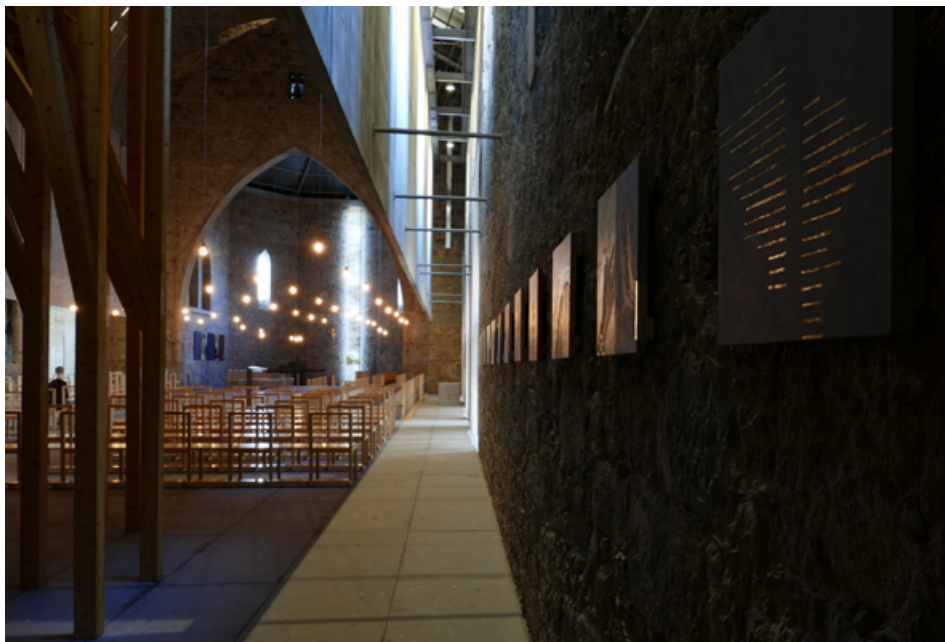


Imagens 94 e 95_ *Programa
 icónico: Nossa Senhora da
 Ternura*, Lisa Sigfridsson,
 2015. © Joaquim Félix

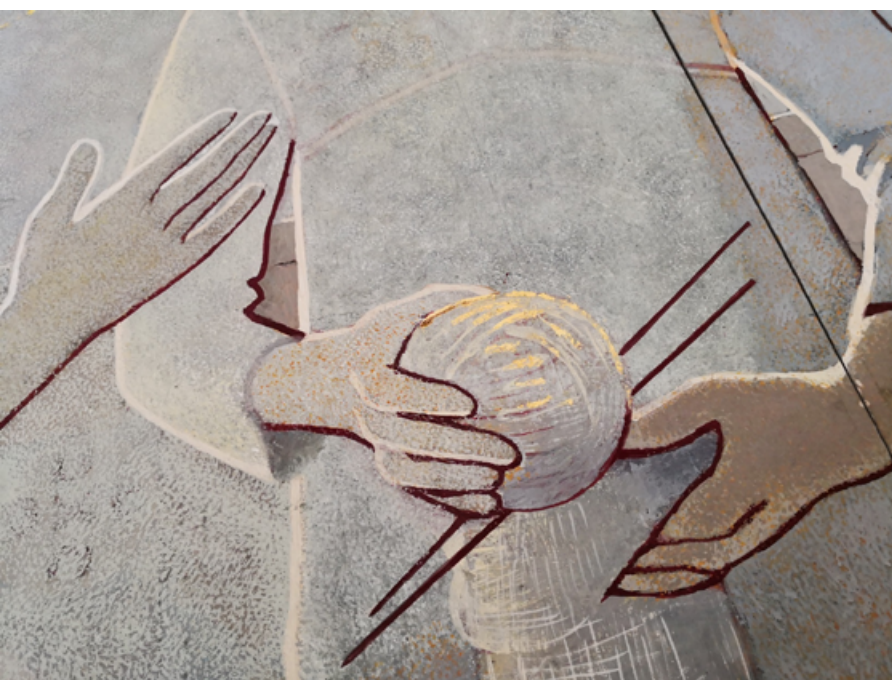


Imagens 96 a 99_ *Via Crucis*,
 Lisa Sigfridsson, 2015.
 © Joaquim Félix





Imagens 100 a 103_Via Crucis,
Lisa Sigfridsson, 2015.
© Joaquim Félix



Imagens 104 a 107_ *Tríptico da
 Anunciação*, Lisa Sigfridsson,
 2018. © Joaquim Félix



Imagens 108 e 109_Tríptico da
Assunção, Lisa Sigfridsson, 2018.
© Joaquim Félix

As instalações de arte em têxtil, são obra das tecedeiras da Casa da Lã, de Bucos, Cabeceiras de Basto. À largura do tear, todas as peças foram tecidas em tear manual, com lã e fios de linho. O aperto da trama foi decidido pela equipa de trabalho para garantir a transparência pretendida.



Imagens 110 a 113_Instalações
de arte em têxtil, Casa da Lã,
Bucos, Cabeceiras de Basto,
2015. © Joaquim Félix

Na parede de fundo, a instalação ‘Corpo da Luz’ é obra de Asbjörn Andresen. Formada por 7 tábuas de mármore ‘branco de Estremoz’, pesa 587 kg e está completamente suspensa. Igualmente suspensa é a abobada de berço da capela; feita de cimento, com arcos de luz, pesa 248,4 toneladas. Na suspensão destas peças colaborou o Eng. Joaquim Carvalho da Escola de Engenharia Civil da Universidade do Minho.

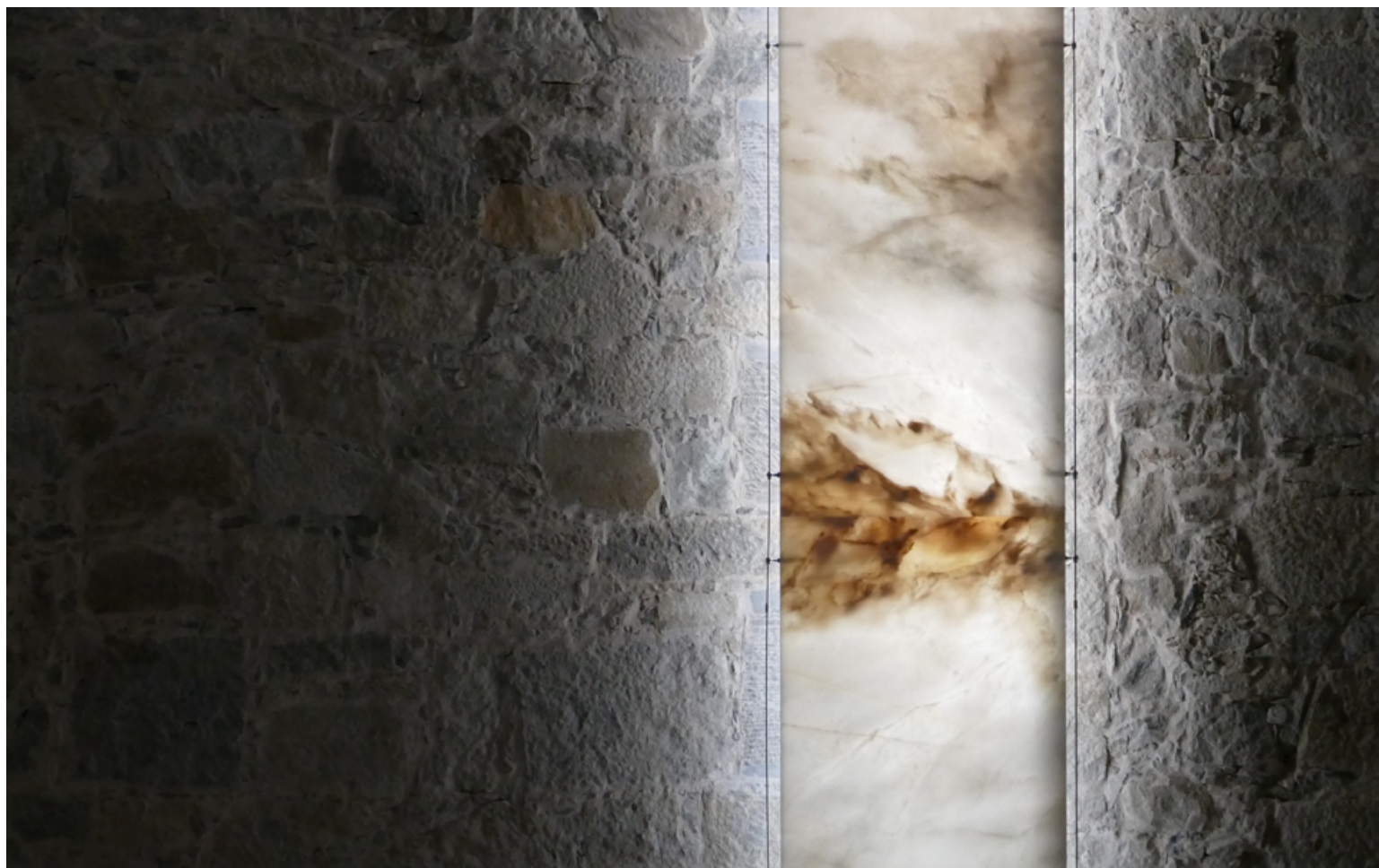


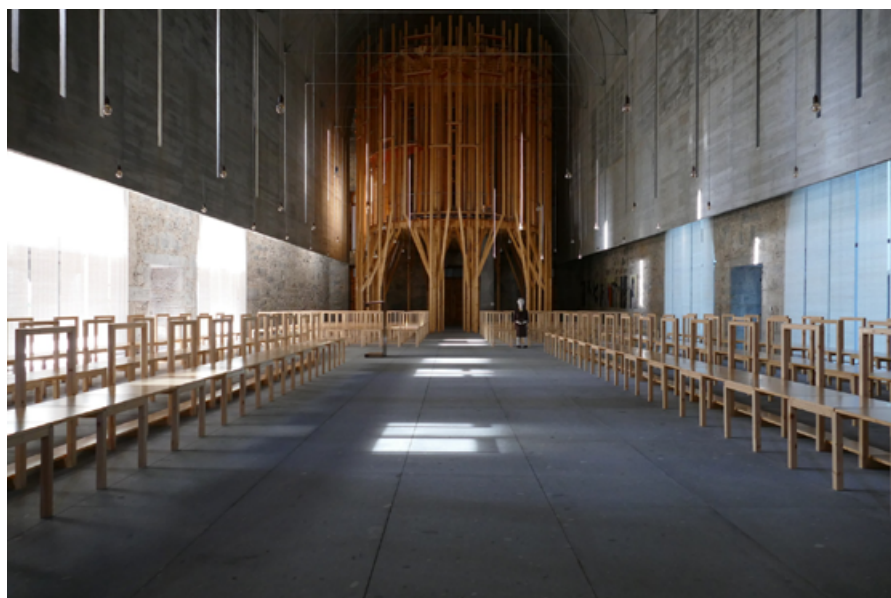
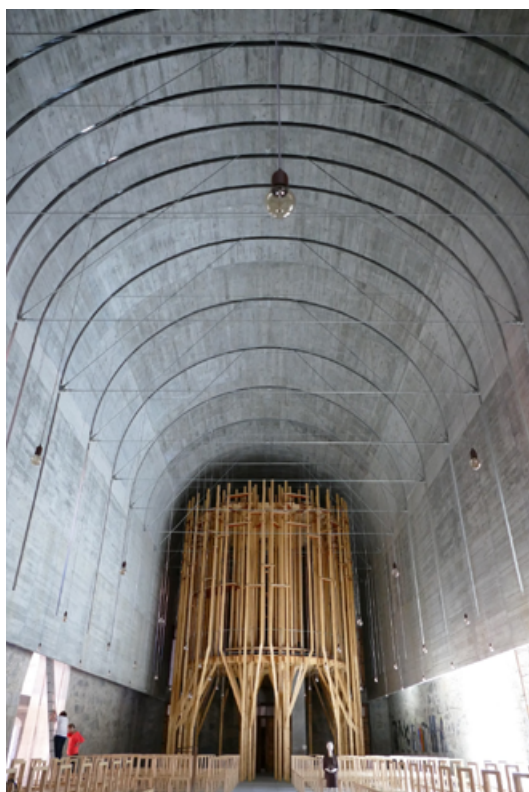
Imagem 114_Instalação ‘Corpo da Luz’, Asbjörn Andresen, 2015. © Joaquim Félix



Imagens 115 a 117_ *Instalação
 'Corpo da Luz', Asbjörn Andre-
 sem, 2015.* © Joaquim Félix



Imagens 118 a 121_ *Abóbada*:
instalação em cimento, Arq.
António Jorge e André Fontes,
col. Eng. Joaquim Carvalho,
2014. © Joaquim Félix



Imagens 122 a 125_ *Abóbada*: instalação em cimento, Arq. António Jorge e André Fontes, col. Eng. Joaquim Carvalho, 2015. © GNRation / Joaquim Félix

As lamparinas, em vido de sopro da Marinha Grande, foram realizadas na cristaleira Favicri, a partir do desenho de Asbjörn Andresen. O incensário, em madeira de oliveira, com caldeira de bronze, também é da autoria do escultor norueguês.



Imagens 126 e 127_ *Lamparinas*,
Asbjörn Andresen, col. Cristaleira
Favicri (Marinha Grande), 2015.
© Joaquim Félix



Imagens 128 e 129_ *Lamparinas*,
 Asbjörn Andresen, col. Cristaleira
 Favicri (Marinha Grande), 2015.
 © Rui Sousa



Imagens 130 e 131_ *Lamparinas*,
 Asbjörn Andresen, col. Cristaleira
 Favicri (Marinha Grande), 2015.
 © Joaquim Félix



Imagens 132 a 135_ *Incensário*, Asbjörn
Andresen, col. Joaquim Alves e Rui
Araújo, 2015.
© Joaquim Félix / Edmundo Correia

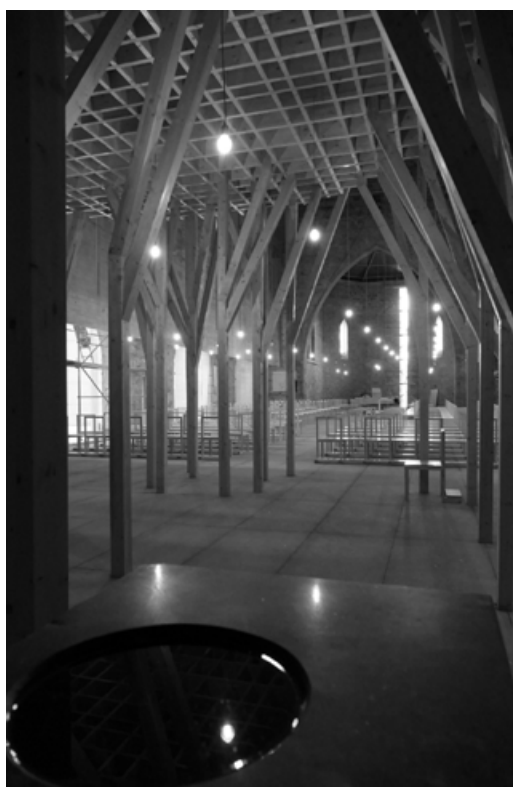
Em bilros, o manto de Nossa Senhora da Humildade, que só se coloca nos dias mais festivos, é obra da rendilheira Laura Maria Ferreira, de Vila do Conde. Na sua confeção, esta senhora de 72 anos de idade gastou 672 horas de trabalho e usou vários pontos: meio ponto, ponto de pano, tranças e serrilhas. O material é algodão.



Imagens 136 a 139_ *Manto da Senhora da Humildade em renda de bilros*, rendilheira Laura Ferreira (Vila do Conde), 2017. © Joaquim Félix

4. CAPELA CHEIA DE GRAÇA

Dentro da capela Imaculada, junto à entrada, ergue-se a nova capela Cheia de Graça, cujo projeto de arquitetura, também da autoria dos arquitetos Cerejeira Fontes, estava praticamente terminado, quando foi aprovada a candidatura para a intervenção na capela grande. Toda ela é uma estrutura de forma cilíndrica, constituída por dezenas de árvores, de pinho, que se elevam a cerca de 14 metros de altura. Toda permeável ao espaço envolvente, é rematada por uma grelha de quadrículas assimétricas, permitindo respirar a vários níveis, desde logo com a abóbada de berço. A proteção do perímetro da capela é feita com raios de bicicleta. É uma capela de grande suspensão.



Imagens 140 e 141_ *Pias de água benta*, Asbjörn Andresen, col. José Lopes, 2015. © Joaquim Félix



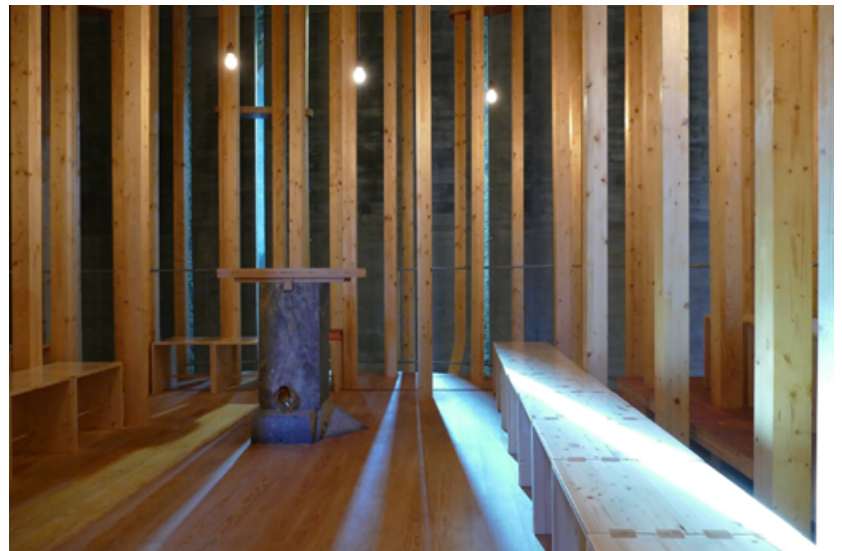
Imagens 142 e 143_Pias de água benta, Asbjörn Andresen, col. José Lopes, 2015. © Joaquim Félix

Imagem 144_Capela Cheia de Graça, Cerejeira Fontes Arquitetos, 2015. © Joaquim Félix

O seu altar começa na capela Imaculada. Trata-se de um monólito em granito com cerca de 5 toneladas. É nele que se encontra o *Shemá*, em mármore branco. Quem está na capela Imaculada não consegue reconhecer-lo de imediato, e assim acontece a quem o vê dentro da capela Cheia de Graça. É uma grande pedra que atravessa o soalho, com cerca de 5,5 metros de altura. Na parte de cima, recebe ainda outra pedra, para o elevar à altura justa. O tampo do altar é em madeira de cedro e encontra-se unido ao granito com um laço infinito, à semelhança do que acontece na capela Árvore da Vida. Mais uma vez, trata-se de uma criação de Asbjörn Andresen. Dele são também o sacrário (cubo de madeira) e o ambão, em tudo semelhantes aos da capela Imaculada.



Imagens 145 e 146_Altar infinito,
Asbjörn Andresen , 2015.
© Joaquim Félix



Imagens 147 a 150_Altar infinito,
Asbjörn Andresen , 2015.
© Joaquim Félix

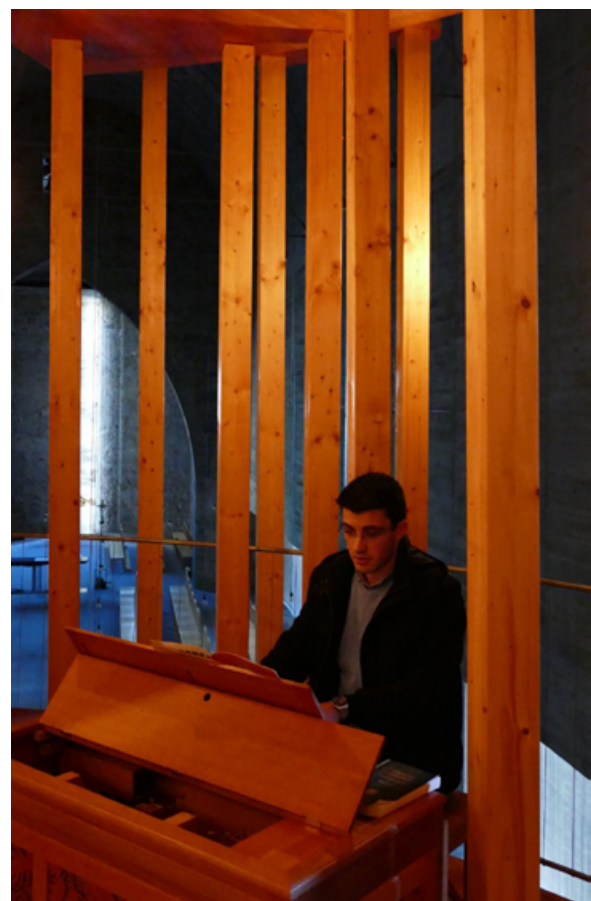
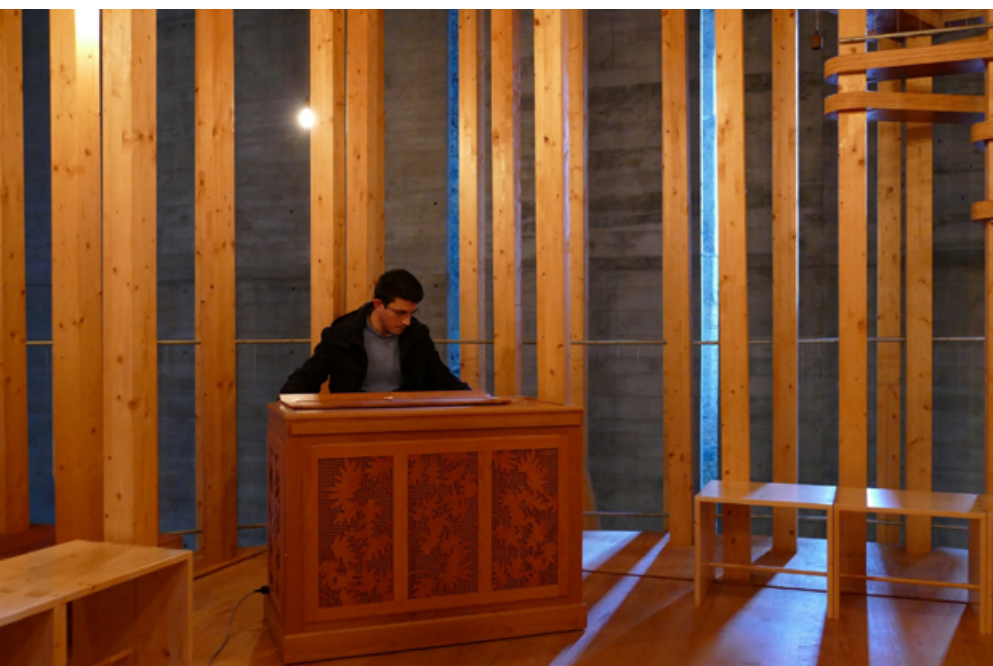


Imagens 151 e 152_ *Altar infinito*,
Asbjörn Andresen , 2015
© Joaquim Félix



Imagens 153 e 154_ *Órgão de arca*, Henk
Klop (Holanda), Asbjörn Andresen,
Comissão Técnica (Prof.s Paulo Alvim e
André Bandeira), 2016. © Joaquim Félix

O órgão de arca foi construído pela organaria de Henk Klop, na Holanda. A escolha das madeiras foi decidida *in loco*. Henk Klop deslocou-se precisamente para ajustar o órgão às características das capelas. De facto, as madeiras foram escolhidas em função de algumas cores existentes: a caixa em cerejeira americana, o teclado em ébano e pereira. Em relação à caixa, Asbjörn Andresen colaborou com ele ao nível da decoração: as folhas foram decalcadas noutras de uma árvore existente num dos mais conhecidos jardins de Braga, o da Casa Museu dos Biscainhos.



Imagens 155 e 156_Órgão de arca,
Henk Klop (Holanda), 2015.
© Joaquim Félix

Com mais de 60 anos, o sino que foi suspenso nos pilares de madeira é para ser usado no ritmo da liturgia diária. Tal como aquele da capela Imaculada (embora este com mais de 120 anos), encontravam-se arrumados no Seminário Conciliar. Foram aqui instalados como sinos internos.



Imagem 157_Sino (interno), 2015.
© Joaquim Félix

Neste momento encontra-se em fase de conclusão uma escultura de Jesus, mais ou menos na idade dos rapazes que estudam no Seminário Menor, calçado de sandálias, de calções e braços abertos. Como a escultura de Nossa Senhora da Humildade, é feito em tília e por recunião de pedaços de madeira.



Imagens 158 e 159_Jesus (*Adolescente*), Asbjörn Andresen, col. Joaquim Alves, 2017.
© Joaquim Félix

Dentro da capela existe uma escadaria, suportada nos ‘ramos’ da capela, em certas partes muito apertada, pela qual se sobe até uma plataforma de ‘vertigem’.



Imagens 160 e 161_Plataforma
da ‘vertigem’, Asbjörn Andresen,
col. Lisa Sigfridsson, 2015.
© Joaquim Félix

5. SELEÇÃO DE OUTROS TRABALHOS DE ARTE SACRA

Depois destas três capelas, a mesma equipa de trabalho realizou intervenções em duas igrejas e numa capela:

a. Igreja de Pedraído, Fafe

Por ocasião da efeméride do 300º aniversário da igreja paroquial de Pedraído, em Fafe, foi possível proporcionar melhores condições ao povo de Deus. De facto, a condensação era imensa, devida em grande parte a alterações (substituição do soalho por pavimento cerâmico e aplicação de azulejos nas paredes), que não correspondiam às suas características arquitetónicas e ornamentais de origem.

Para além dos trabalhos de arquitetura, do atelier Cerejeira Fontes Arquitetos, o escultor Asbjørn Andresen dedicou-se a aplicar uma paleta de cores, por diversos motivos, de qualidade superior, a criar mobiliário (bancos e armários de sacristia) e outras obras de arte: entre elas, gostaríamos de salientar o altar, feito com pranchas de mármore branco de Borba, e, entre elas, a aplicação de uma pedra com bolsas de quartzo. De referir que se enquadra perfeitamente no contexto da talha dourada dos altares – do mor e dos laterais – em estilo barroco. Só que a talha do altar foi realizada pela água ao longo de milhões de anos.

Outra criação de arte sacra digna de menção é o oratório de Nossa Senhora de Fátima. Trata-se de uma pequena construção, em madeira pintada de cor rosa, cuja parte superior abre em duas portadas. Está perfeitamente encaixada, por baixo do coro alto, no vão da escada que lhe dá acesso pela parte exterior da igreja.



Imagens 162 e 163_Altar &
Oratório da Senhora de Fátima,
2017. © Joaquim Félix

b. Capela das Sete Alegrias de Nossa Senhora

Trata-se de mais uma capela, de dimensões muito reduzidas, que se encontra no Seminário Conciliar de Braga, destinada à comunidade do Tempo Propedêutico. Não está ainda terminada. Em termos de obras de arte, são de destacar a carpete de lã, que cobre todo o pavimento, realizada em tear manual por Fátima Medeiros, natural de Lamas de Orelhão, Mirandela. De notar que a lã é de ovelhas castanhas (embora muitos pensem que são negras).

De lã são também as instalações têxteis das quatro janelas. Estas instalações são autênticos ícones de lã e luz. Foram realizados pelas tecedeiras da Casa da Lã, de Bucos, Cabeceiras de Basto. Há determinadas características que são únicas: primeiro, a lã foi devidamente selecionada a partir da colheita nas ovelhas. De facto, trata-se da lã mais amarela, que, com a incidência do sol, se torna dourada. Depois, porque cada janela é formada por três camadas de tecido, sendo o do meio aberto numa terça parte, criam-se jogos de permeabilidade da luz.

As alegrias de Nossa Senhora estão ainda em fase de conclusão. Formam uma iconóstase. Cada alegria corresponde a um tríptico, sete ao todo. São para abrir ao longo do ano litúrgico, em função da comemoração das alegrias iconizadas.

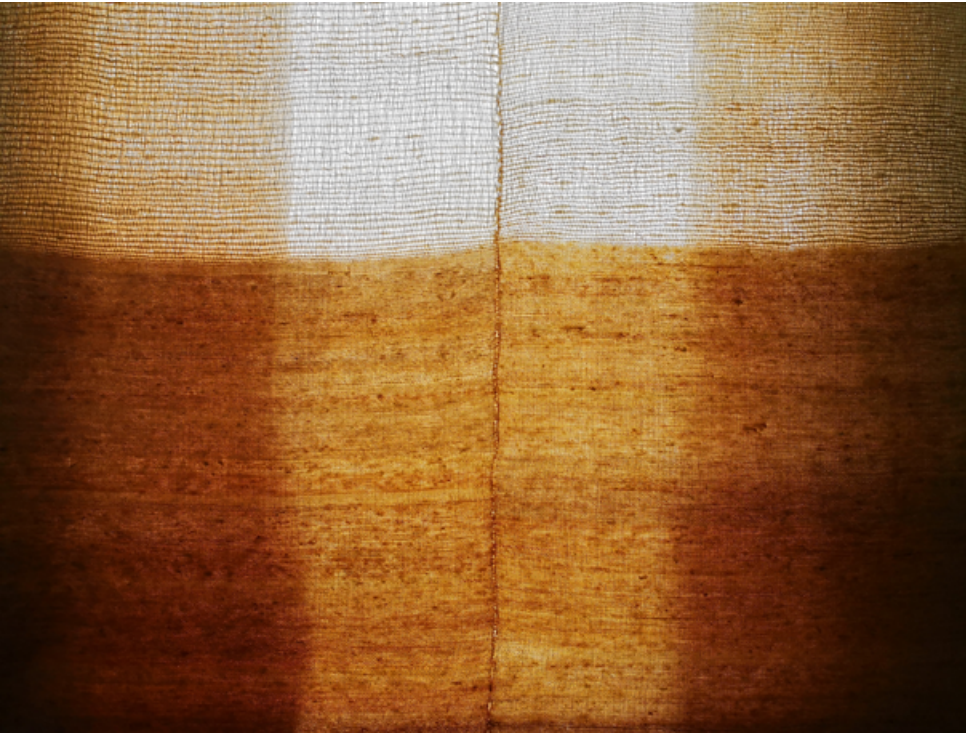
O ambão e o altar fazem parte da mesma criação. A parte superior, depois da liturgia da palavra, abre-se, tornando a mesa mais larga, para a liturgia eucarística. É uma peça toda em cedro, da autoria de Asbjörn Andresen, que recebeu colaboração dos carpinteiros Joaquim e Paulo Alves.

A capela está toda revestida de papel de parede, com retalhos assimétricos, pintados num azul de grande nobreza. E o teto foi pintado em cor ocre de Siena.



Imagens 164 a 167_ *Ícones de lâ
e luz*, Asbjörn Andresen, 2017.
© Joaquim Félix

Imagens 168 e 169_ *Ícones de lã e luz*,
 Casa de Lã, Asbjörn Andresen, 2017
 © Joaquim Félix



Imagens 170 e 171_ *Ícones de lã e
 luz*, Seminário Conciliar, Braga,
 Asbjörn Andresen, 2017.
 © Joaquim Félix

c. Igreja de S. Martinho de Cedofeita, Porto

A nova igreja de S. Martinho de Cedofeita, da autoria do arquiteto Eugénio Alves de Sousa, sofreu um incêndio no dia 25 de abril do ano de 2017, que causou graves danos, nomeadamente naquela que era a capela batismal, no seu mobiliário, nas suas obras de arte e vitrais (da autoria da escola de Júlio Resende) e no grande órgão de tubos, que teve que ser integralmente limpo e afinado. Para a sua reabilitação, foram convidados os arquitetos Cerejeira Fontes e, entre outras pessoas, nós próprios, na qualidade de colaboradores para a área da espacialidade litúrgica.

O espaço foi depurado em relação a certas adições ornamentais, introduzidas ao longo dos tempos, aproximando-se daquela que era a linguagem do arquiteto Eugénio Alves de Sousa. Também por isso, a capela batismal voltou à sua posição original. Mas para além dessa refontalização, houve algumas evoluções, que se adequarão melhor à prática litúrgica, volvidos que estão cerca de 50 anos após a sua construção (a obra iniciou-se em 1966). Por exemplo, o presbitério estendeu-se no sentido do centro da assembleia, para favorecer a participação de todos os concelebrantes. Para o altar, o ambão e a cadeira do celebrante principal, criaram-se supedâneos em mármore de Borba. De pedra, cheia de formações quartzíticas, fizeram-se o altar e o ambão.

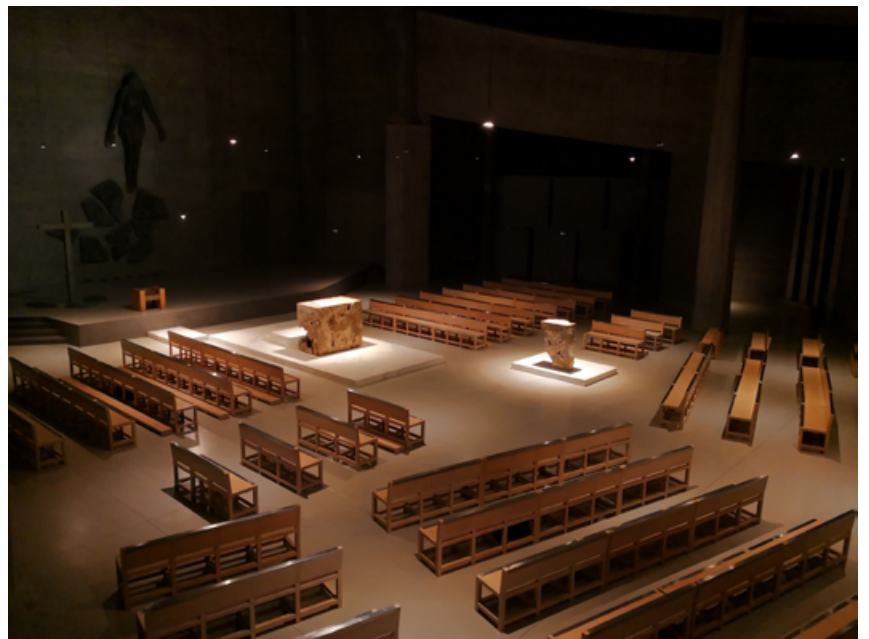
Em sintonia com as normas para o lugar da reserva eucarística, edificou-se uma capela em granito e madeira. No fundo, é um grande tabernáculo, onde se pode entrar e adorar o Senhor. Dentro da capela, existe uma câmara formada por grandes lajes de granito dourado.

As imagens dos santos foram rebaixadas, para um plano de maior proximidade em relação às pessoas que por elas têm devoção. E existe a possibilidade de, periodicamente, apresentar outras, segundo o ritmo do ano litúrgico, no dia da respetiva comemoração, ou quando as circunstâncias pastorais assim o aconselharem.

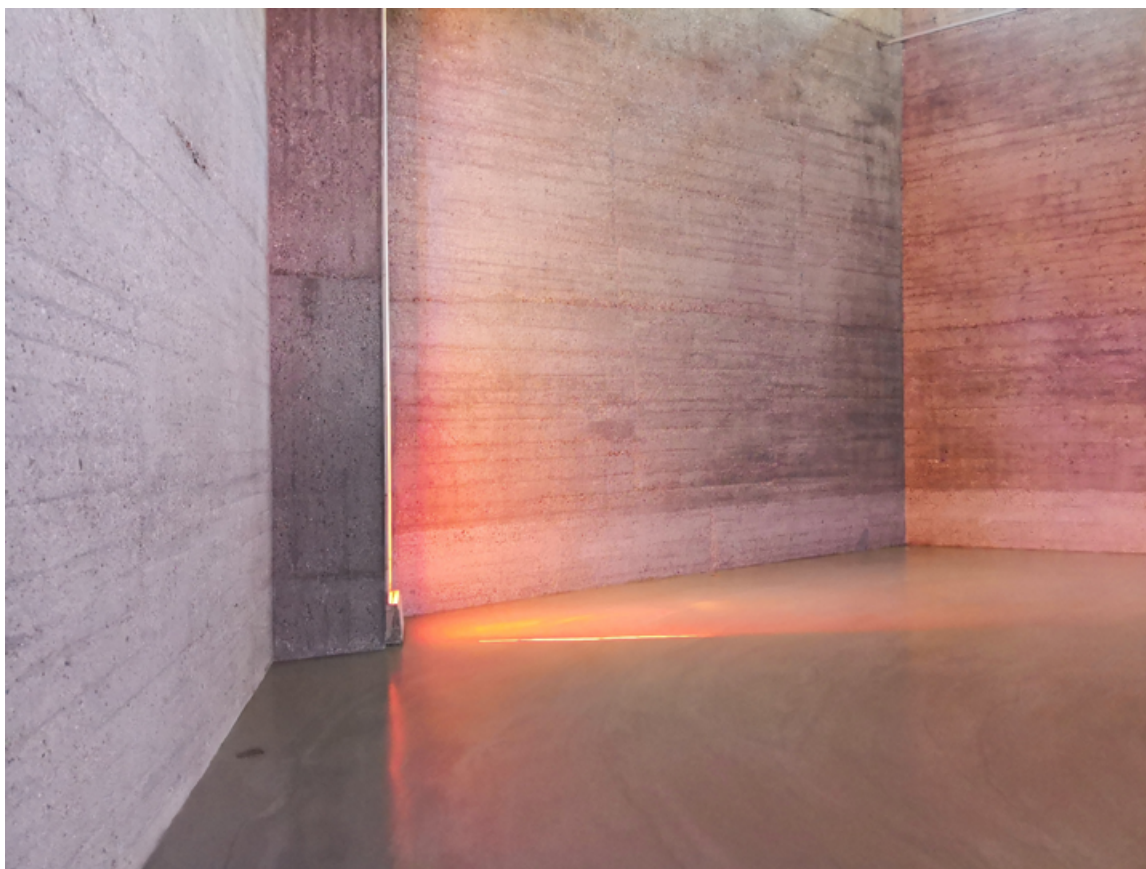
A igreja foi de novo aberta às pessoas, para se retomar o normal uso litúrgico, no dia 7 de julho do ano de 2019.

Imagens 172 e 173_ *Altar*, Cerejeira
Fontes Arquitetos, 2018.

© Joaquim Félix



Imagens 174 e 175_ *Disposição
da assembleia*, Cerejeira Fontes
Arquitetos, 2018. © Joaquim Félix



Imagens 176 e 177_Depuração,
Cerejeira Fontes Arquitetos, 2018.
© Joaquim Félix

Imagens 178 e 179_Pedras da ca-
pela do Santíssimo e particular da
pedra do altar, 2018.
© Joaquim Félix



CONCLUSÃO

Em síntese, podemos salientar que a história desta ‘odisseia’ das artes ao serviço da liturgia começou há uma década, precisamente no ano de 2008, por ocasião da celebração do ‘Ano Paulino’. Com a exposição das pinturas de Ilda David’, originou-se em Braga um movimento de renovação da arte religiosa, nomeadamente a litúrgica, associada à criação e remodelação das capelas dos Seminários Arquidiocesanos de Braga, que são já quatro, entre as quais a Árvore da Vida, vencedora do prémio *ArchDaily* 2011 para edifício religioso com melhor arquitetura. De todas elas foi partilhada informação sobre as criações artísticas. Seguindo a mesma filosofia de intervenção, a equipa de trabalho desenvolveu outros trabalhos na igreja de Pedraído, em Fafe, e na remodelação da igreja de S. Martinho de Cedofeita, deu-se informação sobre uma seleção de criações de arte litúrgica de ambas as igrejas.

Nova carne do Corpo de Cristo, estas capelas são ‘movimento’ cultural, epifania ética, refinado despojamento, práticas de esperança. Nasceram da cooperação multidisciplinar: arquitetos Cerejeira Fontes; artistas Asbjørn Andresen, Lisa Sigfridsson, Lourdes Castro, Ilda David’, Manuel Rosa, Helena Cardoso; excelentes artesãos e um teólogo. Nesta plêiade, notabiliza-se Asbjørn Andresen, que foi Professor e Vice-Reitor da Escola de Arquitetura de Bergen, e chefe-editor de uma prestigiada revista de Filosofia e Artes, na Noruega. Frédéric Debuyst e Crispino Valenziano, entre outros, relevaram seus valores.

Mais do que ‘caso de estudo’, este processo é expressão de um movimento cultural. Tendo presente quanto dissemos na conferência, e agora se publica em texto, pode perceber-se o porquê do título adotado, que é tudo menos romântico; faz apelo à espiritualidade do trabalhar as matérias. Poderia ser importante aprofundar este e outros temas, mas a bibliografia que, entretanto, foi publicada, está acessível aos leitores. Como, por exemplo, o livro *Capelas de Braga. Novas poéticas da espacialidade ritual* (Carvalho, 2018), que incide sobre a espacialidade litúrgica de três capelas dos Seminários Arquidiocesanos de Braga, publicado pela Universidade Católica Editora. Todavia, para não sermos mais extensos, partilhamos um conjunto de imagens, algumas delas ainda inéditas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Carvalho, E. & Couto, E. (2017). *Capela Imaculada: Provocação que ajuda a pensar*. Mensageiro, 30, 14.

Carvalho, J. F. (2018). *Capelas de Braga. Novas poéticas da espacialidade ritual*. Lisboa: Universidade Católica Editora.

Marujo, A. (2009, janeiro 26). 'Ilda David' pinta um vulcão chamado Paulo de Tarso. *Jornal Público*, disponível em <https://www.publico.pt/2009/01/26/culturaipsilon/noticia/ilda-david-pinta-um-vulcao-chamado-paulo-de-tarso-221625>.

Paulo VI. Concílio Vaticano II. (1963). *Constituição conciliar sobre a Sagrada Liturgia*, 4 dezembro 1963.

Rosa, M. (org.) (2009). *Cartas de S. Paulo. Pintura de Ilda David* [catálogo exposição]. Assírio e Alvim: Braga.

Seipell, T. (2011, outubro 25). The Tree of Life Chapel – Braga, Portugal. *The Cool hunter*. Disponível em <http://thecoolhunter.net/the-tree-of-life-chapel-braga-portugal/>.

ARQUITETURA RELIGIOSA EM PORTUGAL: SÉCULOS XX E XXI

RELIGIOUS ARCHITECTURE IN PORTUGAL: IN THE 20TH AND 21ST CENTURIES



João Pedro Gaspar Alves da Cunha

joaoalvesdacunha.arq@gmail.com

Centro de Estudos de História Religiosa, Universidade Católica Portuguesa

NOTA BIOGRÁFICA

Arquiteto pela FAUL (1997) e Mestre em Reabilitação da Arquitetura e Núcleos Urbanos pela mesma faculdade (2003). É Doutor em História da Arquitetura na FAUL (2014) com a tese "MRAR - Movimento de Renovação da Arte Religiosa e os anos de ouro da Arquitetura Religiosa em Portugal no século XX", sob a orientação dos Arquitetos José Manuel Fernandes e Nuno Teotónio Pereira, trabalho distinguido pela FAUL com o Prémio Professor Manuel Tainha, correspondente à melhor tese de Doutoramento em Arquitetura nos anos 2013-2014.

É conferencista e autor de diversos artigos na área da arquitetura religiosa. Tem organizado, desde 2010, encontros e exposições de arquitetura e de arquitetura religiosa.

RESUMO

Ao longo do século XX, Portugal assistiu à construção de centenas de igrejas e capelas em todo o seu território, no que foi uma época construtiva sem paralelo na história da arquitetura religiosa portuguesa. Curiosamente, nenhum destes edifícios foi levantado durante o tempo da I República, consequência da forte perseguição que a Igreja Católica sofreu por parte do governo republicano instaurado a 5 de outubro de 1910. Durante as décadas que se seguiram, viveram-se tempos profundamente marcados por uma crescente aceleração das reconfigurações sociais e culturais, que se refletiram inevitavelmente na arquitetura, caracterizada assim por mudanças conceptuais sucessivas, algumas vezes opostas, que lhe conferiram um percurso com uma diversidade e originalidade sem paralelo. É deste modo que se observa neste século uma sequência de etapas de características distintas, formalmente materializadas nos edifícios religiosos contemporâneos, cuja leitura cronológica permite uma melhor compreensão deste tempo historicamente próximo, mas ainda pouco compreendido.

PALAVRAS-CHAVE

Arquitetura Religiosa; Igreja Católica; Século XX; MRAR; Concílio Vaticano II.

ABSTRACT

Throughout the twentieth century, Portugal witnessed the construction of hundreds of churches and chapels throughout its territory in what was an unparalleled constructive epoch in the history of Portuguese religious architecture. Curiously, none of these buildings were erected during the time of the First Republic, consequence of the persecution of the Catholic Church by the republican government established on October 5, 1910. The growing acceleration of social and cultural reconfigurations that happened in the following decades reflected inevitably in architecture. Successive conceptual changes, sometimes opposite, converted this century in a journey of an unmatched diversity and originality. Thus, we observe in this century a sequence of stages of distinct characteristics, formally materialized in contemporary religious buildings, whose chronological reading allows a better understanding of this time historically near but still little understood.

KEYWORDS

Religious Architecture; Catholic Church; 20th Century; MRAR; Second Vatican Council.

Data de 1957 o livro *Arquitetura Religiosa Moderna*, um dos poucos publicados em Portugal sobre o tema. No seu interior, uma síntese gráfica proposta pelo autor, o Arquiteto Luiz Cunha (1933-2019), procura ilustrar os principais estilos artísticos que marcaram os dois milénios da história religiosa. Começando pela arte paleocristã, prossegue com a arte bizantina, depois o românico, o gótico, o renascimento e o barroco. Conclui esta sequência com o que denominou de *Arquitetura atual*, representando-a com a silhueta da famosa capela de Notre-Dame du Haut, em Ronchamp, França (Le Corbusier, 1955). No entanto, dificilmente esta poderá ser representativa da arquitetura religiosa da primeira metade do século XX, como não será das décadas seguintes. Na realidade, a arquitetura religiosa viveu neste século um percurso complexo como nenhum outro na sua já longa história. Foi um tempo de muitas mudanças, marcado por dúvidas e confrontos com a modernidade, mas também por atitudes de coragem e confiança na contemporaneidade, que deram origem a algumas das mais belas obras da história da arquitetura religiosa. Diversidade é, portanto, a palavra que provavelmente melhor caracteriza a imensa produção de arquitetura religiosa no século XX e também no século XXI, feita de uma multiplicidade de formas, materiais e técnicas nunca antes vista.

Curiosamente, o século XX começou avesso a novidades, preferindo fazer uso dos modelos historicistas tão ao gosto da cultura romântica vigente no século anterior. É assim que na primeira década os templos se ergueram revivalistas, como as neorromânicas capelas de N. Sra. do Paraíso (1901-1903), anexa ao asilo da Ajuda, na Calçada da Tapada, em Lisboa, e do Hospital de Santana (1901-1904) na Parede, ambas do Arquiteto Rosendo Carvalheira (1863-1919), ou a neoclássica igreja de N. Sra. dos Anjos (1908-1910), na Avenida Almirante Reis, em Lisboa, do Arquiteto José Luís Monteiro (1848-1942). Com a implantação da República, iniciou-se um tempo de forte anticlericalismo, em particular contra a Igreja Católica, que foi assim impedida de realizar atos públicos ou de erguer qualquer edifício. Pelo contrário, foi neste período que a Igreja Adventista do Sétimo Dia construiu um importante templo

em Lisboa (1923-1924), na Rua Joaquim Bonifácio, segundo desenho cheio de referências estilísticas neorromânicas, da autoria do Arquiteto Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957). O golpe militar de 28 de maio de 1926 trouxe um novo ambiente político, tolerante para com a Igreja Católica, que permitiu a sua reorganização e o aparecimento de novos edifícios de culto. Num primeiro momento esta continuou a recorrer à linguagem romântica anteriormente utilizada, sendo exemplo a igreja dos Santos Doze Apóstolos, situada na Rua Barão Sabrosa, em Lisboa, projetada pelo Arquiteto Raúl Tojal (1900-1969) e inaugurada em 1928 (Imagem 1).

Já em 1930, o ainda Ministro das Finanças António de Oliveira Salazar iniciou o desenho de um novo sistema político através da criação da União Nacional, que visava o estabelecimento de um regime de partido único. Concretizou-o três anos mais tarde com o nascimento do Estado Novo, que ambicionou afirmar-se como um tempo de estabilidade e crescimento, em oposição à instável I República. Para tal, fez uso da expressão comunicativa da arquitetura para dar uma visibilidade concreta do corte com o passado recente, dando assim início a uma vaga de obras públicas e privadas que, procurando representar esse tempo novo, tornaram possível o desenvolvimento da linguagem modernista em Portugal. Também a arquitetura religiosa acompanhou esta mudança, através de obras como a igreja de N. Sra. de Fátima, no Porto (1936), do atelier ARS (Fortunato Cabral, Mário M. Soares e Cunha Leão) ou o Seminário dos Olivais, em Lisboa, projeto do Arquiteto Pardal Monteiro, vencedor do concurso informal promovido em 1932 pela Sociedade Progresso de Portugal. Infelizmente, o faseamento da construção do Seminário levou a que a igreja, erguida apenas na década de 1950, já não correspondesse aos moldes originalmente concebidos, que fariam dela uma das mais relevantes igrejas modernistas da Europa. Ficaram as alas norte e sul do Seminário como testemunhas do estilo vigente em Portugal na década de 1930, que na arquitetura religiosa conheceu a sua obra maior na igreja de N. Sra. de Fátima, em Lisboa, também da autoria do Arquiteto Porfírio Pardal Monteiro (Imagem 2).



Imagem 1_Igreja dos Santos Doze Apóstolos, Lisboa (Raúl Tojal, 1928).
© João Alves da Cunha | 2015



Imagem 2_Igreja de N. Sra.de Fátima, Lisboa (Porfírio Pardal Monteiro, 1938). © João Alves da Cunha | 2015

Edifício de linhas sóbrias e cobertura plana apresentou uma feição depurada e geometrizada, assumidamente modernista, contrariando a sua expressão interior formalmente conservadora, numa provável cedência a algum revivalismo gótico presente no gosto dos promotores. Apesar de galardoada com o Prémio Valmor e elogiada pelo Cardeal Patriarca na sua inauguração a 13 de outubro de 1938, não evitou as vozes de contestação que se levantaram nos meios mais conservadores da sociedade, levando D. Manuel Cerejeira a escrever uma importante Carta Pastoral onde defendeu a modernidade da nova igreja:

Quiséramos nós, ao erguer a igreja nova de Nossa Senhora de Fátima, que ela satisfizesse estas três condições: ser uma igreja, ser uma igreja moderna, ser uma igreja moderna bela. (...) Quanto ao ser moderna, não compreendemos sequer que pudessem ser outra coisa. Todas as formas artísticas do passado foram modernas em relação ao seu tempo. (...) Copiar cegamente formas artísticas doutras épocas, será fazer obra de arqueologia artística; mas não é seguramente obra viva de arte (Cerejeira, 1938, p. 186).

Contrariamente ao que se poderia esperar, as críticas não cessaram, tendo atingido o seu ponto mais alto pela voz de Thomaz Ribeiro Colaço, diretor da revista *A arquitetura portuguesa e cerâmica e edificação reunidas*, que em carta aberta ao Cardeal Patriarca, publicada em Fevereiro de 1939, revelou que a oposição à igreja N. Sra. de Fátima se devia à sua falta de portuguesismo. Com o aproximar do fim da década, o movimento modernista foi sendo cada vez mais contestado pelos tradicionalistas portugueses, que recusavam aquele estilo pela sua identidade internacional. Esta mudança de mentalidade verificou-se também no regime de Salazar, que incumbiu em 1938 o Arquiteto Cristino da Silva (1896-1976) do projeto da Praça do Areeiro, em Lisboa, refletindo a mudança do gosto oficial. Desenhada segundo um estilo pretensamente tradicional, carregado de um barroco severo e espanholado, a

Praça do Areeiro não só representou o fim do modernismo arquitetónico promovido até então pelo Estado Novo, como se tornou no modelo formal imposto na década de 1940.

Este começou com a afirmação extrema da nacionalidade, através da Exposição do Mundo Português, comemorativa do oitavo centenário da fundação de Portugal e terceiro da independência restaurada no século XVII. À margem de uma Europa em guerra, firmou-se, assim, o «português suave», que levou à criação de modelos arquitetónicos de raiz historicista e ideológica, considerados verdadeiramente nacionais. Em menos de dez anos, a arquitetura modernista promovida por Duarte Pacheco deixou de servir os interesses do regime, passando a exaltar-se unicamente, num meio social cada vez mais conservador, a arquitetura que apresentasse o espírito português definido pelo regime. Estavam fechadas as portas de Portugal à arquitetura moderna, pelo que também o recém-iniciado renascimento da arquitetura religiosa em Portugal foi, deste modo, interrompido. Esta teria agora de se conformar aos modelos tradicionais e revivalistas defendidos pelo Estado Novo e para esse trabalho surgiram novos protagonistas, entre os quais se destacou o Arquiteto Vasco Regaleira (1897-1968), autor de uma vasta obra, onde se contam numerosos edifícios religiosos, como as catedrais de Nova Lisboa (Angola) e de Bissau (Guiné Bissau), as igrejas das Caldas da Rainha, Aveiras de Cima, Carregado e Vimeiro, além de vários seminários, colégios e conventos.

No entanto, em 1945, a vitória dos aliados na II Grande Guerra Mundial foi também a de uma linha de pensamento que consagrou a mentalidade funcionalista e racionalista do Movimento Moderno. Enquanto o Estilo Internacional se afirmava na vasta tarefa de reconstrução de uma Europa devastada, em Portugal, os arquitetos viviam presos à “cenografia nacionalista”. O Primeiro Congresso dos Arquitetos Portugueses, realizado em 1948, trouxe a público a contestação deste grupo de profissionais que reclamava o direito de fazer livremente arquitetura moderna. O Congresso constituiu-se, então, como o “momento de viragem na reconquista da liberdade de expressão dos arquitetos e simultaneamente do espaço para afirmar a inevitabilidade da arquitetura moderna”

(Tostões, 2008, p. 12), de acordo com uma linha internacionalista que se fundamentava na Carta de Atenas da década de 1930, traduzida em Portugal por Nuno Teotónio Pereira (1922-2016).

Para este jovem arquiteto, que se tornaria figura central da renovação da arquitetura religiosa em Portugal, tratava-se de rejeitar “a imposição, ou sequer a sugestão, de qualquer subordinação a estilos arquitetónicos”, proclamando-se que “o portuguesismo da obra de arquitetura não pode continuar a impor-se através de imitação de elementos do Passado” (Pereira, 2008, pp. 47-48). Na arquitetura religiosa esta realidade era significativamente mais gravosa por ter “especialíssimas exigências de verdade, harmonia e dignidade” (Pereira, 1947, p. 2). Em texto publicado no jornal *Ala*, da JUC - Juventude Universitária Católica, Nuno Teotónio Pereira lembrou que a igreja era morada do próprio Cristo, o que fazia com que a prática e a aceitação da mentira construtiva no edifício capital da arquitetura cristã fosse uma trágica contradição que deveria ser condenada por todos os cristãos. Como defendeu pouco tempo depois, “pretender vedar às igrejas as formas da arquitetura contemporânea é o mesmo que pretender não ser o cristianismo para os homens d’hoje. Porque, se mudam as casas, os edifícios públicos, os costumes, os transportes, até o vestuário, porque não hão de mudar as igrejas?” (Pereira, 1951, p. 3).

A década de 1950 chegou como tempo de crítica e de luta, sendo que na contestação que se intensificou naqueles primeiros anos, três igrejas lisboetas foram particularmente visadas. Vasco Regaleira e António Lino (1909-1961) foram os autores das igrejas, classificadas por José-Augusto França como “miseramente modernizantes” (França, 1991, p. 269), do Santo Condestável e de S. João de Brito o primeiro, e de S. João de Deus o segundo (Imagem 3), “equivocos risíveis que os novos bairros de Lisboa pagavam caro” (França, 1991, p. 445). A primeira, ainda antes ser inaugurada a 14 de agosto de 1951, foi duramente criticada pelo historiador Flório de Vasconcelos, que, para esta, logo afirmou: “fez-se cenografia em vez de arquitetura” (Vasconcelos, 1951, pp. 309-310). A mesma acusação foi feita também naquele ano à igreja de S. João de Brito, que seria inaugurada em 1955, depois de envolvida num ousado abaixo-assinado promovido por Nuno Teotónio Pereira que levou à alteração significativa, mas insuficiente, do projeto inicial.



Imagem 3_Igreja de S. João de Deus,
Lisboa (António Lino, 1953).
© João Alves da Cunha | 2015

Pelo meio, a 8 de março de 1953, D. Manuel Cerejeira dedicou a igreja de S. João de Deus. Num gesto que lembrou o de 1938, a propósito da inauguração da igreja de N. Sra. de Fátima, em Lisboa, o Cardeal Patriarca de Lisboa escreveu uma Carta Pastoral sobre Arte Sacra em que defendeu que “nunca a Igreja oficializou um estilo como seu” (Cerejeira, 1953), dez anos antes do Concílio Vaticano II afirmar que “a igreja nunca considerou um estilo como próprio seu” (Concílio Vaticano II, 1963). De igual modo, o Cardeal lembrou que não só a Igreja

não condena o moderno, mas o acolheu em todos os tempos. Pois não foram modernas em seu tempo as obras consagradas do passado? (...) [Pelo que] nasceria morta a arte que se limitasse a contrafazer este ou aquele estilo, a copiar qualquer forma, seja já usada e gasta, seja com nota de modernidade (Cerejeira, 1953, s.p.).

Neste contexto fortalecido pelas palavras do Patriarca, Nuno Teotónio Pereira, em artigo publicado no jornal *O Comércio do Porto* no final de 1953, classificou as igrejas do Santo Condestável, de S. João de Deus e de S. João de Brito como “erros irreparáveis – porque erros irreparáveis são todas as obras de arquitetura fracassadas (...) [que] ficarão a atestar a tremenda desorientação artística da nossa época” (Pereira, 1953, s.p.). Conforme escrevera dois anos antes:

A tradição da arquitetura cristã é sim ir à frente – abrir caminho (...). Mas hoje, que a sociedade está paganizada e o cristianismo se dissociou da vida, acontece pela primeira vez na História da Igreja que a renovação artística é feita à margem dela; hoje a arquitetura religiosa vai já atrasada (Pereira, 1951, pp. 2 e 3).

Era necessário, por conseguinte, inverter o rumo vigente. Apesar do cenário potencialmente desanimador, Nuno Teotónio Pereira acreditava que um novo tempo se aproximava: “Nos países em que a arquitetura contemporânea se desenvolve duma maneira mais séria e genuína,

e em que o renascimento cristão se afirma com maior vigor e pureza, começam já a erguer-se as primeiras igrejas novas” (Pereira, 1947, p. 2). Por esse motivo, afirmou logo em 1947: “É-nos indispensável o contacto com este movimento de renovação” (Pereira, 1947, p. 2). Este passo foi dado por um seu colega, jovem estudante de arquitetura e futuro seminarista dos Olivais.

João de Almeida (1927-) partiu em 1949 para Paris, tendo como destino a sede da prestigiada revista *L'Art Sacré*, dirigida pelos padres dominicanos Marie-Alain Couturier (1897-1954) e Pie-Raymond Régamey (1900-1996). Depois de um ano a estudar arte nas bibliotecas e museus de Paris, segundo a sua orientação, dirigiu-se à Suíça alemã, região em que a renovação da arquitetura religiosa acontecia com grande intensidade e onde se encontravam em construção numerosas igrejas católicas e protestantes. Durante os dois anos que trabalhou no atelier de Hermann Baur, em Basileia, teve oportunidade de realizar inúmeras viagens a várias cidades da Suíça e da Alemanha para visitar as obras dos principais arquitetos da renovação da arquitetura religiosa contemporânea – Hermann Baur (1894-1980), Fritz Metzger (1898-1973), Ernst Giseler (1922-), Rudolf Schwarz (1897-1961) – que fotografou sistematicamente.

Quando João de Almeida regressou a Lisboa no Outono de 1952, os relatos que trouxe consigo bem como as inúmeras imagens por ele registadas foram entusiasticamente recebidos pelos seus antigos colegas, desejosos que estavam de conhecer a moderna arquitetura religiosa do centro da Europa e os seus modelos no ambicionado estilo novo. As igrejas suíças foram desde logo valorizadas e, segundo Nuno Portas (1934-), isso deveu-se “exatamente ao facto de elas terem transposto para o edifício de culto os princípios do funcionalismo arquitetónico ou, por outras palavras, de terem criado um funcionalismo litúrgico sem dúvida salutar” (Portas, 1957, p. 2). Estes “perfeitos mecanismos litúrgicos” (Portas, 1957, p. 2), caracterização feita por Nuno Portas, entusiasmaram aqueles jovens, futuros fundadores do português MRAR – Movimento de Renovação da Arte Religiosa e organizadores em 1953 da “Exposição de Arquitetura Religiosa Contemporânea”, que, no último capítulo desta, intitulado “O movimento de renovação em curso”, destacou o exemplo da Suíça alemã, pois consideravam ser “a única região onde se encontra uma arquitetura religiosa em plena maturidade”, com igrejas concebidas

com o rigor da única disciplina que “poderá salvar a arquitetura (...) [da] traição dos próprios cristãos ao espírito do Evangelho”. Os membros do MRAR nunca esconderam a sua admiração pela arquitetura religiosa suíça, cujos objetivos foram resumidos pelo Arquiteto Luiz Cunha, no já referido livro *Arquitetura Religiosa Moderna* – “Pureza no traçado, verdade construtiva, pobreza de materiais e de formas e paz interior” (Cunha, 1957, p. 56) e adotados pelos colegas portugueses nas obras por eles projetadas nas décadas de 1950 e 60.

Nos primeiros anos do MRAR, os seus jovens arquitetos estavam certos de que a arquitetura religiosa tinha de ser renovada, o que significava abandonar a reprodução dos estilos de outras épocas e construir de acordo com as realidades modernas. Fazer moderno era, na realidade, respeitar a tradição e a história que sempre viu sucederem-se formas artísticas modernas em relação ao seu tempo. Ser verdadeiro com o Evangelho e também com a história da arquitetura obrigava, portanto, a construir num estilo novo. Se, numa primeira fase, o MRAR acolheu as despojadas e formalmente simples propostas arquitetónicas suíças que resultavam não só de uma outra postura artística, mas de uma nova mentalidade cristã, cedo não deixou de lhes parecer faltar àquela arquitetura o calor meridional. Estavam seguros do que não se devia fazer, mas a proposta contrária ainda a procuravam, num tempo em que começavam a duvidar do Movimento Moderno como alternativa segura, o que os deixou com poucos modelos para sugerirem como resposta.

As incertezas que povoaram esta busca traduziram-se na repetida apresentação nas exposições que realizaram ao longo da década de 1950 de três projetos muito distintos – igreja de Santo António, Moscavide (João de Almeida e António Freitas Leal, 1953-56): edifício profundamente vinculado na arquitetura suíça, onde se inspirou assumidamente (Imagem 4); igreja de N. Sra. de Fátima, na localidade de Águas, em Penamacor (Nuno Teotónio Pereira, 1949-57): projeto moderno que buscava a integração no ambiente local (Imagem 5); capela de N. Sra. de Fátima, junto à Barragem do Picote, no Nordeste Transmontano (Manuel Nunes Almeida, 1956-58): obra diretamente filiada no Movimento Moderno. Seriam três conceitos diferentes que eram três caminhos ainda em aberto.



Imagem 4_Igreja de St. António,
 Moscaide (João de Almeida e An-
 tónio Freitas Leal, 1956).
 © João Alves da Cunha | 2008

Imagem 5_Igreja de N. Sra. de Fátima,
 Águas, Penamacor (Nuno Teo-
 tónio Pereira, 1957).
 © João Alves da Cunha | 2010



O Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal, que se encontrava em realização naquele período, acabou por influenciar determinantemente as opções formais dos jovens arquitetos do MRAR, que começaram a ver a igreja de Águas como “o marco, o ponto de nascença das igrejas que o nosso povo cristão merece: uma arte integralmente portuguesa e simples, inteiramente atual, intimamente cristã” (Portas, 1956, p. 8). A palavra-chave era “integração”, que, segundo Nuno Portas, correspondia à “necessidade de adequar ou, melhor, de relacionar a expressão de uma casa com o condicionalismo concreto do lugar onde se insere e das pessoas a que se destina, abstraindo de um sistema formal preconcebido” (Portas, 1963, p. 9). Não se tratava de rejeitar a modernidade da arquitetura, mas de a envolver com as culturas e as tradições locais. Esta tornou-se na regra que o MRAR reconheceu como sua, conforme se atesta no relatório elaborado em 1964 por António Freitas Leal (1927-2018) e Diogo Lino Pimentel (1934-2019) em nome do MRAR, a propósito da construção de novas igrejas na Diocese do Funchal:

Ao conceber-se uma igreja nova não poderá ignorar-se o ambiente humano e paisagístico a que se destina. Neste caso, as igrejas não deverão ser edifícios que também poderiam estar na Madeira, mas deverão ser igrejas que não poderão estar senão na Madeira. Isto é, deverá haver especial cuidado em que se integrem e adequem ao ambiente da ilha e da sua população (Pimentel & Leal, 1964, p. 2).

As igrejas projetadas por Luiz Cunha para Fátima, Negrelos (Imagem 6) e Póvoa do Valado (Imagem 7) retratam bem este pensamento arquitetónico do MRAR: no ambiente urbano descaracterizado de Fátima, Luiz Cunha optou pela construção de uma igreja em betão à vista, no território nortenho recorreu à alvenaria de granito aparelhado e na zona de Aveiro fez uso do material local, tijolo de burro, aplicado tradicionalmente como revestimento. Estas três obras muito distintas na forma, mas próximas na intenção litúrgica e arquitetónica, acabaram assim por demonstrar as virtudes da integração arquitetónica de cada obra no seu meio ambiente, como defendia o MRAR.



Imagem 6_Igreja de S. Mamede, Negrelos, St. Tirso (Luiz Cunha, 1965).
© João Alves da Cunha | 2010



Imagem 7_Igreja de N. Sra. de Fátima, Póvoa do Valado, Aveiro (Luiz Cunha, 1968).
© João Alves da Cunha | 2010

Esta linha de pensamento revelou-se bem-sucedida primeiramente no meio rural, onde os membros do Movimento foram chamados a construir as suas primeiras igrejas e capelas. A aplicação destes princípios em meio urbano teve de esperar pela vitória da equipa liderada por Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas no concurso para a igreja do Sagrado Coração de Jesus, em Lisboa (Imagem 8), que acabou por confirmar a viabilidade da conceção arquitetónica do MRAR. Como afirmou João de Almeida em 1968, “ganhámos a dupla batalha da funcionalidade e da aceitação da arte moderna nas igrejas. [Estes] são pontos que hoje ninguém discute” (Almeida, 1968, p. 1).

Paralelamente ao crescente desejo de modernidade na arquitetura, a liturgia católica foi conhecendo progressivos desenvolvimentos orientados pelo Movimento Litúrgico, que, em 1947, recebeu um forte impulso com a publicação, pelo Papa Pio XII, da Encíclica *Mediator Dei*, considerada a Carta Magna do movimento. Este encontro entre renovação litúrgica, das artes plásticas e da arquitetura, classificado por Nuno Teotónio Pereira como “providencial”, tornou-se a partir de 1953, em Portugal, missão particular do MRAR, que contou com o apoio de figuras proeminentes da Igreja lisboeta que lhe eram muito próximas, como os padres António dos Reis Rodrigues, Gustavo de Almeida, Felicidade Alves, José Ferreira e Manuel Falcão, mas também do próprio Cardeal Patriarca Manuel Cerejeira. A ação do MRAR, que se desenvolveu durante este período, revelou-se fundamental para a transformação cultural da Igreja, que em pouco mais de uma década passou a promover a modernidade e a renovação propostas para a liturgia, a arte e a arquitetura religiosa.

A década de 1960 ficou marcada por grandes acontecimentos e transformações. Na Igreja Católica, o Concílio Vaticano II (1962-65) foi charneira histórica, ponto de chegada e confirmação de intuições longamente amadurecidas e pontualmente experimentadas, mas também, ponto de partida para uma profunda reflexão do papel da Igreja no mundo e da sua própria identidade, que se reconheceu particularmente nos ideais de pobreza e serviço. Este grande encontro, que juntou mais de 2000 bispos



Imagem 8_Igreja do Sagrado Coração de Jesus, Lisboa (Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas, 1970).

© João Alves da Cunha | 2015

de todo o mundo em quatro sessões, realizou-se num espírito de *aggiornamento* da Igreja Católica, que ficou traduzido em 4 constituições, 9 decretos e 3 declarações. A constituição *Sacrosanctum Concilium* sobre a Sagrada Liturgia foi o primeiro documento elaborado pelo Concílio. Promulgado pelo Papa Paulo VI a 4 de dezembro de 1963, tornou-se um dos mais conhecidos, de entre os emanados pelo Concílio, pela confirmação de que a modernidade artística era aceite, mas sobretudo pelas alterações que trouxe à prática litúrgica.

Lembrando que “As ações litúrgicas não são ações privadas, mas celebrações da Igreja (...) [e] Por isso, tais ações pertencem a todo o Corpo da Igreja” (Concílio Vaticano II, 1963), manifestaram os padres conciliares o “desejo ardente na mãe Igreja que todos os fiéis cheguem àquela plena, consciente e ativa participação nas celebrações litúrgicas que a própria natureza da Liturgia exige e que é, por força do Batismo, um direito e um dever do povo cristão” (Concílio Vaticano II, 1963). Firmou-se assim como um dos objetivos prioritários da revisão conciliar que os fiéis não estivessem na Liturgia “como estranhos ou espectadores mudos, mas participem na ação sagrada, consciente, ativa e piedosamente” (Concílio Vaticano II, 1963). Este propósito levou não só à adoção das línguas vernáculas na liturgia e à celebração *versus populum*, mas também a uma nova arquitetura do espaço litúrgico, centrado num único altar, mais próximo dos fiéis e acessível a todos. Estas mudanças vinham sendo estudadas desde há décadas pelo Movimento Litúrgico, desenvolvendo-se paralelamente ao movimento renovador da arte e da arquitetura, numa união de comum interesse que reforçou argumentos de ambos. De facto, os progressos resultantes do trabalho do Movimento Litúrgico solicitaram uma nova forma de vivência da missa e, consequentemente, uma alteração na organização e na distribuição do espaço interno das igrejas, ou seja, a afirmação da centralidade do altar e da presença consciente e atenta dos leigos na eucaristia interpelou os arquitetos a criarem novos espaços e a fazerem uso de técnicas e materiais modernos.

Esta reflexão e procura foram desenvolvidas com particular empenho no SNIP - Secretariado das Novas Igrejas do Patriarcado de Lisboa, sob a orientação do Arquiteto Diogo Lino Pimentel. Dando prioridade à pastoral pela arquitetura, ali se desenvolveram propostas para as novas

igrejas mais de acordo com as duas palavras-chave do Concílio: pobreza e serviço. Surgiu, assim, em 1968, o projeto da igreja-salão, construção formalmente discreta, cujo núcleo principal se encontrava dividido em dois espaços complementares, um exclusivamente destinado à oração e outro correspondente a um salão, que ora se juntava ao primeiro para as funções litúrgicas, aumentando a sua capacidade, ora se isolava para atividades de tipo formativo, cultural ou mesmo de convívio da comunidade cristã. Esta dupla utilização, além da economia que representava, pretendia acentuar que a ação pastoral não se esgota na celebração litúrgica. A capela de N. Sra. de Fátima do Bairro das Galinheiras, Lisboa, inaugurada a 9 de maio de 1971, e a capela de N. Sra. de Fátima em Alvide, Cascais, inaugurada a 29 de maio de 1975 (Imagem 9) são dois exemplos desta proposta com origem nos estiradores do SNIP, cujas vantagens levaram à adoção de um esquema semelhante em projetos de igrejas paroquiais de maior dimensão. São exemplo a igreja de Santo António dos Cavaleiros, em Loures (Diogo Lino Pimentel, 1982) e a igreja de N. Sra. da Conceição, nos Olivais Sul, em Lisboa (Pedro Vieira de Almeida, 1988).

Outros modelos foram também experimentados nesta procura de aproximar a Igreja do mundo e de a colocar ao seu serviço. Foi o caso das igrejas integradas em edifícios de habitação, que se apresentaram totalmente desprovidas de fachada, caso da igreja do Cristo Rei, em Algés, de 1977 (Imagem 10), ou em centros comerciais, como a capela de N. Sra. das Amoreiras, instalada, em 1988, numa loja do Centro Comercial das Amoreiras, ambas elaboradas pelo SNIP. Chegou-se, assim, à anulação urbana do rosto da igreja, que nestas propostas se apresentava de forma anónima no meio da cidade. Quando o SNIP anunciou os primeiros ensaios em 1969, tinha consciência de que “este caminho irá contra hábitos e preconceitos, mas (...) estamos certos de que quem veja a igreja não tanto como objeto que enfeita as cidades mas principalmente como a casa da assembleia cristã, dará todo o seu apoio às iniciativas que surjam nessa linha” (SNIP, 1969, p. 4). O apoio acabou por ser bastante limitado no tempo, mas, durante década e meia, várias foram as igrejas edificadas no Patriarcado de Lisboa segundo estes programas que colocaram a arquitetura ao serviço da pastoral.



Imagem 9_Igreja de N. Sra. de Fátima, Alvide, Cascais (SNIP, 1975).
 © João Luís Marques | 2013



Imagem 10_Igreja do Cristo Rei, Al-
 gés (SNIP, 1977).
 © João Alves da Cunha | 2010

Depois dos intensos anos do período de 1960 e de uns anos da década de 1970 marcados pela experimentação de novos conceitos e programas, o tempo foi de crítica e reação, quer no mundo da cultura, quer na Igreja. Na arquitetura, a revisão do Movimento Moderno já se fazia notar há vários anos. A frieza plástica e a perda da escala humana da arquitetura moderna levaram progressivamente à sua rejeição, que na década de 1980 ganhou forma no pós-modernismo. Por oposição, este recuperou o passado e apresentou-se fazendo uso, muitas vezes exagerado, de referências históricas como o frontão, dando origem a uma arquitetura plena de expressividade e elementos decorativos, sem receio de ser exuberante.

De igual modo, passados alguns anos de crise e coincidindo com a eleição do Papa João Paulo II, um novo rumo mais conservador e tradicionalista começou a ser traçado na Igreja. O *aggiornamento* associado ao Concílio Vaticano II refreou e a Igreja voltou a olhar com nostalgia para a identidade sagrada de séculos anteriores. Foi assim que, em conformidade, a Igreja se reviu no regresso ao passado proposto pelo pós-modernismo e retomou nas suas igrejas uma linguagem urbanisticamente afirmativa e arquitetonicamente eclética e historicista. Este tornou-se um tempo de regresso da verticalidade às igrejas, não só pela elevação da cúpula e dos seus volumes, mas também pela recuperação das torres sineiras como forma de afirmação da presença da igreja na cidade. A igreja do Cristo-Rei, na Portela de Sacavém, em Loures (Luiz Cunha, 1992) (Imagem 11) é exemplo paradigmático desta nova corrente formal, feita de edifícios frequentemente desligados do contexto envolvente, que procuravam a sua máxima visibilidade, muitas vezes graças a formas inusitadas e surpreendentes. A atração pela arquitetura espetáculo – bem representada pelo Museu Guggenheim de Bilbao (Frank Gehry, 1997) – chegou então também à arquitetura religiosa, sendo desenvolvida com os mais diferentes resultados, quer por autores menos conhecidos quer por arquitetos premiados com o galardão Pritzker, que começaram a ser chamados a fazer parte desta história com 2000 anos. O concurso promovido em Roma para a igreja do ano 2000, para o qual foram convidados seis arquitetos do chamado *star-system*, Tadao Ando, Santiago Calatrava, Peter Eisenman, Günter Behnisch, Frank Gehry e Richard Meier (vencedor), foi um ponto alto deste momento.

Paralelamente, durante a década de 1990 uma outra corrente estilística – o minimalismo – fez a sua entrada na história da arquitetura religiosa. Numa reação à exuberância e alguns excessos formais e decorativos do pós-modernismo, o minimalismo veio propor uma arquitetura paralelepipedica, formalmente mais silenciosa e marcada pelas suas extensas paredes brancas, despidas de elementos decorativos. A igreja de Santa Maria, em Marco de Canavezes (Álvaro Siza Vieira, 1996), construída nestes moldes, marcou o início de um período que ainda perdura, no qual inúmeras igrejas e capelas foram erguidas um pouco por todo o mundo segundo estes princípios (Imagem 12).

Neste contexto e 50 anos depois da publicação do livro *Arquitetura Religiosa Moderna*, o Arquiteto Luiz Cunha apresentou, numa conferência proferida em 2007¹, uma nova sequência ilustrada intitulada “Evolução da igreja como edifício”. Desta feita, para representar a época contemporânea, recorreu à igreja de Marco de Canavezes. Como a própria história da arquitetura religiosa do último século demonstra, esta representação é insuficiente, pois não se pode limitar este século a uma única imagem, quando o que o caracteriza devidamente é a sucessão de modelos, numa diversidade nunca antes vista.

¹ *Arquitetura religiosa: do Movimento de Renovação às realizações do presente e às interrogações do futuro*, Fórum de Arquitetura Religiosa, 18 de Maio de 2007, Póvoa de Varzim.



Imagem 11_Igreja do Cristo Rei,
Portela de Sacavém, Loures (Luiz
Cunha, 1992).
© João Alves da Cunha | 2008



Imagem 12_Igreja do Divino Espíri-
to Santo, Sobralinho, Vila Franca de
Xira (RRJ Arquitetos, 2005).
© João Alves da Cunha | 2010

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Almeida, J. (1968). Novos conceitos de Igreja. *MRAR – Boletim* (3ª Série), 1, s.p.

Cerejeira, M. (1938). A nova igreja de Nossa Senhora de Fátima. *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitetos*, 7, 185-186.

Cerejeira, M. (1953). Pastoral sobre Arte Sacra (carta pastoral).

Cunha, J. (2013). A igreja de N. Sra de Fátima, em Lisboa: Novidade e tradição na arquitetura e liturgia de uma obra singular. In N. C. Guedes & J. M. Fernandes, *Igreja de Nossa Senhora de Fátima em Lisboa: 75 anos* (pp. 67-87). Lisboa: s.n.

Cunha, J. (2012). João de Almeida: da Europa Central ao MRAR. In J. Almeida, J. M. Fernandes & J. P. Cunha, *João de Almeida: Arquitetura, Design, Pintura* (pp. 8-9). Lisboa: Fundação Medeiros e Almeida.

Cunha, J. (2015). *MRAR – Movimento de Renovação da Arte Religiosa e os anos de ouro da arquitetura religiosa em Portugal no século XX*. Lisboa: Universidade Católica Editora.

Cunha, L. (1957). *Arquitetura Religiosa Moderna*. Porto: Imprensa Portuguesa.

França, J. (1991). *A arte em Portugal no século XX (1911-1961)* (3ª ed.). Venda Nova: Bertrand Editora.

Paulo VI. Concílio Vaticano II. (1963). *Constituição conciliar sobre a Sagrada Liturgia*, 4 dezembro 1963.

Pereira, N. (1947). A Arquitetura Cristã Contemporânea. *Ala*, 67, 2.4.

Pereira, N. (1951, 8 de setembro). Algumas observações às críticas apontadas ao projecto da nova igreja paroquial das Águas. *Ala – Jornal dos Universitários Católicos de Portugal*, pp.2 e 3.

Pereira, N. (1953, 6 de dezembro). Arquitetura Religiosa. *O Comércio do Porto*. s.p.

Pereira, N. (2008). Que fazer com estes 50 anos?. In A. Tostões (ed.) *Iº Congresso Nacional de Arquitetura: Relatório da Comissão Executiva. Teses. Conclusões e Votos do Congresso* [edição fac-similada] (pp. 43-49). Lisboa: Ordem dos Arquitetos.

Pimentel, D., & Leal, A. (1964, 25 de Agosto). *Relatório sobre a construção de novas igrejas na Diocese do Funchal* (documento datilografado não publicado).

Portas, N. (1963). Arquitetura Integrada? *Jornal de Letras e Artes*, 84, 8-9.15.

Portas, N. (1957). Arquitetura Religiosa Moderna em Portugal. *Arquitetura*, 60, 20-23.

Portas, N. (1956). O Drama da Arte Sacra Portuguesa. *Encontro*, 4, 2.8.

Tostões, A. (2008). O Congresso e «os verdes anos» 50. In A. Tostões (ed.) *Iº Congresso Nacional de Arquitetura: Relatório da Comissão Executiva. Teses. Conclusões e Votos do Congresso* [edição fac-similada] (pp. 11-22). Lisboa: Ordem dos Arquitetos.

Vasconcelos, F. (1951, Maio). A nova Igreja do Santo Condestável – uma obra impura. *Cidade Nova*, 5, 309-311.

[SNIP]. (1969). [desdobrável] *novas igrejas do patriarcado*.



MUSEU DIOCESANO DE SANTARÉM: A FACE VISÍVEL DE UM ALARGADO PROJETO DE SALVAGUARDA E VALORIZAÇÃO DO PATRIMÓNIO CULTURAL DA DIOCESE

THE DIOCESAN MUSEUM OF SANTARÉM: THE VISIBLE
FACE OF A BROADER PROJECT FOR SAFEGUARDING
AND VALUING THE DIOCESE'S CULTURAL HERITAGE

Joaquim Ganhão ⁽¹⁾

jganhao95@hotmail.com

Eva Neves ⁽¹⁾

e.neves@museudiocesanodesantarem.pt

(1) Museu Diocesano de Santarém

NOTA BIOGRAFICA DO AUTOR PRINCIPAL

Joaquim Ganhão é pároco da paróquia do Divino Salvador - Sé, em Santarém. Licenciado em Teologia pela Universidade Católica Portuguesa, é Mestre em Sagrada Liturgia pelo Pontifício Instituto Litúrgico de Santo Anselmo - Roma, onde defendeu a tese "O Movimento Litúrgico em Portugal, o contributo de Monsenhor José Manuel Pereira dos Reis", publicada em 2006.

É mestre das celebrações litúrgicas e chefe de gabinete do Bispo diocesano, coordenador do Secretariado Diocesano de Liturgia e Música Sacra e da Comissão Diocesana para os Bens Culturais da Igreja. É diretor do Museu Diocesano de Santarém desde a sua inauguração, em 2014.

RESUMO

Inaugurado a 12 de setembro de 2014, o Museu Diocesano é resultado direto da implementação do projeto nacional Rota das Catedrais que, em Santarém, contemplou também uma relevante intervenção de conservação e restauro na Catedral, através da aplicação de fundos comunitários do QREN.

A criação desta estrutura museológica permitiu o resgate de um significativo conjunto de património móvel proveniente de várias paróquias, o qual se encontrava, na sua maioria em risco de perda.

Sinalizado no decorrer dos trabalhos dinamizados pela Comissão Diocesana para os Bens Culturais da Igreja, desde 2006, o património em risco que agora integra a exposição permanente, representa apenas uma pequena percentagem daquele que ainda carece de cuidados especializados de salvaguarda e valorização.

Para além desta dinâmica, os serviços diocesanos vocacionados para o Património Cultural, desenvolvem um conjunto amplo de eixos de atuação, nomeadamente: inventário; conservação e restauro; o apoio técnico às paróquias e formação os vários agentes paroquiais; parcerias e projetos com entidades locais, regionais e nacionais; ações de valorização e divulgação, por meio de estudos, publicações, comunicações e exposições.

PALAVRAS – CHAVES

Património Cultural da Igreja; Salvaguarda; Rota das Catedrais; Inventário; Museu

ABSTRACT

Inaugurated on 12 September, 2014, the Diocesan Museum is a direct result of the implementation of the national project called “Route of the Cathedrals”, which in Santarém also contemplated an important conservation and restoration intervention in the Cathedral through the application of QREN community funds.

The creation of this museological structure allowed the recovery of a significant set of movable heritage from several parishes, which was mostly at risk of loss.

Signed during the work carried out by the Diocesan Commission for Cultural Heritage of the Church, since 2006, the heritage at risk that is now part of the permanent exhibition represents only a small percentage of those who still need specialized safeguarding and valuation care.

In addition to this dynamic, the diocesan services dedicated to the cultural heritage, develop a broad set of activities, namely: inventory; conservation and restoration; technical support for parishes and training of various parish agents; partnerships and projects with local, regional and national entities; valuation and diffusion actions, through studies, publications, communications and exhibitions.

KEYWORDS

Cultural Heritage of the Church; Safeguard; Route of the Cathedrals; Inventory; Museum.

INTRODUÇÃO

No âmbito da 2ª edição d' "As Conferência dos Museu" 2018, promovidas pelo Museu de Arte Sacra do Funchal, em particular no painel "Questões de Arte Sacra: Expressões do património cultural religioso", foi-nos proposta a apresentação do percurso que levou à criação do Museu Diocesano de Santarém, a face mais visível do amplo projeto de salvaguarda e valorização do património cultural de toda a Diocese.

Para isso, será necessário recuar até 2006, para a partir daí sinalizar um conjunto de circunstâncias basilares na construção de um novo paradigma em torno dos Bens Culturais da Diocese, nomeadamente: a revitalização da anterior Comissão de Arte Sacra, então inativa, através da nomeação de um novo responsável; a crescente necessidade e solicitação de párocos e comunidades para apoio técnico e credenciado, que permitisse dotar de qualidade e consciência patrimonial as inúmeras intervenções nos bens culturais à sua guarda; e, não menos importante, pelos objetivos exemplares e reprodutíveis a que se propôs, a implementação do Projeto Igreja Segura-Igreja Aberta, definindo como igreja-piloto a Igreja de Nossa Senhora da Piedade de Santarém.

Paralelamente, a necessidade de execução do inventário do património artístico, sobretudo o património móvel, abriu portas a um financiamento do Instituto de Emprego e Formação Profissional, integrando, por um período inicial de nove meses, um estagiário licenciado em Conservação e Restauro.

Terá sido este trabalho de inventário – o contacto mais direto com as realidades locais das nossas igrejas – que desenvolveu e consolidou todos os outros procedimentos, significativamente incrementados em 2012 com os trabalhos de incorporação do património documental para o Arquivo Diocesano de Santarém (também projeto com financiamento inicial para integrar técnico superior) e, de 2009 a 2014, projeto e criação do Museu Diocesano de Santarém.

Todos estes procedimentos decorrem, com as contingências e limitações próprias de projetos deste cariz, nas 113 paróquias que constituem o território da Diocese.

A continuidade deste projeto, sem interrupções desde 2006, é resultado da “aposta” na profissionalização, ainda que por recursos mínimos: num primeiro momento integrando, a tempo inteiro, uma conservadora-restauradora e, seis anos depois, uma arquivista. A mesma equipa assumiu também, a partir de 2014, o Museu Diocesano.

ÁREAS DE INTERVENÇÃO



O trabalho desenvolvido no âmbito dos Bens Culturais da Igreja em Santarém assume, portanto, as seguintes áreas: inventariação; salvaguarda e conservação; apoio técnico às paróquias e formação dos agentes paroquiais; parcerias e projetos com outras entidades; ações de valorização e divulgação, sobretudo através de estudos, publicações e exposições; instalação do Arquivo Diocesano de Santarém; implementação do projeto Rota das Catedrais; criação e atividade do Museu Diocesano de Santarém.

O INVENTÁRIO



O arranque dos trabalhos descritos ocorreu em 2006 com o processo de Inventário.

Com exceção de projetos de âmbito geral - como no caso do Inventário Artístico de Portugal promovido pela Academia Nacional de Belas Artes realizado em todo o distrito por Gustavo Matos Sequeira (1949)

ou mais específicos, como o Inventário Artístico realizado pela Comissão de Arte Sacra do Patriarcado de Lisboa¹ (recorde-se que a Diocese de Santarém foi criada apenas em 1975, e o seu território integrava, até essa data, o Patriarcado de Lisboa) e que contemplou em Santarém cerca de 30 paróquias, com fichas datilografadas e fotografias a preto e branco – todos estes procedimentos, não obstante a sua indiscutível relevância, foram parcelares, carecendo a Diocese da realização de um Inventário com carácter abrangente, sistemático e científico.

¹ Este inventário (1966-1974) é constituído por um conjunto de dossiers com fichas datilografadas e fotos e encontra-se no Arquivo da Comissão Diocesana para os Bens Culturais da Igreja – Diocese de Santarém.

Para lá da identificação de peças, realizar o inventário em cada igreja permite conhecer a realidade local, identificar carências e necessidades do património existente, promover alterações que beneficiem as peças, formar e sensibilizar os vários agentes paroquiais. Assim, deste trabalho derivam um conjunto de dinâmicas que sustentam toda a atividade que se produz em torno dos bens culturais da igreja (Neves & Covas, 2008).

Talvez por isso, pela dimensão do território (113 paróquias) e equipas reduzidas, apesar de permanentes, possamos contar hoje apenas com 20 paróquias (22,3%) nas quais o inventário foi desenvolvido de forma exaustiva (num total de 30 locais de culto). Para a correta gestão da coleção, a Diocese dispõe duma ferramenta indispensável: uma base de dados informática (*InArte*, desenvolvida pela empresa *Sistemas do Futuro*).

No que respeita ao património imóvel, uma vez no terreno são recolhidos dados suficientes sobre o imóvel, que depois são reencaminhados para o Sistema de Informação para o Património Arquitetónico (SIPA), ao abrigo do Acordo de Colaboração entre o Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU) e a Comissão Episcopal da Cultura, Bens Culturais e Comunicações Sociais da Conferência Episcopal Portuguesa, de 7 de maio de 2012, ao qual a Diocese aderiu em 2013, com vista à parceria técnico-científica, bem como à conjugação de esforços promovidos pelas várias entidades atuantes nesta área patrimonial (Neves, 2016).

CARTA DE RISCO, CONSERVAÇÃO PREVENTIVA, ACOMPANHAMENTO TÉCNICO, FORMAÇÃO DOS AGENTES PAROQUIAIS, PARCERIAS INSTITUCIONAIS E OUTRAS ATIVIDADES

Tal como acontece com a maior parte das instituições, também os serviços vocacionados da Diocese se deparam com a morosidade do trabalho de inventário, não obstante o mesmo ser considerado urgente e fundamental. A fim de contornar todas as limitações, um outro mecanismo de ação, abrangente, mais célere e em linha com os objetivos a atingir, foi iniciado em 2009: a Carta de Risco do Património Diocesano (Neves, 2016).

A Carta de Risco desenvolve-se segundo os seguintes parâmetros: identificação de todos os edifícios de culto e respetivo espólio; avaliação geral do estado de conservação dos imóveis; avaliação geral do estado de conservação do património móvel e integrado; segurança; identificação de situações urgentes. Foram até ao momento abrangidas nesta análise cerca de 85 paróquias (75,2%).

A par deste trabalho, no que respeita à conservação do património, várias diligências foram encetadas com o objetivo de, através de procedimentos de conservação preventiva, promover a correta salvaguarda das diferentes categorias de bens. Ou seja, considerando a significativa dimensão das coleções existente em cada espaço de culto, facilmente se conclui que, para além da limitação temporal, também questões de investimento necessitam das devidas orientações e, na impossibilidade de intervenção individual em cada objeto, criar a consciência de que os procedimentos preventivos consubstanciam uma resposta satisfatória à totalidade das coleções, evitando gastos pontuais, avultados e, por vezes, pouco prioritários.

Quanto ao acompanhamento técnico, para além dos procedimentos atrás indicados, e apesar de ainda não estar publicado um Regulamento diocesano que estabeleça critérios relativos às intervenções no património – tal como acontece nas Dioceses de Beja, Viseu, Portalegre-Castelo Branco, Guarda e Bragança-Miranda – o trabalho desenvolvido pela Comissão Diocesana para os Bens Culturais, dotada de profissionais credenciados a tempo inteiro, e sem interrupção desde 2006, bem como a dinâmica e proximidade do trabalho com as comunidades e párocos, tem permitido, até ao momento, orientar devidamente os processos nesta área (Neves, 2016). Daí que, a par do trabalho sistemático identificado nos pontos anteriores, cerca de oitenta processos decorreram nos últimos anos relativos à obtenção de autorizações, aconselhamento e acompanhamento de intervenções, em património móvel, integrado e imóvel; diagnóstico do estado de conservação; programas de apoio e financiamento; projetos para reformulações do espaço litúrgico; processos de construção de novos espaços de culto; cedência de peças para exposições; desenvolvimento de trabalhos académicos e acompanhamento de investigadores.

Podemos indicar que, após um significativo incremento de solicitações por parte das paróquias, entre os anos 2014 e 2016, contamos atualmente com uma percentagem bastante elevada de processos devidamente informados pelos párocos e conselhos paroquiais. Permanecem à margem, sobretudo, trabalhos promovidos *ad hoc* por particulares, sem o conhecimento prévio dos párocos ou de outros responsáveis. Iniciativas que não mais podem ser consideradas como atos de boa vontade, na medida em que, frequentemente, se revelam nocivas à boa conservação do património e à salvaguarda dos seus valores originais.

Nesta linha de atuação, particular cuidado é dirigido aos processos relativos a intervenções em património classificado. A Diocese tem investido na sensibilização, no reconhecimento da importância da classificação, não descurando o acréscimo das obrigações e dos cuidados nas intervenções associadas. Não será demais indicar que, pela capacidade técnica dos serviços, são hoje consideravelmente diferentes as relações com as entidades públicas que tutelam o património. Ultrapassadas as contendas antigas, tem-se verificado proveitoso o diálogo interdisciplinar não apenas com os técnicos e especialistas, mas também com as comunidades promotoras das intervenções, onde cada uma das partes é

chamada a pronunciar-se e as necessidades e possibilidades são discutidas, avaliadas e acordadas por todos os intervenientes.

Como exemplo, a intervenção na Anta-Capela de Alcobertas, imóvel de interesse público. O projeto foi correta e atempadamente instruído, permitindo a aprovação prévia da Direção-Geral do Património Cultural, de acordo com o Decreto-Lei 140/2009 de 15 de junho, e por isso respeitou o valor patrimonial deste monumento, exemplar único na nossa região, e dos raros no contexto ibérico.

Consolidando os momentos informais de formação, através da realização e acompanhamento dos vários trabalhos referidos, organizam-se anualmente Jornadas Diocesanas, com programação específica e direcionada às necessidades locais (prevenção criminal e vigilância; significado e valor do património da igreja e metodologias para a sua preservação). Esta atividade conta já sete edições realizadas em diferentes paróquias (Neves, 2016).

Como atrás foi referido, o volume de trabalho e as necessidades ainda prementes são geridos construindo sinergias entre várias entidades com as quais têm sido estabelecidas diversas parcerias. São por isso de nomear um conjunto de parceiros que de forma prolongada ou pontualmente têm permitido e apoiado o nosso trabalho: Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, Instituto Superior de Polícia Judiciária e Ciências Criminais (ISPJCC), Departamento de Arte, Conservação e Restauro – Instituto Politécnico de Tomar (DACR-IPT); Departamento de Conservação e Restauro – Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa (DCR – FCT/UNL); Câmara Municipal de Santarém; Câmara Municipal de Salvaterra de Magos; Câmara Municipal de Alpiarça; Câmara Municipal do Cartaxo; Santa Casa da Misericórdia de Santarém; APRODER – Associação para a Promoção do Desenvolvimento Rural do Ribatejo; Museu da Presidência da República; Direção Regional de Cultura de Lisboa e Vale do Tejo; Direção-Geral do Património Cultural; Direção-Geral de Arquivos; Arquivo Distrital de Santarém; IHRU – Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana; Entidade Regional de Turismo do Alentejo e Ribatejo; Santuário de Fátima; Museu Nacional de Arte Antiga; Diocese de Viseu (Neves, 2016).

A ROTA DAS CATEDRAIS EM SANTARÉM

É no seio de toda esta dinâmica que Santarém acolhe o projeto nacional Rota das Catedrais, o qual tem por objeto as 26 catedrais portuguesas, contribuindo para a recuperação do seu património, mas também, para a criação de estruturas turísticas e culturais dignas.

O projeto Rota das Catedrais em Santarém é resultado de um árduo trabalho técnico e multidisciplinar, e de um conjunto de parcerias, nomeadamente com a Direção Regional de Cultura de Lisboa e Vale do Tejo, posteriormente assumida pela Direção-Geral do Património Cultural, o Município de Santarém, e o QREN através do INALENTEJO, permitindo, este último, um financiamento comunitário que garantiu 80% do valor da obra, próximo dos dois milhões de euros (Neves & Ganhão, 2014).

No caso da Catedral de Santarém, falamos de um monumento nacional, construído enquanto Colégio da Companhia de Jesus, entre os séculos XVII e XVIII, e que guarda ainda remanescências do Paço Real Medieval, estrutura sobre a qual os Jesuítas construíram o seu edifício.

A reabilitação, iniciada fisicamente em 2012, contou com a execução de dez componentes que permitiram, não só recuperar o Monumento Nacional de marca incontornável para a Região, que é a Catedral de Santarém, mas sobretudo dinamizá-lo através de uma oferta cultural de excelência, desenvolvendo um projeto de reutilização de áreas do grande complexo do antigo Colégio da Companhia de Jesus, e aí criando o Museu Diocesano de Santarém (Neves, 2018).

O primeiro desafio colocado foi o da recuperação da fachada. Aqui era possível encontrar um conjunto de processos e agentes de degradação, com especial incidência para a colonização biológica, a degradação dos elementos pétreos, e os tão frequentes problemas associados à presença de pombos (Imagem 1).



Imagem 1_Vista geral da fachada da Catedral, com montagem de andaimes para a intervenção. ©AOF | 2012

Os trabalhos desenvolvidos contemplaram a limpeza, o restauro, urgentes reforços estruturais e a instalação de um sistema dissuasor de pombos, incluindo ainda a conservação e restauro de cinco esculturas em barro, de grandes dimensões. Com este processo foi possível melhorar esteticamente o exterior do edifício, mas também revelar importantes dados para o seu estudo, e para a compreensão formal e estética desta fachada jesuítica.

O interior da Catedral foi também alvo de intervenção nomeadamente: seis das oito capelas laterais (Imagem 2), incluindo imaginária e alfaias litúrgicas, e ainda os dois púlpitos, a zona de entrada e doze plintos estruturais.

Aqui foram abrangidas áreas diversas tais como: material lenhoso dourado e policromado, pintura de cavalete, escultura em madeira policromada, metais, materiais pétreos, estuques e pintura mural (Imagem 3).

O MUSEU DIOCESANO DE SANTARÉM



A particularidade deste projeto em Santarém foi a ousadia da adaptação de uma série de áreas, praticamente sem utilização, criando assim um novo percurso que cruza os usos: cultural, turístico, cultural e habitacional.

Ao chegarmos ao Museu somos recebidos por um novo espaço: a antiga portaria jesuíta – alterada no século XIX pelo Seminário Patriarcal – e agora readaptada a receção e loja do Museu. Segue-se o pátio da cisterna, que apresentava uma condição estética pobre, o lugar que recebeu a mais significativa intervenção com a criação de um circuito coberto (Imagem 4). Aqui foram também descobertos importantes vestígios arqueológicos, sobretudo do Paço Real Medieval. A contemporaneidade desta intervenção tornou-se fonte de inspiração para o logótipo do novo museu.



Imagem 2_Vista geral do interior da Catedral durante os trabalhos de intervenção nos altares.
 © Carlos Marecos | 2013



Imagens 3_Pormenor dos trabalhos de conservação e restauro desenvolvidos nos retábulos em talha dourada. © ARGO | 2013

Imagem 4_Vista geral do Pátio da Cisterna após intervenção promovida no âmbito do projeto Rota das Catedrais. © João Nunes da Silva | 2014



A área expositiva, por sua vez, é composta por quatro salas de exposição permanente (Imagem 5), onde até 1970 funcionaram dormitórios e balneários para os cerca de trezentos seminaristas que habitaram o espaço. O resultado final desta intervenção, coordenada pelo Arquiteto Pedro Resende Leão, é considerado de excelência. Não obstante a necessidade de espaço para dispor a exposição permanente, associaram-se áreas de *reserva* museológica, devidamente preparadas, que proporcionam apoio técnico ao Museu.

Sobre esta exposição e a sua coleção, importa dizer que não se trata de um tesouro da Catedral, pois este estatuto para esta igreja apenas surge em 1975, com a criação da Diocese. O conjunto de obras de arte reunidas é proveniente não só do Fundo Antigo da Sé e do Seminário de Santarém, mas também de 42 paróquias da Diocese de Santarém. Estas peças, identificadas e localizadas nos trabalhos de Inventário e Carta de Risco atrás apresentados, representam um resgate de património religioso, em risco iminente de perda (Imagem 6) e, na sua grande maioria, completamente desconhecido para a História da Arte em Portugal (Neves, 2018).

A componente associada à conservação e restauro de património móvel, contabilizou um conjunto significativo de mais de 367 peças, entre escultura (em pedra, em madeira e em terracota), pintura (sobre madeira, sobre tela e sobre metal), talha, azulejaria, têxteis, ourivesaria e outros metais, mobiliário (litúrgico), documentação (em pergaminho e em papel) e livro antigo. A intervenção foi promovida e apoiada por mais de uma centena de profissionais especializados e diretamente envolvidos, não apenas na conservação e restauro das peças reunidas, mas também no exame e análise das mesmas com vista à caracterização material, técnica e histórico-artística, o que obrigou à criação de vários *ateliers* e grupos de trabalho.

O discurso expositivo constrói-se, portanto, através deste património assim recuperado, onde predominam pinturas e esculturas, numa barra temporal que se estende do século XIII até ao século XIX. Antes, porém, a visita à Catedral, elemento patrimonial de excelência deste conjunto edificado, pretende não só dar a conhecer os bens culturais ali integrados, mas introduzir o visitante ao “espírito do lugar”, às suas diferentes vivências históricas, e à mensagem catequética que subjaz a sua criação.



Imagem 5_Vista geral de uma das salas de exposição permanente do Museu Diocesano de Santarém.
©João Nunes da Silva | 2014



Imagem 6_Antes e após intervenção de conservação e restauro promovida em uma das três pinturas alusivas às Visões de São João Evangelista na ilha de Patmos: *Cavaleiros do Apocalipse* (pintura a óleo sobre tela, segunda metade do século XVII), proveniente da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Azinhaga. ©Nova Conservação | 2014

Esta linha condutora mantém-se no percurso do próprio Museu, onde, ao nível temático, se destacam as iconografias da Santíssima Trindade e da Virgem Maria, as quais direcionam o visitante através da História da Salvação. Assim, a cada sala, a figura de abertura, a Santíssima Trindade, símbolo de Unidade (Imagem 7), quer ser um convite à descoberta das mensagens inerentes a cada peça e ao conjunto que, por sua vez, conta esta “história intemporal” do Povo de Deus, que alcança especial relevo na Virgem Maria, Imaculada Conceição (Imagem 8), já introduzida pela visita prévia à Catedral.

Organizada sobretudo pela lógica da mensagem intrínseca à produção artística, a primeira grande sala assume como tema “O Mistério da Encarnação”, onde predominam as representações de Maria, “Uma Mulher Bela”, e da infância de Jesus. A sala seguinte, prossegue cronologicamente nos acontecimentos, sugeridos no final da sala anterior, através do dito “Retábulo de Tancos”, constituído por nove pinturas sobre madeira, do período maneirista, atribuído a Simão Rodrigues e a Domingos Vieira Serrão, cuja recuperação se tornou dos mais icónicos trabalhos desenvolvidos neste projeto (Imagem 9). “Do Silêncio à Luz” é o tema principal deste segundo momento, que se subdivide em três núcleos: a Eucaristia, a Paixão e a Ressurreição. Aqui se destaca uma das mais extraordinárias esculturas do património diocesano e também nacional: o Cristo do Mont’Iraz, datável do século XIII, e testemunho de um dos mais acarinhados milagres escalabitanos (Imagem 10).

Segue-se o paradigma de “Tantas Vidas” que, na terceira sala, se traduz através da representação de Santos e Mártires, pilares da construção da Igreja, sem esquecer a importante vivência conventual que, em Santarém, conheceu presença significativa.

Por fim, a passagem pelo antigo Refeitório Jesuíta e pelo dito “Corredor Manuelino”, permitem a fruição da arquitetura, através dos elementos jesuítcos e das arcadas do antigo Paço Real (Imagem 11).

O Museu Diocesano de Santarém é, portanto, fruto de todo o conjunto de iniciativas desenvolvidas e amadurecidas no âmbito dos Bens Culturais da Igreja. Tornou-se, desde a sua abertura ao público, em 12 de setembro de 2014, a face mais visível e de fruição pública do projeto global apresentado.



Imagem 7_ *Santíssima Trindade*, autor desconhecido, escultura em calcário com vestígios de policromia, século XVI; Paróquia de Nossa Senhora da Conceição de Paialvo - Carrazede.
 © João Nunes da Silva | 2014



Imagem 8_ Retábulo da Imaculada Conceição (tema secundário: Mártires de Marrocos), Oficina portuguesa (Lisboa), retábulo em madeira entalhada e policromada; escultura de vulto, em madeira policromada, século XVII (segunda metade); Paróquia de Santo Eustáquio de Alpiarça.
 © João Nunes da Silva | 2014



Imagem 9_ Retábulo da Igreja da Misericórdia de Tancos (tema principal: Visitação de Santa Maria a sua prima Santa Isabel; tema secundário: Ciclo da Paixão de Cristo; tema complementar (remate): Manifestação do Espírito Santo); atribuível a Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão, pintura a óleo sobre madeira de carvalho do Báltico e madeira entalhada, dourada e pintada; século XVI (finais) / século XVII (inícios); Paróquia de Nossa Senhora da Conceição de Tancos.
© João Nunes da Silva | 2014



Imagem 10_Cristo do Mont'Iraz (pormenor), escultura de vulto em madeira policromada e tecido; cruz em madeira entalhada e dourada (posterior), século XIII (finais); Paróquia de Santa Iria da Ribeira de Santarém. © João Nunes da Silva | 2014



Imagem 11_Vista geral do antigo
Refeitório Jesuíta. © João Nunes da
Silva | 2014

De acordo com o n.º1 do artigo 3.º do seu Estatuto Orgânico, a sua atividade “prossegue fins religiosos, tendo por objetivo social a promoção da dignidade da pessoa humana através dos Bens Culturais da Igreja, ao serviço da evangelização, da pastoral, da cultura e do desenvolvimento sustentável da sociedade”. Mas o trabalho desenvolvido não termina no momento de abertura e, ao abrigo do mesmo estatuto, deverá “promover a salvaguarda, a valorização e a fruição dos bens culturais da Diocese de Santarém” (n.º 2, artigo 3.º). Daí que, através do Museu seja hoje mais exequível um conjunto de dinâmicas como as atividades de serviço educativo, direcionadas e programadas para os diversos tipos de público, com especial destaque para o público em idade escolar e da catequese. As crianças, de acordo com a sua idade e conteúdos programáticos escolares ou da catequese, são convidadas à descoberta do Museu, ou de temas particulares, por meio de jogos e atividades plásticas.

Para o público alargado são ainda promovidos outros eventos, como a Mostra de Doces Conventuais, que conta já com quatro edições; jantares temáticos realizados no Refeitório Jesuíta; Visitas com Música, acompanhadas pelo coro da Schola Cantorum da Catedral de Santarém, entre muitos outros.

O Museu tem ainda acolhido estágios de várias instituições de Ensino Superior, nas áreas do Conservação e Restauro, Património Cultural e Turismo, para além de ser local de formação prática de alunos do Ensino Secundário e Profissional da região. Destaquem-se neste âmbito, os Protocolos de Parcerias com a Faculdade de Ciência e Tecnologia e a Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, a Escola Superior de Tecnologia do Instituto Politécnico de Tomar, a Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Santarém e a Escola Superior de Tecnologia e Gestão do Instituto Politécnico de Beja, bem como a Escola Profissional do Vale do Tejo e a Escola Secundária Marquesa de Alorna de Almeirim.

Em paralelo, têm vindo a ser promovidos Ciclos de Conferências sobre Iconografia Cristã. A primeira edição abordou ciclos iconográficos da vida de Cristo e dos Apóstolos e, em 2017, e a segunda edição abordou a iconografia da Virgem Maria. Outras iniciativas do mesmo cariz são pontualmente realizadas, quer por iniciativa do Museu, quer acolhendo

iniciativas de outras entidades. Todas elas procuram trazer especialistas nas áreas abordadas, promovendo assim o conhecimento científico do património em questão.

Para complementar e dinamizar a programação cultural, várias exposições temporárias têm sido realizadas, nas quais se destacam as de maior envergadura: “São Frei Gil de Santarém 1265-2015 – Comemorações dos 750 anos da morte” (8 dezembro de 2015 a 19 de março de 2016); “A Beleza da Mãe de Deus – da infância ao dia em que o sol bailou” (26 de maio a 16 de outubro de 2017) (Neves, 2017) e “*Ornaverunt Lampades: A Arte Cristã na Herança de Luiza Andaluz*” (18 de outubro 2018 a 8 de abril de 2019) (Neves, 2018). Em todas elas se procura dar continuidade à fórmula de resgate patrimonial implementada, com intervenções de conservação e restauro em pelo menos uma peça das paróquias. Para além disso, destacam-se os empréstimos de peças de outras instituições (Museu Municipal de Santarém, Museu Municipal de Torres Novas, Seminário Maior de Viseu, Museu do Santuário de Fátima, Congregação das Servas de Nossa Senhora de Fátima, Museu Nacional de Arte Antiga).

Por outro lado, o Museu tem ainda participado na cedência de peças para exposições de outras entidades, nomeadamente: “No Rasto da Devoção - Escultura de pedra no Convento de Cristo, entre os séculos XIV e XVI” que decorreu no Convento de Cristo em Tomar de 1 de fevereiro a 27 de junho de 2018, e a exposição “Na Rota das Catedrais. Construções (D)E Identidades”, patente no Palácio Nacional da Ajuda - Galeria D. Luís, de 28 de junho até 30 de setembro de 2018.

CONCLUSÃO

O projeto e trabalho efetivo da Diocese de Santarém tem demonstrado significativas melhorias em torno do património cultural à sua guarda.

A proximidade com os diferentes agentes paroquiais, o acompanhamento especializado e direto, bem como o apoio através de diversas

parcerias institucionais, são considerados fatores fundamentais deste sucesso, a par das boas relações entretanto estabelecidas com as entidades públicas e, não menos importante, o acesso a fundos comunitários.

Com a “recente” inauguração do Museu Diocesano de Santarém, fruto do projeto Rota das Catedrais, a equipa que promove este desafio, quase diário, pôde sentir que segue por um caminho certo, reflexão que se enraíza nos objetivos que, ao longo de doze anos de atividade, foram atingidos, e, pelas distinções com que o Museu Diocesano de Santarém tem vindo a ser agraciado:

- Logo após a inauguração com o Prémio Iniciativa, atribuído pela Entidade Regional de Turismo de Alentejo-Ribatejo;
- Em 2015 com o Prémio Vasco Vilalva para a recuperação e valorização do património, atribuído pela Fundação Calouste Gulbenkian,
- E em 2016 com Prémio da UE para o Património Cultural – Prémio Europa Nostra: categoria Conservação.

Desta forma, a Diocese promove uma significativa ação pastoral ao nível património artístico. Através do Museu Diocesano foi possível não só consolidar a estratégia em torno dos Bens Culturais da Igreja, mas sobretudo atribuir-lhe uma face visível, estruturada e credenciada, porta aberta à fruição pública e à divulgação deste património.

Em quatro anos de atividade, o Museu contabiliza cerca de trinta mil visitantes, público maioritariamente sénior e português, mas onde outras nacionalidades marcam presença: espanhóis, ingleses, franceses, brasileiros, entre outros.

Com programação cultural variada, pensada para as diferentes faixas etárias, o Museu procura agora, tal como a restante região de Santarém, um verdadeiro impulso turístico, num trabalho conjunto que tem vindo a ser tutelado pelo Município de Santarém, em parceria com vários agentes culturais e a Entidade Regional de Turismo do Alentejo-Ribatejo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Neves, E. R. & Covas, M. (2008). Igreja-piloto: Segurança, conservação preventiva e inventário - Instrumentos para a salvaguarda e valorização do património cultural. In Neves, E. R. & Ganhão, J. (coords.), *Igreja de Nossa Senhora da Piedade, Santarém - História e Património* (pp. 53-57). Santarém: Diocese de Santarém.

Neves, E. R. (2012). Requalificação da Sé de Santarém: Rota das catedrais. *Invenire: Revista de Bens Culturais da Igreja*, 5, pp. 64-65.

Neves, E. R. & Ganhão, J. (2014). Portfólio: Diocese de Santarém - Museu Diocesano de Santarém. *Invenire: Revista de Bens Culturais da Igreja*, 9, pp. 22-28.

Neves, E. R. (2016). A Comissão para os Bens Culturais da Igreja: Procedimentos na Diocese de Santarém. In E. R. Neves (coord.), *Património recuperado: Boas práticas na Diocese de Santarém* (pp. 11-25). Lisboa: Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja.

Neves, E. R. (2017). *A Beleza da Mãe de Deus – Da infância ao dia em que o sol bailou* (Guia da Exposição). Santarém: Museu Diocesano de Santarém.

Neves, E. R. (2018). *Ornaverunt lampades: A arte cristã na herança de Luiza Andaluz* (Guia da Exposição). Santarém: Museu Diocesano de Santarém.

Neves, E. R. (2018). *Museu Diocesano de Santarém: Circulação, dinâmica e diálogo do património cultural da Diocese*. In C. M. Soares & V. Mariz (eds.), *Atas do Congresso Dinâmicas do Património Artístico: Circulação, Transformações e Diálogos* (pp. 176-182). Lisboa: ARTIS - Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Sequeira, G. M. (1949). *Inventário Artístico de Portugal: Distrito de Santarém*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes.



A CRISE MODERNA DA ARTE SACRA E AS MEDIAÇÕES DO SAGRADO NA ARTE

THE MODERN CRISIS OF ART AND THE
MEDIATIONS OF THE SACRED IN THE ART



João Norton de Matos

jnortonsj@gmail.com

Centro Brotéria, UCP

NOTA BIOGRÁFICA

Pe. João Norton de Matos, SJ, nascido em Lisboa, licenciou-se na Faculdade de arquitetura da UTL e entrou na Companhia de Jesus em 1990. Depois dos estudos em filosofia e teologia, em Braga, Madrid e Paris, fez um DEA em Estética e Filosofia da Arte na Universidade de Lovaina. Após seis anos de trabalho pastoral fez o doutoramento em Teologia da Cultura no Centro Sèvres, Faculdades Jesuítas de Paris. Integra a equipa do futuro Centro Cultural Brotéria, em Lisboa. As encruzilhadas entre artes e espiritualidade, religião e cultural, constituem os seus centros de interesse pastoral e académico.

RESUMO

A problemática das artes e da arquitetura na mediação do sagrado conhece uma significativa querela nos anos 1950-1951, em França, quando pela primeira vez a arte moderna entra nas igrejas. A querela é reveladora de uma crise latente na arte sacra cristã, que ainda perdura, quando se passa do contexto de uma cultura unificada em torno da religião cristã para o contexto de uma cultura secularizada e plural. Pode a arte sacra cumprir plenamente a sua função religiosa à margem das correntes artísticas mais criativas do seu tempo? O recurso à reflexão dos diretores da revista francesa *L'Art Sacré* e do teólogo germano-americano Paul Tillich ajuda-nos a conceber uma dimensão religiosa da arte profana, dita independente, e uma dimensão sacramental reveladora da vitalidade de uma comunidade cristã em diálogo com a aventura espiritual do seu tempo.

PALAVRAS-CHAVES

Crise; Modernidade; Arte Sacra; Arte Independente; Couturier; Paul Tillich.

ABSTRACT

The problematic of arts and architecture in the mediation of the sacred knows a significant quarrel in France, in the years 1950-1951 when, for the first time, modern art enters into the churches. The quarrel reveals a latent and persisting crisis in Christian sacred art, when one moves from the context of a culture unified by Christian religion to the context of a secularized and pluralistic culture. Can sacred art fulfill its religious function on the margins of the most creative artistic currents of its own time? The reflection of the directors of the French magazine *L'Art Sacré* and the German-American theologian Paul Tillich helps us to conceive a religious dimension and a sacramental dimension of the profane art, revealing the vitality of a Christian community in dialogue with the spiritual adventure of his time.

KEYWORDS

Crisis; Modernity; Sacred Art; Independent Art; Couturier; Paul Tillich.

A HISTORICIDADE DA RELAÇÃO ENTRE A ARTE E O SAGRADO

O presente artigo resulta de uma intervenção nas Conferências do Museu de Arte Sacra do Funchal, 2018. A nossa intenção principal é problematizar a questão da arte sacra numa perspetiva contemporânea. Para isso recuamos a meados do século XX quando, pela primeira vez, diversas encomendas de obras modernas para igrejas acenderam uma viva querela. Será que o conceito de arte sacra tal como o entendemos tradicionalmente continua vivo? Isto é, será que uma arte sacra necessariamente dependente do realismo figurativo, da função catequética e de símbolos cristãos tradicionais continua a falar ao homem contemporâneo? Ou será que as condições de uma sociedade secularizada e plural alteraram os dados da relação entre as artes e o sagrado? Neste texto propomos alguns elementos históricos e teóricos pertinentes para a clarificação desta problemática. Fazemo-lo a partir dos escritos de três autores que trataram especificamente esta questão na primeira metade do século XX e das obras que eles próprios impulsionaram ou lhes serviram de referência.

A CRISE MODERNA DA ARTE SACRA

O facto da abertura da Igreja à arte do seu tempo ter gerado, em meados do século XX, uma discussão acesa, é revelador de uma “crise” mais profunda que ainda nos afeta hoje. Os padres dominicanos diretores da revista *L'Art Sacré*, M.-A. Couturier e P.-R. Régamey mediarão convites a artistas como Matisse, Miró, Bonnard, Braque, Fernand Léger e Germaine Richier, entre muitos outros, e ao arquiteto Le Corbusier, para construir e intervir em várias igrejas. O convite destes artistas de grande qualidade, ditos “independentes” e tidos ou assumidos como

não crentes, foi demoradamente ponderado pelos dominicanos. As obras realizadas foram bem-sucedidas e bem aceites pelas comunidades a que se destinavam, outros num entanto consideraram a linguagem da arte moderna incompatível com a arte de Igreja. O fenómeno, pela originalidade das obras e o inédito do debate, acabou por ter uma ressonância internacional, envolver os bispos franceses (Comissão Episcopal Francesa, 1952) e dar lugar a uma Instrução do Santo Ofício (1952). Citando uma alocução recente de Pio XII aos artistas, esta instrução assume em termos gerais um dos traços mais importantes da arte de todos os tempos: “a função de toda a arte é de romper o círculo estreito e angustiante do finito no qual o homem se encontre fechado (...) e abrir uma janela ao seu espírito que aspira ao infinito” (Pio XII, 1952), função que não exclui nenhum estilo artístico em particular.

A primeira igreja a reunir um conjunto importante de obras modernas, *Notre Dame de Toute Grâce*, em Assy, representa um grito, uma urgência vital de expressão do sagrado numa linguagem artística contemporânea. Uma certa estridência desse grito é sintomática da “crise” mais vasta que levanta o problema da relação entre a religião e a cultura no contexto das sociedades ocidentais, secularizadas e plurais.

O facto mais imediato, quase empírico, constatado pelos padres dominicanos diretores da revista *L'Art Sacré*, Couturier, ele próprio artista, e Régamey, historiador de arte, foi o contraste qualitativo entre a arte com fins devocionais, cultuais e de decoração das igrejas e a chamada arte independente nos inícios do século XX (Imagem 1 e 3). O trabalho das confrarias de artistas cristãos e *ateliers* de arte sacra estava enredado em academismos e formalismos, repetindo modelos rafaelitas e tridentinos, ao mesmo tempo que a arte independente da escola de Paris, estava cheia de vitalidade, liberdade, criatividade e alegria. O facto dá que pensar, afinidade e contraste com a arte mediável, período de plena vitalidade da arte sacra, também (Imagens 1, 2 e 3). Estes qualificativos não se referem apenas à dinâmica do desenvolvimento da vida, podem também ser compreendidos, do ponto de vista cristão, como dons e frutos do Espírito Santo. A presença do Espírito no mundo, e em particular nas obras do espírito e da cultura, não é sem ambiguidades, mas interpelou os padres dominicanos a levar a sério este tipo de afinidades e a exercer um discernimento possível da dimensão religiosa de obras de arte profana e da sua adequação ao espaço das igrejas.



Imagem 1_ Imagem devocional
do sagrado coração de
Jesus; *L'Art Sacré*, 5-6 (1951) 17.



Imagem 2_ Cristo medieval,
L'Art Sacré / Jahan



Imagem 3_ Estudo de rosto, Picasso,
1907; <https://bit.ly/2DHVhy7>

No fundo trata-se de compreender a noção de “arte sacra” no contexto de grandes transformações culturais. Por um lado, a “arte sacra” é um domínio do campo artístico que se refere imediatamente ao dogma, narrativa ou culto das religiões históricas. Para que seja arte, pois sem arte não há verdadeiramente arte sacra, ela tem de unir a arte e os símbolos religiosos de modo intrínseco e não apenas extrínseco e ilustrativo, de tal modo que a vitalidade da arte sacra acaba por ser testemunho da vitalidade da religião nas suas mediações culturais; a expressão

artística da atualidade do sagrado passa por uma arte viva e atual. Os padres dominicanos Couturier e Régamey perguntaram-se então por onde passa a atualidade do Espírito que dá vida quando a arte sacra decadente contrasta com uma arte profana cheia de vitalidade? Por não termos resolvido esta questão, por mais complexa que seja, confrontamo-nos na prática com alternativas problemáticas. Olhamos com legítima satisfação o nosso património artístico religioso, mas incorremos na tentação do historicismo nostálgico; recorremos a sucedâneos descontextualizados de arte bizantina ou a imagens piedosas à margem das correntes de criatividade que acompanham a aventura espiritual do nosso tempo. Afirmando teoricamente as qualidades espirituais da arte e a amizade entre a Igreja e os artistas, acabamos por preferir imagens duvidosas dos pontos de vista espiritual, religioso e artístico.

Ora, os artistas independentes convidados pelos padres dominicanos a trabalhar para a igreja foram de algum modo “convocados” no mesmo sentido em que a assembleia cristã é constitutivamente convocada a celebrar a fé, e responderam a esse convite não de ânimo leve, mas na sua condição de artistas com uma dedicação exemplar e com obras que acrescentam verdadeiramente à atmosfera espiritual das igrejas onde intervieram. Matisse dedicou quatro anos em exclusividade à capela de Vence (Imagens 4-6) e Lipchitz esculpiu dezenas de versões da imagem de Nossa Senhora que lhe foi encomendada (Imagem 7). Mesmo assim foram alvo de críticas diversas, algumas vítimas do preconceito e do desconhecimento das obras, outras que vale a pena avaliar.

P.R. Régamey (1952) sintetiza essas críticas na revista *L'Art Sacré* “Bilan d'une querelle”. Elas assinalam: (1) a incapacidade dos artistas não crentes de transmitir na arte a fé cristã; (2) a inadequação das novas linguagens artísticas, que distorcem a figura humana, para representar a figura de Cristo e a narrativa cristã; (3) acusam a Igreja de ceder a um vanguardismo modernista temerário em rutura com a tradição cristã; (4) e de ceder também à tendência em curso de secularização da cultura. Estas obras de arte seriam ultimamente fruto de um espírito contrário à religião cristã.



Imagem 4_ Capela do Rosário,
 Dominicanas de Vence, 1948-
 1951 ; © Hélène Adant / Centre
 Pompidou - Mnam - Bibliothèque
 Kandinsky

Imagem 5_ (Capela do Rosário)
 Interior;
 © Hélène Adant / Centre Pom-
 pidou - Mnam - Bibliothèque
 Kandinsky

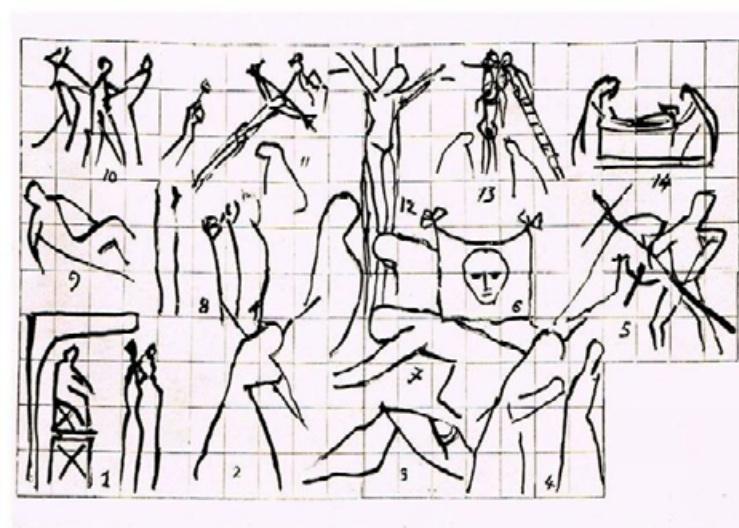


Imagem 6_ Via sacra de Henri
 Matisse na Capela das Domini-
 canas do Rosário, Vence ;
 © Hélène Adant / Centre Pom-
 pidou - Mnam - Bibliothèque
 Kandinsky

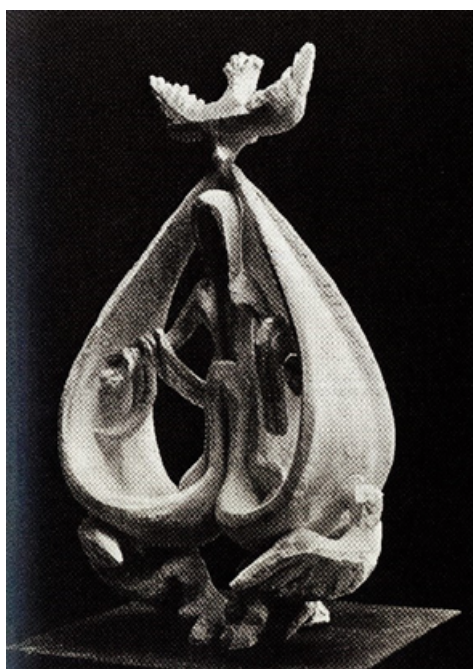


Imagem 7_ J. Lipchitz, Nossa Senho-
 ra do Júbilo, Igreja de Nossa Senhora
 de Todas as Graças, Plateau d'Assy,
 França; *L'Art Sacré* 1-2 (1949) capa
 / © SPADEM 1983

A ESPIRITUALIDADE DA ARTE INDEPENDENTE



Estas críticas apontam profundas transformações nas relações entre a religião e a cultura numa sociedade secularizada. As transformações assentam primeiramente na reivindicação de autonomia por parte das artes, relativamente a diversas formas sociais, ideológicas e institucionais. Também o fazem relativamente à Igreja, que foi grande mecenas no contexto de uma sociedade estruturada em torno da fé cristã, o que não é o caso da sociedade atual. Esta situação de aparente separação entre a fé e as artes é claramente problemática porque a arte sacra é por excelência uma arte participada, reunindo a comunidade em torno de símbolos religiosos partilhados. No entanto os nossos autores dominicanos reagem positivamente e consideram novas possibilidades de diálogo entre a fé e as artes.

Para Couturier (Couturier & Régamey, 1965, p. 336-346), a autonomia da arte consiste na libertação da imaginação e do espírito criador relativamente aos sistemas de representação e de controlo da racionalidade, e na tomada de consciência dos valores propriamente artísticos, poéticos, visuais e espirituais das artes.¹ A intuição sensível associada à liberdade de espírito e à necessidade de criação fazem da arte a expressão de uma “primitiva unidade do corpo e da alma”, de um “fundo obscuro do ser” e um momento da comunicação em profundidade entre os homens. A autenticidade artística e humana de muitas das obras em questão revela uma dimensão profunda da realidade e certas afinidades entre dimensões espirituais da arte e aspetos da espiritualidade cristã. Couturier chega a afirmar que “os grandes artistas têm uma predisposição natural para intuições espirituais, e (...) para os movimentos de um certo

1 Cfr. Conferência de Couturier na Alliance Française de Nova Iorque (9.03.1942), com o título de “Abstraction et humanisme”, publicada por P.-R. Régamey (1965) com o título de “L’aventure de l’art moderne”.

Espírito «que sopra onde quer» (1981, p. 204). Couturier encomendou o sacrário da Igreja de Assy a George Braque, declinando este o convite por não ser cristão, Couturier responde-lhe que um simples peixe saído das suas mãos: A arte produz objetos muito belos, primeiro isso, mas se continuando a sê-lo podem tornar-se sinais de outras coisas porquê recusá-los? (Couturier & Régamey, 1965) (Imagem 8).

Assim, a afirmação da autonomia das artes não é absoluta. A dinâmica da criatividade artística é culturalmente contextualizada, ela opõe-se às dinâmicas de comercialização e de vaidade que afetam o mundo da arte, assim como à habituação e adormecimento da sensibilidade e do espírito que afetou, com poucas exceções, a arte das igrejas no século XIX e inícios de XX. Num plano mais fundamental, através das linguagens e da história das formas próprias de cada uma das artes, estas revelam-se como sendo “acerca” de qualquer coisa, representam, exprimem, comunicam uma abertura do homem à profundidade do real e ao seu mistério, dimensão religiosa em sentido lato. Esta perspetiva cria a possibilidade de contar com a colaboração dos artistas independentes para trabalhos na igreja. Mesmo que, do ponto de vista negativo a ambiguidade da arte obrigue a um exercício permanente de vigilância, do ponto de vista positivo as artes podem tornar-se um lugar de discernimento espiritual, ultimamente um lugar teológico. Do ponto de vista prático, apesar de não haver soluções *standard* para uma nova arte sacra, os artistas acabaram por pontualmente reinterpretar espiritualmente e de forma criativa os símbolos cristãos e produzir obras que elevam o espírito, apontam o mistério e favorecem as igrejas como lugares de oração pessoal e celebração comunitária. Esta conclusão a que chegam os padres dominicanos da revista *L'Art Sacré* é de algum modo corroborada desde um ponto de vista mais teórico, mas não menos em relação com a arte do seu tempo, pelo teólogo germano-americano Paul Tillich.



Imagem 8_ Sacrário da igreja de Assy,
George Braque; © SPADEM, 1983.

A DIMENSÃO RELIGIOSA DA ARTE NA SUA AUTONOMIA

A teologia da cultura e da arte de P. Tillich (1959; 1987) permite uma abordagem conceptual a partir das noções de “autonomia”, reivindicada pela arte moderna, e de “teonomia”, correspondente ao reconhecimento de uma dimensão espiritual da arte e da cultura em geral. Tillich ajuda-nos a ponderar o significado e alcance dessa autonomia, entre uma autonomia autossuficiente que conduz ao vazio de significado, e uma autonomia teónoma, que descobre a possibilidade da abertura das obras de arte, mesmo profanas, ou ditas “independentes”, a uma dimensão religiosa do real.

A autonomia da arte corresponde, segundo Hegel (1993), a um momento de maturidade na história do espírito e da cultura que, séculos depois da sua origem mitológica, põe fim à confusão e dependência entre arte e religião. A arte não é a religião e a religião não é a arte, o que não impede que a arte seja com frequência mediadora da experiência religiosa. Mas a autonomia da arte diz também da sua emancipação relativamente à regulamentação do belo e da verdade no sistema institucional das belas-artes e das religiões. A arte testemunha que a realidade que nela se exprime é essencialmente dinâmica e surpreendente, não se deixando limitar por convenções ou fórmulas confessionais, nem reduzir à subjetividade do artista. No entanto, a arte na sua autonomia, na sua autenticidade propriamente artística, está ultimamente referida a uma exigência de autenticidade criativa, a uma necessidade interior do artista em comunicar aquilo que nos solicita ultimamente enquanto humanos.

A AUTONOMIA TEÓNOMA DA ARTE

Se a “autonomia” da arte é aparentemente a causa do afastamento entre a arte e a religião, o conceito de “teonomia” faz-nos descobrir no coração mesmo dessa autonomia a sua abertura à transcendência. A “autonomia teónoma” da arte é assim a orientação que a “preocupação última” do homem lhe dá. A preocupação última, “*ultimate concern*” no

texto de Tillich (1987, p. 139; 2012) é um termo chave; significa aquilo que ultimamente nos interpela com maior profundidade existencial e nos interessa acima de tudo viver e comunicar, como uma abertura radical ao sentido da existência. Este conceito deriva do facto do teólogo não atribuir à religião apenas um significado confessional, mas também o significado originário de dimensão permanente da vida espiritual do homem, normalmente abafado pelo ruído do quotidiano, mas que constitui segundo ele, uma dimensão transversal a todas as funções do espírito e da cultura, pela qual se comunica a experiência do sagrado (Tillich, 1959, p. 11-18). Esta dimensão espiritual, que constitui o núcleo essencial da religião, mas também da cultura e das artes, exprime-se através do estilo, relação entre a forma e o conteúdo espiritual, mais que através da forma religiosa convencional. Tillich considera assim o estilo como o lugar da dimensão espiritual e religiosa da arte, independentemente de esta recorrer ou não ao potencial de sentido dos símbolos religiosos. O estilo exprime de algum modo a autenticidade e atualidade da forma. Muito resumidamente, esta perspetiva abre a possibilidade de novas convergências entre a arte moderna e as necessidades espirituais que a Igreja, aberta aos sinais dos tempos, espera da arte: não tanto catequese da imagem, mas manifestação do mistério. No entanto, Tillich considera também a possibilidade e valor de uma “dupla simbolização”, correspondente ao trabalho do estilo artístico sobre os símbolos religiosos, pela qual a dimensão espiritual da arte trabalha a linguagem religiosa nos seus diversos planos simbólicos: teológico, sacramental e litúrgico, aproximando-se assim do ideal de encarnação e teofania da arte litúrgica, onde culto e cultura se correspondem intimamente. A novidade permanente do símbolo religioso é afirmada pelo estilo de cada época, renovando a atualidade e, ao mesmo tempo, a vida do símbolo. De novo, não se dispensa um discernimento acerca da ambiguidade tanto da arte como do sagrado, como também não se dispensa o discernimento da orientação teónoma da arte com frequência subvertida em autonomia autossuficiente: a arte pela arte e a religião da arte enquanto sacralização da forma artística, ou em heteronomia idolátrica: o clericalismo e a sacralização da arte religiosa enquanto cristalização das formas da cultura religiosas.

AS METAMORFOSES DO SAGRADO



Até agora atribuímos a crise da arte sacra à procura por parte da arte moderna, da sua essência espiritual como emancipação relativamente aos símbolos particulares da religião institucional; uma procura portanto estilística e propriamente artística. No entanto, a problemática da arte sacra pede também uma análise crítica da noção do sagrado, na sua diversidade fenomenológica, evolução histórica da sua compreensão e complexidade filosófico-teológica. Na perspetiva da sociologia da religião o sagrado aparece como o aspeto mais primitivo e fundamental da religião definido como “separado” e “interdito” relativamente ao profano. O sentimento religioso da coletividade concentra-se num objeto separado, que se torna mediador da experiência do sagrado. Couturier observa dois aspetos que distanciam o sagrado na arte dos povos ditos primitivos da situação espiritual do Ocidente: por um lado a perda do sentido do simbólico na mentalidade técnica e racionalista ocidental; por outro a perda do sagrado enquanto uma realidade participada, transversal a toda a sociedade e unificada em torno a uma narrativa religiosa, da qual participam também os artistas (Cf. Couturier, 1970, p. 74). Na ausência destes pressupostos, a arte sacra cristã é afetada pela dificuldade de renovação da iconografia tradicional cristã. Guardando o valor e significado patrimonial de testemunho histórico da fé, mas não testemunha da atualidade da fé.

Dada ainda a diversidade das sensibilidades religiosas e modelos de relações entre o sagrado e o profano, entre o cristianismo e a cultura, própria da sociedade plural, mesmo no espaço da igreja católica, Régamey (1952, p. 353s) afirma a impossibilidade atual da noção de arte sacra nos mesmos moldes em que foi tradicionalmente concebida e conclui que um acordo suficientemente estável e alargado acerca da arte digna das igrejas não será possível tão cedo.

Por outro lado, em oposição à noção do sagrado como separação, Tillich recebe a noção do sagrado da fenomenologia da religião, através de R. Otto, para quem o sagrado é a experiência da transcendência que dá origem às religiões. Nesta perspetiva, hipoteticamente toda a realidade profana pode servir de mediação simbólica da experiência do sagrado.

Na realidade, um objeto significativo, uma obra de arte, uma situação dolorosa ou amorosa, uma noite de estrelas ou um símbolo religioso são-no de facto. Nestes casos, a mediação do sagrado não é convencional mas depende das qualidades intrínsecas dessa mediação, que no caso da arte implica a receção atenta das obras na sua singularidade e o discernimento da ambiguidade e qualidade espiritual e da noção do sagrado que veicula, desde o ponto de vista da comunidade cristã, isto é dos critérios da fé e da sua vivência atual.

Podemos assim perguntar-nos se há uma especificidade do sagrado em perspetiva cristã que nos ajude a pensar a arte como mediação do sagrado? Na tradição judaico-cristã, a lei, os profetas, as correntes da sabedoria vão convergindo na conceção do sagrado como abertura à transcendência de Deus indissociável da humanização do Homem. Teólogos como C. Geffré e Y. Blanchard dizem-nos que no Antigo Testamento “Deus não é o sagrado, mas o “Santo” que transcende a oposição entre o sagrado e o profano” (Geffré, 1974, p. 147). No Novo Testamento, a humanidade divina de Jesus, significa uma extrema simplificação do sagrado: “é toda a existência humana que é sagrada (...) Não podemos como em outras religiões, distinguir na vida do Homem a zona do religioso e do sagrado (...) e a zona da vida profana” (Geffré, 1974, p. 147). Yves Blanchard di-lo brevemente: o sagrado em regime cristão “já não separa, mas une” (2012, p. 44), é fundamentalmente comunhão.

Por um lado, a separação sagrado/profano gera hoje dualismos redutores da vida espiritual assim como clericalismos nas formas da vida em Igreja. Por outro lado, a simples identificação entre o sagrado e o profano, leva a que nada seja realmente percebido como sagrado, redução a um secularismo imediato sem encanto nem mistério. Donde a importância da dimensão sacramental da religião e da cultura, nos seus ritos, objetos, espaços e pessoas que, não se deixando sacralizar em si mesmos, guardam a capacidade simbólica de reenvio, capaz de revelar, tornar presente, criar a consciência de participação na profundidade sagrada da natureza, do humano, corpo e espírito, do cosmos e de Deus. Tais símbolos mediadores da profundidade da vida não se determinam, acolhem-se, e a arte enquanto expressão da relação à profundidade do real é indispensável a todos os níveis da linguagem religiosa e a sua dimensão poética participa da sacramentalidade da religião.

CONCLUSÃO: DA ARTE SACRA À SACRAMENTALIDADE DA ARTE



A arte não é sagrada nem em si mesma nem por convenção, mas é um domínio da cultura onde se exercita a atenção estética e a capacidade simbólica, a abertura antropológica e ontológica à profundidade do real. A dimensão sacramental das obras de arte substitui-se assim, a uma definição categorial de arte sacra, na medida em que as artes criam estratégias poéticas e simbólicas que tornam visíveis e presentes dimensões invisíveis da realidade.

Por outro lado, esta dimensão sacramental, tocada pela ambiguidade das artes, mas também das religiões é, no entanto, passível de um discernimento em perspectiva cristã. É possível um olhar cristão capaz de discernir a ambiguidade do sagrado e a qualidade artística e espiritual das obras de arte que não reduz em nada a sua autonomia e reconhece nela uma orientação teónoma. Quer dizer que certas obras de arte ditas “independentes” e aparentemente profanas são passíveis de uma convergência com as necessidades estéticas e espirituais da igreja, ao ponto de poderem participar ativamente na liturgia cristã e nos fazerem perceber que a dimensão poética e artística dos próprios ritos e símbolos participa plenamente na dimensão sacramental da liturgia.

Podemos concluir que a arte sacra, enquanto arte destinada ao culto cristão, no espaço das igrejas e num contexto de uniformidade cultural e religiosa que se deu até ao Barroco, sendo uma designação pertinente dos pontos de vista histórico e patrimonial, já não o é do ponto de vista da função estética e religiosa atual da arte nas igrejas. A crise moderna da arte sacra significa a tomada de consciência da transformação das condições sociais, artísticas e religiosas que sustentavam a arte sacra como uma solução reconhecida e generalizável a todas as comunidades e igrejas. No contexto de uma sociedade secularizada e plural não existem soluções definitivas e universais para o uso das artes nas igrejas. E no entanto, não deixam de existir soluções singulares, facto que Couturier designa por milagre da arte.

O reconhecimento de uma dimensão espiritual da arte na sua autonomia, abre a possibilidade de situações pontuais onde comunidades cristãs vivas, capazes de abrir a sua fé ao diálogo com a cultura e os artistas do seu tempo, possam resolver as necessidades da mediação artística de expressão de fé e da sua comunicação credível para o nosso tempo. Essas obras, a arquitetura de uma nova igreja, a depuração criativa de uma antiga capela, a reorganização de um espaço litúrgico de acordo com o espírito e a eclesiologia do Vaticano II, tornam-se assim, nos termos de Régamey, sinais visíveis da renovação da vida de fé da comunidade:

A depuração, a valorização, as criações dignas da igreja seriam como os sacramentos sinceros da duma nobreza espiritual. Sinceros à maneira como os sacramentos devem ser sinais de uma vida que já existe e dá testemunho de si; sinceros também porque como os sacramentos são meios de crescimento [...]
Belas obras de arte importam pouco se não são assim como sacramentos humildes da vida cristã da comunidade. (Régamey, 1952, pp. 413-419)

A arte sacra enquanto categoria artística objetiva parece dar lugar à noção de sacramentalidade da arte como expressão da vitalidade espiritual e cultural de comunidades cristãs concretas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Blanchard, Y.-M. (2012). Existe il sacro nel Nuovo Testamento?. In G. Boselli (ed.), *Ars liturgica: L'arte al servizio della liturgia* (pp. 27-56). Magnano: Qiqajon.

Comissão Episcopal Francesa (1952). *Directives de la Commission Épiscopale pour la pastorale, la liturgie et l'art sacré*, 28 de abril.

Couturier, M.-A., & Régamey, P.-R. (1965). *Dieu et l'art et dans une vie*. Paris: Editions du Cerf.

Couturier, M.-A. (1970). *L'Évangile est à l'extrême. Disloquer les structures mentales dans l'église*. Paris: Editions du Cerf.

Couturier, M.-A. (1981). L'appel aux maîtres de l'art moderne. In M. Billot (ed.), *Paris-Paris 1937-1957*.

[Catálogo da exposição] (pp. 196-205). Paris: Centre Pompidou.

Geffré, C. (1974). Le christianisme et les métamorphoses du sacré. In E. Castelli (ed.), *Le sacré. Études et recherches: actes du Colloque*. Paris: Aubier.

Hegel, G.W.F. (1993). *Estética*. Guimarães: Guimarães editores.

Pio XII, (1952). *Alocução aos artistas italianos por ocasião da VI quadrienal de Roma*, 8 de abril.

Régamey, P.-R. (1952). *Art sacré au XXe siècle?* Paris: Editions du Cerf.

Régamey, P.-R. (1952). Bilan d'une querelle, *L'Art Sacré*, (9-10) 29-31.

Santo Ofício, Instrução sobre a arte sacra, 30 de junho de 1952.

Tillich, P. (1959). *Théologie de la culture*. Paris: Denoël/Gonthier.

Tillich, P. (1987). *On art and architecture*. Nova Iorque: Crossroad.

Tillich, P. (2012). *Dynamique de la foi*. Genebra: Labor et Fides.

A ARTE SACRA: MUSEUS E EXPOSIÇÕES NUMA SOCIEDADE SECULARIZADA

SACRED ART: MUSEUM AND EXHIBITIONS
IN A SECULARIZED SOCIETY



Maria Isabel Roque

maria.roque@universidadeeuropeia.pt

Universidade Europeia; Universidade Católica Portuguesa; Universidade de Évora
- CIDEHUS

NOTA BIOGRÁFICA

Doutorada em História. Professora Auxiliar na Universidade Europeia e na Universidade Católica Portuguesa. Investigadora no CIDEHUS-UÉ - Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades, Universidade de Évora. Integrou os comissariados de exposições de arte religiosa em Portugal e no Vaticano e integrou o grupo de trabalho do projeto *Thesaurus: vocabulário de objetos do culto católico*. É autora e coautora de livros, capítulos de livro e artigos, e coeditora de catálogos de exposições. Edita o blogue a.muse.arte. Os interesses de investigação cruzam as áreas da história da arte, estudos de museu, turismo cultural e humanidades digitais. orcid.org/0000-0002-2258-8904

RESUMO

Sacro, ou sagrado, tem implícito o conceito de separação, comum a todos os registos religiosos. Apesar disso, a arte sacra concebida para funções litúrgicas ou devocionais, constitui uma componente substancial dos acervos museológicos, implicando a transferência do domínio sagrado para o espaço profano do museu. Importa, por isso, analisar o conceito de sagrado no âmbito do cristianismo, para validar o processo de musealização e avaliar a forma como o museu comunica o conteúdo funcional, semântico e simbólico do património religioso que expõe face a uma sociedade cada vez mais secularizada e pluralizada. Inerente a esta análise, impõe-se uma reflexão acerca das estratégias disponíveis para recuperar os significados implícitos, tornando o museu e, em particular, o museu de arte sacra, um espaço comunicativo na apresentação e decodificação dos objetos expostos.

PALAVRAS – CHAVES

Arte Sacra; Comunicação (no museu); Exposição; Museologia; Sagrado.

ABSTRACT

Holy, or sacred, has implicit the concept of separation, which is expressed in the diverse religions. Nevertheless, sacred art, conceived for liturgical or devotional functions, constitutes a substantial component of museum collections, implying its transfer from the sacred sphere to the profane space of the museum. It is therefore required to analyse the concept of sacred in the Christianity context in order to validate the musealisation process. It is also intended to evaluate how the functional, semantic and symbolic content of the religious heritage are communicated by the museum where it is exhibited facing the increasingly secularised society. Inherent in this analysis, it is improved a reflection about the available strategies to recover the implicit meanings of the object and to make the museum and, particularly, the museum of sacred art, a communicative space, in presenting and decoding of the objects in the exhibition.

KEYWORDS

Communication (in the museum); Exhibition; Museum Studies; Sacred Art; Sacredness.

INTRODUÇÃO

A exposição no museu implica transferência: o objeto sai do contexto original, que lhe conferia sentido, e ingressa num espaço artificial, onde assume a narrativa desse sentido. No caso do objeto religioso, o estudo deste fenómeno envolve uma reflexão acerca do conceito de sagrado para avaliar as condicionantes da sua exposição no ambiente profano do museu. Considerando a condição de interdito associada ao sagrado em confronto com a existência do vasto espólio de arte sacra no espaço profano do museu, pretende-se analisar a diacronia e as particularidades da sua musealização.

No processo de comunicação elaborado no museu, a compreensão do objeto, na sua totalidade e abrangência, depende da capacidade do visitante, enquanto recetor da mensagem, para ver além da forma e para identificar ou reconhecer a sua função e o seu sentido originais. No entanto, numa sociedade secularizada e progressivamente laica, o objeto religioso corre o risco de perder definitivamente esse conteúdo intangível. Além disso, o desenvolvimento do turismo traz novos desafios, no sentido em que o museu deixa de se dirigir sobretudo às comunidades locais, para se abrir a grupos cada vez mais ecléticos, extrínsecos à matriz cultural e religiosa no âmbito do cristianismo e, por isso, genericamente incapazes de apreender o teor da exposição. Desde finais do século passado, os estudos de museu têm vindo a debruçar-se sobre este tema, permitindo configurar novas estratégias de mediação cultural para os conteúdos intangíveis do património e, em particular, dos objetos de matriz religiosa.

Este estudo assenta num método qualitativo e descritivo, a partir da revisão de literatura, complementada com a observação direta e analítica de casos relevantes no âmbito da musealização da arte religiosa. Como fontes fundamentais para o estudo da musealização da arte religiosa e sagrada, cita-se as obras de Crispin Paine (Buggeln, Paine, & Plate, 2017; Paine, 2013, 1999) e, acerca da relação entre o museu e o sagrado, as de Raimondo Strassoldo (1996) e Françoise Mairesse (2003,

2014). Em Portugal, o tema tem vindo a ser objeto de estudo em teses de doutoramento (Costa, 2012; Pinto, 2014; Roque, 2011) e dissertações de mestrado (Franco, 2017; Mota, 2016; Neves, 2015; Simas, 2018; Soares, 2018). Foi objeto de um Caderno especial (2015) na revista *Invenire: Revista de bens culturais da Igreja*, onde José António Falcão (2012) havia publicado o estudo de caso da Diocese de Beja. Em 2018, o título escolhido para o Simpósio anual do ICOFOM foi, precisamente, *Museology and the Sacred* o que, além de propiciar um conjunto de reflexões e propostas registadas no livro de atas (Mairesse, 2018), confirma a relevância e atualidade deste tema.

CONCEITOS DE SAGRADO

A noção de sagrado atravessa alguns temas estruturantes dos estudos de museu. Um número considerável de museus possui coleções provenientes de universos sagrados ou de espaços ligados ao culto e à devoção. O crescente reconhecimento da importância e do risco associados ao património intangível, envolvendo “des pratiques, des représentations, des expressions, des connaissances et des savoir-faire, mais aussi des objets, des artefacts et des espaces culturels qui leur sont associés” (UNESCO, 2003, art. 2, 1), atinge diretamente as práticas em torno da musealização do sagrado.

Etimologicamente, o termo sagrado deriva do latim *sacer*, dedicado ou consagrado a uma divindade (Lewis & Short, 1879). Émile Durkheim, um dos fundadores da antropologia religiosa, descreve o conceito de numinoso como “totalmente outro”, fundamentado numa dicotomia radical entre as coisas sagradas, aquelas que os interditos protegem e isolam, e as coisas profanas, que devem permanecer separadas daquelas (Durkheim, 1975, p. 44). A dicotomia entre sagrado e profano é equivalente à distinção entre transcendência e imanência. Além de separadas, as duas realidades excluem-se mutuamente. O princípio de separação também está subjacente na obra *Le sacre*, de Rudolf Otto (2001), onde a experiência do sagrado é analisada na dupla qualidade de tremendo e fascínio, o *mysterium tremendum* (p. 35 e passim) e *fascinans* (p.

56 e passim), provocando um estado de pavor face à força esmagadora do arbítrio divino. Mircea Eliade (1992) sintetiza estes conceitos ao definir o sagrado como uma realidade de ordem inteiramente diferente das realidades naturais (p. 12), mas que se afirma como a realidade por excelência (p. 14), isto é, como um poder supranatural que habita e domina o mundo.

Ligado à condição de separação, ou de transcendência, o sagrado é também intocável: interdito, segundo Durkeim (1975), ou numinoso, segundo Otto (2001). “A sacralidade introduz uma rutura: o sacro e o sacralizado estão protegidos e isolados pela interdição que lhes é associada” (Roque, 2011, p. 167). É a interdição que resguarda o sagrado de contatos indevidos, impedindo qualquer aproximação accidental, ou imprevista, e, ao mesmo tempo, preserva o indivíduo da experiência de assombro e pavor. Em contrapartida, a transgressão do interdito, mesmo se fortuita e não intencional, é punida e envolve consequências definitivas e aniquiladoras para o transgressor.

Assumindo que o sagrado e o profano são realidades apartadas, a musealização da arte sacra, envolvendo a transferência do objeto religioso ou sacralizado para um universo profano, parece ser um procedimento inviável. Contudo, no âmbito da civilização ocidental de matriz cristã, o conceito de sagrado efetua um percurso entre a interdição e a aliança, abrindo uma possibilidade à musealização dos objetos utilizados em funções devocionais ou litúrgicas.

A interdição do sagrado está subjacente nas narrativas do Antigo Testamento. Durante o Êxodo, Deus avisa Moisés que vai descer sobre o monte Sinai e ordena-lhe que não deixe aproximar o povo: “Fixarás ao povo um limite em redor e dir-lhe-ás: Livrai-vos de subir o monte ou tocar na sua base. Se alguém tocar nele, será punido com a morte” (Ex 19, 12). Este aviso é repetido ao longo de todo o capítulo, sublinhando a interdição do monte Sinai enquanto espaço teofânico. Também a visão do divino é irremediável, tal como se depreende do aviso feito a Moisés: “O Senhor acrescentou: «Mas não poderás ver a minha face, pois o homem não pode contemplar-Me e continuar a viver»” (Ex 33, 20). Mesmo no momento em que estabelece a aliança com o seu povo, Deus confirma a separação entre o sagrado e o profano:

Ungirás com o óleo a tenda de reunião e a arca da aliança, a mesa e seus acessórios, o candelabro e seus acessórios, o altar dos perfumes, o altar dos holocaustos e todos os seus utensílios, e a bacia com seu pedestal. Depois que os tiveres consagrado, eles tornar-se-ão objetos santíssimos, e tudo o que os tocar será consagrado (Ex. 30, 26-29).

Não obstante, ainda no Antigo Testamento, é perceptível que a oposição entre o sagrado e o profano pode ser revogada através do fenómeno religioso. O termo religião deriva etimologicamente do latim *religio*, cuja raiz significa ligar, estabelecer um vínculo (Lewis, & Short, 1879). O ritual religioso propicia uma ligação entre os mundos sagrado e profano. “In fact, all rituals may be described as religious, for not only do they bind society together, even if it is done by binding humans to God at the same time” (Campbell, 2017, p. 399). É também esse o sentido do ritual oficiado no Antigo Testamento, quer no momento em que Jacob acorda do sonho onde vira a escada que ligava a terra ao céu, apercebendo-se de quão temível era aquele lugar por Deus aí se ter revelado, pelo que ungiu com azeite a pedra onde dormira (Gn 28, 16-18), quer através do cumprimento das ordens dada por Deus a Moisés (Ex 25) e a Salomão (2 Cr, 7 e 10), estabelecendo as prescrições do ritual e a forma das alfaías ao seu uso.

O conceito de *religio* é reforçado no Novo Testamento, quando Cristo se afirma como o elo permanente entre a entidade divina e o homem, através da perpetuação do sacrifício eucarístico e do ritual da comunhão:

Tomou, em seguida, um cálice, deu graças e entregou-lho dizendo: «Bebei dele todos. Porque este é o Meu sangue, sangue da Aliança, que vai ser derramado por muitos, para remissão dos pecados. Eu vos digo: Não beberei mais deste produto da videira até ao dia em que hei-de beber convosco no reino de Meu Pai» (Mt 26, 27-29).

O sacrifício de Cristo marca o advento da Nova Aliança e instaura uma nova *religio*, baseada na ligação e na comunhão que permite aos fiéis o contato íntimo com a substância divina. “Enquanto no âmbito das religiões pré-cristãs, em que se inclui o Antigo Testamento, o Homem vivia numa dicotomia entre seres sagrados e seres profanos, para o cristão, só Deus é santo em sentido absoluto, porque concentra em si o sacro entitativo” (Roque, 2011, p. 175). No cristianismo, só Deus é santo em sentido absoluto, atenuando a dicotomia radical estabelecida pelas religiões pré-cristãs entre a transcendência e a imanência. “A própria oposição entre sagrado e profano, afirmada em nível histórico-religioso, não pode explicar a originalidade cristã, que é determinada pela encarnação do Verbo” (Sartore, 1992, p. 1092). Por conseguinte, não existe uma oposição definitiva entre o sagrado e o profano, mas uma distinção claramente definida entre o que é consagrado e o que é positivamente profanado.

No cristianismo, o conceito de sagrado como interdito e intocável apenas surge aplicado a pessoas ou a coisas no contexto da vida sacramental, quando são apartados do quotidiano ou do uso comum através rituais consagratórios específicos. São objeto de consagração, ou unção com o óleo do crisma, o cálice e a patena, diretamente ligados à transubstanciação das espécies no corpo e sangue de Cristo. As restantes alfaias e paramentos relacionados com o mistério eucarístico devem ser benzidos. Porém, os vasos sagrados e as alfaias benzidas são implicitamente execrados em caso de desapropriação, danificação, ou uso profano (cfr. Coelho, 1927, p. 256). Isto significa que os objetos desafetos ficam destituídos da condição sacra, podendo transitar para funções profanas, nomeadamente, as de ordem museológica. Sobretudo após as recomendações do concílio Vaticano II, propondo uma maior simplificação do ritual e o desanuviamento da iconografia sobre os altares, houve um vasto conjunto de imaginária, mobiliário, paramentos e alfaias que deixaram de ter lugar no espaço físico das igrejas e para os quais a musealização se afigura como um destino adequado à preservação da sua memória.

DIACRONIA DAS PRÁTICAS MUSEOLÓGICAS EM TORNO DA ARTE SACRA

As práticas colecionistas e museológicas assentam em fenómenos ancestrais ligados ao culto religioso: a seleção e a organização de objetos em torno do defunto, compondo uma síntese da sua vida terrestre; a constituição de tesouros junto aos templos num arco cronológico que evolui desde a Antiguidade (Turcan, 2014), quer com finalidades propiciadoras de intercessão divina, quer como ato de agradecimento por graças obtidas; as peregrinações a sítios com relíquias insígnias, incluindo a visita aos respetivos tesouros.

É, por conseguinte, através da arte religiosa que se traça uma parte substantiva da história da museologia ocidental. No mundo cristão, ao longo da Idade Média, os tesouros eclesiásticos cumpriam incumbências inerentes à atividade museológica. Anexos a catedrais ou abadias, os tesouros serviam de custódia às relíquias de santos e mártires, cujo valor dominante era de ordem espiritual. Mas, aliado a este, estava o valor patrimonial e artístico dos relicários e do conjunto de alfaia e paramentaria da igreja. O valor patrimonial e artístico deste património contribuiu para consolidar o conceito de interdito em relação às alfaia litúrgicas, mesmo que continuassem ao serviço do culto, acentuando a separação e a intocabilidade dos objetos do culto católico.

Um dos exemplos mais citados é o tesouro da abadia palatina de Saint-Denis, nos arredores de Paris. Os objetos eram guardados em armários que, em ocasiões solenes, se abriam à veneração e admiração dos fiéis e, pelo menos a partir do século XVII, a exposição passou a ser complementada com a edição de um catálogo (Félibien, 1706). Em Portugal, além dos tesouros associados a catedrais, igrejas ou colegiadas, pode referir-se o tesouro da Rainha Santa, com objetos pertencentes ao legado que Dona Isabel de Aragão (1271-1336), mulher do rei D. Dinis e conhecida como Rainha Santa, deixou ao mosteiro de Santa Clara em Coimbra. Constituído por relicários e objetos devocionais provenientes

da capela privativa da rainha, inclui um colar de ouro e pedrarias a que foram associadas propriedades propiciatórias e profiláticas, autorizando o mosteiro a divulgar o conjunto como um *thesaurus gratiarum*.

Em todas estas experiências paramuseológicas, o objeto religioso mantém-se nos limites do espaço sagrado. Apenas atravessa essa fronteira quando a sociedade inicia um processo de laicização que coincide com o advento dos museus, a partir de finais do século XVIII. Os fenómenos revolucionários ocorridos na Europa foram, em certa medida, uma tomada de posição contra a Igreja institucional, tendo como consequência a desamortização dos bens eclesiásticos e das ordens regulares e a dispersão do respetivo património móvel. Ainda que alguns objetos tivessem permanecido nos seus lugares de origem, a maioria foi deslocada, comercializada ou destruída, enquanto as peças consideradas mais valiosas, do ponto de vista patrimonial e artístico, eram encaminhadas para museus, alguns deles criados especificamente para albergar estas coleções.

Em Portugal, foi também na sequência da extinção das ordens religiosas que se formaram os primeiros museus, como o Museu Nacional de Bellas Artes e Archeologia, inaugurado em 1884, no Palácio dos Condes de Alvor. No mesmo sítio, tinha sido apresentada a “Exposição retrospectiva de arte ornamental Portuguesa e Espanhola”, que reproduzia parcialmente uma outra realizada em 1881, no Museu South Kensington (atual Museu Vitoria & Albert), em Londres. A “Exposição retrospectiva” funcionou como experiência propedêutica para a constituição de um grande museu de arte nacional e constituiu, em Portugal, uma das primeiras apresentações de objetos religiosos em contexto profano.

A função ritual ou devocional dos objetos era secundarizada num discurso que promovia os critérios artísticos e patrimoniais, conforme se depreende dos relatos da época: no dia da inauguração, “[...] passaram suas magestades a visitar as quinze salas da exposição, acanhadas é verdade, mas em fim as melhores que nas condições presentes se poderam obter. [...] Tudo se achava disposto com elegância, senão com muita riqueza [...]” (R., 1882, 21 jan., p. 23). O discurso inaugural, proferido pelo rei D. Luís I, reflete a mesma retórica: “[...] tantos e tão preciosos exemplares da nossa antiga arte, tantos e tão frisantes testemunhos da opulencia dos seculos que vão decorridos” (1882, 15 jan., p. 3).

O espólio aqui reunido, como aquele que ficará depois no Museu de Belas Artes e Arqueologia, atual Museu Nacional de Arte Antiga, pretendia constituir-se como um repositório da arte portuguesa e definir a sua identidade cultural, em linha com o propósito político dos museus europeus criados desde finais do século XVIII. No caso português, a imagem dessa identidade construía-se sobretudo através do objeto religioso. No entanto, a presença do objeto religioso não se justificava pelo seu significado imaterial, no domínio da liturgia ou da devoção, mas por critérios de ordem estética, artística e patrimonial. Os objetos expostos estavam radicalmente descontextualizados, desvinculados das suas funções originais e destituídos do conteúdo sagrado.

Os registos da época, nomeadamente as fotografias tiradas por Carlos Relvas (1883), ilustram alguns dos princípios museográficos que irão persistir na museologia da arte: primado do valor patrimonial e artístico; ordenação por tipologias materiais; critérios decorativos a presidir ao arranjo museográfico; e uma exaustiva ocupação do espaço expositivo. A disposição dos objetos obedecia a uma lógica de encenação decorativa.

Em contrapartida, o público, familiarizado com a liturgia através de uma prática religiosa quotidiana, reconhecia as suas valências intangíveis. Para muitos visitantes, que os viam pela primeira vez fora do contexto religioso original, estes objetos continuavam a ser objetos litúrgicos ou devocionais, originando alguma perplexidade ironizada na imprensa.

Enquanto Bordalo Pinheiro (1882, 5 jan.) satirizava o ambiente de sacristia proeminente na exposição, um artigo do jornal *O Século* traçava um retrato caricatural da hesitação do público entre a contemplação e a devoção: “A primeira impressão de quem entra nas salas do palacio imperial ás Janellas Verdes, é mystica e devota, como quando de chapéu na mão, se vae a uma sachristia” (Demonio, 1882, p. 1). E continua: “As senhoras velhas hesitam, se passearão avidamente os seus olhos, ao longo dos salões patentes, [...] ou ficarão por meia hora em joelhos ante cada relicario ou ediculo [...]” (Id., *ibid.*). Uma delas, “mirando as lampadas de prata”, lamenta: “que pena não estarem acesas as lampadas”, enquanto outra se mostra escandalizada por “terem posto

N. Senhora dos Emplastos ou quer que seja, ao pé de uma nudez de Saxe velho, macia e divina” (Id., *ibid.*). Não obstante, no mesmo artigo, o autor reflete acerca dos efeitos da descontextualização dos objetos e do caráter desconexo da exposição, quando as figuras de Cristo crucificado e da Virgem das Dores têm ao redor, na mesma sala, “um amphitheatro de leques espalmados, e nos seus medalhões como em camarotes, famílias pintadas e vestidas de festa, rindo por labios de carmim, sob arvoredos e entre flores, gozam do espectáculo da Paixão, comendo iguarias ou troçando protestos de amor [...]” (Id., *ibid.*). Os objetos expostos organizavam-se por tipologias de materiais e técnicas, além de seguir uma ordenação vagamente cronológica, articulada com critérios essencialmente decorativos, com o objetivo de criar um efeito visual e estético.

O Museu de Arte Antiga continuou a seguir os princípios historicistas e positivistas da história da arte, influenciada pelas teorias de Johann Winckelmann (1764): as obras agrupam-se por tipologias materiais (pintura, escultura, artes decorativas) e ordenam-se por critérios estilísticos ou cronológicos. Estes princípios definiram-se como norma, seguida invariavelmente pela maioria dos museus de arte e influenciaram a museografia de temática religiosa.

MUSEALIZAÇÃO DO OBJETO LITÚRGICO

Em ambiente litúrgico, as alfaías integram-se num discurso rico de conexões. A apreensão de cada objeto não se faz de forma individualizada, mas em função do conjunto e do próprio espaço. Na igreja, os cálices, as patenas, as píxides, os ostensórios subtraem-se à visão próxima da maior parte da assembleia de fiéis. Em contrapartida, no museu, os objetos são isolados, mas aproximam-se visualmente do observador. Formal e concetualmente, o museu transforma a visualização do objeto.

No caso do objeto religioso esta mudança é radical. As alfaias e os paramentos integram-se nas coleções de ourivesaria e têxteis, segundo uma lógica distinta daquela para que foram criados e daquela que norteia a sua funcionalidade litúrgica. As representações iconográficas são apartadas, quando não dispersas, e a organização dos painéis dos retábulos ou de imagens que conviveram no mesmo espaço é, em geral, alterada. Em contrapartida, o museu, ainda que estabeleça limites à aproximação do observador, torna-as mais próximas, colocando-as à altura do olhar.

Por questões de segurança e preservação, as alfaias e os paramentos são resguardados em vitrinas. Nesta exposição “in vitro”, segundo Georges-Henri (Rivière, 1989), o vidro cria uma barreira física entre o objeto e o observador e estabelece uma distância formal entre ambos, enquanto, juntamente com a iluminação e a introdução de fundos e plintos, contribui para evidenciar os elementos que encerra.

André Malraux refletiu sobre este fenómeno de transformação elaborado pelo museu, definindo-o como “la métamorphose qu’impose à des images créées pour le tombeau, le sanctuaire ou la cathédrale, leur passage au musée” (1965, p. 216). A obra ingressa numa outra rede de conexões: «Si le tableau qui fut un volet ne se réfère plus à son retable, ni à son église, ni même à son surnaturel [...] il se réfère à la totalité des œuvres connues» (Id., *ibid.*, p. 252). Ou seja: «L’œuvre d’art avait été liée, statue gothique à la cathédrale, tableau classique au décor de son époque ; mais non à d’autres œuvres d’esprit différent [...]. Le musée sépare l’œuvre du monde ‘profane’ et la rapproche des œuvres opposées ou rivales» (Malraux, 1951, p. 204). O processo de musealização, é, assim, um fator de descontextualização e reenquadramento e, implicitamente, provoca uma mudança no significado do objeto.

Svetlana Alpers analisou esta transformação, avaliando-a positivamente e conferindo-lhe uma conotação essencialmente estética: “When objects like these are severed from the ritual site, the invitation to look attentively remains and in certain respects may even be enhanced” (1991, p. 27). O objeto é particularizado face aos restantes através de estratégias museográficas, como a identificação nas tabelas, a colocação

em vitrinas, ou a utilização de plintos ou pedestais. A proeminência conferida a cada objeto atrai o olhar, naquilo que Alpers designa como o ‘efeito museu’ (*effect museum*). Jaffrey K. Smith retomou e ampliou este conceito: “The Museum Effect is simple. It is what happens when we encounter a work of art, book, or event that causes us to reflect upon who we are” (2014, p. 6). Ao mesmo tempo, determina o papel do museu na apreciação da obra, ao distinguir entre ‘efeito arte’ e ‘efeito museu’:

a visit to a cultural institution [museu] isn’t just one encounter with one object; it is a series of such encounters, and these objects take us on a ride filled with twists and turns, causing us to contemplate, not only the art we are viewing, but ourselves as well – *who we are, who we were, and who we might become* – in dozens of different ways (p. 8).

James Putnam, também em torno do conceito de ‘efeito museu’, desenvolveu uma análise crítica acerca da intervenção do museu (*museum intervention*), descrevendo as fraquezas, distorções e inconsistências das práticas museográficas tradicionais em torno da arte. Em relação ao aparato dispositivo, Putnam considera que “the vitrine reinforces the notion of the unique, untouchable and unattainable and, perhaps significantly, has its roots in the medieval church reliquary. It therefore enhances the inherent visual power of an object to catch a viewer’s attention and to stimulate contemplation” (2000, p. 36). Tal como Malraux (1951), Putnam, aponta para a tema da ressacralização do objeto religioso no contexto profano do museu.

Este tema é recorrente nos estudos de museu (Gilman, 1918; Cameron, 1971; Duncan, 1991, 1995; Mairesse, 2002, 2014; Roque, 1990, 2011), referindo o fenómeno de apropriação, pelo museu, da sacralidade e dos rituais religiosos aplicados à organização do espaço e à definição dos comportamentos impostos aos seus visitantes. Gilman, ao distinguir entre museu de ciência e museu de arte, sublinhou esta relação: “A museum of science is in essence a school; a museum of art in essence a

temple. Minerva presides over the one, sacred to the reason; Apollo over the other, sacred to imagination” (Gilman, 1918, p. 81). Do ponto de vista formal, a arquitetura dos primeiros museus recuperou a fisionomia do templo clássico (British Museum, em Londres), ou de catedrais e igrejas (Natural History Museum, em Londres; Rijksmuseum, em Amsterdão). Noutros casos, frequentes em Portugal, os museus ocuparam antigos espaços conventuais ou eclesiásticos, mantendo-lhes a marca religiosa.

Esta aproximação prolonga-se na elaboração do espaço expositivo. “O museu constrói a ficção de um novo ritual que se torna o eixo do discurso que estabelece com a pluralidade dos seus públicos. [...] Existe um cerimonial que envolve o museu e determina o evoluir do percurso no seu interior” (Roque, 2011, p. 210). O percurso deambulatório com paragens junto às obras expostas, a introdução de barreiras físicas, estrados, vitrinas e todo o arsenal museográfico que isola o objeto no espaço expositivo, a sugestão de uma vigilância onnipresente e panótica, tudo isso separa o visitante do exposto. O próprio processo de construção do discurso museológico, ao selecionar os diversos itens, enquanto síntese ou representação da realidade, aproxima-se do conceito de “real por excelência” (Eliade, 1992), relativo à coisa sagrada. “‘Museumfication’ – the entry of an object into a museum has a striking parallel with ‘sacralization’ – the making of an object sacred. Both are processes that remove the object from the mundane world, and most notably remove the object’s exchange value” (Paine, 2013, p. 2). O processo de musealização, além de impor uma perspetiva que interfere na forma como o visitante vê o objeto no museu e apreende o respetivo significado, também lhe sobrepõe um novo ritual.

A descontextualização do objeto religioso no museu decorre, por conseguinte, de um processo de transformação, no qual aquele é dessacralizado e, em seguida, musealizado e ressacralizado. A musealização tende a operar novas formas de “sacralização”, quer pela conceção dos espaços arquitetónico e expositivo, incluindo a criação de balizas, explícitas ou implícitas, que separam o objeto do visitante comum, quer pela sublimação de obras de arte consideradas excecionais.

A EXPOSIÇÃO DA ARTE RELIGIOSA NUMA SOCIEDADE SECULARIZADA

Concebendo o processo de musealização como um discurso, o objeto, com as suas plurais convenções semânticas, torna-se uma unidade fraseológica desse discurso. O conjunto dos objetos expostos, as relações estabelecidas entre eles e com o espaço envolvente, tudo contribui para a elaboração do discurso museológico. O objeto em si, isolado e sem informação adicional, limita o observador/recetor ao registo da pura visibilidade e da perceção dos elementos formais e estruturais, das cores, dos brilhos, das texturas. Porém, isto é demasiado rudimentar ao nível da significação.

Há algumas décadas, o público reconhecia a maioria dos objetos religiosos, litúrgicos ou devocionais, e identificava o seu significado e a sua função no ritual. Contudo, a secularização da sociedade e o progressivo afastamento da prática religiosa provocaram uma decisiva iliteracia em relação aos objetos expostos no museu. Este fenómeno é acentuado pelo impacto do turismo, trazendo ao museu novos públicos, muito heterogéneos nas suas referências culturais e religiosas. A maior parte dos visitantes não reconhece as alfaias litúrgicas e não consegue identificar as figuras e cenas religiosas, enquanto a informação disponibilizada pelo museu é escassa e redutora, sem referir dados intangíveis, funcionais ou simbólicos.

Assumindo esta realidade, a Igreja Católica tem vindo a definir um conjunto de princípios e normas que assegurem, ao objeto religioso musealizado, um destino adequado e digno da sua condição litúrgica inicial. É esse o sentido da Mensagem de João Paulo II aos participantes na II Assembleia da Pontifícia Comissão para os Bens Culturais da Igreja, de 25 de setembro de 1997 (Igreja Católica, Papa, 1997, 25 set.), e das várias cartas-circulares da Comissão Pontifícia dos Bens Culturais da Igreja (vd. Igreja Católica, Comissão Pontifícia para os Bens Culturais da Igreja, 2002).

I musei ecclesiastici, come luogo di animazione dei fedeli e di valorizzazione del patrimonio storico-artistico, riuniscono il valore della memoria con quello della profezia salvaguardando i segni tangibili della traditio Ecclesiae. Attraverso il patrimonio storico-artistico essi presentano il compiersi della storia della salvezza in Cristo [...]. Quanto costituisce i musei ecclesiastici permette di crescere in umanità e spiritualità, per cui entra a buon titolo nel progetto pastorale della Chiese particolari. L'attenzione a tale patrimonio può diventare un nuovo ed efficace strumento di evangelizzazione cristiana e di promozione culturale (Igreja Católica, Comissão Pontificia para os Bens Culturais da Igreja, 2002, pp. 523-534, § 1028).

Para cumprir os desígnios de evangelização e de promoção cultural, os museus ligados à tutela eclesiástica tendem a incluir nos seus projetos museológicos, dispositivos textuais e gráficos, apresentando os aspetos conotativos dos objetos e dados relativos ao seu conteúdo funcional e conceitual. Nalguns casos, os objetos são inseridos numa museografia cenográfica que, embora ficcionada, constitui uma representação do contexto original. Neste caso, o objeto participa na recriação da funcionalidade religiosa para o qual foi concebido, através das conexões que estabelece com os restantes objetos do conjunto. A apreensão do significado dos objetos e dos aspetos subjacentes à liturgia, ao culto e à crença que lhes sejam inerentes, torna-se mais imediata e intuitiva.

Considerando a iliteracia de uma sociedade secularizada, justifica-se a aplicação destas práticas em museus e exposições de arte sacra, independentemente da tutela, eclesiástica ou laica, ou da tipologia, seja em museus de religião ou de arte. O que separa o museu eclesiástico do museu laico é a missão evangelizadora que apenas assiste ao primeiro e que, no segundo, se transforma no objetivo de prestar uma informação rigorosa e exaustiva acerca do espólio que expõe. Outra particularidade dos museus de religião, em relação às restantes tipologias de museu com objetos religiosos é o critério de seleção e construção do discurso expositivo. Enquanto no museu de arte, o objeto é escolhido pelo seu valor

patrimonial e artístico, no museu de religião, o objeto é selecionado pelo seu valor documental, enquanto expressão de uma cultura. A escolha dos objetos no museu de religião é validada pelas conotações teológicas, litúrgicas ou devocionais que possam trazer ao discurso. Este critério permite trazer para o espaço expositivo, uma série de objetos de valor patrimonial irrelevante, dispensando um aparato de segurança demasiado pesado e impositivo e diminuindo as restrições da museografia em vitrinas, ao mesmo tempo que permite ensaiar modelos mais cenográficos e imersivos. As analogias propostas por este modelo museográfico trazem uma nova linguagem, apoiada nas memórias intelectuais, sensoriais e emocionais do observador-visitante, onde todo o conjunto participa do discurso interativo entre o museu e os seus públicos.

Se esta orientação tem vindo a ser seguida nos museus eclesiásticos ou de religião, também os museus laicos têm vindo a demonstrar uma crescente preocupação em acrescentar informação relativa à conotação dos objetos de forma a que o visitante possa apreender a sua pluralidade semântica. Os museus de arte começam a inverter a tendência de síntese textual nas legendas, incluindo dados explicativos acerca do significado das peças expostas. No entanto, a maioria dos museus mantém estratégias de mediação limitadas a soluções analógicas tradicionais, como as legendas interpretativas, os painéis introdutórios e as folhas de sala, complementadas com as visitas guiadas que formalizam um discurso museológico direto com grupos de interesses similares.

A maior parte dos projetos digitais limita-se à disponibilização de bases de dados, permitindo pesquisas dentro do inventário, com acesso à informação textual e a imagens. Os projetos de realidade aumentada, em que se introduzem elementos virtuais no ambiente real, oferecem um amplo espectro de possibilidades para a interpretação dos objetos museológicos, mas são ainda poucos os que incidem em temáticas de arte religiosa de matriz cristã. Não obstante, a transposição para o suporte digital surge, agora, como uma possibilidade de recontextualização das obras, elucidando acerca do sentido inerente ao seu contexto original. Não substitui a exposição museológica, mas complementa-a, no sentido em que permite recuperar os dados antropológicos relativos ao culto e à devoção numa sociedade cada vez mais secularizada.

CONCLUSÃO



A musealização consiste na transferência do objeto, do espaço religioso original para o ambiente profano do museu, o que, habitualmente, implica a obliteração das referências à condição sacra primordial. O museu apresenta os aspetos formais, mas tende a ignorar a densidade semântica dos aspetos teológicos, litúrgicos e devocionais dos objetos expostos, comprometendo a sua leitura e a compreensão. No momento em que a sociedade tende à secularização e os públicos se diversificam, muito sob o impacto do turismo crescente, impõe-se que o museu reformule as estratégias comunicacionais.

O incremento da informação complementa, mas não se sobrepõe à supremacia da narrativa contada pelo objeto, que continua a ser o fulcro da exposição. Mantendo o princípio de ampliar a informação à medida que se afasta do percurso expositivo, o contributo das humanidades digitais aos estudos de museus afigura-se crucial para a apresentação dos aspetos conotativos da arte sacra, seja pela divulgação de conteúdos, seja pela criação de plataformas multifuncionais e imersivas. São janelas de oportunidade que se abrem à mediação cultural nos museus e exposições de arte sacra, numa sociedade secularizada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alpers, S. (1991). The museum as a way of seeing. In I. Karp e S. D. Lavine (Eds. Lit.), *Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display* (pp. 25–31). Whashington e Londres: Smithsonian Institution Press.
- Buggeln, G. T., Paine, C., & Plate, S. B. (2017). *Religion in museums: Global and multidisciplinary perspectives*. Londres e Nova Iorque: Bloomsbury Academic.
- Caderno: Museus da Igreja (2015). *Invenire: Revista de Bens Culturais da Igreja*, (10), 53-73.
- Cameron, D. (1971). Museum, a temple or a forum. *Curator: The Museum Journal*, 14(1), 11-24. DOI: 10.1111/j.2151-6952.1971.tb00416.x.
- Campbell, B. G. (2017). *Human evolution: An introduction to man's adaptations* (4ª ed.). Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Coelho, A. (1927). Curso de liturgia romana (2º vol., t. 1): *Liturgia sacrificial: noções gerais, rubricas*. Braga: Rev. "Opus Dei".
- Costa, A. M. R. P. (2012). *Museologia da arte sacra em Portugal 1820-2010: Espaços, momentos, museografia* (Tese de doutoramento em História, na especialidade de Museologia e Património Cultural). Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal.
- Demonio, V. (1882, 17 fev.). Folhetim do século: A Exposição de Arte Ornamental: VI - Madeira e marfim, baixos relevos, estátuas e móveis. *O Século*, 2(339), pp. 1-2.
- Duncan, C. (1991). Art museums and the ritual of citizenship. In I. Karp e S. D. Lavine (Eds. Lit.), *Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display* (pp. 88-103). Whashington e Londres: Smithsonian Institution Press.
- Duncan, C. (1995). *Civilizing rituals: Inside public art museums*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Durkheim, É. (1975). *Textes 2: Religion, morale, anomie*. Paris: Éditions de Minuit.
- Eliade, M. (1992). *O sagrado e o profano: A essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes.
- Falcão, J. A. (2012). Breviário dos museus da Diocese de Beja. *Invenire: Revista de Bens Culturais da Igreja*, (4), 58-65.
- Félibien, M. (1706). *Histoire de l'Abbaye royale de Saint-Denis en France*. Paris: Chez F. Leonard.
- Franco, A. M. L. (2017). *Proposta de musealização de arte sacra: Projeto para a exposição temporária: A arte no concelho de Vila Franca de Xira: Grandes obras* (Dissertação em Mestrado em Museologia). Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal.
- Gilman, B. I. (1918). *Museum ideals of purpose and method*. Cambridge: Trustees of the Museum at the Riverside Press.
- Igreja Católica. Comissão Pontifícia para os Bens Culturais da Igreja. (2002). *Enchiridion dei beni culturali della chiesa: Documenti ufficiali della Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa*. Bolonha: Edizioni Dehoniane.
- Igreja Católica. Papa, 1978-2005 (João Paulo II). (1997, 25 set.) – *Mensagem aos participantes na II Assembleia da Pontificia Comissão para os Bens Culturais da Igreja*. Disponível em https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/messages/pont_messages/1997/documents/hf_jp-ii_mes_19970925_beni-culturali.html.

Lewis, C., & Short, C. (1879). *A Latin dictionary ...* (ed. digital). Oxford: Clarendon Press. Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0059:entry=sacer>.

Luís I, Rei de Portugal, 1838-1889. [Exposição retrospectiva de arte ornamental em Lisboa: Discurso inaugural]. *Diário Ilustrado*, 11(3119), 2-3. Disponível em <http://purl.pt/14328>.

Mairesse, F. (2002). *Le musée, temple spectaculaire: Une histoire du projet muséal*. Lion: Presses Universitaires de Lyon.

Mairesse, F. (2003). *Le musée, temple spectaculaire: Une histoire du projet muséal*. Lion: Presses universitaires de Lyon.

Mairesse, F. (2014). *Le culte des musées*. Bruxelas: Académie royale de Belgique.

Mairesse, F. (Ed. lit.). (2018). *Museology and the sacred: Materials for a discussion = La muséologie et le sacré: Matériaux pour une discussion = La museologia y lo sagrado: Materiales para una discusión: Papers from the ICOFOM 41th symposium* (Teerão, Irão, 15-19 out.). Paris: International Committee for Museology – ICOFOM.

Malraux, A. (1951). *Les voix du silence*. Paris: Gallimard.

Malraux, A. (1965). *Le musée imaginaire*. Paris: Gallimard.

Mota, F. C. S. (2016). *Convento de Corpus Christi de Gaia: Novos usos do património* (Dissertação de Mestrado em História e Património). Universidade do Porto, Porto, Portugal.

Otto, R. (2001). *Le sacré: L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le relationnel*. Paris: Payot.

Paine, C. (1999). *Godly things: Museums, objects and religion*. Londres: Leicester University Press.

Paine, C. (2103). *Religious objects in museums: Public live and private duties*. Londres e Nova Iorque: Bloomsbury.

Pinheiro, R. B. (1882, 5 jan.). *A exposição*. *O Antonio Maria*, s. 1(138), 23.

Pinto, C. S. (2014). *A coleção de arte colonial do Patriarcado de Lisboa* (Tese de Doutoramento em História da Arte, especialidade em Museologia e Património Artístico). Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal.

Putnam, J. (2000). *Art and artifact: The museum as medium*. Nova Iorque: Thames and Hudson.

R. (1882, 21 jan.). *Exposição retrospectiva de arte ornamental em Lisboa: Sessão de inauguração*. *O Occidente: Revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, 5(111), 22-23.

Relvas, C. (1883). *Album de phototypias da exposição retrospectiva de arte ornamental em Lisboa, 1882*. Lisboa: Oficina de J. Leibold.

Rivière, G.-H., et al. (1989). *La Muséologie selon Georges Riviere: Cours de muséologie, textes et témoignages*. Paris: Dunod.

Roque, M. I. (1990). *A comunicação no museu* (Dissertação Final do Curso de Pós-Graduação em Museologia e Património Artístico). Universidade Lusíada, Lisboa, Portugal). Disponível em <http://dited.bn.pt/31586/2573/3088.pdf>.

Roque, M. I. R. (2011). *O sagrado no museu: Musealização de objectos do culto católico em contexto português*. Lisboa: Universidade Católica Editora.

Sartore, D. (1992). *Sagrado/sacro: Perspectivas teológico-litúrgicas*. In D. Sartore e A. Triacca (Eds.), *Dicionário de liturgia* (pp. 1092- 1093). São Paulo: Paulus.

Simas, J. M. S. (2018). *Património religioso e museus eclesiásticos: Uma proposta para a Igreja Matriz de Santa Cruz (Lagoa-Açores)* (Dissertação de Mestrado em Património, Museologia e Desenvolvimento). Universidade dos Açores, Ponta Delgada, Portugal.

Smith, J. K. (2014). *The museum effect: How museums, libraries, and cultural institutions educate and civilize society*. Lanham: Rowman & Littlefield.

Soares, H. N. S. (2018). *O Mosteiro de Nossa Senhora da Esperança de Ponta Delgada: Uma proposta de valorização patrimonial em diálogo com a comunidade*. (Dissertação de Mestrado em Património, Museologia e Desenvolvimento). Universidade dos Açores, Ponta Delgada, Portugal.

Strassoldo, R. (1996). *Forma e funzione: Introduzione alla sociologia dell'arte*. Udine: Forum.

Turcan, R. (2014). *L'archéologie dans l'Antiquité. Tourisme, lucre et découvertes*. Paris : Les Belles Lettres

Unesco. (2003). *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*. Disponível em <https://ich.unesco.org/fr/convention>.

Winckelmann, J. J. (1764). *Johann Winckelmanns ... Geschichte der Kunst des Alterthums* (História da Arte Antiga, 2 v.) Dresden: Walther.



ARTE SACRA, CULTO, CULTURA E PATRIMÓNIO

SACRED ART, CULT, CULTURE AND HERITAGE



Nuno Saldanha

nuno.saldanha@universidadeeuropeia.pt

IADE/Universidade Europeia; UNIDCOM; CHAM-Centro de Humanidades/ U.N.L.

NOTA BIOGRÁFICA

Historiador da Arte, tem publicado vários livros, e artigos em diversas revistas, catálogos e dicionários, sobre Iconografia, História da Arte, História da Arquitetura Naval, Crítica e Teoria da Arte (sécs. XVIII-XIX). É Professor Auxiliar, coordenador do Curso de Fotografia e Cultura Visual, no IADE - Faculdade de Design, Tecnologias e Comunicação/Universidade Europeia, e investigador da UNIDCOM/IADE e do CHAM/U.N.L. Na área museológica, foi Diretor da Galeria de Pintura Rei D. Luís/Palácio Nacional da Ajuda, Assessor de Direção do Museu da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, Diretor da Casa-Museu dos Patudos e Comissário de várias exposições. Membro da Academia Nacional de Belas Artes.

RESUMO

Este texto assenta mais sobre a colocação de questões, e pontos de debate, do que a habitual exposição de conteúdos. A questão “Arte Sacra” é de enorme complexidade, a que está indissociavelmente ligada uma enorme responsabilidade. Entre o intrincado conjunto de valências que se cruzam, sobressaem os de natureza litúrgico-cultuais, artístico-culturais e patrimoniais.

Portugal possui um património artístico-cultural considerável, mas, sendo um país de fracos recursos, dificilmente o Estado português poderá alguma vez dar uma resposta efetiva, a todas as necessidades que tal encargo acarreta. A propósito disso, poderíamos colocar uma questão hipotética – e se esses bens fossem restituídos à sua origem ou, pelo menos (dado muitos conventos, igrejas ou capelas originais já não existirem) regressassem aos ambientes sagrados para os quais foram criados? O regresso das imagens e dos objetos de Arte Sacra às igrejas torna-se plenamente justificável, dado que (além de uma questão de justiça) a Igreja é naturalmente o local mais adequado à realização espiritual, à comunicação de sentido, para a expressão da Liturgia e para o cumprimento da função espiritual, pastoral e catequética, que constitui a sua essência.

PALAVRAS – CHAVE

Arte Sacra; Património; Culto; Cultura.

ABSTRACT

This text is based more on raising questions, and points of debate, than the usual exposure of content. “Sacred Art” is a topic of enormous complexity, which is inextricably linked with enormous responsibility. Among the intricate set of interconnected valences of Sacred Art, those of liturgical-cultic, artistic-cultural and patrimonial nature stand out.

Portugal has a considerable artistic and cultural heritage but, as a country of limited resources, the Portuguese State can hardly ever provide an effective response to all the needs that such a charge entails. In this regard, we could pose a hypothetical question - what if these belongings were restored to their primary source or, at least (given many of the convents, churches, or original chapels no longer exist), they could be returned to their sacred environments for which they were created? The return of images and objects of Sacred Art to the churches becomes fully justifiable, since (beyond a matter of justice) the Church is naturally the most suitable place for the spiritual realization, the communication of meaning, the expression of Liturgy, and for the fulfillment of the spiritual, pastoral and catechetical function of these objects which, actually, embrace its essence.

KEYWORDS

Sacred Art; Cultural Heritage; Cult; Religious Culture.

“O Homem é o único animal que distingue a água comum da água benta.”

Terence Hanbury White

O presente artigo assenta, sobretudo, sobre a colocação de questões, a problematização e pontos de debate, mais que a habitual exposição de conteúdos. A questão “Arte Sacra” é de enorme complexidade, a que está indissociavelmente ligada uma enorme responsabilidade. Entre o intrincado conjunto de valências que se cruzam, sobressaem as de natureza litúrgico-cultuais, artístico-culturais e patrimoniais.

Como sabemos, Portugal possui um património artístico-cultural considerável, mas, sendo um país de fracos recursos, dificilmente o Estado português poderá alguma vez dar uma resposta efetiva, a todas as necessidades que tal encargo acarreta. De cada vez que se discute o Orçamento de Estado, as verbas destinadas à Cultura revelam-se sempre irremediavelmente insuficientes, não obstante às somas avultadas que chegam da Europa, sem as quais a situação de rutura já teria chegado há muito tempo. A propósito disso, poderíamos colocar uma questão hipotética – e se esses bens fossem restituídos à sua origem ou, pelo menos (dado muitos conventos, igrejas ou capelas originais já não existirem) regressassem aos ambientes sagrados para os quais foram criados? O regresso das imagens e objetos de Arte Sacra às igrejas torna-se plenamente justificável, dado que (além de uma questão de justiça) a Igreja é naturalmente o local mais adequado à realização espiritual, à comunicação de sentido, para a expressão da Liturgia e para o cumprimento da função espiritual, pastoral e catequética, que constitui a sua essência. No fundo, consistiria em devolver a esses mesmos artefactos, a riqueza e o propósito para o qual foram pensados e produzidos, a natureza metafísica da qual foram desprovidos.

ARTE SACRA VERSUS ARTE RELIGIOSA



Importa, em primeiro lugar, tentar definir os contornos do problema, nomeadamente, tentar elucidar uma questão que se tem prestado, inexoravelmente, a sucessivos equívocos. Arte Sacra ou Arte Religiosa?

A Arte Religiosa é aquela que reflete a vida religiosa do artista ou do encomendador, tendo mais a ver com a temática do que com os objetivos. É uma arte submetida ao religioso, embora sem perder a sua característica. São imagens artísticas de inspiração e motivos religiosos, destinadas a elevar a mente para o espiritual. A Arte Religiosa está ligada a imagens de devoção. Nasce da vida interior do indivíduo crente e, embora se refira a Deus, fá-lo com conteúdo humano. Surge do imanente, intrínseco ao mundo material e concreto.

A Arte Sacra, por seu lado, é fenómeno comunicativo, e tem como objetivo expressar uma Verdade que vai além do racional, do conhecido, do humano. É uma forma de arte simbólica e teocêntrica, feita para a religião, com um destino de liturgia, ou seja, o culto divino. Ela envolve quer as práticas rituais e cultuais, como os aspetos práticos e operativos do caminho da realização espiritual, dentro de uma tradição religiosa. Torna-se necessário que seja compreensível, que sirva de ensinamento, porque é uma espécie de “teologia em imagens”, e deve representar as verdades da Fé. A Arte Sacra está ligada a imagens de culto e a imagem de culto dirige-se à transcendência. Se toda a Arte Sacra é religiosa, nem toda a Arte Religiosa é Arte Sacra.

CULTUAL *VERSUS* CULTURAL



Segundo o *Catecismo da Igreja Católica*, todos os objetos litúrgicos adulterados, ou retirados do culto são implicitamente execrados e podem assumir uma nova funcionalidade, nomeadamente, de cariz museológico (Igreja Católica 1983, can. 1212-1238). Ora, musealizar é integrar num museu ou numa instituição semelhante, mas, segundo Maria Lúcia M. Loureiro e José Matheus Loureiro, é mais do que isso: “Musealizar – *é um processo* (ou conjunto de processos) por meio dos quais alguns objetos são privados de sua função original e, uma vez revestidos de novos significados [sublinhado nosso], adquirem a função de documento” (Matheus Loureiro, 2013, p. 6).

Do mesmo modo, dando realce a esta derivação ontológica e funcional, Isabel Roque refere:

O objeto museológico é predominantemente desvirtuado do conteúdo semântico enquanto interveniente num culto religioso, fazendo prevalecer qualidades estéticas, formais e materiais... O museu tende a expor o significante em detrimento do significado, ao apresentar o sentido literal do signo... não a sua dimensão metafórica, ou as suas conotações. (Roque, 2015, p. 289).

Como qualquer objeto artístico, o de Arte Sacra pode e deve ser alvo de uma fruição formal, estética ou imagética, bem como apreciação/contextualização do seu valor histórico e documental.

A viragem que se opera com esta «musealização» da Arte Sacra, ou seja, a conversão destes bens desafetados da sua função e vocação cultual, em meros objetos culturais destinados à fruição estética, acaba sempre por surtir numa desconstrução teleológica, que retira o sentido espiritual e transcendental dos objetos litúrgicos, para os converter em

meros exemplos das oscilações do gosto e/ou das capacidades técnicas da História humana. O despojamento de âmbito espiritual, ontológico e pastoral da Arte Sacra, bem como a remoção do seu indissociável contexto (mormente dos programas iconográficos/iconológicos originais), corre o risco de converter os núcleos museológicos em exposições de “antiguidades”.

Uma igreja será sempre naturalmente o local mais adequado à realização espiritual, à comunicação de sentido, para a expressão da Liturgia e para o cumprimento da função espiritual, pastoral e catequética que constitui a sua essência. Na Europa, podemos assistir a brilhantes exemplos desta recolocação/devolução de objetos de Arte Sacra recontextualizados em espaços eclesiais. No entanto, esta “re-cultuação” tem necessariamente de passar por uma preparação sistemática e pela criação de condições, para que o processo não se transforme numa mera passagem de propriedade, ou seja, numa mera “re-culturação”. Este processo terá de passar necessariamente pela educação dos próprios religiosos, como o salientava a *Carta Circular* assinada pelo Cardeal Marchisano, Presidente da Comissão Pontifícia para os Bens Culturais da Igreja, em 1992.

Já em Março de 2000, a Comissão Episcopal Italiana apelava à necessidade da valorização pastoral dos referidos bens, no sentido de dar uma resposta efetiva ao projeto generalizado de “evangelizar a cultura” e “inculturar a Fé”. Pietro de Marco critica a ausência de dimensão estética na cultura religiosa e na prática pastoral. A falta de proteção teológica da dimensão estética leva a uma apreciação meramente formal da Arte Sacra e à sua marginalização (Marco, 2003). No Convénio Internacional “Arte e Liturgia no séc. XX”, em Agosto de 2003, tomava-se consciência de que quase nada havia sido feito – a maioria dos seminários e estudos teológicos não tinham cursos de História da Arte e, onde existiam, eram tipicamente opcionais ou ocasionais.

ARTE SACRA, PATRIMÓNIO E CATEQUIZAÇÃO



Como se afirma nas Constituições Sinodais do *Sacrosanctum Concilium* sobre Arte Sacra (Cap. VII), a sua função básica é a de comunicar a Mensagem de Cristo e simbolizar o sobrenatural, destacando-se o aspeto catequético. Ela tem de estar em paralelo com a Liturgia no processo “sacramental” que ambas envolvem (SC, A. 122, Fl. 34) e deve destinar-se à adoração católica, assim como à educação dos fiéis (SC, A. 127, Fl. 35). Deve também, ajudar na devoção e na oração, quer como parte da Liturgia, quer em práticas devocionais independentes desta.

Em 1997, os bispos de Florença e da Toscana publicaram uma nota pastoral (“La vita si è fatta visibile - *La comunicazione della fede attraverso l'arte*. Nota pastorale 23-02-1997”), que é o primeiro documento da Igreja expressamente dedicado à função espiritual, pastoral e catequética da Arte Sacra (C.E.I., 1997). Esta Arte não é, portanto, um simples objeto de museu, ou coleção, seja ele estatal, privado ou eclesiástico, quer esteja num edifício profano ou sagrado. Uma igreja também não é um museu, ou uma sala de espetáculos, é um edifício consagrado, signo de transcendência, lugar de memória, identidade e sentido, onde a comunidade se reúne para escutar a Palavra Divina, para a oração, celebrar a Eucaristia e receber os sacramentos, independentemente da sua beleza ou valor artístico.

Isto não significa, naturalmente, que se devam fechar as igrejas, ou os seus bens artísticos, aos que não creem, aos que não compreendem ou aos que perfilham outros credos. Antes pelo contrário, é precisamente aí que reside a grandeza da Arte Sacra, de acordo com o ideal da nova evangelização através da Arte.

A “invasão” das nossas igrejas, por milhares de visitantes (fomentada pela moda do turismo de massas), não deve ser um motivo de inquietação, mas uma ocasião preciosa de acolhimento e partilha. Diversamente do que sucede em muitos casos, este acolhimento não deve ser apenas turístico, mas humano e cristão, no sentido de uma verdadeira obra pastoral. É nesse aspeto que, uma vez mais, se deve salientar o carácter sagrado e não profano de uma igreja que, ao contrário de um museu, permite atualizar de forma eficaz a verdadeira e plena essência da Arte Sacra. Um brilhante exemplo do referido acima tem sido desenvolvido pela federação europeia *Ars et Fides*, de Monsenhor Timothy Verdon, um dos mais importantes organismos cristãos de associações de guias voluntários em lugares religiosos, com ramificações na Alemanha, Inglaterra, França, Holanda, Itália e Espanha.

Num período em que se fala tanto de património e turismo, a federação tem promovido, na base do trabalho voluntário, um significativo papel de evangelização através da Arte e do Património Sacro. Fundamentalmente, assenta no princípio de uma Igreja aberta a todos – visitantes, turistas, crentes, com o propósito de acolher, de tornar legível e do desenvolvimento da ideia de um companheirismo espiritual.

“O Homem é o único animal que distingue a água comum da água benta”, referia Terence Hanbury White (1906-1964), porém, isso não é válido para todos. O Homem comum só consegue ver a água. Do mesmo modo, alguns apenas conseguem ver a arte ou a riqueza material dos objetos de Arte Sacra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Santi, G. (ed.) (1993). *Arte e liturgia – l'Arte sacra a trent'anni dal Concilio*. Milão: San Paolo Edizioni.

Maggiani, S. (ed.). (1984). *Gli spazi della celebrazione rituale*. Milão: Edizioni O.R.

AA. VV. (1993). *Enchiridion Vaticanum – Documenti ufficiali del Concilio Vaticano II*,

Bolonha: Edizioni Dehoniane Bologna.

Benazzi, N. (coord.) (2003). *Arte e teologia: Dire e fare la bellezza nella chiesa*. Bolonha: Edizioni Dehoniane Bologna.

Benazzi, N. (coord.) (2004). *Arte e spiritualità: Parlare allo spirito e creare arte*. Bolonha: Edizioni Dehoniane Bologna.

Bouyer, L. (1994). *Architettura e liturgia*. Magnano: Edizioni Qiqajon.

Cassingena-Trévedy, F. (2003). *La bellezza della liturgia*. Magnano: Edizioni Qiqajon

Cattaneo, E. (1982). *Arte e liturgia dalle origini al Vaticano II*. Milão: Vita e Pensiero.

Conferenza Episcopale Italiana (1997), *La vita si è fatta visibile. La comunicazione della fede attraverso l'arte*. Florença: Cooperativa Firenze 2000.

Conferenza Episcopale Italiana (1996). L'adeguamento delle chiese secondo la riforma liturgica. Nota Pastorale. *Notiziario della Conferenza Episcopale Italiana*, 4, 105-155.

Conferenza Episcopale Italiana (1993). La progettazione di nuove chiese. Nota Pastorale della Commissione Episcopale per la liturgia Bolonha. *Notiziario della Conferenza Episcopale Italiana*, 3, 40-57.

Chenis, C. (1996). *Ragioni concettuali e valenze linguistiche dell'arte sacra contemporanea*. Teramo: Edizioni Staurós, San Gabriele.

Chenis, C. (2002). *Fondamenti teorici dell'arte sacra. Magistero post-conciliare*. LAS: Roma.

Fumet, S. (2002). *Processo all'arte*. Milão: Jaca Book.

Gabetti, R. (2000). *Chiese per il nostro tempo. Come costruirle come rinnovarle*. Turim: Ellenici.

Gatti, V. (2001). *Liturgia e arte. I luoghi della celebrazione*. Bolonha: Edizioni Dehoniane Bologna.

Grasso, G. (coord.) (2000). *Chiesa e Arte*. Milão: Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo.

Guardini, R. (1987). *Lo spirito della liturgia – I santi segni*. Bréscia: Morcelliana.

Marco, P. (2003). "Sulle responsabilità della cultura teologica nell'incuria per l'arte sacra". Consultado em 9 de Outubro de 2003 em <http://chiesa.espresso.repubblica.it/articolo/6970.html>.

Matheus Loureiro, M. L. N. & Matheus Loureiro, J. M. (2013). Documento e musealização: Entretecendo conceitos, *MIDAS* [Online], 1. doi: 10.4000/midas.78.

Richter, Klemens (2002). *Spazio sacro e immagini di chiesa. L'importanza dello spazio liturgico per una comunità viva*. Bolonha: EDB.

Roque, M. I. (2015). Musealizar o Sagrado. *Invenire: Revista de Bens Culturais da Igreja*, 10, 54-56.

Saldanha, N. (2011). As Múmias e Frankenstein - Um Thriller patrimonial. Arte Sacra, o Estado e a Igreja. *Invenire: Revista de Bens Culturais da Igreja*, 2, 50-53.

Saldanha, N. (2008). Património Religioso – culto, cultura e identidade. *Agência Ecclesia – Semanário de Actualidade Religiosa*, 1143 (15 Abr. 2008), p. 8.

Sansòn, V. (Ed.) (2002). *Lo spazio sacro. Architettura e liturgia*. Pádua: Edizioni Messaggero Padova.

Sirboni, S. (2000). *Il linguaggio simbolico della liturgia: I segni che alimentano e manifestano la fede*. Cinisello Balsamo (MI): Edizioni San Paolo.

Verdon, T. (2002). *Arte e catechesi. La valorizzazione dei beni culturali in senso cristiano*. Bolonha-Florença: Società Editrice Fiorentina.

UM ESPAÇO DA CIDADE QUE PUDESSE SERVIR PARA A COMUNHÃO ENTRE OS HABITANTES

A PLACE OF THE CITY THAT COULD SERVE FOR
THE COMMUNION BETWEEN THE INHABITANTS



Luís Martinho Urbano

luis.urbano@arq.up.pt

Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto

Centro de Estudos de Arquitetura e Urbanismo

NOTA BIOGRÁFICA

Luís Martinho Urbano é arquiteto e docente da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (FAUP). Licenciou-se na Universidade de Coimbra em 1998 e concluiu o doutoramento na FAUP em 2015. Escreveu artigos e apresentou comunicações sobre a arquitetura dos conventos femininos e as interseções entre a arquitetura e o cinema em diversas publicações e conferências. Coordenou o Workshop *Cinemarchitecture* (2008, 2009 e 2010), o Curso de Verão Arquitetura e Cinema (2010, 2011 e 2012) e organizou os Seminários Portugal 1960-74 (2010), *Revoluções* (2011) e a Conferência Internacional *Inter[Sections]* (2013). Na FAUP, coordenou o Projeto de Investigação *Ruptura Silenciosa*, no âmbito do qual produziu dez curtas-metragens. É editor da revista *JACK – Journal on Architecture and Cinema* e dos livros *Designing Light* (2007), *Mundo Perfeito* (2008), *Revoluções. Arquitetura e Cinema nos anos 60/70* (2013) e *Circa 1963. Conversas com arquitetos e cineastas* (2018). É autor do livro *Histórias Simples. Textos sobre Arquitetura e Cinema* (2013) e das curtas-metragens *Sizígia* (2012), *A Casa do Lado* (2012) e *Como se desenha uma casa* (2014).

RESUMO

A Igreja do Sagrado Coração de Jesus em Lisboa, da autoria de Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas, apesar de relativamente ignorada, é uma das mais emblemáticas obras da arquitetura portuguesa, exprimindo uma nova atenção ao contexto urbano, aos valores do uso quotidiano e uma sociabilidade potenciada pelos espaços de transição entre a rua e o edifício. A igreja é exemplar não só na forma como inclui o movimento dos utentes na produção do espaço, numa propositada indefinição entre público e privado, mas também na materialização das novas premissas arquitetónicas emanadas do Concílio Vaticano II. A multiplicidade de valências que abraça, dispostas em diferentes níveis, e a inovadora rua interna, que permite acessos independentes, são sinais claros da sua vocação urbana. O tratamento plástico do edifício revela igualmente uma vontade de experimentar novas linguagens, reinterpretando o uso do betão, ora estruturalmente, ora como revestimento.

PALAVRAS – CHAVE

Arquitetura; Espaço; Religião; Cinema.

ABSTRACT

The Church of the Sacred Heart of Jesus in Lisbon, by Nuno Teotónio Pereira and Nuno Portas, although relatively unknown, is one of the most representative works of Portuguese architecture, expressing a new attention to the urban context, to the values of everyday use and a sociability fostered by the transition spaces between the street and the building. The church is exemplary not only in the way it includes the movement of the users in the production of space, in a purposeless indefinition between public and private, but also in the materialization of the new architectural guidelines emanating from the Second Vatican Council. The multiplicity of uses it embraces, arranged in different levels, and the innovative internal street, that allows independent accesses, are clear signs of its urban vocation. The plastic treatment of the building also reveals a willingness to experiment with new languages, reinterpreting the use of concrete, either structurally or as lining.

KEYWORDS

Architecture; Space; Religion; Cinema.

A Igreja do Sagrado Coração de Jesus, da autoria de Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas (Imagem 1), é um exemplo paradigmático do desejo, que se experimentou na década de sessenta do séc. XX, de regressar à cidade existente e de redescobrir a pluralidade do centro. Na forma como integra sinais que estavam no ar, o edifício procura uma arquitetura nova, socialmente interventiva, mais próxima dos seus utilizadores, com uma atitude comunicativa perante a cidade. É uma arquitetura anti-monumental, onde se experimenta a desconstrução e a desmultiplicação dos volumes, numa relação inovadora com a rua.

Mas antes de passarmos à análise do emblemático edifício lisboeta, parece-nos pertinente, porque relativamente desconhecida, explorar a ligação de Nuno Portas ao cinema, que antecede a sua colaboração no *atelier* de Nuno Teotónio Pereira. Foi no Colégio Jesuíta das Caldinhas, em Santo Tirso, onde foi colega do futuro realizador Paulo Rocha, que Nuno Portas começou a organizar sessões de cinema.

Um dos jesuítas das Caldinhas, que gostava imenso de cinema, conseguiu arranjar dinheiro para ter uma máquina de projeção, uma DeVry de 35 mm. Eu e mais dois ou três convencemo-lo a fazer uma espécie de cineclube. Depois, na revista do colégio, apareciam alguns artigos, lembro-me de ter escrito um sobre a *Joana D'Arc* (Portas, 2018, p. 33).

Quando foi estudar arquitetura para a Escola de Belas Artes de Lisboa, Nuno Portas fez parte do movimento dos cineclubes, inscrevendo-se no Cineclube Universitário, levando consigo o seu amigo João Bénard da Costa, mais tarde notável diretor da Cinemateca Portuguesa. Ainda na Universidade, os dois fundaram, com Nuno Bragança e Pedro Tamen, o CCC – Cine Clube Católico, publicando pequenos catálogos de apresentação dos filmes exibidos e sendo acusados pela ala mais conservadora dos estudantes de serem “materialistas e tipos perigosos” (Portas, comunicação pessoal, 12 de outubro de 2011). Portas começou também uma colaboração como crítico de cinema, primeiro no *Diário de Lisboa* e mais tarde no *Diário Ilustrado*. Enquanto cumpria o serviço militar, ainda sem o espetro da Guerra Colonial, Portas realizou um filme sobre:



Imagem 1_ Igreja do Sagrado Coração de Jesus, © Arquivo Atelier Nuno Teotónio Pereira.

Um soldado pobre da província, um incapaz que os militares de carreira insultam, fugindo para o mar para nunca mais ser visto. O filme passava-se em Cascais, naquela bela paisagem, e foi todo feito à Eisenstein: cada plano dava uma página desenhada, 25 minutos de cinema a cores, em 16 mm, o que não era normal. Pedi ao Fernando Lopes que fizesse a montagem, porque nós não sabíamos, nem tínhamos máquina (Portas, 2018, p. 38).

Numa das muitas viagens que fez a Paris, quase exclusivamente para ver cinema, Nuno Portas conhece André Bazin, que o convida a participar numa das reuniões dos *Cahiers du Cinéma* onde se encontravam François Truffaut, Eric Rohmer, Claude Chabrol ou Jean Narbonni, assistindo assim ao vivo à implementação da *politique des auteurs*. “Eles tinham uma política claríssima de fazer as coisas de forma a que as pessoas distingam quem são os autores e quem são os que não interessam” (Portas, 2018, p. 54). A mesma política de autores que Portas assume ter trazido para Portugal quando, na revista *Arquitectura*, iniciou a publicação das obras de uma nova geração de arquitetos, como Távora, Teotónio Pereira, Tainha ou Álvaro Siza. “Fiz uma política de autores, baseada mais uma vez na influência do cinema. Essa nova geração, de facto, eu aí assumo que a planeei” (Portas, 2018, p. 55). Para a aceitação do convite para participar na revista foi essencial a opção de abandonar o sonho de ser cineasta - “ainda estava hesitante se ia para a Cinecittà aprender a ser realizador” (Portas, 2018, p. 40) – e o início da colaboração no *atelier* de Nuno Teotónio Pereira, que durou dezassete anos.

O *Saber Ver a Arquitectura* (Bruno Zevi, 1948) foi para mim um livro decisivo para dar a volta, porque não falava da arquitetura como objeto, mas de arquitetura como espaço interno. Eu pela ‘casca’ da arquitetura não deixava provavelmente o cinema, mas pelo ‘miolo’ da arquitetura, já valia a pena. O que é uma visão, de certo modo, cinematográfica. O cinema é feito a partir da

realidade, é com a observação e o registo das situações reais, das pessoas, dos ambientes, dos panoramas, daquilo que se queira, era com isso que se construía uma outra coisa. Portanto, eu fico lá no Teotónio e digo à rapaziada do cinema: Eu agora passo a ser mais um dos críticos de arquitetura, porque vocês são muitos, vocês podem fazer isso, e lá nos vamos vendo (Portas, 2018, p. 39).

Apesar da renúncia ao cinema, manteve a ligação ao grupo dos cineastas do *cinema novo*:

Sempre andamos mais ou menos juntos. Eu já não era tipo que pudesse estar o dia inteiro no café à espera do próximo filme, que era o que acontecia com a malta. Eu ia de vez em quando, por encomenda, para estar com o Paulo Rocha, acompanhei as filmagens dos *Verdes Anos*, ou para estar com qualquer um deles, conhecia-os a todos (Portas, 2018, p. 48).

Uma das obras mais significativas da colaboração de Nuno Portas no *atelier* de Nuno Teotónio Pereira foi precisamente a Igreja do Sagrado Coração de Jesus. Projeto vencedor do concurso lançado pelo Secretariado das Novas Igrejas em 1962 para a construção de uma igreja paroquial na Rua Camilo Castelo Branco, na zona do Marquês de Pombal em Lisboa. O edifício é uma proposta exemplar do Movimento de Renovação da Arte Religiosa (MRAR), a que pertenciam os arquitetos e que pretendia uma relação mais próxima entre a Igreja, a cidade e a sociedade (Imagem 2). O MRAR criticava as igrejas historicistas que tinham sido previamente construídas em Lisboa e a principal figura da Igreja Católica na época em Portugal, o Cardeal Cerejeira, acabou por aceitar essas críticas, mas também à proposta do Movimento para que fosse feito um concurso para a nova igreja. A equipa de Nuno Portas e Nuno Teotónio Pereira acabará por ganhar o concurso com uma proposta de uma igreja em U, fechando o terreno e libertando o centro.



Imagem 2_ Igreja do Sagrado Coração de Jesus, © Arquivo Atelier Nuno Teotónio Pereira.

Nós aqui demos ao centro um sentido cívico, como se se entrasse numa rua. Alguém que esteve na Igreja, já não sei se foi o Gregotti ou o Bohigas, dizia que nós tornámos o acesso ao espaço religioso o mais difícil, todos os outros são mais fáceis, porque estão no caminho entre as duas ruas (Portas, 2018, p. 173).

O edifício insere o novo espaço litúrgico numa cidadela ecuménica, deliberadamente aberta a todos os que a quisessem usar ou apenas atravessar, recuperando o conceito pombalino dos espaços sagrados integrados no tecido urbano. Nas próprias palavras de Portas: “Lembro-me de explicar à malta, quando estávamos a tratar dos primeiros esboços, que nós aqui vamos seguir a linha do Marquês de Pombal, que só fez igrejas à face, nunca isolou as igrejas” (Portas, 2018, p. 45). A igreja do Sagrado Coração de Jesus abandona, assim, a autonomia dos edifícios modernistas, soltos do chão, monoblocos, para recuperar uma vivência em torno de um espaço central (Imagem 3). A referência aqui já não é o ‘claustro’ do Mercado da Feira, de Távora, nem será um ‘pátio das cantigas’, mas ainda assim resgata valores comunitários que se tinham perdido nas visões modernistas mais puras. “Aceitou-se e aceita-se uma certa medida de interioridade como característica inevitável, imprimindo um carácter próprio ao espaço; esta interioridade é marcada espacialmente pela proximidade dos paramentos verticais e por grandes zonas cobertas” (citado por Fernandes, 1994)¹. Na maneira como deseja pertencer ao contexto sem deixar de evidenciar a sua modernidade, a Igreja do Sagrado Coração de Jesus representa uma arquitetura claramente urbana que cria espaços públicos de encontro e atravessamento, ligando duas ruas a cotas distintas (Imagem 4). Esse espaço público “surgirá pautado em sucessivos volumes e percursos, de grande movimento, onde as formas de geometria irregular deixarão adivinhar a existência de um princípio ordenador” (Fernandez, 1988, p. 160). Brutalista, menos na utilização dos materiais do que na procura de uma verdade espacial e religiosa que se relaciona com o presente e não com uma aspiração utópica de futuro, é uma obra de grande complexidade espacial, particularmente na utilização da luz natural e na forma como a audiência se relaciona com o sagrado.

¹ Excerto do relatório do Júri publicado em *Arquitectura: Revista de Arte e Construção*, nº 76, Lisboa, 1962.

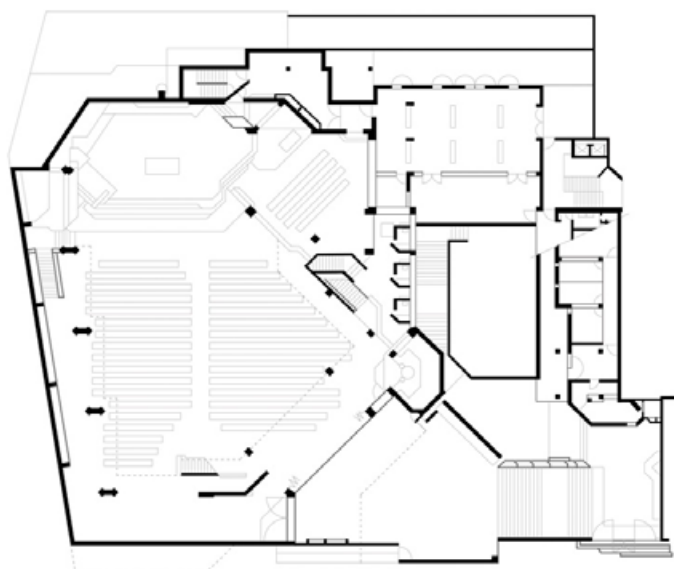
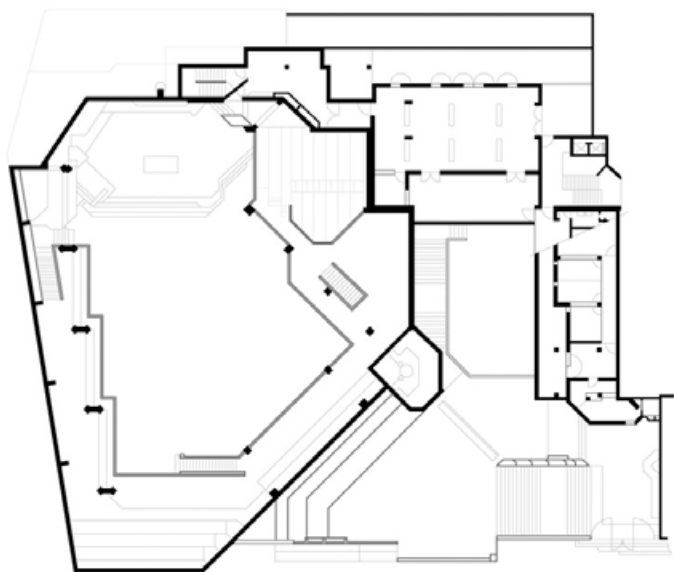


Imagem 3_ Igreja do Sagrado Coração
 de Jesus, © Luis Martinho Urbano



Imagem 4_ Igreja do Sagrado Coração
 de Jesus, © Luis Martinho Urbano

A nossa ideia é que fosse um espaço de comunhão de pessoas, independentemente da sua religião, das suas tendências ou das suas simpatias. Queríamos que fosse um espaço da cidade, um espaço urbano que pudesse servir para a comunhão entre os habitantes. Aqui o utilitário não está em primeiro lugar, há uma intenção, um programa que é dirigido às pessoas, para que saiam de si próprias, abarcando horizontes mais amplos do que aqueles que compõem o seu quotidiano (Pereira & Portas, 2018, p. 174).

A abordagem de Nuno Portas e Nuno Teotónio Pereira à arquitetura, e não apenas nesta obra, valoriza a relação entre o edifício e a cidade, acentuando a sua dimensão cívica e “o seu interesse centra-se especialmente nas qualidades vivenciais dos espaços e dos sistemas distributivos” (Portas & Mendes, 1991, p. 13). É o caso desta igreja, mas também, mais tarde, do Edifício Franjinhas, igualmente em Lisboa, ambos funcionando como extensões da rua e convidando os transeuntes a transformarem-se em utentes dos edifícios.

Numa cidade oprimida pela construção, tivemos a ideia de fazer do conjunto da nova igreja um verdadeiro espaço público, apesar da limitação do terreno. Frente a muita gente que se lamentava de que o terreno era mau, encaixado entre outros edifícios, quisemos aproveitar essas circunstâncias para demonstrar que era possível adaptar, sem destruir, as bandas de casas, com detestáveis traseiras, os muros fechados ou terraços de garagens, aproveitando-as para oferecer espaços utilizáveis para crianças ou para outra finalidade de interesse social. Com o edifício em pleno funcionamento, o conjunto resultará num minicentro urbano, aberto e não marcadamente religioso, minicentro que se

destina especialmente aos jovens que lhe darão grande animação, especialmente aos fins-de-semana ou nas horas tardias de cada dia (Portas, 1970, p. 159).

A propósito de *Mon Oncle*, o filme em que Jacques Tati satiriza a arquitetura moderna, Nuno Teotónio Pereira dirá:

O *Mon Oncle*, do Jacques Tati, mostrava uma casa moderna – tudo arejado, tudo aberto, com grandes janelas para o exterior. E a personagem explicava com uma frase interessantíssima: “Tout communique, tout communique!” Tudo comunica, os espaços comunicam todos uns com os outros. Foi um pouco essa ideia que nós, na época – os arquitetos modernos em Portugal –, procurávamos fazer nos nossos projetos (Pereira, 2014, p. 11).

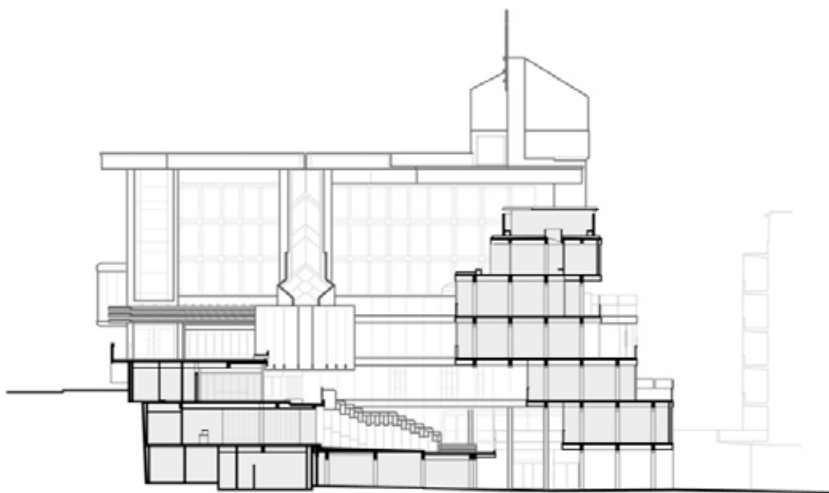
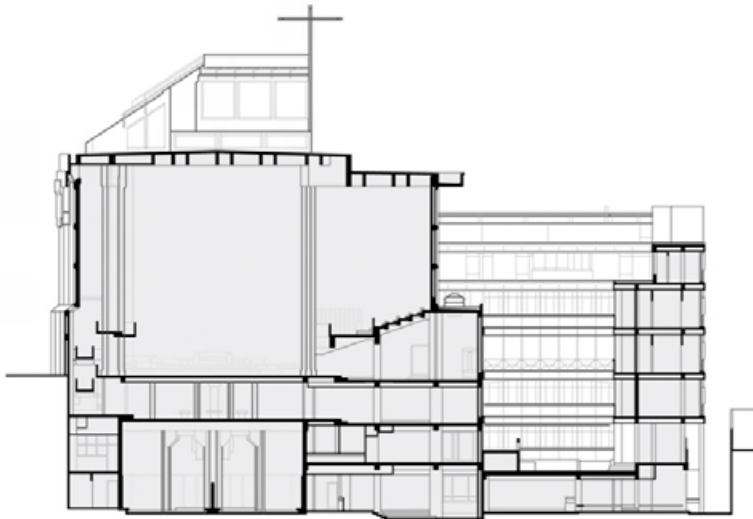
A intenção para a Igreja do Sagrado Coração de Jesus era clara desde o princípio, como se revela na memória descritiva do projeto apresentado a concurso: “a regularidade do traçado urbanístico da zona pedia uma rutura na continuidade da construção marginal que deixasse verter o espaço público da rua por um centro paroquial que se deseja aberto e atrativo” (citado por Fernandes, 1994, s.p.). Essa intenção resultou numa solução aberta transversalmente e que articulou, através de sucessivos espaços exteriores em socacos, a entrada superior pela Rua Camilo Castelo Branco com a ligação à Rua de Santa Marta, a uma cota mais baixa. Mas, apesar dessa vontade de aproximar o conjunto arquitetónico da cidade, não há equívocos quanto à importância do espaço sacro: “Quanto à inserção do edifício da igreja procurou-se que não fosse dominado pelo volume das instalações do centro paroquial e residências, mas que pelo contrário criasse uma presença dominante, afirmando o carácter sacro do conjunto” (Fernandes, 1988, p. 160). Ainda assim, alguns elementos que associamos ao carácter religioso do edifício, como o campanário e a cruz, encontram-se recuados em relação à rua, quase impercetíveis para quem passa, o que acentua o carácter civil do conjunto.

A ambição do programa, com um número de valências considerável, e a relativa exiguidade do lote, com quarenta por quarenta metros e apresentando um desnível acentuado de quase dez metros entre as duas ruas, levou a que a solução se desenvolvesse em sete pisos sobrepostos, dos quais a igreja salão ocupa quatro (Imagem 5 e 6). O edifício propõe espaços diversificados, tais como capela mortuária, salas para atividades paroquiais, residências, mas também espaços abertos a atividades laicas, como uma cafetaria ou um salão, de dimensões significativas, preparado para exibição cinematográfica e outro tipo de espetáculos.

Nós acreditávamos muito que o Cine Clube Católico, que nessa altura ainda tinha peso, podia ser um dos elementos importantes para ocupar o complexo. Isso daria uma atração muito especial, com filmes escolhidos. Não houve quem pegasse nisso, talvez até tenha havido um novo prior que não concordava com essas atividades laicas (Portas, 2018, p. 174).

É através dos diferentes corpos do conjunto que se realiza a amarração à cidade, concretizando a intenção de que o conjunto pudesse provocar uma mudança nas formas de apropriação e uso pelos utentes.

Os espaços criados têm de ser animados pelas pessoas. As galerias, os átrios e pátios exteriores, assim como as tribunas e escadas do interior da igreja, pressupõem o dinamismo e a mobilidade dos utilizadores, procurando favorecer a sua participação. Os elementos arquitetónicos foram pensados para destacar a presença humana e deste modo, creio que fica bem patente o sentido que queríamos dar à obra, um sentido de abertura à cidade, não de ‘gueto’, mas de vida intensa e multiforme. O espaço arquitetónico pode favorecer, estimular e ajudar a esse comportamento (Pereira, 1970, p. 160).



0 1 5

Imagem 5_ Igreja do Sagrado Coração
 de Jesus, © Luis Martinho Urbano



Imagem 6_ Igreja do Sagrado Coração
 de Jesus, © Luis Martinho Urbano

Para além dos acessos no interior do edifício (Imagem 7), é através do percurso exterior que atravessa o lote que se acede aos diferentes espaços do complexo, dando-lhe um carácter de rua interna, o que é acentuado pela sua real utilização como atalho entre duas ruas de considerável movimento na cidade. Essa continuidade estabelece-se também ao nível do material, o microcubo. O adro da igreja, destacado através do uso de lajeado de mármore, encontra-se a uma cota mais alta, unindo-se à rua através de uma rampa, que não existia na proposta do concurso, e que permite uma continuidade com o percurso principal de atravessamento do lote. “Havia um grande desejo de autenticidade e essa autenticidade levava a que se escolhessem diferentes materiais para diferentes situações” (Pereira & Portas, 2018, p. 177).

A construção do edifício atravessou quase uma década, tendo sofrido diversas alterações de projeto, entre as quais a do sistema de apoio da cobertura da nave da igreja, que passou de uma estrutura ramificada de escoras apoiadas em longos pilares (Imagem 8) para o de uma laje nervurada una em betão aparente (Imagem 9), coroando o desenho orgânico do seu interior. Do ponto de vista construtivo, essa solução estrutural em betão à vista é de enorme importância, evocando diretamente a obra de Kahn. “Lembrava-me, das revistas, de uma biblioteca e de uma igreja do Kahn, com uma estrutura deste tipo, muito inteligente e muito interessante. Havia algumas tentativas de fazer estas placas isostáticas, com uma grande rigidez e com poucos apoios” (Portas, 2018, p. 176). A conceção da estrutura principal da igreja sofre, assim, uma alteração fundamental, já que inicialmente “apresentava conotações goticizantes nítidas, o que necessariamente arrastava um até involuntário simbolismo, e que posteriormente sofreu uma radical alteração que explorou e acentuou um carácter clássico, na clareza das funções estruturais dos elementos de suporte” (Almeida, 1971, p. 164). Essa alteração deveu-se a um problema com as fundações, que estavam assentes sobre o nível freático, e às dúvidas do empreiteiro sobre a solidez da estrutura.

Tínhamos esses apoios já aqui, molhados na água lá em baixo, já se sabia que havia água, não se sabia é que havia tanta. Sobre tudo do que os empreiteiros tinham medo era dos sismos. O nosso



Imagem 7_ Igreja do Sagrado Coração de Jesus, © Luis Martinho Urbano

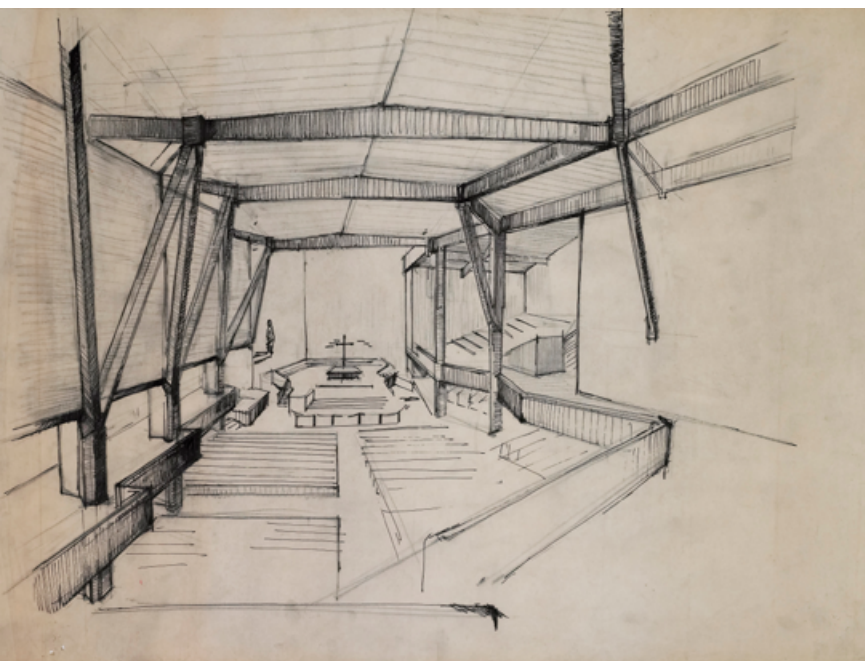
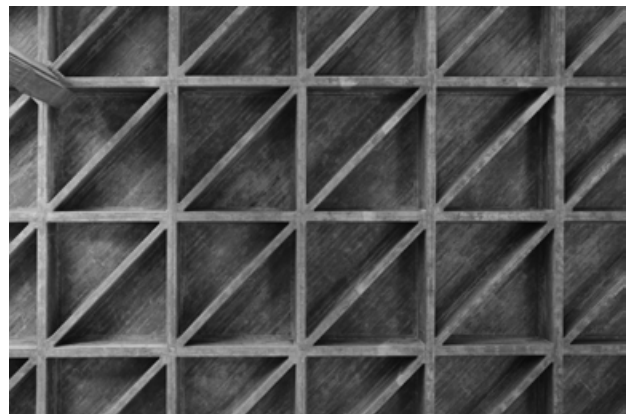


Imagem 8_ Igreja do Sagrado Coração de Jesus, © Arquivo Atelier Nuno Teotónio Pereira.

Imagem 9_ Igreja do Sagrado Coração de Jesus, © Luis Martinho Urbano



engenheiro, que era um jovem, disse “isto não é para mim, vamos procurar outros técnicos mais experimentados” (Portas, 2018, p. 176).

Os arquitetos recorrem então ao LNEC, onde se desenvolveu a ideia de uma laje isostática que unificasse o espaço da nave.

Chegámos ao LNEC, falámos com o Teixeira Trigo que pega num programa [informático] que antes não havia e voltámos ao esquisso inicial, em que víamos a igreja como uma caixa serena, no meio de uma atividade que era barulhenta, de certo modo, ou, pelo menos, complexa (Portas, 2018, p. 176).

Os painéis que constituem as paredes exteriores, bem como os blocos de betão que revestem o espaço interior, especialmente desenhados para correção acústica com a colaboração do LNEC, foram fabricados *in situ*, com grande qualidade, o que permitiu que o edifício tenha sobrevivido quase incólume ao passar do tempo. Esse cuidado no desenho foi também aplicado nos elementos estruturais.

Há um aspeto inovador, em comparação, por exemplo, com a Gulbenkian. Nós achávamos que o betão não devia ser o betão do brutalismo. Os pilares, as vigas podiam ser mais ricas, o que se deveu em grande parte ao terceiro autor, o Pedro Vieira de Almeida, que se encarregou de estudar e desenhar todos esses elementos importantíssimos (Portas, 2018, p. 175).

No espaço interno da igreja, dando resposta às novas indicações litúrgicas emanadas do Concílio Vaticano II, os arquitetos optaram por uma nave única, assimétrica, a que acrescentaram balcões e galerias circundantes (Imagem 10). “Eliminámos as naves laterais e fizemos balcões, que era uma novidade completa. A única coisa que havia em balcão era o próprio padre a fazer a homilia e, quando muito, o órgão e o coro. Os balcões são um desdobramento do chão, do espaço principal único”



Imagem 10_ Igreja do Sagrado Coração de Jesus, © Luis Martinho Urbano

(Portas, 2018, p. 171). Estes elementos sobre-elevados permitem a criação no piso principal de espaços de pé-direito mais baixo, como o átrio de entrada ou uma pequena assembleia próxima do altar, onde se celebram eucaristias com um número reduzido de fiéis.

A conceção da luz de todo o espaço da igreja foi também particularmente cuidada (Imagem 11).

Nós não temos janelas, mas queríamos um jogo em que a igreja não tem muita luz mas também não pretende ser escura. O modo de fazer isso foi ter uma distribuição nalguns pontos, a única exceção foi aquela lanterna que atira a luz sobre o altar, que tinha que ser, é onde se lê, é onde se canta. No resto, é uma coisa muito suave, e isso é intencional. Outras hipóteses eram a entrada e o batistério, que eram coisas relativamente simbólicas. Isso tudo dá esta luz, cinzenta clara, uma luz difusa (Portas, 2018, p. 173).

Do ponto de vista da linguagem, que se associa a algumas influências italianas e nórdicas, o edifício é um dos exemplos em que a qualidade espacial - a preocupação com os aspetos do conforto, do desenho de pormenor, evidente em todo o mobiliário, caixilharia ou iluminação - sublima um eventual lado datado ou o excesso, que Nuno Portas reconhece hoje em dia, de “um certo barroquismo, salpicado de maneirismos demasiado carregados e ecléticos” (1992, p. 235). Alguns elementos excecionais, como o batistério ou as capelas votivas, em cripta debaixo do altar, foram objeto de especial cuidado, quer na sua configuração quer na iluminação.

Havia a tradição, nos séculos anteriores, de colocar nas paredes laterais das igrejas pequenas capelas dedicadas cada uma a um santo para as pessoas que tinham devoções particulares, o que



Imagem 11_ Igreja do Sagrado Coração de Jesus, © Luis Martinho Urbano

originava uma subdivisão dos fiéis na igreja. O Concílio recomendou que houvesse um espaço único para toda a assembleia e foi por isso que fizemos as capelas de devoções particulares em cripta (Pereira & Portas, 2018, p. 173).

É a própria estrutura cruciforme de apoio da laje do altar que subdivide a cripta em quatro capelas, iluminadas por janelas, mas também por rasgos no teto que aproveitam o desnível da plataforma do altar e trazem a luz da nave da igreja. A mesma estrutura de betão quadripartida, conjugada com painéis móveis, organiza as capelas mortuárias, já na cota da rua de baixo.

São evidentes, na Igreja do Sagrado Coração de Jesus, as influências de obras suas contemporâneas como as igrejas brutalistas suíças de Walter Förderer, “que também exploram os percursos de acolhimento, intimistas, desnivelados e não lineares que conduzem a um adro descoberto e iluminado” (Marques, 2012, s.p.) ou de Hermann Baur, que na igreja de St. Michael em Ennetbaden utiliza “o mesmo tema da igreja implantada entre duas ruas num percurso de circulação” (Marques, 2012, s.p.). “As viagens que eu fiz nesta altura ao estrangeiro foram umas viagens a Paris e à Suíça, com o João de Almeida, para ver as igrejas modernas” (Portas, 2018, p. 41). A referência à arquitetura italiana é outra fonte reconhecida pelos autores, nomeadamente a Igreja Sacra Famiglia em Génova, de Ludovico Quaroni. “Nós já conhecíamos das revistas as igrejas do Quaroni e as dos Figini e Polini que eram excelentes, e algumas suíças, que eram protestantes, com um espaço unitário. Quando se abriu o concurso tínhamos já algumas ideias” (Portas, 2018, p. 174). “Tínhamos sobretudo muita informação, assinávamos revistas de arquitetura religiosa, fizemos viagens a vários países para ver as igrejas que se tinham construído recentemente, e havia uma diocese em Itália, em Bolonha, com um bispo que era um grande entusiasta da arquitetura moderna” (p. 174). Nuno Portas aponta também a influência de Carlo Scarpa no desenho de detalhe e do “brutalismo, na sua versão menos agressiva do *Economist* [Alison e Peter Smithson, 1964]. Mas também do seu “mestre

da fase escolar, Frank Lloyd Wright, e os realistas italianos Ridolfi e Quaroni”. Portas refere-se a um “racionalismo tornado impuro porque confrontado com as contradições da realidade – e não ideológico, como outros praticavam, importando diretamente as formas” (1992, p. 235).

A multiplicidade e a qualidade das soluções propostas tornam a Igreja do Sagrado Coração de Jesus um dos melhores exemplos das ruturas que se fizeram sentir na arquitetura deste período.

Aquele momento de arquitetura para nós também era um momento de rutura em relação à chamada Arquitetura Moderna, nessa altura muito brasileira (...)

O Movimento Moderno, o Modernismo puro e duro, era extremamente simplificador, não permitia fazer estas contradições, querer fazer coisas no espaço muito diferentes umas das outras e aglomeradas. Enquanto que o modernismo, de início, separava todas funções, nós já estávamos num período onde essa separação das funções não era tão lógica (Portas, 2018, pp. 43 e 175).

No projeto para a nova igreja, o objeto arquitetónico desaparece como elemento isolado, dissolvendo-se na estrutura urbana do lote que se propunha completar, “era uma miniatura de cidade” (Portas, 2018, p. 174). Em 1962, ano em que o projeto foi escolhido, esta atitude, que valorizava o urbano em detrimento do primado do objeto arquitetónico, constituiu-se como uma revolução no modo de pensar a arquitetura, que foi acompanhada pela também inovadora transposição de uma nova liturgia para o espaço construído.

Neste período, éramos favoráveis a que tudo aquilo que pudesse ser uma diferença devia ser pensado duas vezes, mas não se devia anular. Teoricamente faria parte do funcionalismo, mas

o funcionalismo tornou-se radical, sempre igual, sempre da mesma maneira e com o mínimo de elementos. Naquele período já estávamos numa outra via, que permitia uma maior expressão de complexidade, mas sem cair no exagero. Eu acho que, apesar de tudo, esta igreja é sóbria, mas tem uma grande variedade de materiais e de lugares (Portas, 2018, p. 177).

O projeto da Igreja do Sagrado Coração de Jesus é, assim, um exemplo paradigmático de uma ideia de regresso à cidade, ao lado mais humano do espaço público.

Se houvesse um termo para falar do nosso trabalho, eu diria que nós procurávamos fazer uma arquitetura ‘realista’, e não uma arquitetura teórica, não uma arquitetura formalista. Nós sabíamos que a arquitetura não mudava a sociedade, mas que se fazia para as pessoas e que as pessoas eram contraditórias. A arquitetura tinha de nascer complexa por isso mesmo (Ferreira, 2009).

Que esse sinal de renovação e abertura tenha surgido de uma encomenda daquela que é provavelmente a mais conservadora instituição portuguesa, é apenas mais um dos muitos paradoxos que marcam este período da história do país.

Em 1975, o edifício ganha o prémio Valmor, *exaequo* com o edifício Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian e ambos foram recentemente classificados como Monumento Nacional. Se dúvidas houvesse quanto à confirmação dos dois rumos que a arquitetura portuguesa seguiu desde esse período de rutura, esta consagração dissipá-las. Entre uma heterodoxia marcadamente autoral, de que é exemplo esta igreja, mas que tem em Álvaro Siza o principal expoente, e um racionalismo de forte pendente internacional, que podemos associar ao edifício da Fundação Gulbenkian, e que terá sido continuado por Eduardo Souto de Moura, a arquitetura portuguesa soube encontrar caminhos

de confluência na contemporaneidade. Quer a Igreja do Sagrado Coração de Jesus quer a Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian são “dois níveis muito altos de construção e de expressão, e curiosamente, um representava uma excelência do que vinha para trás, e outro representava uma possível pista do que viria a seguir. A Gulbenkian fecha um ciclo, e nós, nesta igreja, provavelmente, abrimos um outro ciclo” (Portas, 2018, p. 179).

De salientar, também, que a atividade de Nuno Teotónio Pereira como arquiteto não deixou de parte a intervenção política de luta contra o regime, tendo sido por isso preso e torturado pela PIDE. “Aos arquitetos deve pedir-se-lhes que trabalhem para o esclarecimento da autoridade e da opinião, que aperfeiçoem os seus conhecimentos técnicos e tomem uma mais nítida consciência da sua época, que lutem sem transigências contra todas as prisões e tentações prejudiciais à integridade e pureza da obra arquitetónica” (Pereira, 1953, citado por Portas & Mendes, 1991, p. 13). No dia 25 de Abril de 1974 Teotónio Pereira estava preso em Caxias, de onde chegou a desenhar algumas alterações para a Igreja do Sagrado Coração de Jesus. Fez parte do grupo de opositores ao regime libertados nos dias subsequentes, afirmando, à saída da prisão, que “acabou uma era de violência e repressão no país que esmagou o nosso povo. Agora tenho esperança que o povo se possa afirmar e tomar conta do seu destino” (Pereira, comunicação pessoal, 1974).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fernandes, J. M. (coord.) (1994). *Anos 60, Anos de Ruptura. Arquitectura portuguesa nos anos sessenta* [Catálogo de exposição]. Lisboa: Livros Horizonte, 1994.

Almeida, P. (1971 Set/Out.). Duas igrejas: Sagrado Coração de Jesus e Paroquial de Almada. *Arquitectura: Revista de Arte e Construção*, 123, 163-164.

Fernandez, S. (1988). *Percursos. Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. Porto: FAUP Publicações.

Marques, J. L. (2012). The Church in the City: The churchyard in Parish Church Complexes – 3 Case Studies. EURAU'12, s.p. disponível em https://www.academia.edu/2969907/The_church_in_the_city_The_churchyard_in_Parish_Church_Complexes_-_3_Case_Studies

Pereira, N.T. (1970). Opinán los arquitectos. *ARA - Arte Religioso Actual*, 26, ano VII, Madrid, p. 160.

Pereira (1974). Libertação dos presos políticos [Arquivos Radio Televisão Portuguesa (RTP)]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Qv1eAOTUP3k>.

Pereira, N. T. (2014). Brandos Costumes de Alberto Seixas Santos 1974. *O Lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal*, 4, 11.

Pereira, N. T. & Portas, N. (2018). Nuno Portas e Nuno Teotónio Pereira In L. Urbano (coord.) *Circa 1963. Conversas com Arquitetos e Cineastas*. Porto: AMDJAC (pp. 171-181).

Portas, N. (1970). Opinán los arquitectos. *ARA - Arte Religioso Actual*, 26, 159.

Portas, N. & Mendes, M. (1991). *Arquitectura Portuguesa Contemporânea. Anos Sessenta / Anos Oitenta* [Catálogo de exposição]. Porto: Fundação de Serralves.

Portas, N. (2005). *Arquitectura(s), Teoria e Desenho, Investigação e Projecto*. Porto: FAUP Publicações.

Portas, N. (2018). Nuno Portas In L. Urbano (coord.) *Circa 1963. Conversas com Arquitetos e Cineastas* (pp. 33-35). Porto: AMDJAC.

Ferreira, J. C. (realização) (2009). *O Atelier in Nuno Teotónio Pereira. Um Homem na Cidade* [DVD] Portugal: Midas Filmes.

FOTORREPORTAGEM

© Arquivo MASF

As Conferências do Museu 2018
02 de março



Exposição de posters

EXPOSIÇÃO DE POSTERS



Além do conjunto de conferencistas convidados, por forma a enriquecer o debate, foram convidados todos aqueles que estudam, participam ou desenvolvem investigações e estudos no âmbito dos temas propostos para a edição de 2018, a apresentarem posters que deem conta desse trabalho.





Sessão de abertura - João Henrique Silva

Painel 1: *Questões de arte sacra: A construção do espaço sagrado*





João Alves da Cunha
Arquitetura religiosa em Portugal - séculos XX e XXI.



João Norton Matos
Artes e arquitetura na mediação do sagrado.



Martinho P. Mendes
*Arte sacra na Madeira: O contemporâneo artístico
 no espaço religioso*



Joaquim Félix
Arte litúrgica com amor: Criações das novas capelas de Braga



Debate do Painel 1

Bernardo Pizarro Miranda, João Alves da Cunha, João Norton Matos, Martinho P. Mendes, Joaquim Félix. Moderador: Duarte Caldeira.

Banca de livros técnicos

com o apoio da livraria Jóias de Cultura



Painel 2: *Questões de arte sacra: Expressões do património cultural religioso*



Nuno Saldanha
Arte sacra, culto, cultura e património.



Maria Isabel Roque
*A arte sacra: Museus e exposições
 numa sociedade secularizada.*



Sandra Costa Saldanha
Gestão e missão dos bens culturais da Igreja.



Joaquim Ganhão
 Museu Diocesano de Santarém: A face visível
 de um alargado projeto de salvaguarda
 e valorização do património cultural da Diocese.



Helena Rebelo

A tradição das "saloias" nas visitas das insígnias do Espírito Santo na Região Autónoma da Madeira: Musealizar um património imaterial?



Debate do Painel 2

Nuno Saldanha, Maria Isabel Roque, Helena Rebelo, Sandra Costa Saldanha, Joaquim Ganhão. Moderador: Duarte Nuno Chaves.

03 de março



Elisa Vasconcelos e Carolina Ferreira
Lançamento do MASF Journal



Luís Urbano
Projeção e apresentação do documentário "*Sagrado*" (Nuno Grande, 2014)



Guilherme d'Oliveira Martins
Mensagem: Ano europeu do património cultural.

04 de março



José Tolentino Mendonça (conferencista principal)
Arte, mediação e símbolo: O sentido que vem.



José Tolentino Mendonça (conferencista principal)
Arte, mediação e símbolo: O sentido que vem.



DOWNLOAD

<https://conferenciasmasfsite.wordpress.com/publicacoes/>

CONTACTOS

Rua do Bispo, 21, 9000-073 Funchal
+351 291 228 900
masfjournal@gmail.com

<http://www.masf.pt>

<https://conferenciasmasfsite.wordpress.com>

LICENÇA

Este trabalho está licenciado com uma Licença
Creative Commons - Atribuição-NãoComercial
4.0 Internacional.



