

Movimento de Renovação da Arte Religiosa

Textos e Artigos

Albino Cleto

António dos Reis Rodrigues

António Freitas Leal

Avelino Rodrigues

Diogo Lino Pimentel

Flórido de Vasconcelos

Henrique de Noronha Galvão

João de Almeida

José Escada

José Maya Santos

Luiz Cunha

Madalena Cabral

Maria José de Mendonça

Nuno Portas

Nuno Teotónio Pereira

Vitorino Nemésio

INTRODUÇÃO

João Norton de Matos, SJ

ORGANIZAÇÃO

João Alves da Cunha

 Brotéria



CENTRO
NACIONAL
DE CULTURA

Movimento de Renovação da Arte Religiosa

Textos e Artigos

Movimento de Renovação da Arte Religiosa

Textos e Artigos

EDIÇÃO

Centro Nacional de Cultura

ORGANIZAÇÃO

João Alves da Cunha

INTRODUÇÃO

João Norton de Matos, SJ

AUTORES

Albino Cleto

António dos Reis Rodrigues

António Freitas Leal

Avelino Rodrigues

Diogo Lino Pimentel

Flório de Vasconcelos

Henrique de Noronha Galvão

João de Almeida

José Escada

José Maya Santos

Luiz Cunha

Madalena Cabral

Maria José de Mendonça

Nuno Portas

Nuno Teotónio Pereira

Vitorino Nemésio

REVISÃO

António José Massano

DESIGN

B2 Atelier de Design

COLABORAÇÃO

Brotéria

ISBN

978-972-8945-12-1

Outubro 2022

 Brotéria



“Senhor, como os grãos de trigo e as uvas dispersas por montes e campos formam um só pão e um só vinho, assim faz-nos um na tua Igreja. Dos homens de diferente raça, nação e classe, faz uma só cristandade; dos cristãos de todos os povos, profissões e famílias, faz, Senhor, uma íntima comunhão. Faz-nos Santos. Faz-nos viver no teu Amor. Desde toda a eternidade, Pai, Filho e Espírito Santo, sois um só Deus no mistério da Trindade; do mesmo modo, Senhor, reúne os teus filhos de todas as raças e países, de todas as nações e famílias, na tua Igreja, una e católica. Faz-nos Santos. Faz-nos viver unidos no teu Amor; Ámen.”

Oração do MRAR

1963

Introdução	013
João Norton de Matos, SJ	
Nuno Teotónio Pereira,	
1. A arquitectura cristã contemporânea.	021
31 Janeiro 1947. <i>Ala</i> , Ano V, n.º 67, pp. 2-4.	
Flório de Vasconcelos,	
2. A nova igreja do Santo Condestável – uma obra impura.	029
Maio 1951. <i>Cidade Nova</i> , n.º 5, pp. 309-311.	
Nuno Teotónio Pereira [et.al.],	
3. Exposição de arquitectura religiosa contemporânea.	033
Abril 1953. Folheto.	
João de Almeida,	
4. Do sentido de uma arquitectura.	035
Agosto 1953. <i>Ler – Jornal de Letras, Artes e Ciências</i> , n.º 17, p. 10.	
Nuno Teotónio Pereira,	
5. Arquitectura religiosa.	041
6 Dezembro 1953. <i>O Comércio do Porto</i> .	
João de Almeida,	
6. Arte moderna.	049
Julho 1954. <i>Novellae Olivarum</i> , Ano XII, n.º 117, pp. 197-201.	
João de Almeida,	
7. Documentário eclesiástico sobre a construção de igrejas.	055
Dezembro 1954. <i>Novellae Olivarum</i> , Ano XII, n.º 120, pp. 313-314.	
Luiz Cunha,	
8. A igreja de Ronchamp.	059
Janeiro 1956. <i>Miriam</i> , Vol. III, n.º 1, pp. 18-21.	
Luiz Cunha,	
9. O espaço cristão.	063
Fevereiro 1956. <i>Miriam</i> , Vol. III, n.º 2, pp. 95-99.	
António Freitas Leal,	
10. Exposição de arte sacra moderna – intróito.	069
Março 1956. Catálogo, p. 5.	

- António Freitas Leal,
11. O que é o Movimento de Renovação de Arte Religiosa. 071
Março-Abril 1956. *Vita Nova*, n.º 70, pp. 12-13.
- Vitorino Nemésio,
12. Sobre a futura igreja do Sagrado Coração de Jesus, em Lisboa. 075
14 Abril 1956. *Palestra semanal na Emissora Nacional*.
- Nuno Portas,
13. O drama da arte sacra portuguesa. 079
Abril 1956. *Encontro*, Ano 1, n.º 4, pp. 2-8.
- Luiz Cunha,
14. Igrejas de hoje para cristãos de hoje – I. 081
Julho 1956. *Miriam*, Vol. III, n.º 7, pp. 362-365.
- Luiz Cunha,
15. Igrejas de hoje para cristãos de hoje – II. 087
Agosto-Setembro 1956. *Miriam*, Vol. III, n.º 8-9, pp. 450-453.
- Albino Cleto,
16. Realidades do sagrado. 091
Novembro 1956. *Novellae Olivarum*, Ano XIV, n.º 136, pp. 161-165.
- Nuno Portas,
17. Igrejas ou garagens? 099
Novembro 1956. *Encontro*, Ano 1, n.º 5, pp. 8-9.
- Vitorino Nemésio,
18. Formas sinceras. 111
7 Abril 1957. *Novidades – Letras e Artes*, Ano XX, n.º 12, p. 1.
- Avelino Rodrigues,
19. Arquitectura e liturgia: a propósito da igreja de Moscavide. 113
Abril 1957. *Novellae Olivarum*, Ano XV, n.º 141, pp. 132-138.
- António Freitas LEAL,
20. O MRAR – o que é? 121
Abril-Maio 1957. *Encontro*, n.º 10-11, p. 10.
- Henrique de Noronha Galvão,
21. O problema das imagens. 125
Junho 1957. *Novellae Olivarum*, Ano XV, n.º 143, pp. 198-206.

- Nuno Portas,
22. Arquitectura religiosa moderna em Portugal. 139
Outubro 1957, *Arquitectura*, n.º 60, pp. 20-34.
- Nuno Portas,
23. Arquitectura religiosa moderna – Luiz Cunha. 155
Outubro 1957, *Arquitectura*, n.º 60, p. 54.
- Nuno Teotónio Pereira,
24. [Abertura do curso de arquitectura sacra]. 159
2 Janeiro 1958.
- António dos Reis Rodrigues,
25. A atitude da Igreja em face da arte contemporânea. 165
Fevereiro 1958. *Lumen*, Ano XXII, pp. 328-331.
- José Escada,
26. Encontro com um artista cristão. 173
Fevereiro 1958. *Encontro*, Ano 3, n.º 15 pp. 10-11.
- Avelino Rodrigues,
27. Como julgar as igrejas modernas. 181
Abril 1958. *Lumen*, Vol. XXII, fasc. IV, pp. 303-315.
- Albino Cleto,
28. A arte cristã no seu valor histórico. 199
Junho 1958. *Novellae Olivarum*, Ano XV, n.º 153, pp. 193-198.
- Avelino Rodrigues,
29. A construção de igrejas modernas e a responsabilidade do clero. 207
Julho 1958. *Novellae Olivarum*, Ano XV, n.º 154, pp. 226-237.
- Avelino Rodrigues,
30. Adaptação das igrejas antigas às necessidades da pastoral moderna. 221
Junho 1959. *Novellae Olivarum*, Ano XVI, n.º 162, pp. 177-193.
- Nuno Teotónio Pereira,
31. Conversando com o arquitecto Teotónio Pereira. 245
[Entrevista por José Reis].
28 Junho 1959. *O Século*.

- Avelino Rodrigues,
32. Como ornamentar as igrejas. 249
Agosto-Setembro 1959. *Boletim de Informação Pastoral*, Ano I, n.º 3, pp. 24-28.
- Vitorino Nemésio,
33. Restaurar e reconstruir. 263
10 Outubro 1959. *Diário Popular*, pp. 1-12.
- Vitorino Nemésio,
34. Corpo e função das igrejas. 267
24 Outubro 1959. *Diário Popular*, pp. 1-12.
- Albino Cleto,
**35. Uma exposição no Porto revela-nos
uma arte sacra moderna em Portugal.** 271
Outubro-Novembro 1959. *Boletim de Informação Pastoral*, Ano I, n.º 4, pp. 24-25.39.
- Albino Cleto,
36. Arte – Sacra – Moderna (Respondendo a algumas dúvidas). 277
Junho-Julho 1960. *Boletim de Informação Pastoral*, Ano II, n.º 8, pp. 21-24.
- Henrique de Noronha Galvão,
**37. A propósito de imagens:
religião viril – arte viril / arte viril – religião viril.** 287
Agosto-Setembro-Outubro 1960. *Boletim de Informação Pastoral*, Ano II, n.º 9, pp. 23-27.
- Diogo Lino Pimentel,
38. A cidade e o problema das novas igrejas. 297
Outubro 1960. *Novellae Olivarum*, Ano XVII, n.º 172, pp.157-162.
- Nuno Teotónio Pereira,
39. Experiência de um arquitecto 307
[Entrevista por António dos Reis].
7 Fevereiro 1961. *Novidades*, pp. 1.3.
- João de Almeida,
40. Problema da aceitação do «moderno» na arte 311
[Entrevista por António dos Reis]. 10 Fevereiro 1961. *Novidades*, pp. 1.3.
- Diogo Lino Pimentel,
41. Renovação da arquitectura religiosa 317
[Entrevista por António dos Reis].
8 Fevereiro 1961. *Novidades*, pp. 1.3.

- José Escada,
- 42. A pintura sacra e a sua função litúrgica** **323**
[Entrevista por António dos Reis].
11 Fevereiro 1961. *Novidades*, pp. 1.7.
- Vitorino Nemésio,
- 43. A arte sacra moderna e a cultura** **327**
[Entrevista por António dos Reis].
19 Fevereiro 1961. *Novidades*, pp. 1.4.
- Maria José de Mendonça,
- 44. Arte sacra ornamental** [Entrevista por António dos Reis]. **335**
19 Fevereiro 1961. *Novidades*, pp. 1.5.
- José Escada,
- 45. Carta a Nuno Teotónio Pereira**
[explicação acompanhando o desenho
para o símbolo do MRAR]. **341**
31 Março 1961. *Carta a Nuno Teotónio Pereira*.
- Nuno Portas,
- 46. Novas igrejas – considerações a propósito de uma exposição.** **343**
Julho 1964. *Brotéria*, Vol. 79, n.º 1, pp. 18-27.
- José Maya Santos,
- 47. Significado e organização do espaço sagrado.** **355**
1964. *Ora et Labora*, Ano XI, n.º 4, pp. 244-253.
- José Maya Santos,
- 48. Arte sacra, assembleia cristã,**
fundamento do espaço sagrado. **367**
1965. *Ora et Labora*, Ano XII, n.º 3, pp. 245-285.
- Madalena Cabral,
- 49. A veste sagrada.** **403**
1965. *Ora et Labora*, Ano 12, n.º 4, pp. 310-323.
- Avelino Rodrigues,
- 50. Renovación del arte religioso en Portugal.** **415**
Outubro-Dezembro 1970. *ARA – Arte Religioso Actual*, Ano VII, n.º 26, pp. 122-136.

Introdução

* MRAR, Movimento de Renovação da Arte Religiosa, Os Anos de Ouro da Arquitetura Religiosa em Portugal, Lisboa, UCP, 2015.

[INTERESSE E IMPORTÂNCIA DO LIVRO]

Depois do estudo sobre a história e o pensamento do MRAR*, João Alves da Cunha oferece-nos neste volume o acesso a algumas fontes literárias, cinquenta textos de membros deste movimento, datados de 1947 a 1970. O livro é de grande valor e importância: primeiro, porque são textos dispersos por revistas especializadas que agora podem ser lidos em conjunto; depois, porque documentam o período de maior frescura e profundidade da reflexão sobre a arquitetura religiosa moderna em Portugal, antecipando e prolongando as orientações do Concílio Vaticano II; finalmente, porque, passados mais de 50 anos sobre o último dos textos, conservam grande atualidade e urgência. Este último aspeto deve interpelar-nos. Do ponto de vista da arquitetura religiosa moderna, a reflexão deslocou-se tendencialmente para a universidade e mantém-se em geral mais afastada da prática da arquitetura e da vida cultural e diocesana, pelo que as obras de grande qualidade se tornam muito raras. Também do ponto de vista religioso, os ventos são outros, o desejo de novos e melhores tempos para a vida da Igreja e a sua expressão artística nas comunidades cristãs e na cidade deu tendencialmente lugar à nostalgia do passado e ao medo da abertura e da mudança. É por isso refrescante ler numa entrevista com Nuno Teotónio Pereira, de 1959: “embora se tenha de vencer a resistência da rotina e do comodismo, nós [Movimento de Renovação da Arte Religiosa] caminhamos no mesmo sentido em que se opera a própria renovação da vida cristã”. Afirmção aparentemente intuitiva, proveniente de um arquiteto, mas de grande profundidade teológica.

[O CONJUNTO DOS TEXTOS]

A perspetiva comum destes textos aponta para a necessidade que a Igreja tem das artes do seu tempo. Que a Igreja tenha necessidade das linguagens artísticas, é quase indiscutível, estas possibilitam a perceção imediata de dimensões profundas da religião e da cultura. Por outro lado, é igualmente evidente que a vitalidade atual de uma comunidade cristã inclua as artes do seu tempo, ainda que estas ponham à prova essa mesma vitalidade cultural e religiosa. Foi esta correlação entre a vida da Igreja, as artes e a arquitetura que o MRAR pretendeu estimular.

Esta problemática é abordada a partir do ponto de vista concreto de arquitetos, padres, escritores e jornalistas, teólogos, críticos, artistas e artesãos, homens e mulheres, apoiados em análises de tipo antropológico, sociológico, histórico-cultural, litúrgico-pastoral e teórico-prático. A grande riqueza desta coletânea sugere-nos pelo menos três percursos de leitura possíveis: uma leitura cronológica, pela qual estão ordenados os textos, que nos leva desde as inquietações cívicas e cristãs na origem do movimento até aos balanços e sistematizações mais extensos e tardios; ou uma leitura por autores, na sua diversidade de estilos e especialidades, isto é, ler de seguida, por exemplo, as inesperadas contribuições de Vitorino Nemésio, adentrar-se na densidade teórica de Nuno Portas, na profundidade religiosa e artística de João de Almeida ou na arte da tradução plástica do espaço sagrado com José Maya Santos; ou, ainda, uma leitura temática, mais transversal e mais difícil de organizar, dado que um mesmo texto trata com frequência temas diversos, e autores diversos abordam temas comuns. Esta leitura levar-nos-ia, como que de A a Z, desde a inserção das novas igrejas no tecido urbano e os critérios sociológicos e pastorais do seu dimensionamento com Diogo Lino Pimentel (38) até às alfaias litúrgicas e paramentaria, respetivamente com Maria José Mendonça (44) e Madalena Cabral (49). Entre estes extremos da cidade e do artesanal, surgem muitas outras questões nucleares à problemática das igrejas modernas, como sejam: o ambiente político-cultural português nas décadas

de 50 e 60, a história das formas da arquitetura religiosa cristã, a recepção em Portugal do movimento moderno da arquitetura, os esforços de *aggiornamento* e refontalização do movimento litúrgico e, ainda, a tradução arquitetónica de uma funcionalidade litúrgica em evolução e de uma expressão estilística sintonizada com os valores espirituais do homem contemporâneo. A expressão “decoração das igrejas”, bastante repetida nestes textos, talvez não seja hoje a mais adequada para traduzir a preocupação que lhe está subjacente, a saber, a finalização das superfícies que definem o espaço arquitetónico e a harmonização dos equipamentos e elementos complementares – inclui a iconografia mas não se reduz a ela –, de modo a obter uma qualidade ambiental final adequada à natureza do edifício, e um clima de acolhimento humano estimulante, tanto para o recolhimento orante como para o encontro festivo da comunidade. Neste sentido, sublinhamos a pertinente observação do arquiteto José Maya Santos, definindo o desenho das igrejas como a “arte do espaço sagrado”, uma arte em si mesma, mas indissociável das artes sacras, assim como da arte da liturgia que lhes oferece o programa funcional e o conteúdo espiritual. A máxima recorrente “as artes ao serviço da liturgia”, sendo verdadeira, é frequentemente mal compreendida, dando lugar a atitudes pouco respeitadoras do trabalho dos artistas. Nestes temas, que constituem verdadeiros desafios para os arquitetos e os artistas, assim como para as comunidades cristãs, as sobreposições que vão surgindo nos diversos textos não são redundâncias, mas consensos que se vão consolidando, abrindo caminhos ao futuro das nossas igrejas. Na impossibilidade de um prefácio conter um guia para a leitura temática destes textos, chamo apenas a atenção do leitor para algumas linhas de força e afirmações, ainda hoje, da máxima pertinência e atualidade.

[AS GRANDES TEMÁTICAS, UM GUIA DE LEITURA]

O tema original e originante é o das exposições, na medida em que é dos organizadores da primeira exposição, *Arquitetura religiosa contemporânea*, que em 1953 surge o MRAR. Segue-se-lhe outra em 1956, um curso de

arquitetura sacra em 1958 e novas exposições em 1959 e 1964. A sua missão foi desde logo crítica e pedagógica: crítica, porque depois da igreja de Fátima, em Lisboa (Pardal Monteiro, 1938), as igrejas mais representativas dos anos 50, Santo Condestável (1951), São João de Deus (1953) e São João de Brito (1955), obedecem ao programa nostálgico e provinciano do Estado Novo, que se impôs às correntes da arquitetura moderna internacional e de renovação litúrgica; pedagógica, tanto por estimular o conhecimento e a reflexão aprofundada acerca da natureza do edifício-igreja, como por divulgar as igrejas modernas centro-europeias de maior qualidade e, logo que possível, também as nacionais, como as igrejas de Moscavide (João de Almeida, Freitas Leal, 1956) e de Águas, em Penamacor (Teotónio Pereira, 1957), ou a capela do Picote (Nunes de Almeida, 1958), interpretar os seus princípios e divulgá-los entre o clero e os cristãos, assim como junto dos arquitetos e do público em geral. Um certo mal-estar ressentido face a estas igrejas mais depuradas de convenções e excessos decorativos, e mais ao serviço da funcionalidade prática e simbólica de uma liturgia que redescobre os seus princípios fundamentais, revela uma certa estagnação, inquestionada, do público em geral num romantismo artístico e religioso. Revela ainda, mais radicalmente, os efeitos da separação entre a Igreja e o mundo contemporâneo reflectida na maioria das igrejas projetadas na primeira metade do século XX, de modo que nem os movimentos eclesiais de reforma, nem o talento dos arquitetos e artistas foram capazes de inverter essa dinâmica. Foi preciso um Concílio para renovar a visão teológica e pastoral do magistério. Entretanto, o contexto cultural não parou de evoluir, levantando mais radicalmente a questão de saber se a Igreja em Portugal está verdadeiramente interessada em dialogar com a sociedade plural e secularizada em que se insere, entendendo esse diálogo não em termos de cedências na sua identidade evangélica, mas da sua empatia com as inquietações espirituais dos seus contemporâneos. Neste sentido, e no que respeita às artes, o teólogo Noronha Galvão refere-se a uma “arte sacra viril”, isto é, à altura dos desafios do nosso tempo, não apenas enquanto ideal de beleza e muito menos como refúgio afetivo e amaneirado.

[A HISTÓRIA DAS IGREJAS E A REFONTALIZAÇÃO MODERNA]

Um outro tema trata a forma da igreja-edifício, as suas origens e a história das suas transformações marcadas pela situação espiritual e cultural de cada época, e em consonância com a conceção de si da Igreja-comunidade-instituição e a evolução dos ritos litúrgicos. Encontramos interpretações desta evolução tipológica e espacial das igrejas particularmente em artigos de Luiz Cunha (9) e de José Maya Santos (47 e 48). Estes apontam temas cruciais, e pouco lembrados, como o primado da relação pessoal e da comunidade dos crentes nas primeiras gerações cristãs; a centralidade do altar a meio da nave nas basílicas protocristãs (imagine-se hoje! Por exemplo, na basílica da Estrela); a passagem posterior à centralidade da presidência enfatizada pela abside, à imagem do Imperador; o recuo do altar para a abside, destronando a presidência, afastando-se do povo, alongando o eixo longitudinal das igrejas ao longo da Idade Média; o pleno domínio da forma do espaço e a busca da perfeição pela harmonia e a proporção no Renascimento; a importância do espetáculo interior e da aparência exterior no barroco da Contrarreforma; a tensão no século XIX entre as novas possibilidades técnicas e os revivalismos estilísticos, reservando o carisma da expressão religiosa aos estilos “neo” bizantino, românico, gótico, e o neoclássico com o retorno da ideia, um pouco pagã, de Templo. Estas leituras do significado da forma da igreja ao longo da história são feitas a partir da problemática contemporânea, que se quer enraizada na tradição e, simultaneamente, crítica e criativa. Esta perspectiva tem a sua continuidade natural no estudo e na interpretação dos princípios poéticos e teóricos que presidem a certas igrejas modernas, reconhecidas pelas suas qualidades como casos de estudo incontornáveis. As referências, relativamente numerosas, revelam o interesse do MRAR pelo melhor da arquitetura religiosa internacional. Entre outros, os textos de Luiz Cunha (14; 15), Nuno Portas (17; 22; 46) e Avelino Rodrigues (27; 29) apontam as igrejas de A. Perret, em Le Raincy, e de Hermann Baur, em Basileia, como pioneiras no uso nobre do betão aparente, tingido em

ambas pela coloração dos vitrais; as igrejas do parque Güell, de Gaudí, e do santuário de Ronchamp, de Le Corbusier, pela poética da singularidade e da atmosfera sagrada; as igrejas suíças dos arquitetos Karl Moser, Hermann Baur e Fritz Metzger, pela sua hospitalidade e funcionalidade litúrgica; as alemãs, pela simplicidade essencial de Emil Steffann e pela competente experimentação de Rudolf Schwarz; referem-se ainda obras de arquitetos italianos Figini e Pollini, Giuseppe Vaccaro, nórdicos, Alvar Aalto e Gunnar Asplund, na América do Norte, F. L. Wright, Mies van der Rohe, Marcel Breuer e Oscar Niemeyer no Brasil. Sublinha-se, entre alguns arquitetos já citados, uma corrente designada como “comunitária” que conjuga a funcionalidade litúrgica e o humanismo das igrejas domésticas e, neste contexto, a teologia da liturgia de Romano Guardini e as igrejas do arquiteto belga-flamengo Marc Dessauvage.

[A FUNCIONALIDADE LITÚRGICA]

Estas igrejas tornaram-se exemplares em diversos aspetos, pelas suas particularidades notáveis, ainda que dificilmente os encontremos todos reunidos numa só. O presente conjunto de artigos aponta-nos ainda o essencial dessas qualidades. De modo geral, estas correspondem a um entendimento da função litúrgica e do sentido do sagrado cristão, às qualidades plásticas específicas da linguagem da arquitetura na sua autonomia, que qualificam a perceção e a vivência do espaço e ainda a uma contextualização sociocultural adequada. No que respeita à função litúrgica, encontramos nos textos de Avelino Rodrigues (19; 27; 30) uma análise muito justa dos elementos do espaço litúrgico e dos seus princípios ordenadores. No essencial, o primado da assembleia numa relação viva com o espaço do santuário definido pela triangulação altar-ambão-cadeira da presidência, inserido e não separado da assembleia: “o espaço do santuário não se pode dissociar ou separar do espaço da assembleia; aliás ele faz parte da própria assembleia” (48). Pretende-se, assim, tornar claramente visível uma teologia da participação. Aponta-se

depois o “pré-santuário” como a zona mais dinâmica do rito, num vaivém mediador entre o celebrante e os atores litúrgicos, sem a rigidez de um “face à assembleia”, mas numa coreografia eclesial que a inclui num único corpo participado e ativo, perdendo legitimidade a separação da capela-mor ou outras antigas formas de separação, como balaustradas e cancelli, tal como nos chegaram dos últimos séculos.

[A EXPRESSÃO NA ARQUITETURA DAS IGREJAS]

No entanto, uma compreensão da funcionalidade litúrgica, como vimos, variável ao longo da história, não irradia apenas uma certa organização do espaço, como também confere caráter ao edifício como um todo. Uma expressão e caráter que espelha as acentuações dogmáticas próprias de cada tempo, que hoje seriam a conceção orgânica e relacional da Igreja como Corpo de Cristo, ou Igreja de Comunhão dos fiéis com Cristo, resultando em lugares de reunião da comunidade e de encontro com Deus em Cristo. E que espelha também a encarnação da Igreja no seu tempo, como unidade fundamental entre o sagrado e o profano, rompimento do véu do Templo na unidade em Cristo do divino e do humano, que noutros termos aponta para o denominador comum da arte sacra com a arte do seu tempo. Nuno Portas mostra como a qualidade da arquitetura religiosa não pode acontecer separadamente do espírito e dos movimentos da arquitetura de qualidade do seu tempo. O autor nota como “Luigi Quaroni [arquiteto italiano] exprimia a sua convicção de que será efetivamente difícil obter, como querem alguns, uma arquitetura de igrejas que exprima «qualquer coisa» se esta «qualquer coisa» não for contemporaneamente expressa, (mesmo que de modo diferente e noutra medida) também na arquitetura não religiosa” (22). Não há uma fórmula para a transformação dos valores evangélicos em valores plásticos, a capacidade de o fazer resulta de um trabalho conjunto e pertence ultimamente aos mais qualificados arquitetos e artistas, de que a Igreja não pode prescindir. Estes valores evangélicos, mesmo a paradoxal “exigência de pobreza”, vão unidos às aspirações do espírito humano à autenticidade, profundidade interior,

silêncio, paz, segurança, de que o sagrado não se ressent, antes assimila e de algum modo sacraliza. De modo que, quanto mais crísticos forem esses valores expressivos, paradoxalmente mais humanos serão. Concordamos, portanto, com Nuno Portas: “O problema da arte sacra nos nossos dias torna-se capital não só para o pensamento católico mas também para a cultura laica... e, afinal, também para a cultura arquitetónica.”

[CONCLUSÃO]

Podemos concluir verificando que a agenda que o MRAR se propôs pede continuidade e permanece atual: (1) a educação dos fiéis e do clero em matéria de arquitetura e espaço litúrgico; (2) a atualização do ensino artístico nos seminários; (3) a realização de concursos públicos de projetos (com júris idóneos) para as obras mais importantes; (4) a obrigatoriedade de atribuir as obras de arte e de arquitetura a artistas e arquitetos; e (5) o reconhecimento das linguagens artísticas próprias do nosso tempo. ❖

João Norton de Matos, SJ

NUNO TEOTÓNIO PEREIRA

A arquitectura cristã contemporânea

31 Janeiro 1947. *Ala*, Ano V, n.º 67, pp. 2-4

Este artigo, que pode considerar-se de crítica de Arquitectura, foi escrito por um arquitecto. O autor julga que deste facto podem resultar alguns inconvenientes, pois não é recomendável que a crítica de uma determinada actividade seja praticada por quem tem interesses estreitamente ligados a essa actividade. Mas sentiu-se obrigado a actuar desta maneira em face: a) da quase-inexistência da crítica de Arquitectura em Portugal; b) da sua quase total incompetência, quando existente; c) do seu silêncio acerca do problema aqui tratado, quando competente.

Entenda-se que o que houver aqui de condenação não é dirigido especialmente contra esta ou aquela classe, contra este ou aquele grupo de pessoas: a responsabilidade da Arquitectura cabe sobretudo à mentalidade dominante.

As linhas que se seguem foram escritas com o entusiasmo provocado pela leitura do corajoso e oportuno artigo «A Igreja e a Arte Sacra», escrito por um monge de S. Bento e publicado no último número de *Ala*.

Se o caso da Pintura, focado especialmente nesse artigo, reveste uma importância actual muito grande, o da Arquitectura apresenta-se com um carácter de urgência ainda mais grave. Causa maior dor ver construir pedra a pedra, à custa de mil trabalhos, sacrifícios e dedicações, uma igreja anacrónica e inadequada do que ver pintar sobre um altar uma pintura degenerada ou de espírito pagão. Esta poderá ser substituída quando a consciência colectiva estiver esclarecida; mas a igreja ficará pelos tempos fora desempenhando mal a sua função e atraíçoando o seu destino sagrado.

É preciso falar abertamente: neste campo, a situação presente do nosso País oferece um panorama bem triste. A Arquitectura religiosa sofre do mesmo terrível mal que a Arquitectura civil: falta de autenticidade.

O artificialismo é encorajado. A dissimulação é protegida. O culto da forma vazia é tido em alto apreço. O progresso técnico é entravado, ou, quando admitido pela força inexorável das realidades vitais, é mascarado. A Arquitectura portuguesa actual está divorciada do Povo, da Terra e da Época.

O estilo, em vez de ser o resultado de necessidades funcionais e de recursos técnicos bem determinados, sublimado pela criação artística e traduzindo o espírito de uma época e a idiossincrasia de um povo, é escolhido de entre um figurino variado, consoante a moda do momento. Desde o Pom-balino, o último estilo autêntico que floresceu em Portugal, a história da nossa Arquitectura resume-se num triste cortejo de fachadas. Tudo o que é só exterior, tudo o que é adorno e roupagem, está sujeito ao gosto volúvel da opinião dirigente – aquilo a que se chama bom-gosto. A Arquitectura, quando passou a ser só fachada, caiu sob a alçada das inexoráveis leis da moda, ficando escravizada ao bom-gosto. Assim, da mesma maneira que tem variado a moda feminina, por exemplo, tem também variado a moda arquitectónica. Tivemos a revivescência grega (Teatro Nacional), o neo-manuelino (estação do Rossio), o neoclássico (Avenida Palace), a Arte Nova vegetalista (prémios Valmor), o estilo mourisco. Só a Arquitectura popular, a dos bairros pobres das cidades, se manteve imunizada (até uma certa altura) contra todas estas loucuras. Mas o tal triste cortejo não ficou por aqui. Chegou-se ao estilo chamado moderno. Também este, de todos o único com alguma coisa de autêntico, ficou prejudicado por conter ainda – e quase sempre em alto grau – o vírus mortal da moda. Mais um produto do bom-gosto. Por isso, e como merecia, não logrou impor-se.

Provocou uma reacção baseada num artificial nacionalismo historicista, que na Arquitectura civil se apresenta com um carácter predominantemente neo-setecentista (onde estão as cadeirinhas, e os chapéus de plumas, e as naus da Índia?), e na religiosa com um carácter que pode ser apelidado de

neo-românico. É esta reacção que estamos suportando agora, e que é apontada ao público como o caminho seguro para um esplendor arquitectural. Mas não é mais do que uma nova fase da escravização do bom-gosto.

O critério actualmente em voga aparece justificado como «uma adaptação das formas tradicionais portuguesas às necessidades da época presente». A ordem natural é, assim, invertida. As formas já não são um resultado, mas uma imposição deliberada. O método é errado em si mesmo e não logrará criar o ambicionado estilo nacional. Demais, como nos poderia levar a bom caminho, se as formas consideradas tradicionais variam consoante o favor da opinião dirigente?

As formas que não têm uma justificação lógica depressa cansam e terão de ser substituídas. É por essa razão que a indumentária masculina está menos sujeita à moda do que a feminina. E as formas da Arquitectura actual, arrancadas a calendários históricos ou a guias turísticos, não têm uma justificação lógica que as preserve do cansaço das multidões.

O princípio, defendido actualmente, de que devemos praticar uma Arquitectura nacional baseada no mostruário histórico dos monumentos e no figurino pitoresco das casas rurais é um dos preconceitos mais desconcertantemente paradoxais.

Se, por um lado, como ficou dito, favorece o artificialismo arquitectónico, por outro, invocando um nacionalismo que me parece mal compreendido, implica um corte de relações com a Arquitectura lá de fora.

A crise arquitectural urbana do século XIX foi comum a todos os países civilizados – consequência da revolução causada pelo aparecimento da máquina. Mas, desses, um certo número possui já hoje uma arquitectura nova solidamente alicerçada e autenticamente nacional. Outros, se não têm ainda um volume de realizações tão importante e coerente, encontraram já o caminho seguro. Começa a desenhar-se, assim, um estilo novo, de carácter universal, como o foram o Romântico e o Gótico, por exemplo. É-nos indispensável o contacto com este movimento de renovação. Se temos, realmente, personalidade colectiva, não há razões para temer uma desnacionalização arquitectural. Para isso, basta-nos que, ao abordá-lo, não copiemos

as formas, mas estudemos os processos. Hoje, mais do que nunca, as fronteiras não podem fechar-se aos grandes movimentos artístico-sociais. Se o critério actualmente defendido tivesse sido aplicado ao longo da História, não teríamos a Sé Velha, nem Alcobaça, nem a Batalha, nem Mafra. Se outrora tivemos a força vital necessária para nacionalizarmos as correntes universais, hoje essa força parece não estar enfraquecida. Este facto é reconhecido e apregoado pelos mais ferrenhos paladinos da chamada Arquitectura nacional. Aqui está o paradoxo.

O caminho tem que ser outro. É preciso construir sem preconceitos, naturalmente, e com pureza da intenção. Com uma espécie de inocência infantil. Tem que se criar de novo. Embora o contacto com o movimento de renovação arquitectural lá de fora seja indispensável, como ficou dito, não se deve sequer pensar em construir em estilo moderno, como se poderia pensar em construir em estilo gótico ou clássico. Se assim fosse, continuaríamos seguindo o figurino. A preocupação terá que ser construir bem. As únicas premissas deverão ser funcionais (é preciso um edifício que satisfaça tais e tais necessidades) e construtivas (pode contar-se com os materiais e as técnicas tais e tais). Da conjugação racional e lógica destes dados materiais, sublimados pelo espírito criador, sairá então o estilo original, enraizado na Terra, ligado ao Povo e compassado à Época. O começo será hesitante, contraditório e rude – fase primitiva. Mas, quando os tempos vierem a ser caracterizados por um alto ideal colectivo, esse estilo atingirá o apogeu, e um novo classicismo surgirá.

É isto que tem acontecido sempre. É isto que acontecerá ainda desta vez. As necessidades novas existem bem vincadas. Os materiais e as técnicas recentes estão a postos. O espírito da época começa a desenhar-se. A hora da reconstrução está chegada. Só falta livrarmo-nos de preconceitos.

Se este problema da Arquitectura contemporânea tem uma grande importância para o português, o aspecto mais particular da Arquitectura religiosa reveste-se de especial gravidade para o cristão dos nossos dias.

É sabido que o edifício capital da Arquitectura cristã é a igreja. E a igreja é o local de reunião dos cristãos e da prática do culto divino. Daí advém uma

série de exigências funcionais muito particulares, estreitamente relacionadas com a Liturgia. Mas a igreja não é só isso: é, além disso, a morada do próprio Cristo, presente no Sacramento da Eucaristia. E daí resultam especialíssimas exigências de verdade, harmonia e dignidade, que, para serem satisfeitas, terão que respeitar integralmente as exigências funcionais mencionadas. Só assim poderão ultrapassá-las, sublimando-as.

Mas trágicas contradições impedem que as igrejas se façam assim. Deus pôs nas nossas mãos, pelo génio descobridor de grandes homens e pelo trabalho aplicado e criador de muitos outros, possibilidades técnicas admiráveis. Embora com certa timidez e muita dissimulação, no meio da desorientação arquitectónica actual, essas possibilidades técnicas estão sendo aplicadas na Arquitectura civil. Vamos continuar a recusar empregá-las na construção de igrejas, enquanto as aplicamos em salas de diversão e noutros lugares profanos? O problema tem que ser posto com toda esta rudeza. Restrições deste género estão em contradição com alguns dos preceitos fundamentais da doutrina cristã.

Dois exemplos caracterizam bem essa atitude certamente inconsciente:

1. Está hoje cientificamente determinada a forma que melhores condições de visibilidade e audibilidade proporciona a um recinto fechado com o ponto de origem em local fixo. Pois essa forma tem sido até agora reservada a salas de espectáculo, persistindo-se em construir igrejas em forma rectangular ou de cruz latina, sem prescrições litúrgicas que o exijam. E, todavia, alguém de bom senso duvidará que uma igreja, como sala de reunião e de culto que é, deva ter boas condições de visibilidade e audibilidade? Primeiro o profano, depois o sagrado. E o trágico é que esta inversão de valores é praticada, consentida e, às vezes, até imposta pelos próprios cristãos.
2. Um compêndio recente de arquitectura religiosa, ao descrever uma igreja construída em Praga, condena-a porque as suas formas são resultantes das formas da cofragem de betão armado empregadas. Esta condenação peremptória, feita por um cristão, implica um dilema felizmente falso: ou as formas de uma igreja não devem ser

as ditadas pelo material e pela técnica empregados – e então teríamos que condenar as catedrais góticas – ou o emprego do betão armado não é admissível numa igreja –, o que impediria a Arquitectura cristã de utilizar os esplêndidos recursos daquele material.

Outra trágica contradição é a que se traduz pela prática ou pela aceitação da mentira arquitectónica. Tal mentira está entranhada em toda a Arquitectura baseada em preconceitos estilísticos e revela-se por um sistema monstruoso de falsidades e dissimulações. As lâmpadas eléctricas fixadas em pequenos cilindros amarelados que procuram imitar as velas de cera simbolizam bem esta espécie de mentira. «Há uma ética na Arquitectura, e se o Homem é a unidade da sua escala, devem exigir-se a ela as mesmas qualidades que todos exigimos do verdadeiro Homem», como escreveu um lúcido articulista.

Com mentira não há Arquitectura digna. E a Arquitectura cristã, pelo seu carácter sagrado, é a que tem mais exigências de dignidade. Demais, é sabido que o pensamento tradicional cristão considera a Arte como o esplendor da Verdade.

Por toda a Europa católica, que foi, antes de nós, e ao mesmo tempo que nós, vítima do chamado estilo moderno, levantaram-se centenas de igrejas que assinalaram os primeiros passos de um movimento cristão, ainda sem Arquitectura adequada, mas olhando firmemente o futuro. Mas nos países em que a Arquitectura contemporânea se desenvolve de uma 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. São um sinal de fé e de esperança para o mundo que começa. O seu estilo, fruto natural das realidades de hoje e das realidades de sempre, é o estilo de amanhã.

Em face do desabrochar magnífico desta Arquitectura cristã autêntica (facto novo desde o Gótico), é doloroso contemplar o panorama português, campo de batalha de falsos modernistas e falsos tradicionalistas, aqueles mais razoáveis do que estes, é certo, mas todos afastados do bom caminho.

Contudo, um sintoma animador há a registar: A figura mais representativa da Hierarquia portuguesa, o Cardeal Patriarca de Lisboa, manifesta-se a favor

de uma renovação arquitectural enraizada na época actual. São suas estas palavras: «Copiar cegamente formas artísticas doutras épocas, será fazer obra de arqueologia artística; mas não é seguramente obra viva de arte.»

Tal qual se diz que cada nação tem o Governo que merece, pode dizer-se com mais razão que cada sociedade tem a Arquitectura que merece. Esta é o espelho daquela. Com tal fundamento, há quem objecte que é preciso, primeiramente, reformar a sociedade e que a Arquitectura então acompanhará esse movimento. Mas alguns técnicos e artistas cristãos pensam que só há vantagem em ir abrindo o caminho do futuro, preparando terreno para o advento triunfante do novo estilo, reflexo da sociedade maquinista reconstruída em bases cristãs.

«A nós pertence-nos apressar a vinda desta Nova Idademédia», como diz Dom Cláudio João Nestny. ❖

FLÓRIDO DE VASCONCELOS

A nova igreja do Santo Condestável – uma obra impura

Maio 1951. *Cidade Nova*, n.º 5, pp. 309-311

No dia 14 de Agosto do ano passado, foi inaugurada, em Lisboa, uma nova igreja, consagrada ao Beato Nuno Álvares Pereira, cujos restos agora lá repousam.

Não temos nós, portugueses, na verdade, o culto pelos nossos mortos ilustres. E isto é tanto mais chocante quando vemos, a cada passo, nos nossos cemitérios, as mais caras e pretensiosas capelas, dedicadas à veneração de simples particulares e erguidas pela piedade dos seus familiares! Quer dizer, a gratidão particular, individual, supera, de longe, a oficial e colectiva. A memória dos povos é fraca – já o disse, por estas mesmas palavras, segundo cremos, o Sr. Dr. Oliveira Salazar. E em especial, a do povo português. Pois não temos nós dedicada a Santo António de Lisboa apenas uma modesta igreja? Que mais haveria a esperar para Nuno Álvares?

Nada mais, com certeza. Quereríamos, porém – e isso não depende do dinheiro –, que a nova igreja, embora modesta, não fosse a obra impura que se levantou.

Vejamos em que consiste a falta de pureza do novo templo. Logo à primeira vista qualquer pessoa, por mais leiga em assuntos de Arte e arqueologia, reconhece que se pretendeu fazer obra inspirada no chamado estilo gótico – naturalmente, por ter o Condestável erguido à sua custa a igreja gótica do Carmo, cujas ruínas todos conhecemos. Mas essa «inspiração» – aliás, perfeitamente legítima dentro de certa medida – resultou desastrosamente para a unidade construtiva e decorativa, para a beleza e para a dignidade do edifício.

Nem se fez obra de reconstrução arqueológica, sempre condenável, embora susceptível de certa harmonia e, até, beleza formal, como, por vezes, se conseguiu fazer nos velhos tempos românticos. Pelo menos, haveria a desculpa de procurar um efeito cenográfico puro.

Nem, tão-pouco, se realizou uma obra de arte contemporânea (propositadamente não dizemos moderna, visto entendermos que em Arte não há moderno nem antigo: há obras do seu tempo – as únicas obras de Arte – e há pastiches, reconstituições, evocações – tudo coisas sem autenticidade, próprias, apenas, dos palcos, onde se pretende, ilusoriamente, criar um ambiente que se sabe, conscientemente, falso para fora da acção teatral).

Na igreja do Santo Condestável, porém, fez-se cenografia em vez de arquitectura. Produziu-se, deste modo, uma obra que pretende ser um moderno temperado com efeitos de um goticismo totalmente desvirtuado do seu mais profundo e verdadeiro espírito.

Comecemos pela fachada principal. Nada ela nos diz acerca do interior da igreja, ao contrário das fachadas góticas, cuja ordenação era rigorosamente traçada em função da planta. Aqui encontramos-nos, apenas, diante de um anteparo caprichoso, que nada tem a ver com o resto da igreja. Ou melhor: menten-nos acerca do que vamos encontrar depois de transposto o pórtico, pois a sua largura é mentirosamente aumentada pelas torres, que formam corpos à parte, na planta, mas não no alçado da fachada... Que grande lição esquecida, a do arquitecto do século XVIII que transformou a fachada da Igreja do Mosteiro de Alcobaça, sem, contudo, lhe alterar a expressão e a verdade construtivas!

As torres, cujas proporções são inegavelmente desairosas e deselegantes, padecem dos mesmos defeitos. «Ornamentadas» de contrafortes sem qualquer sentido construtivo – falsos, portanto –, para mais interrompidos a uma altura que mais acentua a deselegância da construção, ostentam, ainda, pináculos com cogulhos, perfeitamente inúteis e deslocados, visto que a sua função não tem onde exercer-se. O seu aspecto é, assim, lamentável e só podem considerar-se como excrescências de mau gosto – que, aliás, encontram boa companhia nos telhados das torres, em forma de pirâmide quadrangular, em absoluto desacordo com as proporções das mesmas.

Uma vez dentro da igreja, supomos, naturalmente, que ela possui três naves. Isto, porém, é uma ilusão que se desfaria à vista de um simples corte transversal – mas que leva um pouco mais de tempo a perder-se *in loco*. Por nós, tivemos de subir aos vastos segundos pavimentos das colaterais (chamemos-lhe assim, à falta de melhor) para nos convenceremos de que não se tratava de um trifório... Esta fantasia do arquitecto (que a pôde realizar graças ao emprego do cimento armado) nada tem que ver com o chamado estilo gótico e apenas demonstra a sua incapacidade para resolver um problema de superlotação, de acordo com a gramática goticista que pretendeu adoptar. Diga-se, em abono da verdade, que tal problema, dentro do estilo gótico, parece-nos completamente insolúvel, pois que, se não estamos em erro, nunca foi posto ou, sequer, pressentido. O trifório constituía solução de outro problema completamente diferente...

Outro problema resolvido de maneira identicamente falsa encontra-se nos pilares das abóbadas (a estas referir-nos-emos adiante). Para manter o cenário *soi-disant* gótico, o arquitecto traçou-os de planta cruciforme. Simplesmente, esqueceu-se de que essa planta provinha da junção de quatro colunas que se prolongavam pelas moldaras dos arcos que sustentavam. E como aqui ele empregou abóbadas (falsas abóbadas, aliás) de aresta, as molduras correspondentes aos arcos torais não tinham qualquer razão de existir. Mas, como elas tinham de lá estar para que se não perdesse o sabor a gótico daquilo, não se encontrou melhor solução do que interrompê-las, justamente abaixo do nascimento dos arcos respectivos... precisamente o invés do que se faria num edifício gótico (lembramos a nave central da Igreja do Mosteiro de Alcobaça – mais uma vez). E, neste caso, nem o efeito cenográfico se conseguiu salvar...

As falsas abóbadas de aresta são outro dos elementos cenográficos do templo. Contribuem também para dar o «ar gótico» – ou, antes, deviam contribuir, pois que tal como foram executadas, com tão caprichosa segmentação e tão pobres de jogos de luz e sombra, mais parecem gigantescas e poeirentas teias de aranha, tecidas num pobríssimo tecto de vulgar estuque. Falsíssimas, de cimento armado, sem qualquer função estrutural, as falsas

abóbadas deste tempo, longe de possuírem aquele carácter de robustez e sobriedade das abóbadas de resta do românico, nem o da riqueza e esplendor do último gótico, dão a triste impressão de serem construídas em *staff*, como se se destinassem a um estúdio cinematográfico...

Poderíamos levar muito mais longe ainda esta breve análise das impurezas da Igreja do Santo Condestável, tanto no que se refere à parte arquitectónica como no tocante à decoração escultórica, que resultou sem grandeza, acanhada e amaneirada, porque lhe falta a nobreza de proporções e a liberdade de concepção. Mas cremos que o exposto prova, suficientemente, a afirmação que fizemos no princípio destas linhas: estamos em face de uma obra impura. Impura porque se procurou conseguir um meio-termo entre as possibilidades e exigências de uma época e as formas de outra, formas resultantes não de simples caprichos ornamentais, mas de profundas e racionais soluções de problemas artísticos (isto é, técnicos e de natureza expressiva). Impura porque sistematicamente se adoptaram soluções de compromisso, desvirtuando a própria essência das formas e das intenções construtivas e ornamentais. Impura porque se construiu um edifício que não tem a marca poderosa e autêntica da sua época, dos corações e das inteligências dos homens que assistiram à sua edificação e nele oram e elevam as suas almas até Deus, pedindo-lhe a Sua graça para enfrentarem os males da sua época, viverem a sua vida actual, com todos os seus aspectos bons e maus – conteúdo a que não corresponde, de modo algum, o continente.

E pena é que o Santo Condestável, homem perfeitamente da sua época, espírito jovem, audaz e inovador como poucos do seu tempo, veja consagrar-se-lhe um templo de tão impura traça, tão comprometedoramente dividido entre duas épocas tão diferentes e tão afastadas. ❖

NUNO TEOTÓNIO PEREIRA [ET. AL.]

Exposição de arquitectura religiosa contemporânea

Abril 1953. Folheto

Quando

- > se verifica, na maior parte das igrejas mais recentes, ter sido esquecido o espírito do Evangelho;
- > se pretende obter uma absurda conciliação do antigo com o moderno, amalgamando formas já sem sentido;
- > se procura deliberadamente fazer moderno, aplicando formas extravagantes e arbitrárias, esquecendo que o carácter actual deve resultar espontaneamente da solução adequada dos problemas;
- > se ultrajam os estilos de outras épocas, copiando ou adulterando as suas formas e fazendo supor que a Igreja só pode viver agarrada ao passado;
- > se aponta a ogiva como símbolo de religiosidade, quando ela não é mais do que uma forma peculiar a determinado processo de construção;
- > se faz crer que o carácter religioso ou nacional pode ser dado por formas construtivas ou decorativas cujas causas já desapareceram;
- > se utilizam os benefícios dos novos materiais e processos de construção, mas se ocultam sistematicamente as formas que lhes são próprias, à custa de ruinosos embustes construtivos;
- > se manifesta um horror obcecado por toda a influência de novos países, esquecendo que os monumentos do passado foram possíveis devido à existência de correntes universais;
- > se teima em esquecer a verdadeira tradição, renunciando a inserir a arquitectura nas realidades do nosso tempo;

impõe-se uma acção de esclarecimento e uma revisão de conceitos, para que a arquitectura possa mostrar ao mundo de hoje a verdadeira face da Igreja de Cristo. Depende do público cristão que essa face continue a ser odiosamente desfigurada ou se revele, enfim, em toda a sua pureza.

Esta exposição não se limita a apresentar trabalhos. Vai mais longe: critica. E a responsabilidade dessa crítica cabe a um grupo de profissionais da Arquitectura. Reconhecem os seus organizadores não ser por vezes recomendável que a crítica de determinada actividade seja feita por quem a exerce. Mas, perante o panorama doloroso da nossa arquitectura, a inexistência no nosso meio de uma crítica competente, os mil trabalhos, sacrifícios e dedicações que são hoje o preço corrente de cada templo que se ergue, e sobretudo perante as urgentes e imperiosas necessidades da Igreja de Cristo nos nossos dias, não hesitam os responsáveis por esta exposição em chamar a si todo o odioso e ingrato da tarefa, convencidos de que, nas presentes circunstâncias, guardar silêncio seria atraiçoar a sua vocação de arquitectos e de católicos. Por isso vêm aqui falar abertamente. Não com a pretensão de solucionar o problema da arquitectura religiosa dos nossos dias, mas de o equacionar, tomando para tal nítida consciência dos seus dados e da acuidade com que ele se põe entre nós. E isso, fazem-no estruturados na observação e análise viva da Tradição – tantas vezes invocada, mas nada seguida, e muito menos respeitada. Se a linguagem que empregam aparece por vezes dura e contundente, é-o por mera exigência da anemia ambiente. Acrescenta-se ainda que a condenação que aqui se faz não visa qualquer pessoa, classe ou instituição: a responsabilidade da arquitectura de hoje cabe sobretudo à mentalidade dominante. A ela se dirige esta exposição. ✚

JOÃO DE ALMEIDA

Do sentido de uma arquitectura

Agosto 1953. *Ler* – *Jornal de Letras, Artes e Ciências*, n.º 17, p. 10

Apresentou-se no Porto a Exposição de Arquitectura Religiosa, que em Lisboa deixara atrás de si um rasto de críticas e de objecções, umas serenas, outras apaixonadas, nenhuma indiferentes.

Da parte histórico-crítica, pode dizer-se que passou incólume e, mesmo, que teve geral aceitação e aprovação; é sobre o último sector («O Movimento de Renovação em Curso») e nele, particularmente, sobre o caso suíço, que as críticas incidem com insistência.

Grande parte dessas críticas veio ao encontro da nota com que encerrámos a série dos exemplos suíços: o facto de reflectirem uma sensibilidade diferente da nossa. Muitos visitantes, esclarecidos pela doutrina esboçada ao longo da Exposição e pela sua concretização crítica, teoricamente dispostos a aceitar uma arquitectura religiosa moderna, sentiram-se desiludidos perante os exemplos apresentados. E, embora grande percentagem deles – cerca de 80%, segundo os inquéritos – reconhecesse estarem aqueles exemplos no caminho de uma verdadeira renovação, quase todos lamentaram o predomínio de uma documentação de certo modo inacessível à sua sensibilidade naquele sector.

Não cremos, no entanto, que tenha sido apenas a diferença de clima, de mentalidade e de temperamento a origem deste mal-estar – até aí perfeitamente justificado –, mas a própria desorientação do público em matéria de Arte, e sobretudo de Arte religiosa. Habitado a comprazer-se no pormenor e nas facilidades de uma sinalética superficial, mais depressa levado a

aceitar os excessos de uma Arte demagógica, falsamente moderna, do que a apreender a simplicidade de uma obra pura e humilde, encontra-se este público na impossibilidade de apreciar um dos traços mais representativos – por constituir uma exigência – da verdadeira Arte Moderna: o gosto do essencial, a ausência do supérfluo, o desnudamento das formas. Foi isto que verificámos na Exposição, em contacto directo com o público, diante de alguns dos casos que melhor ilustram aquela exigência. Diante, por exemplo, de certo baptistério suíço, cuja pia baptismal – bloco de pedra vigorosamente talhado –, desprovida de ornamentação, impondo-se apenas pela pureza do traçado, pela tensão da linha de contorno, pela eloquência do volume, deixou perplexa ou indiferente a maior parte dos visitantes. Diante ainda de certas igrejas expostas (classificadas por alguns de barracões e armazéns), cuja concepção do espaço vem afinal ao encontro das realidades do nosso tempo, das novas exigências litúrgicas e técnicas, da situação da nossa cultura e procura exprimir, por meio de uma linguagem adaptada a este condicionamento histórico, o conteúdo humano e espiritual inerente à própria natureza do templo católico.

Na época que atravessamos, quando assistimos ao decompôr de uma cultura, ao findar de um longo período de desintegração progressiva do homem e da sociedade, às derradeiras manifestações de um humanismo que se revelou desumano por não ser conforme à nossa essência; quando, por outro lado, se pode já entrever, de entre as próprias ruínas do nosso mundo hostil e brutal, o despontar de uma nova cultura e de um novo humanismo – numa época como esta, em que tantas noções fundamentais estão em causa, exigindo uma revisão –, somos obrigados a limitar-nos ao essencial.

A Arte de hoje, para ser verdadeira, tem de reflectir essa situação. É inútil dissimular a nossa pobreza e a nossa incerteza com as formas ricas e variadas de um mundo revoluído, ou com o desenvolvimento forçado das formas do nosso tempo. Ter-se-á a ilusão de fazer uma Arte digna do «espírito e da tradição do Ocidente» e obter-se-á apenas uma Arte morta, desligada da corrente vital que está na base de toda a Arte, como princípio animador.

Mais ainda – e tocamos talvez aqui no fundo do problema –, é inútil e pernicioso esconder por detrás de uma simbologia arbitrária a incapacidade em que caiu o homem moderno de traduzir plasticamente as realidades do Espírito.

Rompeu-se em nós, da Idade Média para cá, ao longo de cinco séculos de obliteração progressiva de tantas noções essenciais, a relação fundamental entre o interior e o exterior, entre a alma e o corpo. E com isto perdeu-se o sentido do símbolo, porque esta relação entre a alma e o corpo é a relação simbólica por excelência. Como diz Guardini, é missão própria do corpo a de «símbolo vivo da alma». Desligado o corpo da alma numa vã tentativa de espiritualidade pura, que degenerou, por um lado, no mundo racionalista e estéril dos conceitos e das fórmulas e, por outro lado, numa corporeidade materialista que vai relegando o homem para o plano da animalidade, foi-se perdendo em nós, cada vez mais, a capacidade plástica, reduzindo o campo das realidades interiores tradutíveis no corporal.

É ainda Guardini que nos diz: «Os órgãos misteriosos por meio dos quais o espiritual se transpõe no seu equivalente corporal, e que de cada gesto fazem uma revelação do Espírito... foram-se atrofiando progressivamente.

O homem perde a capacidade plástica, o poder de dar forma... e ao mesmo tempo desaparece tudo o que repousa sobre este poder: a plasticidade da língua, a atitude física expressiva; o vestuário e a habitação saturados de forma; as maneiras exteriores, o jogo, a dança.»

Toda a Arte do séc. XIX reflecte a tragédia do homem entre estes dois pólos nefastos: a esterilização e a «mentira racionalista», por um lado, a «bestialização materialista», por outro. O Homem dividido, o Homem parcial, vai traduzir-se em sucessivas correntes artísticas múltiplas e antagónicas, todas elas reflectindo a ignorância e o desprezo de zonas inteiras de potencialidade humana. A Arte e a Cultura passam a ser apanágio de elites cada vez mais reduzidas. Quanto à Arte Sacra, tinha forçosamente de soçobrar sob as formas de uma cultura que destruíra toda a capacidade de sacramentalização, de encarnação das realidades do Espírito.

A própria vida litúrgica, que é simultaneamente a justificação e o coroamento da Arte Sacra, foi-se atrofiando à medida que desaparecia esta

capacidade. O rito e o símbolo foram-se tornando cada vez menos compreendidos, cada vez menos vividos. Sinais exteriores de um mundo interior, transcendente, em que o Homem está em contacto com Deus, não foram eles – enquanto exprimem os passos essenciais do Mistério cristão – que perderam o conteúdo e o poder sacramental, mas nós que deixámos de reconhecer e de viver a sua ligação com o princípio espiritual que os anima. Neste domínio, encontramos-nos hoje na situação de recomeçar tudo pela base. Cada gesto, cada palavra têm de ser revistos. Cada sinal, até à mais simples convenção da nossa vida social, tem de ser vivificado ou rejeitado se a ele não corresponde nenhuma realidade viva. Ou então teremos sinais – espectros, espectros de palavras, espectros de gestos. E seremos levados a refugiar-nos numa Arte desencarnada, para ser verdadeira – e é todo o drama da Arte não figurativa do nosso tempo –, ou a dissimular a nossa impotência por detrás de uma sinalética figurativa superficial e caprichosa.

É este o problema fundamental da Arte dos nossos dias. É neste plano que ele tem de ser equacionado e é da sua solução que nascerá uma Arte nova – não só uma Arte sacra capaz de exprimir as realidades mais transcendentes do Homem, mas uma Arte total que integre de novo todos os valores do Homem e do Universo, uma Arte espontânea que passe das elites a todas as esferas da sociedade sem com isso se abastardar.

A reacção que de todos os lados se tem vindo a desenhar contra a ordem do século XIX e as suas correntes filosóficas, esta vontade de reconquistarmos toda a nossa medida, que se insere no mais profundo de cada um de nós – esta vontade de sermos de novo homens –, começa a fazer-se sentir no Campo da Arte. É à Arquitectura – de entre todas as Artes a que mais directamente exprime as grandes aspirações colectivas da Humanidade – que está reservado o papel de exprimir os primeiros passos desta reintegração.

O reflorescimento contemporâneo da arquitectura civil é o primeiro reflexo deste novo estado de coisas.

Esta arquitectura, que foi designada de funcional por querer readaptar a expressão à função, é muito mais do que uma mera consequência de renovação técnica e das exigências dos novos materiais – muito mais também

do que o resultado de uma racionalização de conceitos. Acusada pelos «espiritualistas» de utilitária e materialista, em nome de uma noção empobrecida de espírito, ela impõe-se, em muitas das suas obras, como poderoso testemunho do Espírito e da profunda renovação interior que se esboça no homem contemporâneo.

Para aqueles que na obra de arte procuram apenas o gozo fácil de uma beleza periférica e, como estetas, fecham os olhos à irradiação da Beleza «splendor da verdade», a nova arquitectura aparece, na austeridade da sua expressão e no desnudamento das suas formas, como traição aos fins e às exigências da própria Arte.

E quando no mesmo terreno surge uma arquitectura religiosa que, invocando a tradição, e por exigência da cultura contemporânea, vai reduzir-se ao essencial e exprimir-se com a mesma austeridade e desnudamento, compreende-se bem que se exacerbem as desconfianças dos pretensos defensores do Espírito e se multipliquem as reacções de um público desorientado.

Foi na Suíça alemã que, devido às excelentes condições políticas, sociais e económicas e ao reflorescimento orgânico das comunidades cristãs, se consolidaram rapidamente os princípios da nova arquitectura religiosa e se tornou possível a sua expansão através de todo o território, até às aldeias mais remotas. A fundação, em 1924, de uma Associação dos Artistas Católicos Suíços veio dar grande impulso a este movimento, que se apresenta já hoje com uma indiscutível maturidade.

Integrados eles próprios na comunidade do povo cristão, vivendo uma vida informada pelo Espírito do Evangelho, encontravam-se estes artistas na melhor das situações para interpretar e traduzir as possibilidades e as aspirações dessa comunidade – não sem que os resultados obtidos tivessem exigido um longo e paciente trabalho de reeducação crítica e estética do meio.

Em contrapartida, trouxe-lhes esta comunhão o rigor de uma disciplina que bania todas as tentativas de evasão individualista. Redescoberta a lei essencial da arquitectura – a lei da Economia, no sentido mais lato e profundo da palavra (economia de meios, ausência do supérfluo, hierarquia dos valores) e

para além dela, e como que a coroá-la, o espírito de pobreza do Evangelho –, veio esta disciplina permitir a tradução dessas exigências numa arquitectura despojada e, o que é mais notável, garantir a sua permanência dentro do mesmo espírito ao longo de uma evolução que pode já considerar-se significativa.

Para findar, analisarei rapidamente o problema fundamental que a arquitectura era chamada a resolver nas novas igrejas: o da concepção espacial.

O espaço interior não consiste apenas no volume: entre um sem-número de elementos, contribuem para a sua formação a modelação da luz, a composição da cor, o ritmo estrutural. As paredes, constituindo os limites reais desse espaço, funcionarão, antes de mais nada, como invólucro e traduzirão a realidade viva que são chamadas a envolver. É esta que deve informar de dentro a edificação, num verdadeiro processo orgânico.

Qual é, no caso da Igreja Católica, esta realidade viva? A relação Cristo-féis incarnada na vida litúrgica. A partir da posição relativa altar-assembly e da subsequente distribuição de todos os outros elementos, far-se-á a organização do espaço.

As exigências do movimento litúrgico vieram chamar a atenção sobre este princípio que é, afinal, a própria base da concepção arquitectónica como tal. Incidiram elas fundamentalmente sobre a participação dos fiéis nos serviços litúrgicos, no sentido de uma maior intimidade, e sobre a urgência de uma revisão de valores, para de novo dar a cada elemento a expressão e o lugar que melhor lhe convinham.

Da maneira como foram interpretadas estas exigências nas novas igrejas suíças, não posso fazer a análise: daria matéria para novo artigo.

Direi apenas, e para acabar, que muitas delas, humildes e sem atractivos, realizam aquilo que constituirá sempre o essencial do templo católico: um espaço impregnado do mistério cristão. E que, se a alguns parecem «barracões» ou «armazéns», não será essa talvez contra elas a mais grave acusação. Porque há barracões e armazéns que, na sua integridade, despertam em nós a impressão viva de um espaço sagrado – e igrejas, com rótulos de «religiosidade» e «misticismo», que apenas nos deixam, enquanto edifícios, a tristeza e a decepção de uma verdade frustrada. ✚

NUNO TEOTÓNIO PEREIRA

Arquitectura religiosa

6 Dezembro 1953. *O Comércio do Porto*

Os organizadores da Exposição de Arquitectura Religiosa Contemporânea, que esteve patente ao público do Porto durante a 1.^a quinzena de Junho deste ano, na Escola Superior de Belas-Artes, tiveram dificuldade em seleccionar meia dúzia de igrejas portuguesas actuais que representassem não obras perfeitas ou exemplares, mas simplesmente casos concretos elaborados e resolvidos segundo as normas de uma arquitectura sã. E, dessa meia dúzia, a maioria eram, apenas ou ainda, projectos não executados. Esta dificuldade já diz muita coisa sobre a arquitectura religiosa em Portugal nos últimos 30 anos: é realmente uma coisa penosa esta vista de olhos sobre o passado mais recente.

No entanto, infelizmente, o panorama da arquitectura profana durante o mesmo período não é diferente. É certo que neste sector, muito mais amplo, sempre foi possível juntar, na participação portuguesa à próxima Bienal de S. Paulo, um certo número de obras realizadas que, além de possuírem uma elevada qualidade, testemunham já uma adesão dos seus autores e comendatários à realidade técnica e artística do nosso tempo. Mas a percentagem destas obras relativamente ao extraordinário volume de construção levado a efeito nos últimos tempos é realmente insignificante.

E de facto a arquitectura religiosa é apenas um sector da arquitectura. Se bem que de características muito particulares no seu programa e no seu sentido, os factores que a determinam e a condicionam são quase sempre comuns à arquitectura em geral. E porque o público que frequenta as igrejas

é o mesmo que habita as casas, que vai ao cinema, ou que trabalha nos escritórios, nas fábricas e nas repartições, e porque os preconceitos da maioria do clero em matéria de arte são os mesmos que os das autoridades, dos construtores, dos proprietários e dos intelectuais, a arquitectura das igrejas destas três décadas mostra-nos, tal como a arquitectura profana do mesmo período, uma longa série de edifícios em cuja concepção não faltaram, muitas vezes, o talento artístico ou os conhecimentos técnicos, mas faltou quase sempre – isto sim – uma doutrina coerente e solidamente alicerçada na História da Arquitectura e nas realidades do mundo actual.

Se a obra material no sector religioso foi considerável – como o foi nos restantes –, tem de reconhecer-se que, no aspecto arquitectural, essa obra resultou em grande parte fracassada. Por um lado, grande número de templos levantados em aldeias e vilas da Província, sob risco de construtores locais ou de simples amadores, continuam, com cem anos de atraso, uma arquitectura popular degenerada do barroco mais tardio; por outro lado, a arquitectura praticada mesmo por arquitectos tem trilhado os caminhos e descaminhos mais diversos, que vão do eclectismo historicista e da cópia servil do Passado até à inovações mais gritantes, passando por toda a gama das tendências conciliatórias que pretendem, ignorando todo o processo da criação artística e as lições da história da arquitectura, criar uma plataforma puramente formal entre o Passado e o Presente.

Ao analisar-se a produção arquitectónica religiosa dos últimos 30 anos, verifica-se uma sucessão destas diferentes correntes que, pelo seu carácter formalista e inautêntico, não foram capazes de criar estilos, mas apenas modas de vida efémera. Esta sucessão acompanha rigorosamente a evolução da arquitectura profana no País e não é alheia – nem o podia ser – às vicissitudes da arquitectura mundial.

Como é sabido, a partir do princípio do século XX, a arquitectura começou a andar à deriva, percorrendo, em fantástica deambulação e ao sabor do romantismo reinante, todos os estilos históricos. Assim surgiram o neogótico (grandemente explorado na construção de igrejas e catedrais), o neoclássico, etc. E isto porque se achavam em derrocada as estruturas

técnicas, económicas, sociais e culturais sobre que ela tinha assentado a partir do Renascimento. Já nos começos deste século, e depois de um vazio de 100 anos, homens de vanguarda fizeram erguer, com génio e luta, uma nova arquitectura – a arquitectura necessária ao mundo de hoje – na sua linguagem, na sua técnica e no seu espírito.

A despeito de ter encontrado uma forte reacção, como sempre sucede, este movimento renovador chega também à arte religiosa; assim apareceram, depois de 1920, em França, na Alemanha e na Suíça, as primeiras igrejas modernas projectadas por alguns pioneiros da nova arquitectura (Auguste Perret em Le Raincy, Rudolf Schwarz em Aachen, e Karl Moser em Basileia).

Pois bem: passados anos sobre estes sucessos, ainda se constroem em Portugal, de raiz, igrejas copiadas de monumentos históricos: a paroquial do Entroncamento (1941), que é uma réplica confrangedora da vizinha e bela igreja renascentista da Atalaia, e a igreja de Vidago (1945), decalcada de algum genuíno e puro exemplar românico de Entre-Douro e Minho. E ainda se constroem, também de raiz, igrejas compostas de elementos construtivos ou decorativos arrancados aos estilos do Passado, que foram vivos e modernos: a Basílica de Fátima, recentemente inaugurada, e a Basílica da Assunção, em Santo Tirso.

Entretanto, a ideia moderna vai também abrindo o seu caminho. A primeira realização data de 1935. Trata-se da capela de Nossa Senhora de Fátima, construída no Porto para a Companhia de Jesus e projectada pelo então recém-criado grupo A.R.S. De expressão moderna e com largo emprego do betão armado, esta obra saiu prejudicada pela presença de elementos decorativos de um simbolismo vulgar que tiram à fachada toda a pureza construtiva que transparece no interior da nave.

Logo a seguir, em 1939, é inaugurada em Lisboa uma igreja da mesma invocação, da autoria de Pardal Monteiro, e que Sua Eminência o Senhor Cardeal Patriarca expressamente desejou de espírito moderno. Ainda que, tal como na anterior, não se manifestassem plenamente aqui a pureza construtiva e a disciplina de formas, características do movimento moderno na arquitectura, esta obra teve retumbância e um importante significado.

Provocaram ambas, naturalmente, verdadeiro escândalo nos meios artisticamente conservadores, e em defesa da nova igreja de Lisboa escreveu Sua Eminência palavras claras e justas – mas que não foram escutadas.

Entretanto, a opinião responsável, mal esclarecida e cheia de preconceitos e desconfianças fazia o seu trabalho demolidor e obstrucionista – favorecida, aliás, nos seus propósitos pela má qualidade, tanto na concepção, como na execução de grande parte dos edifícios modernos. E assim, com base, por um lado, nos defeitos construtivos dos novos edifícios e do seu aspecto formal e, por outro lado, em suspeições de carácter político ou doutrinal lançadas de boa e má-fé contra a nova arquitectura, não tardou que uma reacção poderosa conseguisse impelir a arquitectura portuguesa para o beco sem saída de um tradicionalismo formalista.

Em face dos fracassos resultantes de uma assimilação superficial e apresada da doutrina do movimento moderno e de uma técnica construtiva ainda incipiente (a do betão armado), preferiu-se voltar as costas ao Presente, em vez de, por meio de um aprofundamento doutrinário e de uma concepção e execução técnicas mais cuidadas, se procurar vencer as deficiências, perseverando no caminho iniciado – que era, e continua a ser, o único viável.

Esta reviravolta, que desgraçadamente coincidiu com o apogeu da extraordinária actividade construtora impulsionada pelo ministro Duarte Pacheco e dilatada pela inflação monetária, foi favorecida pelo ambiente internacional: enfraquecimento do movimento moderno provocado pela guerra e triunfo de reacções análogas em muitos países da Europa (Alemanha, Itália, França, Espanha, Rússia).

Na arquitectura religiosa, em que as teclas da tradição e do espiritual eram batidas com mais insistência (sem se reparar no som falso que provocavam), esta tendência teve pronto acolhimento. De que se tratava? – De empregar formas extraídas de estilos históricos, não já em cópia servil, mas com deformações e adaptações que pretendiam estabelecer uma absurda plataforma entre o Passado e o Presente. E isto, geralmente, à custa de camuflagens e montagens cenográficas que escondiam a estrutura de betão dos edifícios, num desafio descarado às normas mais elementares da probidade arquitectónica.

Era, com efeito, uma solução demasiado fácil para ser profícua. Mas essa facilidade ilusória de se ser moderno e antigo ao mesmo tempo, esse convencimento de se poder ser simultaneamente do século XX e da Idade Média, levou a erros irreparáveis – porque erros irreparáveis são todas as obras de arquitectura fracassadas. Assim, as igrejas do Santo Condestável, de S. João de Brito (ainda em construção) e de S. João de Deus, em Lisboa, as igrejas de Nossa Senhora da Conceição, no Porto e nas Caldas da Rainha, e tantas outras ficarão a atestar a tremenda desorientação artística da nossa época.

Contudo, o panorama da arquitectura nacional parece querer mudar. Nos anos mais recentes, um movimento de renovação irresistível tem-se desenvolvido e está em marcha. Provocado pelo afluxo de grande número de novos arquitectos saídos das Escolas e pela convivência salutar com as realizações do movimento moderno, agora definitivamente consolidado nos países do Ocidente, e até pelo cansaço provocado pela moda tradicionalista, tomou força a partir de 1948, data do 1.º Congresso Nacional de Arquitectura, cujas conclusões, aprovadas por unanimidade, exprimem decididamente a crença numa sã renovação arquitectural. Pode hoje dizer-se que a arquitectura moderna está agora a impor-se no nosso País, não sem um esforço permanente de luta contra a mentalidade conservadora do meio. E muitos, ontem seus adversários (por mal informados), podem hoje reconhecer que o movimento moderno, longe de constituir um desvirtuamento, reconduz a arquitectura ao caminho da verdadeira tradição.

No campo da arquitectura religiosa, ainda raras obras testemunham esta evolução favorável. Mas dois documentos da mais alta importância, recentemente publicados, autorizam a esperar uma sã renovação. Trata-se da Instrução sobre a Arte Sacra, emanada da Congregação do Santo Ofício, e da Pastoral sobre o mesmo assunto, publicada por Sua Eminência o Senhor Cardeal Patriarca de Lisboa. Estes documentos, que chamam a atenção para o perigo de uma aceitação incondicional da novidade, aconselham claramente a adopção de uma arquitectura seriamente integrada no espírito e no carácter do nosso tempo. Por outro lado, o crescente interesse do público pelos problemas da arquitectura e a divulgação criteriosa que começa a ser

feita através da Imprensa e de exposições fazem esperar que se desfaçam finalmente os mal-entendidos existentes.

A resenha destes 30 anos é realmente penosa. Mas o seu termo é promissor. Na hora em que se assiste a uma renovação da vida cristã, em que as verdadeiras tradições são reatadas, e em que a Liturgia vai readquirindo a sua pureza essencial, uma linguagem nova e autêntica da arquitectura e um redescobrimento das suas leis permanentes tornarão possível um florescimento da arquitectura religiosa, idêntico ao que está já a verificar-se em alguns países europeus.

Para tornar possível esse florescimento, algumas condições mais parecem, contudo, necessárias: a educação arquitectural dos fiéis e do clero; o aperfeiçoamento e a actualização do ensino artístico nos seminários; a realização de concursos públicos de projectos (com júris idóneos), para as obras mais importantes ou significativas; a obrigatoriedade de os projectos serem todos elaborados por arquitectos; e, finalmente, a liberdade de concepção dos arquitectos, dentro dos limites, aliás largos e salutareos, marcados pelas autoridades eclesiásticas competentes.

Este rápido esquisso ficaria gravemente incompleto sem uma referência à arquitectura religiosa do Ultramar português. As suas vicissitudes são as mesmas da Metrópole. Mas ali, se é possível, os erros praticados assumem maior gravidade. Trata-se de construir países novos e novas cristandades. E esta tarefa aparece atraçoada na sua expressão arquitectural. No Brasil fomos capazes de deixar uma arquitectura religiosa de grande valor, porque autêntica e moderna. Hoje, parecemos incapazes disso: temos construído obras de compromisso, sem interesse, ou então caricaturas de monumentos metropolitanos. O formalismo historicista da arquitectura oficial é, no Ultramar, ainda mais pecaminoso do que aqui. Mas parece que uma nova orientação está já mudando o rumo às coisas.

Por último, uma referência às Missões: as suas igrejas são de uma indignidade artística conflagradora – o que não admira: não passam pelas mãos do arquitecto. E note-se bem que a qualidade da arquitectura nada tem que

ver (é uma desculpa que muitas vezes se invoca) com a penúria de recursos materiais. Com os materiais pobres do mato, poderiam fazer-se admiráveis templos. Eis outro problema a encarar e a resolver. ✚

JOÃO DE ALMEIDA

Arte moderna

Julho 1954. *Novellae Olivarum*, Ano XII, n.º 117, pp. 197-201

¹ Jacques Maritain, *Art et Scolastique*, «La Pureté de l'Art».

O Renascimento, na linha do classicismo pagão greco-romano, introduziu na arte do Ocidente um germe de naturalismo, que, atingindo o seu máximo desenvolvimento no séc. XIX, só nos alvares do nosso século voltou a ser posto em causa.

Concebeu-se a arte como imitação da natureza, como reprodução ou idealização das realidades do universo exterior. Perdeu-se o sentido de transfiguração que caracterizara toda a arte medieval e dela fizera, particularmente da românica, uma arte tão plenamente cristã. Por isso, diz Maritain, ao passarmos, num museu, das salas dos primitivos àquelas em que triunfa uma ciência material bem mais considerável, os nossos pés dão um passo em frente, mas a alma dá uma queda vertiginosa. «No século XVI a mentira instala-se na pintura, que se põe a amar a ciência por si mesma, e quer dar-nos a ilusão da natureza e fazer-nos crer que diante de um quadro estamos diante da cena ou do assunto pintados, não diante de um quadro.»¹ Se os grandes clássicos e barrocos, de Rafael a Greco, de Miguel Ângelo a Poussin, conseguiram purificar a sua arte desta mentira, é sobre ela que assentam toda a teoria do Renascimento e toda a evolução da arte dos últimos séculos. Qualquer académico dos nossos dias poderia invocar, em defesa do mais intransigente dos naturalismos, grandes nomes do passado. Já Leonardo da Vinci afirma que a qualidade da pintura depende do grau de ilusão da realidade que ela é capaz de transmitir e conta-nos, para nosso espanto, como achara coisa maravilhosa que diante de um quadro representando um pai de família,

² *Idem.*

³ Jacques Maritain,
«La Pureté de l'Art».

crianças da casa e animais domésticos se tivessem posto a acariciar a imagem do retratado². Levada a este extremo, tal aspiração seria degradante se alguma vez aquele que a formulou a tivesse posto em prática na sua pintura. Faria da arte pouco mais do que uma demonstração de virtuosismo.

Só no séc. XIX este princípio de naturalismo virá a ser tão literalmente aplicado, persistindo, na arte académica, em contínua degradação até aos nossos dias. Eis alguns dos elementos que o compõem: ilusão do espaço, ilusão dos corpos, ilusão da matéria e da textura das superfícies, exactidão da cor, exactidão das proporções anatómicas.

Para compreender a arte moderna e apreciar sem escândalo os grandes mestres contemporâneos, um Matisse, um Rouault, um Chagall, temos de aceitar uma óptica inteiramente diferente, passando por cima de quatro séculos de estética naturalista.

Paul Klee, um dos mais representativos pintores do nosso século, ao procurar esclarecer por meio de uma parábola o sentido da sua obra, deixou-nos expressivo testemunho acerca das aspirações da arte moderna. O processo de criação artística seria semelhante a uma árvore. O encontro das coisas com o artista, a orientação deste através dos elementos da natureza e da vida, a contemplação do mundo e a ordenação das experiências, comparava-as ele ao trabalho das raízes. O artista ocuparia o lugar do tronco e seria percorrido pela seiva das suas visões, dirigindo-a continuamente para a sua obra. Esta seria, finalmente, semelhante à rama da árvore desdobrando-se aos nossos olhos nas suas múltiplas ramificações. Ninguém se lembraria de exigir da árvore que a sua folhagem tivesse a mesma configuração das raízes. Da mesma maneira, a obra de arte não pode senão evocar, transfiguradas, diferentes na forma mas reflectindo a mesma estrutura íntima, as realidades de que o artista se deixou penetrar e que procurou exprimir. Vai este testemunho encontrar-se com as afirmações do doutrinador. Maritain, na sua *Arte e Escolástica* diz-nos que o artista, para fazer resplandecer na sua obra as radiações espirituais descobertas no real, «e portanto para ser verdadeiramente dócil ao invisível espírito que se joga nas coisas, pode, e mesmo deve, deformar em certa medida, reconstruir, transfigurar as aparências materiais da natureza»³.

⁴ Cf. em *L'Art d'Église*, n.º 4, 1950, o estudo de Claude Jean-Nesmy e Angelico Surchamp, «L'Art Roman – Art d'Église».

⁵ Bazaine, «Notas sobre o mosaico de Audincourt», *L'Art Sacré*, Nov.-Dez. 1951, p. 24.

⁶ J. Streignart, S.J., em «Documents ecclésiastiques sur l'art religieux» – *Nouvelle Revue Théologique* – Nov. 1952, p. 952, aborda o problema da conciliação desta característica da arte moderna com as condenações formuladas pela Santa Sé em matéria de Arte Sacra.

Sabiam isto os artistas românicos. A sua arte, não por primitivismo, ao contrário do que é corrente julgar-se, mas por uma admirável mestria, foi uma arte de deformação⁴: as formas vegetais, animais ou humanas, abandonando as suas relações naturais para se submeterem ao conjunto da obra e à sua força expressiva, sugeriam sempre, para além do próprio objecto que representavam, um mundo transcendente em que cabiam as mais misteriosas realidades.

É de certo modo neste sentido que caminha a arte de hoje. A aspiração última do artista moderno deixou de ser a imitação ou idealização da natureza, para voltar a ser a criação de obras especificamente plásticas e a expressão de realidades irreduzíveis à simples combinação de elementos copiados do mundo exterior.

Assim o assunto, ao qual se dera uma importância desmesurada em relação à própria maneira de o significar, isto é, à própria linguagem plástica, fazendo de certo modo entrar a pintura e a escultura no campo da literatura, perde a primazia. E a atenção do artista concentra-se toda na purificação dessa linguagem e na transposição para o mundo das cores e das formas, da emoção sentida perante as coisas ou «da lenta meditação da sua vida cotidiana»⁵. Para tal fim não receia deformar elementos naturais⁶ ou abandonar a figuração, criando formas e ritmos abstractos.

Por outro lado, a arte moderna tende ao decorativo, ao contrário da arte post-renascentista, que visava a criação de microcosmos auto-suficientes, indiferentes à integração em espaços exteriores a eles.

Assim, todos os seus processos se combinam para a obtenção de conjuntos que, sendo mais do que ornamentais, tenham no entanto as características da arte decorativa e possam oferecer-se a uma visão directa, unitária, sem recurso à leitura. Em pintura, desdenha-se a perspectiva linear e aérea empregada a partir do Renascimento para dar a ilusão da terceira dimensão, abandona-se o claro-escuro, o modelado do volume, tudo aquilo que fazia do quadro um prolongamento do mundo sensível, como que uma janela aberta na parede sobre uma cena da vida real. Para exprimir o espaço por um meio mais pictórico, respeitando o suporte, procuram-se novas equivalências

⁷ Igrejas do séc. XII: as duas primeiras em França, a terceira na Catalunha. Apresentam-se, como muitas outras da época, inteiramente cobertas de frescos. (As pinturas de Santa Maria de Tahüll foram removidas para o Museu de Barcelona).

espaciais, ora rebatendo os objectos sobre a superfície do muro ou quadro, de modo a não parecerem perfurá-la, ora sobrepondo os planos, acentuando ou esmagando os contornos, libertando do volume a cor e estendendo-a em largas manchas sem modelação.

Estas duas tendências fundamentais da arte moderna, interioridade e decoratividade, que tão estreitas relações estabelecem entre ela e a arte românica, vão no entanto esbarrar de encontro a obstáculos que, na medida em que não têm sido superados, dão origem a duas graves deficiências.

A primeira é uma *monumentalidade frustrada*. Os grandes artistas, salvo raríssimas excepções, não têm sido chamados a decorar edifícios. A arquitectura, antes de poder dedicar-se aos problemas de integração das artes plásticas, tem de resolver os seus próprios problemas, em gigantesco esforço de renovação. E, assim, pintores de talento especificamente mural vêm-se limitados à pintura de cavalete, e escultores, cujas obras exigiriam correspondências rítmicas e espaciais exteriores a si mesmas e portanto incorporação em espaços arquitectonicamente organizados, vêm-se condenados a trabalhar quase exclusivamente para os museus ou os jardins públicos e a fazerem imagens móveis, migratórias, sem ligação substancial com os edifícios a que se destinam. Tiveram mais sorte os decoradores de Saint-Savin, de Tavant, de Santa Maria de Tahüll⁷ e os escultores que animaram com os seus poemas de pedra pórticos e capitéis do séc. XII.

A segunda deficiência apenas podemos aqui apontá-la, pois uma análise mais profunda envolveria factores demasiado complexos para o curto espaço de que dispomos. É o *hermetismo*, que parece marcar grande parte da produção dos artistas contemporâneos. Ao orientarem a sua estética para a expressão de realidades de ordem interior ou transcendente e ao procurarem novas linguagens especificamente plásticas, eles vão esbarrar de encontro à incompreensão do público. Este perdeu todo o sentido crítico e estético. Com a sensibilidade adulterada por um longo período de decadência das artes, corrompidas pelo academismo e pela comercialização, compraz-se numa pseudo-arte sem espírito e sem vida. Ou então, quando reconhece a mediocridade da produção artística corrente, incapaz de seguir a arte «viva»

nas suas novas tendências, refugia-se na apreciação exclusiva do passado e limita-se a exigir a sua cópia servil.

Estabelece-se assim uma ruptura que, isolando o artista, constitui para ele verdadeira catástrofe, o não convida à universalidade e à objectividade e o leva, demasiadas vezes, a exprimir-se em obras com carácter experimental e imaturo. Isto, por seu turno, vai contribuir para manter o público afastado e conservar o abismo.

Temos de confessá-lo, a arte moderna apresenta esta contradição íntima, cuja solução começa apenas a entrever-se: sendo uma arte de tendência monumental e portanto orientada para a comunidade, não encontra eco na comunidade e, conseqüentemente, não recebe dela aquele enquadramento que lhe permitiria alcançar, nos seus múltiplos elementos, temáticos e formais, a universalidade e a maturidade que a elevariam à altura das grandes artes colectivas do passado.

As suas características são precisamente aquelas que dariam lugar, bem orientadas, a um reflorescimento da arte sacra. Fresco, azulejo, o relevo, tapeçaria, em nenhum outro edifício como no templo encontrariam as possibilidades espirituais e estéticas a que aspiram.

A evolução e a estabilização da arquitectura religiosa, a transformação da espiritualidade e da sensibilidade do povo cristão a partir do movimento litúrgico, a organização dos artistas católicos em comunidades de estudo e de trabalho permitem-nos esperar que, lentamente, vão sendo criadas as condições que permitirão à arte moderna tomar «o seu lugar no cortejo histórico das formas ao serviço da Fé» (*Mediator Dei*). ❖

JOÃO DE ALMEIDA

Documentário eclesiástico sobre a construção de igrejas

Dezembro 1954. *Novellae Olivarum*, Ano XII,
n.º 120, pp. 313-314

Os problemas levantados pela renovação da arte sacra com base no actual movimento litúrgico e na evolução da sensibilidade moderna têm sido objecto, nos últimos anos, da constante solicitude pastoral das autoridades eclesiásticas.

Após documentos de largo alcance como a «Instrução do Santo Ofício sobre Arte Sacra», de 1951, as «Directivas do Episcopado Francês», de 1952, a «Carta Pastoral de Sua Iminência o Cardeal Patriarca de Lisboa», de 1953, surgem agora, na Alemanha, directivas episcopais «*para a edificação da Casa de Deus segundo o espírito da liturgia romana*».

Concretas, precisas, reflectindo já as mais recentes conquistas do movimento litúrgico, constituem estas directivas documento decisivo para a orientação da nova arquitectura religiosa. Daí a sua projecção em todos os países onde estes problemas se encontram na ordem do dia.

A Alemanha do após-guerra dá-nos o exemplo, cremos que único nos nossos dias, de architectos cristãos trabalhando em estreita união com os liturgistas, encorajados e orientados pelos Bispos. Por isso ali se encontra em florescimento uma arquitectura verdadeiramente apta a traduzir as exigências litúrgicas e pastorais do Povo de Deus.

No entanto, é difícil avaliar pelo conjunto das obras realizadas o alcance desta colaboração. Temos de reconhecer que são poucos hoje na Alemanha os architectos cujo valor não pode sofrer contestação. De entre os católicos apenas apontaremos Rudolf Schwarz, de Colónia, cuja obra, tanto religiosa

⁸ Adquirido depois da guerra pela «Jugend Bewegung», movimento da juventude católica alemã, ali se realizam, todos os anos, inúmeras semanas de estudos sobre os mais variados assuntos. Em todas elas, a orientação das cerimónias religiosas encontra-se a cargo de um eminente liturgista, o Dr. Kahlefeld, que aproveita estes encontros para a formação litúrgica dos participantes.

como profana, é das de maior vulto no panorama da arquitectura contemporânea. Foi um dos pioneiros da renovação em curso, com a sua admirável igreja em Aix-la-Chapelle, de 1930.

Além deste, muitos outros há que concebem o templo como expressão das realidades litúrgicas e pastorais e que tomam parte activa nos estudos tendentes a fixar a influência mútua das duas esferas. As suas realizações são, por isso mesmo, notáveis sob este aspecto. Porém, na grande maioria, a qualidade reside mais no valor litúrgico da planta do que na perfeição do conjunto como obra de arquitectura.

Ao contrário da Alemanha, a Suíça possui uma equipa de arquitectos católicos de grande mérito, cuja obra, realizada ao longo dos últimos vinte anos, alcançou já uma maturidade que a coloca na vanguarda de todos os países onde floresce uma arquitectura religiosa moderna.

Falta, porém, ali a cooperação dos liturgistas e sobretudo o apoio esclarecido e vivificador dos bispos, tal como se verifica no país vizinho.

Por isso começaram os arquitectos suíços a procurar no movimento litúrgico alemão o impulso de que necessitavam para a sua actividade.

Os primeiros contactos estabeleceram-se em 1950 com o Instituto Litúrgico alemão de Trier (Treveris).

Em 1951, eram convidados arquitectos e sacerdotes suíços a participar num encontro litúrgico organizado por este instituto no castelo de Rothenfels⁸. Em 1952, fazia-se na abadia cisterciense de Haute-Rive, na Suíça, uma semana de estudos para os artistas católicos sob a orientação do Dr. Johannes Wagner, então secretário daquele instituto, liturgista com larga visão dos problemas da arte sacra. Um pouco mais tarde, ainda em 1952, era o mesmo Dr. Wagner convidado a apresentar uma conferência na reunião anual da Sociedade de S. Lucas, associação dos artistas católicos suíços.

Em contrapartida, as autoridades eclesiásticas alemãs confiam de bom grado a edificação de igrejas aos arquitectos do país vizinho. Assim, Hermann Baur, de Basileia, que já em 1951 projectara uma igreja para o Sarre, foi recentemente convidado a tomar parte num concurso para a edificação de um novo templo, na mesma região, ao lado de três categorizados archi-

tectos alemães. Projecta também, actualmente, mais duas igrejas para a Alemanha.

Eis o terreno fecundo no qual as directivas dos bispos alemães vêm depositar a semente de novos progressos, quer pela aprovação oficial daquilo que de melhor se tem vindo a fazer, quer pela formulação clara de exigências que para muitos eram ainda desconhecidas ou permaneciam obscuras.

Deve-se a elaboração destas directivas ao Dr. Teodor Klauser, professor universitário em Bonn, a pedido e com a cooperação da «Comissão Litúrgica» presidida pelos bispos de Maiença e Passau na qualidade de relatores litúrgicos da conferência episcopal de Fulda. O trabalho do Dr. Klauser foi feito com base nas respostas recebidas de todos os bispos da Alemanha a um questionário que lhes fora enviado. O texto definitivo só foi fixado após numerosas reuniões da dita comissão, de que fazem parte, entre outros, o professor Romano Guardini e o Dr. Wagner, agora director do Instituto Litúrgico de Trier.

O documento consta de princípios e consequências. Foi publicado em versão francesa pela revista *L'Art Sacré* no seu número de Março-Abril últimos com o texto completo dos princípios e um resumo das consequências.

A mesma versão foi transcrita em *Paroisse et Liturgie*, no número de Setembro-Outubro. Porque a tradução se não revela inteiramente fiel e o resumo desvirtua por vezes gravemente o sentido e o alcance do texto original, não aconselhamos o recurso a esta versão.

No próximo número apresentaremos aos leitores de *Novellae Olivarum* a tradução completa do texto original. ✚

LUIZ CUNHA

A igreja de Ronchamp

Janeiro 1956. *Miriam*, Vol. III,
n.º 1, pp. 18-21

No passado mês de Julho efectuou-se em Ronchamp, uma colina ao sul dos Vosges, a inauguração de uma igreja estranha que fica sendo certamente a mais importante realização actual no domínio da arte sacra. Vem substituir a igreja gótica de Notre-Dame-du-Haut, destruída durante a guerra nos combates pela libertação francesa em 1944, e que durante vários séculos foi centro de fervorosas peregrinações.

A dificuldade em reconstruir o antigo edifício levou a diocese de Besançon a encomendar o projecto de uma nova construção de características puramente actuais.

Le Corbusier, um dos mais representativos arquitectos do movimento de renovação operado na Arquitectura do último meio século, foi a pessoa encarregada de idealizar a nova igreja. Este acontecimento, que normalmente seria de âmbito muito restrito, toma especial interesse mercê das seguintes questões que permite formular:

1. Será possível, com mais esta construção, definir elementos de caracterização da nova arquitectura sacra e assim poder estudar os seus aspectos mais salientes?
2. Até que ponto o esplendor da técnica pode ganhar em espiritualidade quando ao serviço da arte sacra?

A igreja de Ronchamp, passados os primeiros momentos de alvoroço provocado pela novidade, afigura-se-nos que possui, além de alguns erros que reflectem a conturbação da hora que passa, valores de ordem espiritual

e plástica que a apresentam como um acontecimento positivo na já longa história da arquitectura moderna.

A primeira impressão que se experimenta ao ver esta igreja é a de sofrimento. O observador sente-se condoído, tal é o poder expressivo das suas formas.

O tecto levanta-se à medida que se afasta do altar, assemelha-se exteriormente a uma boca torcida pela dor. Todos os planos se desenvolvem como músculos contorcidos pelo sofrimento, procurando libertar-se da tortura.

A parede lateral esquerda é completamente perfurada por pequenos orifícios de variadas formas, contendo vitrais que, «como estigmas» num corpo dilacerado, aumentam ainda mais a impressão de tortura (tortura física) em quem a descobre pela primeira vez, depois da íngreme e lenta ascensão ao cume de Ronchamp. O próprio autor a classifica de «l'expression architectural du sacrifice».

Mas este sacrifício, fremente de vida, tentando em vão a liberdade, revoltado contra leis e cânones, está longe de exprimir o verdadeiro sacrifício cristão que é, além do mais, resignação.

Cristo, quando sofreu, foi em última análise por amor. Assim, o sacrifício passou a ter um significado muito mais alto e transcendente porque, para além da dor física, há a esperança de uma perfeição espiritual. Este sofrimento de calma e de amor está ausente nesta construção.

Em comentários feitos à Imprensa, o autor afirma, tentando explicar por analogias a estranha forma do seu edifício, que como a torre Eiffel nasceu de um osso, a igreja de Ronchamp nasceu de uma concha de caranguejo. Se sob o aspecto estrutural e técnico esta analogia é interessante, a relação entre as formas e a mensagem espiritual, que elas revelam, mais nos leva a aceitar que houve erro ao considerar o nobre sacrifício cristão simbolizado pelo caranguejo. Nunca na iconografia cristã este animal surgiu representando os dons e atributos de Deus. Pelo contrário, é vulgar em cenas infernais de pinturas antigas aparecer como instrumento das torturas e padecimentos diabólicos.

No entanto, o passado mostra-nos, por exemplos eloquentes, que a humanidade conheceu, em vários períodos da sua vida, a serenidade capaz de criar obras de arquitectura em que as formas se identificavam completamente com os sentimentos de amor e esperança, pilares onde assenta toda a complexidade da doutrina católica.

Os primeiros cristãos, passado o período angustiante das perseguições, construíram os seus templos onde a paz de espírito tem o primeiro lugar. As construções bizantinas são típicas dessa época. O emprego da cúpula define um espaço interno extremamente repousante pela quase supressão de arestas e ângulos, elementos sempre favoráveis à delimitação de superfícies e volumes.

A cúpula cria, em pequenas dimensões, um Universo incomensurável.

Seguindo cronologicamente a evolução da humanidade, o período seguinte de florescimento da arquitectura religiosa verifica-se com a arte românica que nos apresenta magníficos exemplos de humildade e estatismo, numa intenção clara de afirmar a eternidade de Deus.

Em Portugal, especialmente no Norte, abundam igrejas deste período dispersas por pequenas aldeias, quase não se diferenciando das restantes construções, tal é a sua modéstia. Apesar da ausência quase completa de obras de restauro, elas aí estão desafiando os séculos, sempre cândidas e graciosas com a sua mensagem de paz eterna.

A arquitectura gótica, segundo muitos o mais perfeito exemplo de espiritualidade, enferma quanto a nós de algum dos erros apontados na igreja que estávamos a examinar.

Este movimento foi consequência de um impulso que durou pouco mais de meio século. Originado por uma exaltação, que tocava por vezes as raias do delírio, teve de encontrar apoio em elementos expressivos de composição primária, como seja a verticalidade para exprimir aspirações sublimes. É também frequente nesta época o desejo de perpetuar importantes acontecimentos, fazendo edificar monumentos de grandes dimensões.

Estes e outros factos levam-nos a afirmar que a arte gótica, se não foi positivamente decadente, há que reconhecer no entanto que encerrava um

vocabulário expressivo, relativamente reduzido, razão pela qual grande número de catedrais ficaram incompletas, como se uma ideia nova, num monumento, tivesse desinteressado os seus construtores.

O Renascimento, sobretudo o Renascimento italiano, novamente nos traz belas construções onde nem a riqueza de pormenor consegue apagar a magnífica calma das suas linhas, cheias de misticismo ardente. As catedrais, como a de S. Pedro em Roma, são enormes sem serem monstruosas, são austeras sem serem aterradoras: enfim, há nelas mais amor que temor.

E a arquitectura moderna que nos deu até hoje? Muito pouco. Dentre as obras que alcançaram o privilégio de serem divulgadas além fronteiras, temos a registar a construção de várias pequenas igrejas na Suíça, onde o respeito pela tradição, o emprego de técnicas actuais e uma correcta visão da doutrina católica, nos seus aspectos capazes de influenciar a arquitectura, criaram belos templos para os católicos de hoje.

Agora, a este pequeno movimento, temos a acrescentar esta nova e ecléctica construção.

Não se pode afirmar que tenha sido um passo em frente, nem tão-pouco atrás: diremos antes que foi um passo ao lado. ❖

LUIZ CUNHA

O espaço cristão

Fevereiro 1956. *Miriam*, Vol. III,
n.º 2, pp. 95-99

Sempre que um homem faz uma construção, por mais humilde e despreziosa que seja, está inevitavelmente a organizar espaço pois, como obra material que é, pressupõe uma determinada ocupação de espaço terrestre.

Assim foi desde o princípio da humanidade e continuará a ser para além dos nossos dias.

Quando falamos em espaço cristão, referimo-nos às particularidades volumétricas que caracterizam a actividade da comunidade cristã, no campo da edificação religiosa, durante quase dois milénios.

Talvez seja a análise do espaço que nos conduz a mais perfeitas conclusões, quando queremos indagar as constantes espirituais e plásticas que dão unidade a um tão heterogéneo conjunto de construções, às vezes separadas no tempo por vários séculos.

O espaço que, neste caso particular da arquitectura religiosa, nos interessa estudar é o espaço interno, parcela do ar atmosférico encerrado pela caixa murária do edifício. Este ar que, ao envolver-nos, nos integra na estruturação geral do próprio edifício é geralmente o responsável pela impressão que vulgarmente designamos por «religiosidade» ou «espiritualidade», embora sejamos muitas vezes inclinados a aceitar que estas sensações têm origem em elementos estruturais ou, o que é pior, em elementos decorativos.

Nenhuma outra arte da Antiguidade teve uma tão perfeita noção da importância do espaço na criação do ambiente como a arte cristã. Podemos mesmo afirmar que todas as outras civilizações antigas a desconheciam.

Mesmo a arte helénica, que nos deixou belas construções, ignorava as subtilezas do espaço interno. Estes monumentos têm o seu valor na perfeição construtiva e em conquistas de ordem paisagística e estética. A sua vida é puramente exterior.

Com os templos cristãos dá-se precisamente o inverso. O seu interesse reside sempre no ar que dentro deles respiramos.

Ora são essas características que tentaremos estudar aqui.

O cristianismo dava os primeiros passos, difundido ardentemente pelos recém-convertidos, e já se verificavam as perseguições dos que lhe eram adversários. Assim, os primitivos cristãos tiveram, além da necessidade de locais de reunião e de culto, o angustioso problema da defesa e até da sobrevivência.

É esta a razão por que os seus primeiros templos são as catacumbas. Talvez este factor tenha sido decisivo para incutir no seu espírito o gosto pelos espaços subtilmente construídos. Com dificuldade encontramos volumes internos mais variados que os das catacumbas. Estas galerias, cavadas na rocha dura, serpenteando pelas entranhas da terra, cruzando-se, ora estreitando-se em apertadas galerias, ora alargando-se em salas mais espaçosas onde o som ecoava nas paredes frias e húmidas, eram férteis em ambientes e, portanto, espaços sempre novos e diferentes.

O santuário era colocado num dos pontos mais afastados da entrada, geralmente um espaço mais largo e mais alto, onde era possível a reunião de número elevado de fiéis. O local do culto era, assim, um sítio difícil de atingir, mas que, uma vez alcançado, proporcionava uma sensação de bem-estar, já pelas suas dimensões amplas, já pela exiguidade das galerias que o antecediam. Este fenómeno psíquico, que se operava nos assistentes, repetir-se-á através dos séculos como característica dominante nos templos cristãos.

Obtida a liberdade de culto, o número de convertidos à nova doutrina aumenta em ritmo fantástico.

A necessidade de conseguir edifícios que pudessem albergar grandes multidões tornou-se cada dia mais fremente. Recorreram às basílicas devidamente adaptadas ao novo fim.

Em Bizâncio, para onde se desloca o fulcro da nova doutrina, surgem os melhores exemplos destas construções. A mais importante é a basílica de Santa Sofia, em Constantinopla.

Podemos perguntar quais seriam as razões que originaram uma forma volumetricamente tão diferente de tudo quanto até aí se construía.

Como é sabido, no Próximo Oriente o nomadismo era corrente nessa época, como aliás ainda hoje. As populações, apascentando gado, deslocavam-se periodicamente à procura de alimento para os animais.

As suas casas resumiam-se a tendas portáteis, em lona, que se armavam onde fosse preciso estacionar.

Os templos, condicionados pela maneira particular de viver destes povos, foram reduzidos a frágeis barracas de telas esticadas sobre tirantes e bambus.

Ora, o espaço interno destas barracas tem extraordinárias semelhanças com as basílicas edificadas, à medida que as populações se iam tornando sedentárias. Podemos afirmar que o povo bizantino, quando quis fazer construções em materiais duradouros, não conseguiu esquecer-se das suas antigas tendas.

Empregaram então, pela primeira vez, a cúpula de tijolo em todo o seu esplendor. Os fiéis, depois de atravessarem uma nave de pequena altura, encontram-se sob a grande cúpula.

Os contornos apagam-se, em virtude de a forma semicircular ser isenta de arestas. A nossa imaginação, com facilidade, descobre na cúpula uma abóbada celeste de dimensões reduzidas. É fácil rezar neste ambiente que tem uma boa parcela de infinito. Não podemos afirmar que se trate de um espaço terreno pois que as coisas e os factos comuns à nossa vida quotidiana dão lugar à matemática e à abstracção pura.

A divindade da religião católica realiza-se aqui plenamente.

A luz é um elemento muito importante para dar forma e significado aos volumes interiores.

Os arquitectos do período românico foram, em parte, prejudicados por a sua falta de conhecimentos construtivos não lhes permitir rasgar janelas, de modo a que o sol, ao entrar, pudesse iluminar certas zonas, deixando

outras na penumbra, jogando assim com estes factores essenciais na composição espacial.

Estes monumentos, tanto as grandes abadias e mosteiros como as pequenas igrejas paroquiais perdidas por essas vilas e aldeias, são interiormente muito escuras devido à exiguidade das janelas.

No entanto, a variação do espaço, à medida que nos aproximamos do ponto culminante do edifício, é evidente e ao mesmo tempo subtil. Os fiéis, antes de entrarem propriamente na igreja, têm de atravessar o nártex. A altura do pavimento ao tecto é modesta. Segue-se depois a nave de altura superior, coberta com uma abóbada de berço que, tendo como geratriz uma recta paralela ao eixo longitudinal da construção, acentua muito a perspectiva do comprimento. Chegamos por fim à capela-mor; novo aumento de altura, nova abóbada, enfim, um pouco mais de luz. O espaço vai fluindo até atingir o ponto mais dilatado, precisamente no local mais solene, o altar. Mas o factor luz não estava completamente explorado. Seria preciso que a arte gótica resolvesse delicados problemas construtivos para que o sol pudesse entrar nos templos em autênticas cachoeiras de luz, animadas por pequenos pedacinhos de vidro colorido. A catedral gótica é bem a expressão da comunidade que se une para render o seu tributo a Deus.

Os volumes são fraccionados em pequenas abóbadas cruzadas, sem no entanto se diferenciarem de modo a viverem independentemente. Embora divididos, só valem como conjunto. Mas a euforia de luz iria em breve conduzir à euforia decorativa, acabando por tornar decadente um movimento que teve como principal defeito não saber resistir às suas próprias qualidades. Depois dos poemas sublimes de Chartres ou Reims, a França debate-se, tentando atrasar a queda de uma arte que tinha ultrapassado o seu momento histórico.

É então que, na Itália, o gosto pelo estudo da arte clássica dá origem a um movimento de regresso às antigas formas, agora interpretadas à luz de novos conhecimentos.

A basílica de S. Pedro, que data desta época, representa algo na história da humanidade. Ficou assinalando um momento feliz, em que a inspiração, à luz da espiritualidade da doutrina católica, conseguiu que a técnica e a

arte se unissem para dar ao mundo uma das mais belas peças arquitectónicas que ele tem tido. Agora os arquitectos, e tantos foram nesta obra, já têm a noção perfeita do que representa o espaço interno numa construção. Sabem medi-lo, doseá-lo, compô-lo com perfeita consciência dos resultados a obter.

A Igreja Católica, no seu vasto cerimonial litúrgico, tem uma prática que é particularmente favorável à materialização do espaço. Os elementos mais importantes capazes de dar forma a um espaço, isto é, torná-lo coisa visível, são a luz e o fumo.

Ora, quando o sacerdote incensa o altar, pequenas nuvens sobem no ar, desvanecendo-se pouco a pouco, deixando por fim que um fumo muito brando se molde e envolva todos os recantos e saliências da construção, tomando o assistente conhecimento directo da realidade espacial.

Nas construções renascentistas, este efeito é surpreendente pois as cúpulas são geralmente iluminadas por um pequeno lanternim colocado no centro, difundindo a luz portanto em sentido radial e iluminando uniformemente o fumo à medida que este se vai espalhando, num lento movimento ascensional.

Este fenómeno também é muito interessante nas basílicas e nas igrejas barrocas, onde é, por sua vez, o espaço interior que, mercê do abundante emprego das curvas, vai ao encontro das sinuosidades naturais do fumo e, de uma maneira geral, do ar ambiente.

O espaço barroco é ondulante, dinâmico, quase orgânico. A caixa murária assemelha-se à pele de um animal que, embora envolvendo completamente os órgãos vitais, deixa que exteriormente eles acusem por meio de ondulações e saliências.

A anatomia humana, que pouco tempo antes tinha feito a sua aparição como ciência organizada, era agora a inspiração dos artistas.

No entanto, a característica geral de ir preparando os fiéis à medida que estes percorrem a nave, de modo a que o altar seja o fulcro da atenção e o ponto final a atingir, é aqui mais uma vez mantida.

No século XIX, o aparecimento da máquina lançou a civilização europeia na euforia da técnica, nada propícia ao desenvolvimento artístico.

Há cerca de cinquenta anos que a arquitectura, hoje chamada moderna, ensaiou os primeiros passos.

Embora viesse pregando liberdade absoluta, viu-se durante longo tempo acorrentada a princípios construtivos de ordem racionalista e funcionalista que impediam o desabrochar da poesia volumétrica e, conseqüentemente, das realizações de elevado sentido espiritual.

Felizmente que hoje já se nota um forte movimento no sentido de dotar os edifícios de espaços interiores subtilmente elaborados.

É muito sintomático que um dos mestres do racionalismo europeu tenha construído, há bem pouco tempo, uma igreja que constitui a mais honesta tentativa de reintegração na tradição cristã de construir. A igreja de Ronchamp, de que nos ocupámos no número anterior desta revista, representa a última conquista na evolução da arquitectura religiosa contemporânea. ❖

ANTÓNIO FREITAS LEAL

Exposição de arte sacra moderna – intróito

Março 1956. Catálogo, p. 5

Tratando-se de uma exposição de Arte Sacra moderna, impõe-se antes de mais esclarecer o que entendemos por Arte Sacra.

De uma maneira geral, costuma chamar-se Arte Sacra a toda a obra de arte de tema religioso, ou de qualquer modo ligada à prática religiosa. Mas, de facto, *Arte Sacra* é unicamente aquela que está ao serviço do culto. E, quando dizemos ao serviço do culto, queremos referir-nos ao facto de ser a arte que constitui o elemento formal e ambiental do mesmo culto. Não devemos, todavia, consentir no erro, muito espalhado, de considerar a Arte Sacra exclusivamente como criadora de um ambiente psicológico propício à devoção. Não, essa interpretação levaria aos piores sentimentalismos e individualismos.

A Arte Sacra é uma arte comunitária.

Expressão da oração do povo de Deus, por um lado, e expressão do mistério de presença actual de Cristo – Sacerdote Eterno –, por outro, a Arte Sacra é portanto simultaneamente Universal e Actual. Universal porque linguagem comum da família cristã – o Corpo Místico – de ontem e de hoje, ignorantes e cultos, ricos e pobres. Actual porque visa exprimir a realidade do Cristo, tal como vive e triunfa actualmente, e actual também porque é para a nossa geração a expressão do Mistério de sempre. Actual sem arqueologismos, sem primitivismos, sem historicismos.

Mas, para conseguir plenamente este duplo objectivo, a Arte Sacra só tem um caminho: ser uma OBRA DE ARTE.

Só a arte *sem mediocridade e sem compromissos* realiza a sua verdadeira missão.

A intenção desta exposição foi mostrar ao público as possibilidades e os campos abertos à Arte Sacra, ajudá-lo a aguçar o critério para uma exigência de melhoria da qualidade hoje tão duvidosa e acordar nesse público cristão a consciência da responsabilidade que lhe cabe na renovação que se impõe realizar.

Mas, para os artistas, a exposição deverá ser um exame de consciência. Se, porventura, o nível geral não é tão bom quanto desejaríamos, é aos artistas que FORAM CHAMADOS A FAZER OBRA SACRA que cabe a maior parcela da responsabilidade.

Não somos nós a fazer a crítica, desta vez serão os artistas e o público.
AS OBRAS FALARÃO POR SI!

Pela escassez das obras recolhidas e mesmo pela deficiente apresentação de algumas, pode concluir-se que nesta exposição não pretendemos fazer um mostruário das obras de Arte Sacra realizadas nos últimos anos.

Pelo contrário houve a preocupação de seleccionar as que tivessem um mínimo de qualidade. Mas, destas, nem todas estão presentes, quer por falta de informação, quer por falta de tempo ou impossibilidade de as trazer.

E porque o esforço feito nos últimos anos (da parte de alguns artistas) não tem sido fomentado e apoiado pelo povo cristão, fomos obrigados, para que não fique ignorado e podermos ter dele mais nítida consciência, a expor obras que rigorosamente não deviam estar presentes, umas porque não foram realizadas, outras porque não são nacionais e outras, ainda, porque estão fora do âmbito da Arte Sacra.

Para nós, porém, esta realização tem o valor de uma experiência, ou melhor, de um ensaio preparatório para uma futura Exposição-Crítica sobre a situação da Arte Sacra em Portugal, tão necessária e urgente! ❖

ANTÓNIO FREITAS LEAL

O que é o Movimento de Renovação de Arte Religiosa

Março-Abril 1956. *Vita Nova*, n.º 70, pp. 12-13

O que hoje se chama Movimento de Renovação de Arte Religiosa (MRAR) surgiu da necessidade urgente de lutar pela valorização da Arte Sacra contra a penúria do nível artístico em que se encontravam (e ainda se encontram) todos os sectores da arte cristã. Surgiu do desejo de evitar que obras de arte de nível muito duvidoso continuassem invadindo as nossas igrejas e todos os quadros da vida cristã.

Este estado de coisas é, a um tempo, originado pela falta de formação dos artistas chamados a realizarem Arte Sacra nas suas variadas modalidades como Arquitectura, Pintura, Escultura, Paramentaria, Mobiliário, etc., e pela falta de educação estética, ou melhor, falta de cultura e de verdadeira exigência de vida cristã dos fiéis. Impõe-se por isso uma renovação, pois não podemos tolerar que, à falta de melhor, os cristãos se satisfaçam mediocremente com igrejas ou imagens mais ou menos estilizadas numa vã e superficial pretensão de modernidade e que só conseguem inspirar uma devoção sentimental e piegas.

Poderão, porém, objectar alguns que a culpa não é dos cristãos, pois estes «gostam do que há». É certo! Mas devemos notar que existem bons artistas que não têm encomendas de arte religiosa porque ninguém os procura.

A isto responderão outros que os artistas se fazem pagar caro, enquanto os santeiros das indústrias de «Bondieuserie» fazem preços mais acessíveis...

A uns e outros devemos responder, insistindo: **Falta de cultura e vida cristã verdadeira.**

Como se conseguirá, então, ultrapassar este «ponto morto»?

Para tentar fazer uma verdadeira renovação neste campo, surgiu o nosso Movimento.

O acontecimento que mais depressa e mais claramente ajudou o grupo a definir-se e a consolidar-se foi a exposição crítica do estado actual da Arquitectura Religiosa, realizada em Lisboa na Galeria de S. Nicolau, depois de um trabalho intenso e demorado. Esta exposição provocou uma onda de grande interesse, comprovado pelo numeroso público, ávido de orientação, que ali ocorreu. Como consequência desse interesse, não tardou a exposição a ser solicitada por outros centros urbanos do país e novamente foi aberta no Porto, Ponta Delgada, Braga, Coimbra, Funchal e, finalmente, Lourenço Marques e Beira, onde se encerrou ainda há poucos meses.

A acção desta exposição, podemos dizê-lo sem exageros, foi francamente benéfica, mesmo nos meios não-católicos; em cada uma das cidades, a exposição atraiu milhares de visitantes e encheram-se grandes salas onde se realizaram conferências complementares.

No meio intelectual e artístico católico, não tardou a repercussão esperada e, sem perda de tempo, nós (os arquitectos e finalistas de Arquitectura que realizaram a exposição) notámos a necessidade de formar um agrupamento sólido com a colaboração de críticos de arte, liturgistas, pintores, arquitectos e escultores. Estavam assim lançadas as bases para uma acção mais vasta e em maior profundidade.

Esta acção, apoiando-se simultaneamente nos intelectuais, estudantes universitários e elite cristã, visa, por um lado, orientar artisticamente o povo cristão através de exposições, conferências e edições e, por outro, formar a mentalidade dos críticos e artistas de hoje em ordem à melhoria do nível das criações artísticas.

No ano passado, o primeiro encontro organizado para estudantes universitários foi um êxito pelo número e interesse dos participantes; e, nos três encontros realizados para intelectuais, pudemos contar com a presença e a participação activa de elementos muito representativos do meio intelectual português. Estes encontros permitiram, num ambiente da melhor

* A exposição veio a chamar-se Exposição de Arte Sacra Moderna, mas no momento em que o texto foi escrito ainda teria este nome.

camaradagem entre velhos e novos, clero e leigos, realizar uma parte importante da primeira etapa da nossa acção: agrupar as boas vontades e unificar os pontos de vista.

O Movimento conta neste momento com cerca de quinze membros activos que, além do trabalho interno de formação própria, dirigem a sua actividade para três tarefas distintas:

- > Lançamento de um grupo de universitários – raparigas e rapazes – que se propõem fazer acção renovadora dentro da Universidade.
- > Organização do primeiro retiro espiritual para artistas.
- > Organização da Exposição Geral de Arte Sacra Portuguesa*, a realizar na «Pórtico», por iniciativa da direcção desta galeria. Nesta exposição, que estará aberta de 23 de Março a 6 de Abril, procurou-se reunir o que há de melhor em todos os domínios da Arte Sacra: Escultura, Pintura, Tapeçaria, Vitral, Paramentaria, Ourivesaria, Equipamento e Arquitectura. ✚

VITORINO NEMÉSIO

Sobre a futura igreja do Sagrado Coração de Jesus, em Lisboa

14 Abril 1956. Palestra semanal na Emissora Nacional

Na freguesia do Sagrado Coração de Jesus (bairro de Camões), anuncia-se a construção de uma nova paroquial. O terreno para isso, entre a rua de Camilo Castelo Branco e a de Santa Marta, custou 6800 contos – cifra astronómica, explicável pelo alto valor de transacção e de renda que atingem os terrenos situados em qualquer ponto de Lisboa –, quanto mais no coração da capital, a Santa Marta, numa das linhas maiores de aferência e de divergência do trânsito, ponto estratégico de rodagem entre a Baixa e as Avenidas, a Estefânia, a velha Bemposta, etc.

A actual paroquial, erguida em frente do velho hospício de Santa Marta e do palácio que foi dos Condes de Redondo, ainda podia fazer figura de templo novo, um pouco antes da febre de urbanismo que determinou o bota-abaixo de algumas igrejas da Baixa em favor da ampliação de um banco e de um sistema de artérias, e a erecção de novos e amplos templos, quer para substituírem os demolidos, quer para satisfazerem às necessidades da crescente população alfacinha, entre as quais é legítimo pressupor as necessidades religiosas.

A arquidiocese patriarcal vê-se assim, desde há muito, a braços com uma série de problemas prementes: formação renovada e intensiva de clero paroquial; apostolado de centro e arrabaldes; novas e mais exigentes instalações de culto e dos vários anexos que um apostolado vivo aconselha: dispensários, vestiários, refeitórios, bibliotecas, salas de conferências e de espectáculos, capela mortuária, etc.

Infelizmente, tudo isso é muito mais fruto da vontade de recristianizar as massas do que resultado de um verdadeiro aumento da cristandade viva e militante de Lisboa, que dir-se-ia crescer a olhos vistos, se os olhos que vêem a onda de cimento e de telha dos bairros novos os vissem ao mesmo tempo pulular de almas fiéis a Jesus Cristo, embora naturalmente pecadoras a pneu, a elevador e a frigorífico... Como se sabe, não é o caso. E, todavia, lá se vão levantando, na periferia urbana, as grandes basílicas ou baselgas (como se dizia, na nossa Idade Média, dos templos vizinhos da sede episcopal) da metrópole românica de Lisboa, que ainda hoje, na sua nobre velhice ligeiramente refeita, parece gritar o exemplo de uma arquitectura religiosa sincera, purificada, genuína às suas novíssimas filiais tão mal inspiradas, geralmente.

A recente entoação de um grupo de jovens arquitectos e outros católicos no sentido de propagar a boa orientação da arte sacra, sobretudo arquitectónica, tão decaída entre nós, faz nascer a esperança de que, nas igrejas que agora se projectem, como esta paroquial do Sagrado Coração de Jesus, outro rumo se siga. Esses moços revelam-se tão corajosa e convictamente cristãos como artistas. É no nome indistinto da sua fé e da sua arte que chamam a atenção do clero e dos fiéis responsáveis pelas últimas construções de templos, para o espírito de imitação e de adaptação de formas em que foram geralmente traçados e erguidos. O defeito capital de quase todas essas igrejas é a falta de uma concepção original de traça, que tivesse em vista, ao mesmo tempo, o rigor do espírito litúrgico e a índole dos materiais e dos espaços construtivos.

Fazer arcos quebrados, arcobotantes e botaréus com cambotas de cimento armado, como se praticou numa das maiores igrejas de Lisboa, é cometer um pastiche escusado e evidente de um estilo que fez a sua época: neste caso, o estilo gótico. Um contraforte de muro, uma linha de cachorrada resvés de um lance de abóboda são recursos construtivos próprios de técnicas de «maçonaria» ultrapassadas, de um processo de construção a silhar talhado que hoje, infelizmente, se não pode ressuscitar senão em edifícios ricos, orçamentados à larga.

Hoje, com o emprego universal de betão ou cimento, é insensato copiar nervuras de feixe de arco gótico, tiradas da Batalha ou de alhures, a executar em míseras cofragens de cimento, como quem finge mármore numa parede de escaiola com veios de tinta de óleo ou de uma aguada de cola... A regra fundamental da arquitectura é a da factura conforme à natureza do material. A estrutura de uma nave tem de ser ditada pela viabilidade técnica de grandes lances de muro, de um refechamento tectónico de arca templar de apoios muito afastados, etc. Assim, a estruturação um pouco brutal, directa, tem que preponderar sobre a intenção decorativa, possível no barroco, por exemplo, graças à concepção miniaturante do arquitecto, servido largamente por canteiros e escultores alegóricos, azulejadores, marmoristas...

E supor que uma nave nua e desadornada, arrojada e sinceramente erguida até onde der a plasticidade do ferro, que é a nervura do cimento, não se pode harmonizar com a santa liturgia nem falar à alma fiel e ao espírito estético do crente, é erro crasso. A universal adulteração da arte em artifício, a troca da pureza de desenho das coisas pela complicação alindada, pelo fingido, pelo difuso, está na raiz da decadência da arte sacra e, portanto, da infelicidade da maior parte dos alçados de igrejas novas que temos. Felizmente, porém, clero e fiéis mostram-se agora permeáveis à boa orientação. Esperemos que a nova paroquial do Sagrado Coração de Jesus venha a irradiar um novo e perfeito fulgor litúrgico. ❖

NUNO PORTAS

O drama da arte sacra portuguesa

Abril 1956. *Encontro*, Ano 1, n.º 4, pp. 2.8

Após a «Exposição de Artistas de Hoje», surge a «Exposição de Arte Sacra de Artistas de Hoje», e a comparação não deixa de ser curiosa. Notar-se-á, por um lado, que, à parte algumas excepções, os melhores artistas da primeira não produziram obras de âmbito mais propriamente religioso do que sacro, isto é, obras que, apesar de dominadas pela intenção de atingir um significado religioso, não foram realizadas com um fim funcionalmente litúrgico ou cultural.

Esta dupla realidade revela-nos imediatamente o foco do drama: a obra sacra moderna, que não pode deixar de responder às exigências das aquisições e da expressão da arte contemporânea, é em Portugal uma excepção e, conseqüentemente, uma obra isolada de um artista isolado, que a não tentou ou não pôde tentar, através de um diálogo com o povo católico. Uma obra de arte sacra que *tem de ser* comunitária, sob pena de não servir, como se poderá assim obter?

Apesar do desenvolvimento das obras sacras em Portugal, verifica-se que os nossos melhores artistas, se chegam a ser chamados a trabalhar para o culto, são-no *por acaso*. Ora, sendo a qualidade artística uma condição *sine qua non* da obra sacra, como é possível julgar os artistas de hoje, se eles não têm possibilidades de *fazer, experimentar, dialogar, evoluir*? Ninguém pretende negar que a fase de apreensão da arte moderna – mas apenas nalgumas das suas manifestações – permanece difícil no choque inicial *com o público*; mas que nos interessa que seja pretensamente compreensível

a tal arte clássica (!!!), se nela *não há nada para compreender*, à parte uma pseudo-religiosidade superficial e açucarada? O equívoco que sempre se cria à volta do problema da arte é o de fundar o problema da aceitação das obras pelo público, não na qualidade intrínseca, mas na facilidade aparente dos meios que o artista usou para se comunicar, independentemente de se avaliar se ele tem ou não alguma coisa para dizer.

A arte moderna encontra-se numa situação crucial: a de empreender a criação de um público, após ter conquistado a própria profundidade artística, condição primeira de qualquer verdade. O facto de a arte sacra se manter alheia a essa situação não pode senão lesar a própria Igreja e retardar cada vez mais o encontro do povo cristão com os valores autênticos que, num exame superficial, parecem ser apenas de elites, o que só na arte moderna é hoje possível obter – tudo isto no exacto momento em que a renovação litúrgica se opera cada vez com mais vigor e não pode encontrar apoio num espaço emocionalmente superior e humano.

Sem um ambiente comunitário a exigí-la e os nossos melhores artistas lançados numa obra que sintam comum, uma exposição não poderia deixar de reflectir falta de unidade e de um nível global superior. Não podemos, de facto, falar de arte sacra portuguesa: a exposição não nos revela senão que ela poderá ser possível quando..., etc., etc. E, apesar de tudo, mostra alguns resultados valiosos, dos quais cito apenas o surpreendente *S. Mamede* de Jorge Vieira, o conhecido vitral de Almada para Nossa Senhora de Fátima, os paramentos de Madalena Cabral, a ourivesaria de João de Almeida e a porta de sacrário de Graziela Albino. Algumas obras não-sacras revelam a interioridade da pintura de José Escada e Manuel Cargaleiro, que encontram de certo modo correspondência no génio de Alfred Manessier, o mais importante pintor religioso após Rouault, e a quem simbolicamente a exposição presta homenagem. Mas todas estas obras estão desligadas da arquitectura: da arte-síntese, a exposição quase não pode dar exemplos. Permito-me, no entanto, escrever que a Igreja de Nuno Teotónio Pereira para Águas poderá ser o marco, o ponto de nascença das igrejas que o nosso povo cristão merece: uma arte integralmente portuguesa e simples, inteiramente actual, intimamente cristã. ✚

LUIZ CUNHA

Igrejas de hoje para cristãos de hoje – I

Julho 1956. *Miriam*, Vol. III, n.º 7, pp. 362-365

Projectar e construir uma igreja é sempre um problema novo e estimulante a que todos os arquitectos se entregam com igual entusiasmo, e o interesse que o facto suscita reside sobretudo nas dificuldades que encerra. É que ele representa quase sempre uma prova real da competência do talento do seu autor.

Esta é a razão por que os grandes mestres da arquitectura de todos os tempos, quando se lhes proporcionava ocasião de construir uma igreja, o faziam com os cuidados e a dedicação de quem deseja ver o seu nome consolidado por essa obra.

Talvez o grande número de igrejas antigas em bom estado de conservação e o facto de elas continuarem a desempenhar quase perfeitamente a sua missão, apesar de a maneira de viver dos homens ter evoluído tanto, seja o melhor testemunho da honestidade e consciência dos seus autores.

As maiores possibilidades oferecidas aos arquitectos do nosso tempo têm sido proporcionadas ou em zonas devastadas pela guerra ou em países novos em que o legado de edificios religiosos de valor artístico é relativamente reduzido.

Escolhemos algumas igrejas de mestres da arquitectura actual, tentando estudar as suas características mais salientes.

Todas elas, embora por vezes de aspecto totalmente diferente, são a expressão clara do desejo dos seus autores de contribuírem para a resolução do problema que a construção da Casa de Deus representa e que, na realidade,

é insolúvel, visto o desejo ardente de perfeição os levar a uma pesquisa constante.

Adoptamos, para apresentação dos vários exemplos, a ordem cronológica, tomando como base a data da sua construção, embora esta ordem não corresponda a uma linha de evolução definida. Na verdade, a primeira igreja que estudaremos, embora construída em 1889, é talvez a que mais próxima se encontra, quanto a características arquitectónicas, da de Le Corbusier, terminada em Julho do ano passado.

A igreja da Colónia Güell, da autoria de Antoni Gaudí é, com efeito, a primeira que, pela sua concepção, pode ser considerada como moderna.

Enquanto em França os arquitectos se entretinham com composições de inspiração vegetal da chamada Arte Nova, este grande arquitecto espanhol criava em Barcelona uma obra de grande valor e que só hoje começamos a compreender em toda a sua profundidade.

A igreja da Colónia Güell é um dos trabalhos em que a personalidade de Gaudí se afirma mais vincadamente. Esta obra, embora fortemente influenciada por vários estilos históricos, tem o seu interesse na forte personalidade das suas formas. O emprego predominante das curvas dá origem a um espaço interno muito variado.

A impressão que se recebe ao ver esta igreja é que não existiu um plano previamente definido. Na verdade, assim não sucedeu pois tudo é consequência de uma original visão plástica muito peculiar a este arquitecto.

A construção desenvolve-se organicamente. As colunas crescem do solo desordenadamente como troncos de velhas árvores, ramificando-se no cimo. Sobre o altar, uma grande abóbada de pedra e tijolo irradia os seus braços formando como que um firmamento artificial, profusamente estrelado.

A presença de Cristo traduz-se por uma expressão de sacrifício que simboliza todo o drama da Cruz.

Na verdade, o autor conseguiu transmitir emoções e sentimentos sem auxílio da decoração habitual e utilizando só materiais comuns a todas as construções profanas.

A igreja, no seu duplo aspecto, Casa de Deus – construção humana, tem aqui um dos seus mais belos exemplares.

A construção é muito rude, o que lhe empresta um certo parentesco com as construções românicas, muito vulgares em Espanha.

O arco parabólico foi empregado pela primeira vez como consequência de um esquema estrutural definido.

Exteriormente, a liberdade da composição é enorme. As janelas são quase todas diferentes, em dimensões e em forma, cabendo a cada uma delas uma função definida na modelação do espaço interno da igreja. Este é o seu maior atractivo.

Existe realmente uma identidade de intenções entre estas janelas e as que Le Corbusier abriu no muro de Ronchamp, de que já falámos num número anterior desta revista. Esta igreja tem o mérito de reatar, depois de muitos anos de esquecimento, a tradição cristã dos volumes internos subtis e complexos.

O betão armado foi, a princípio, mal aceite pelos arquitectos que afirmavam não conter beleza plástica.

Mas o génio do homem conseguiu criar-lhe uma expressão própria que o impôs como um dos mais belos materiais de construção da arquitectura contemporânea.

O arquitecto francês Auguste Perret foi um dos pioneiros da nova plástica. Foi ele quem primeiro teve a ousadia de construir uma igreja de betão.

Na verdade, se hoje a igreja de Nossa Senhora de Raincy, edificada em 1922, já não pode acompanhar a marcha do progresso na arte de construir, também é certo que foram ali pela primeira vez expressas muitas das teorias em que se baseia a arquitectura chamada moderna.

Os estilos históricos tinham deixado de ser copiados no seu aspecto decorativo, para serem estudados estrutural e construtivamente.

A estrutura gótica foi a inspiração para muitas obras, e é bem nítida na igreja de Auguste Perret. Conhecedor de que a estrutura podia ser completamente independente das paredes, construiu uma cobertura em betão apoiada somente por colunas. Obteve assim grandes superfícies envidraçadas por onde a luz entrava abundantemente, bastando, para se obter o recolhimento e a calma interiores, doseá-la com elementos opacos, neste caso uma delicada grelha de cimento.

Estas características deram origem a que fosse recebida com um entusiasmo que se exprimia por títulos como o de «la Sainte Chapelle de beton armé» e que patenteia bem o espírito que presidiu à sua construção.

Em 1926 o arquitecto Karl Moser, outro grande mestre do primeiro período da arquitectura moderna, construiu em Basileia a igreja de Santo António.

Existe um parentesco grande entre esta igreja e a de Nossa Senhora de Raincy, embora não se possa afirmar que tenha havido influência. Na verdade, quando dois artistas vivem intensamente a sua época, são frequentemente conduzidos a resultados idênticos, embora entre eles não tenha havido troca de ideias.

No entanto, a igreja de Santo António de Basileia é talvez menos agradável à vista, mas mais sóbria, mais consciente, se é possível, mais clássica.

A composição dos volumes desta construção é sensivelmente idêntica à anterior, diferindo por as naves laterais terem coberturas planas e as paredes serem exclusivamente em vidro sem protecção, características estas que a emancipam do espírito gótico que até aí reinara.

Os fiéis, depois de entrarem por uma porta relativamente reduzida (escala humana), encontram-se sob um espaço amplo e majestoso que lhes dá, embora modestamente, a noção de que aquele lugar não é exclusivamente humano mas que existe ali a presença de Deus, real e verdadeira.

Caminhava-se assim para definir uma expressão moderna da arquitectura religiosa.

A Verdade e a Pureza, desprezadas ou ignoradas pela maioria dos arquitectos dos séculos XVIII e XIX, começam a ter novamente o papel primordial que lhes cabe em construções onde o conteúdo espiritual deve predominar sobre qualquer outro aspecto, seja ele decorativo ou construtivo.

É em consequência desta maneira de pensar que vemos uma grande simplificação de formas, embora sempre intimamente relacionadas com a sua função na estrutura do edifício.

Internacionalmente a repercussão destas obras foi muito grande, dando origem a que os princípios teóricos, em que assenta a sua concepção, fossem inteiramente aceites.

Continuaremos a analisar a evolução histórica da arquitectura religiosa moderna, através das obras dos grandes mestres deste movimento, num dos próximos números desta Revista, tentando demonstrar que em toda a arte, e no caso particular da arquitectura religiosa, não pode haver receitas ou fórmulas, nem sequer preocupações de estilos, pois, como fenómeno espiritual que é, só se pode apoiar sobre a liturgia e a intuição criadora do artista que a concebe. ❖

LUIZ CUNHA

Igrejas de hoje para cristãos de hoje – II

Agosto-Setembro 1956. *Miriam*, Vol. III, n.º 8-9, pp. 450-453

Continuando a analisar os alvares da arquitectura religiosa moderna, somos cronologicamente postos em face das realizações do arquitecto alemão Otto Bartning.

Na década de 1920-1930, os arquitectos atravessaram um período de grande actividade no campo da investigação. Enquanto uma parte deles desenvolveu praticamente os conceitos teóricos da arquitectura funcional, outros há que procuram valorizar a nova arquitectura, encaminhando-a no sentido de um maior valor espiritual e plástico. A este último movimento chamou-se expressionismo.

Surgindo como reacção natural à arquitectura chamada «de caixotes», que foi a exploração comercial e gratuita da arquitectura funcional, o expressionismo procurava valorizar os edifícios sob o ponto de vista plástico, na medida em que as suas formas provocavam estados emocionais superiores.

No entanto, este objectivo, que era absolutamente louvável, não logrou êxito por se apoiar unicamente sobre deformações de natureza construtiva.

Só posteriormente a arquitectura orgânica, fazendo uso do espaço interno como principal elemento de composição, obteve os desejados resultados.

No entanto, é interessante analisar a maneira como o expressionismo se manifestou na arquitectura religiosa, que é, em última análise, arquitectura de expressão.

Para isso escolhemos a igreja de Colónia, construída em 1928, para figurar na Exposição da estampa e projectada por Otto Bartning, um dos mais fecundos arquitectos desta corrente architectónica.

Nesta igreja, de nave única convergindo para o altar, não existe qualquer transição entre este e o local reservado aos fiéis.

Se o facto de unir francamente o altar com a assembleia representa um progresso no sentido de uma completa identificação entre a doutrina do Evangelho e a planificação arquitectónica, não é, no entanto, suficiente.

A ligação não invalida a diferenciação de ambientes.

Na igreja de Colónia, não só existe ligação total, como igualdade expressiva nos dois ambientes que não chegam a diferenciar-se. Ora, é indiscutível que o local onde se encontra o altar, pela sua transcendente função, que lhe advém da celebração do Sacrifício Divino, tem de traduzir espiritualmente esta finalidade tão particular.

E é neste e noutros factos que nos baseamos para afirmar que o expressionismo não logrou o êxito que aparentemente parecia merecer.

O arquitecto concentrou toda a sua atenção no invólucro de paredes, criando no entanto efeitos estranhos e inesperados.

As paredes são inteiramente de vidro colorido, historiadas com passagens do Evangelho.

Foi tal a preocupação de obter superfície envidraçada, que os elementos de suporte da cobertura, vulgarmente pilares de betão armado com cerca de 35 cm de espessura, foram substituídos por delgados ferros em forma de carril que não ultrapassam os 10 centímetros. Este facto valeu-lhe o título de «Stahlkirche» (igreja de aço).

O ambiente, devido à euforia decorativa e à multiplicidade de cores e de luzes, é trepidante, gritante e não atinge nunca alto significado espiritual.

O repouso, a calma, a paz interior, reflexo pálido da Paz Eterna pela Graça de Deus, são metas inatingidas pela arquitectura expressionista.

A presença de Deus só se torna evidente em nós quando no mundo exterior se difundem os seus múltiplos contrastes e o espírito se concentra em meditação.

Eis porque supomos ser indispensável um espaço interno ordenado no sentido de permitir essas tão necessárias evasões espirituais.

Outro aspecto curioso deste hesitante mas fecundo período de investigações e experiências é-nos fornecido pela obra do arquitecto Dominikus Böhm, também de nacionalidade alemã.

Este arquitecto, que se dedicou profundamente ao estudo da construção religiosa, ocupa um lugar muito especial dentro da evolução do movimento arquitectónico actual. A sua obra pode ser classificada de moderno-monumental, se a quisermos poupar à designação já estafada de neoclássica.

Na verdade, se ela não representa uma contribuição positiva na marcha da arquitectura moderna, também é certo que nunca desceu à cópia de formas do passado aparentemente rejuvenescidas por uma simplificação decorativa.

E este mérito é tanto mais de realçar quanto o facto de Böhm ter trabalhado numa época em que tal prática era tida como válida. A sua arquitectura foi feita em nome da conciliação entre a expressão tradicional de construir e as modernas técnicas.

São da sua autoria as igrejas de Colónia-Riehl, de S. José de Hindenburg, dos Camilianos em Mönchengladback, etc. A primeira destas, construída em 1928, é sem dúvida a mais interessante, pela original composição volumétrica, e é dela que nos ocuparemos.

Da sua forma circular em planta, resulta uma cobertura obtida pela intersecção de quatro abóbadas parabólicas cujos eixos fazem ângulos de 45 graus entre si.

O espaço interno assim resultante, sendo unitário, apresenta-se variado pelas interpenetrações a que dá origem. É esta, sem dúvida, a mais bela igreja circular que a arquitectura moderna produziu.

Na altura da construção, suscitaram-se apaixonadas controvérsias, chegando a ser considerada como anti-religiosa. Na nossa opinião, para além do seu valor real, ela representa muito mais pelo vasto campo que abria à imaginação criadora.

Enfim, as coberturas parabólicas iriam aparecer.

Em 1930, e também na Alemanha, construiu-se uma igreja que veio reforçar o então reduzido número de edificios religiosos modernos.

Referimo-nos à igreja de S. Pedro e S. Nicolau em Dortmund, da autoria dos arquitectos Pinno e Grund.

Construída em betão armado com a estrutura aparente e paredes envidraçadas, integra-se no partido arquitectónico adoptado na igreja de Rancy em Paris e, mais directamente, na de Santo António de Basileia, de que falámos num dos números anteriores desta revista.

A sua principal característica é a convergência das paredes laterais da nave em relação ao altar e que não se verifica nas duas construções acima citadas. Esta igreja, que não se salienta por excepcionais rasgos inventivos, sintetiza no entanto todas as aquisições plásticas e construtivas até então realizadas. É o que poderíamos chamar o «resumo de uma década de arquitectura religiosa».

E assim, lentamente, somando vitórias e derrotas, a arquitectura religiosa moderna ia criando um passado de experiência que permitiria comprovar a vitalidade permanente da doutrina católica como inspiradora da arte e da cultura. ❖

ALBINO CLETO

Realidades do sagrado

Novembro 1956. *Novellae Olivarum*,
Ano XIV, n.º 136, pp. 161-165

Têm-se realizado ultimamente, em Lisboa, algumas exposições de Arte Sacra, nos seus diversos sectores. Embora de proporções reduzidas, deram-nos azo a um primeiro contacto com as mais sérias tendências actuais, proporcionando-nos uma boa oportunidade para troca de ideias. Foi nesta perspectiva que resolvemos dedicar as presentes páginas da nossa revista a algumas breves considerações.

Não vamos porém, em rigor, falar de arte sacra. Damos com humildade um passo além para nos ocuparmos resumidamente da realidade que a vivifica: o Sagrado.

Perguntas várias poderiam servir de abertura, nomeadamente sobre a natureza desta realidade, o seu alcance na experiência interior do homem, a sua vivência. Para começar, afirmaremos que, mesmo sem procurar defini-lo, o homem de hoje busca o Sagrado como um sedento. É que, ao homem dos nossos dias, mais que «saber» interessa «viver»; ele saturou-se de noções mortas; verificou existirem na sua vida valores transcendentos custosos de definir, avessos à análise, mas reais. (Entre eles, está o Sagrado; todavia, o homem sedento de verdade, mas sem fé, desconhece-o por inteiro). Do que ele está bem ciente é de que a sua vida é um mistério; mais, que, para além da matéria, pode haver e há nas coisas que o cercam realidades misteriosas que ele crê ordenadas a si mesmo. Sem o advertir, o homem está a adivinhar, a tactear o Sagrado. A religião, falando de Criador e criaturas, o cristianismo com toda a profundidade da Encarnação e da Redenção, eis quem poderá,

se não explicar, ao menos ensinar sempre o porquê, o amor e a saciedade dos mistérios e aspirações da vida humana. Não nos demoramos com os motivos pelos quais a lição nem sempre é dada ou aprendida. Se o coração se abre e a semente cai, o homem, que acredita, tem agora necessidade de ritos para viver; procura neles o contacto do seu ser com o divino, a vivência do sagrado. Perguntemos: Como haverá de ser esse contacto?

Por necessidade intrínseca do próprio homem (que é alma e também corpo), terá de ser condicionado pelas coisas reais e corpóreas. Para longe, o exclusivamente abstracto e distante. Atitudes visíveis, sim, ainda que sacramentalmente simbólicas, mas que correspondam à vida. Pelo visível ao invisível. Ora, está aqui o grande problema: será isso possível? Que o homem interprete por atitudes externas, por objectos materiais as aspirações mais profundas da alma? Poderá ele condicionar-se por um ambiente sensível que lhe possa sugerir e interpretar as suas relações com o divino? E poderá o corpóreo ser linguagem e veículo desse divino?

Deixámos acima uma primeira resposta: as exigências da natureza humana; o homem, se é espírito, é também corpo, e a nossa alma não pode andar no mundo desencarnada.

Argumentam o mesmo velhos monumentos de outros que já viveram como nós, as antas, os cruzeiros, os velhos templos românicos; de tal modo ali há elevação religiosa que por eles se nos torna fácil medir o grau de sagrado que encheu a sua vida. É inegável, pois, que os objectos que nos rodeiam possam comportar o sagrado.

Mais que tudo, porém, nos diz a liturgia cristã: «Abençoai, Senhor, estas águas puras, para que, além da sua propriedade natural de lavar os corpos, tenham ainda o poder de purificar as almas.» E, para falar de mortificação, de vitória ou de luz, toma cinza, ramos de palmeira, um círio pascal. Objectos verdadeiramente sagrados, eis a realidade.

Porém, que percebe o homem dessa realidade? Na Igreja, deveria ele encontrar linguagem para a alma, expressões e atitudes que, se nem sempre entendidas pela inteligência, sempre fossem percebidas pelo coração. Infelizmente, não é assim. Que dizer, em verdade, da maioria dos nossos templos?

⁹ Li algures: Que poderá ver em nós o mundo muitas vezes, senão um técnico social e um funcionário de uns tantos ritos sem alma?

¹⁰ Referia-se às igrejas construídas no final do séc. XIX.

Temos sede de sagrado, já o afirmámos; e porque será que neles o não bebemos? As nossas igrejas continuam sendo a casa de Deus. Nela se realiza o acto mais sagrado de toda a existência humana. Os sacramentos continuam, sim, produzindo a vida. A realidade sobrenatural permanece, pela misericórdia de Deus. Mas nós fizemos ali um divórcio: está a alma; e o corpo? Porque quanto existia de visivelmente sagrado no mistério, tudo isso roubámos, a tudo isso estamos cegos. A nossa inconsciência perante o sagrado que nos passa pelas mãos... perante a realidade que nos rodeia... perante o que nós somos, nós cristãos... nós sacerdotes!⁹

E, no entanto, temos connosco o que avidamente procuram os sequiosos. Mas se nós próprios escondemos a luz debaixo do alqueire e nem ao menos lhe damos pela falta...

O homem pede Silêncio; mas, ao entrar na igreja de Deus, deparará com uma desordem visual que lhe rouba toda a paz interior – a presença ruidosa de todos aqueles objectos que estão e não deviam estar, que estão onde não deviam estar, que são o que não deviam ser: imagens sem conta, decorações frívolas, placas de gratidão, caixas e velas, tantos outros que distraem e desorientam.

O homem deseja Pureza; mas no templo verá passar a segundo plano os grandes valores, enquanto cada fiel, cada confraria, vai ali projectando as suas preferências e vaidades. Claudel escreveu: «Para quem se atreve a contemplá-las, as igrejas modernas¹⁰ têm o interesse e o patético de um testemunho carregado. A sua fealdade revela ao mundo todos os nossos defeitos: fraqueza, indigência, tibieza de fé e de sentimento, secura do coração, enjoo do sobrenatural, implantação do convencionalismo e das fórmulas, exagero das práticas individuais e desordenadas, luxo mundano, avareza, jactância.»

Não neguemos; cai sobre nós, orientadores, grande parte deste protesto. Leigos há que, admirados da nossa falta de formação, no-lo dizem francamente: confessava-nos há dias um arquitecto do nosso país que o impressionava profundamente o à-vontade, por vezes a superficialidade e a inconsciência com que se pregava em certas igrejas. Outro, arquitecto recentemente convertido, confessava a sua surpresa ao encontrar, nos sacerdotes

¹¹ *Zodiaque* (Revista de Arte Sacra), n.º 17 – «Le Sacré dans la création», p. 16. Nas linhas mais próximas, sigo de perto este artigo.

que lhe solicitavam o seu trabalho, uma atitude marcadamente pragmática perante os problemas de construção de igreja, manifestando-se na preferência apressadamente dada às soluções práticas e fáceis em detrimento da procura séria dos valores estéticos e espirituais. Nisto, como principalmente na cerimónia litúrgica, continuamos irreverentes perante o que é sagrado.

Que lições não haveriam de tirar muitos católicos se lhes fosse dado observar a densidade religiosa das reuniões para a oração numa mesquita do Oriente!

Até aqui, verificação. Para se lhe medir a gravidade, é necessário meditar. Só se pesa o pecado quando se considera a grandeza de Deus. Também o padre, só na contemplação amorosa dos mistérios do culto, poderá compreender a grave falta que é a sua banalização, poderá viver e irradiar a sublimidade que eles comportam. É preciso meditar no sagrado. E que é o sagrado?

Ainda o não dissemos. Vimo-lo na experiência interior do homem, e afirmámo-lo difícil de definir. Mas poderemos estudar a sua génese.

Sabemos que está numa relação para com o Divino. Sem Deus, impossível compreendê-lo. Diremos que, num sentido restrito, só em Deus ele existe, com Deus se identifica. Será «o carácter próprio de Deus, considerado precisamente como Deus». E tudo o mais sê-lo-á na medida em que a Santíssima Trindade ali tiver agido e deixado um sinal. Assim, «todas as coisas são sagradas para quem souber observá-las no mistério profundo da sua relação com Deus».¹¹ Nascem aqui o respeito e o temor que, em momentos dramáticos da existência, invadem todo o homem. Nasce aqui a religião dos primitivos, toda a religião natural.

Mas vai infinitamente mais longe o cristianismo. Direi melhor: foi Deus mais longe, quando pela Incarnação tomou para Si, do mundo criado, um corpo humano. Desde então, que houve ou poderá haver de mais sagrado, na esfera das realidades terrestres, que o *Corpo Divino de Jesus Cristo*? Uma nova ordem de mistérios se instituiu na terra. A natureza sentiu-se, em Cristo, elevada à esfera da divindade. O *homem*, erguido pela graça à nobreza misteriosa de filho de Deus, descobriu-se sagrado sobrenaturalmente.

E, quando aprovou a Cristo instituir na terra a sua Igreja, depositou *numa família visível* o *múnus* sagrado da salvação. Sabendo, porém, que o homem necessita de manifestações visíveis para se dar conta do invisível, sagrou, elevou à ordem do sagrado, «consagrou» *elementos da natureza*, o pão, o vinho, o azeite, a água, fazendo-os sinais não meramente simbólicos mas realmente portadores dos mistérios da vida. Eis a verdade que, adivinhada pelos olhos, mais prontamente descera ao coração. E, como os sacramentos, também os sacramentais, todo o culto litúrgico nos seus gestos, palavras, adornos e alfaias, constituem realidades que devem, pela transfiguração exterior, sugerir o mistério que operam.

Um tal contacto do humano com o divino exigirá, em tudo o que é sagrado, notas específicas que proporcionem ao homem um diálogo de valores espirituais.

No *sentido comunitário* está a primeira exigência de toda a obra destinada ao sagrado. Opõe-se-lhe, por conseguinte, tudo o que na função ou ainda no simples objecto denunciar particularismo. Tudo o que é litúrgico é eclesial, é orientado para a reunião da família. Por esta não se entende mera reunião colectiva, à semelhança de qualquer assembleia geral de clube ou sociedade. Nesta assembleia cristã, nesta esfera de realidades, existe a acção misteriosa mas concreta de Deus que preside, une, actua, eleva. Estamos tocando já outro ponto fundamental: o *carácter distante* e até estranho que nos apresenta todo o sagrado; leva-nos ele à consciência da nossa presença num mundo superior de valores do espírito. Quem o não sente o olhar, por exemplo, as figuras enigmáticas dos capitéis românicos? Esta presença do transcendente não é mais que o clima de oração que falta às nossas igrejas.

Diga-se o mesmo do *carácter simbólico* de que o sagrado frequentemente se reveste – linguagem que o medieval sabia utilizar, traduzindo nela profundas realidades cristãs.

Um outro aspecto do sagrado é o *apelo à reverência*. Se os tempos de Oza, morto ao tocar na Arca, já terminaram, não foi por diminuição dos valores sagrados (que é a Arca Santa em presença do Mistério Eucarístico!), mas sim

porque Deus quis substituir em nós o terror humano pelo dom divino do filial temor de Deus. Não nos sentimos pequenos ao admirar as figuras apocalípticas de um tímpano gótico? Que diferença entre ele e a familiaridade vazia de um altar consagrado a qualquer santa de devoção popular?

É inegável, contudo, ser o amor a dominante dos mistérios sagrados do Cristianismo. Ora, aqui também, quanto teria de aprender a Arte Sacra para que nos pudesse ensinar (ou nós, para que soubéssemos exigir). O amor que nos inspira muitos dos nossos templos parece não sofrer grande distinção do amor medíocre com que se satisfaz o mundo. Que abismo entre o que nos diz ao coração uma Virgem do séc. XV e uma outra produto de santeiros dos nossos dias! Queríamos um amor viril, real e interior que resplandecesse do equilíbrio e da vitalidade das formas.

Formemos o espírito para que, ao termos de adquirir algum novo objecto para o culto sagrado, ao modificarmos o já existente, saibamos ainda evitar a opulência: não se trata da singeleza dos materiais, mas de uma abstenção de todo o ornamento despropositado que vá cortar a linguagem da austeridade. Não imitemos estilos e formas já passadas; aproveitemos, sim, o espírito da tradição; nele havemos de beber as maiores lições sobre o sagrado.

E, acima de tudo, procuremos a verdade. Meditemo-la, dêmo-nos conta da função que desempenha no templo o mais pequeno objecto, para que no agir façamos por que seja cada coisa aquilo que deve ser e o povo cristão possa acreditar. Pois, como lhe poderei dizer de um altar, feito de madeira, vidros, com muitas rendas, flores de papel e o mais, que ele é símbolo de Cristo? Verdade no emprego de material do objecto sagrado: pedem-no a sua dignidade e Aquele a quem se destina; pede-o a nossa natureza que só com verdade se convence. Lembremos que a um povo sem grandes recursos, a caminhar em pleno deserto, exigiu o Senhor Deus o ouro, a prata, o jacinto, a púrpura, o linho, para o seu tabernáculo; que fossem revestidas de ouro as próprias tábuas.

Mas tudo isto requer de nós longa preparação, exige que se meditem os mistérios litúrgicos. Só assim evitaremos que o nosso contacto com o mundo do sagrado venha a cair numa familiaridade rotineira, inconsciente. For-

memo-nos a nós mesmos, acreditando que esta é da mais santificadora mística de vida espiritual. Quando nós vivermos o sagrado, só então aprenderão os outros a respeitá-lo.

Importa, pois, renovar o ambiente e a vida das nossas igrejas. Alguns mais não vêem em tudo isto que «ideias avançadas». Felizmente, são muitos os que lutam já por esta mística. Todavia, cometem por vezes erros tais que chegam a desacreditar a boa cruzada. Custava-nos terminar sem apontar alguns:

Não sendo dos mais lamentáveis pelos seus efeitos, é contudo falseada a acção de muitos padres que, na «conversão» da sua igreja, apenas são levados por exigências estéticas, pelo aspecto artístico (o que já é louvável!). O seu valor sagrado, o contributo para o mistério cristão passa despercebido. Ora, «é preciso que nos aproximemos da obra de arte que é sagrada não para a contemplarmos, mas para rezarmos». O padre não é um conservador de museu; o padre é a alma do templo de Deus. Quer dizer, a remodelação da igreja e a renovação litúrgica da paróquia são fundamentalmente inseparáveis.

Um segundo pecado, este mais corrente: sustentam muitos ser indispensável que o povo sinta e compreenda, tendo apenas em mente um entendimento fácil e rápido, sem elevação alguma; rebaixam a arte à pobreza da compreensão popular, em vez de levar o povo a descobrir a verdadeira arte. Sempre a velha moléstia de nos deixarmos arrastar, quando urge remar com decisão e prudência, ensinando e formando. Que não seja norma a deformação popular, mas a verdade, a orientação sóbria de cada objecto à função a que se destina.

E tantas outras falsas reformas! Erram sobretudo os que se julgam mestres. Se o padre é zeloso, cuida da sua igreja; mas, se for humilde, solicitará, para esse trabalho sagrado, a ajuda de opiniões bem formadas. Fosse este o sentir geral e evitar-se-iam arrogâncias desastrosas de alguns que, fazendo do templo propriedade particular, destroem e modificam sem critério seguro, não advertindo ao menos que a igreja em que tocam é o laço sagrado que une as de hoje às gerações cristãs dos séculos que vão passando; evitar-se-iam

que despesas fabulosas se perdessem no que tem pouco valor; ou o oposto: que na dificuldade de meios, em lugar de se tocar religiosamente o coração do povo, se vá logo adquirir o barato mas vazio.

E outros velhos pecados. Prouvera a Deus que eles fossem desaparecendo. E tê-lo-emos conseguido quando todos acreditarem que é este o primeiro método de apostolado da Igreja Católica. ✚

NUNO PORTAS

Igrejas ou garagens?

Novembro 1956. *Encontro*, Ano 1, n.º 5, pp. 8-9

Não havia, ainda há cem anos, discussões entre católicos sobre as igrejas que se construíram. Um singular acordo ia iludindo uma questão que se estava formando na arquitectura civil e, antes, na cultura artística da época. De facto, os tempos da paz e da harmonia estavam contados. A arquitectura neoclássica era sacudida pelas investidas do espírito romântico, que, contra ela, reabilitava a Idade Média e defendia a arte medieval como a única capaz de ser portadora de valores religiosos. E já este ataque à rígida arte oficial, incapaz de responder às necessidades e aos valores de uma civilização nascente, traduzia a necessidade de encontrar expressões artísticas diferentes através de sucessivas renovações.

Na história da cultura arquitectónica, a ressurreição dos estilos medievais (chamada «revival», «neo-romântico-gotico-bizantino») teve, pois, um papel de combate ao monumentalismo da época, em nome da sensibilidade, do espírito colectivo e do misticismo do homem.

Com a introdução de novos elementos, que adiante referiremos, esta revolta favoreceu, assim, o clima em que iriam surgir as bases de uma nova linguagem arquitectónica, mas, considerada em si mesma, era invalidada por uma atitude espiritual estéril: em vez de uma procura de formas novas, respondendo a um homem novo em gestação, os artistas e intelectuais do romantismo caíam no mesmo vício dos académicos que queriam combater: pensavam que havia um estilo espiritualista por excelência, ao qual era possível moldar o homem do século XIX, e, conseqüentemente, acreditavam que se podia ressuscitar esse «estilo» morto sem automaticamente o esterilizar.

Deste modo, o século passado viu, em todos os países europeus, um largo mas efémero movimento de construção nos estilos medievais, a par do decadente neoclassicismo e das primeiras construções industriais anunciadoras dos novos tempos.

A revolução da arquitectura moderna, que então se iniciou, é mais uma a juntar-se a tantas outras revoluções-evoluções que afectaram todos os campos do pensamento e da vida, pulverizados em movimentos (os ismos...) multiformes e contraditórios, cuja síntese, penosamente, os nossos dias vêm formar-se. Na base desta revolução, acorde com as grandes transformações sociais do industrialismo e com o progresso das ciências, está a tomada de consciência que então se opera nas camadas operárias, intelectuais e artísticas da necessidade de transformar o mundo que herdavam.

É um facto que os cristãos não tiveram um papel motor fundamental nessas grandes transformações do princípio da nossa era. Pode dizer-se que o homem contemporâneo nasceu à margem, senão contra a Igreja – mais, à margem, senão contra os próprios valores religiosos. Desconhecida pelo proletariado, desprezada ou odiada pelos intelectuais mais notáveis, a Igreja via-se ligada, de um ponto de vista sociológico, às classes dirigentes ou às massas rurais, umas e outras revelando uma espiritualidade rotineira e grande ignorância da fé. As tentativas de mudar o curso dos acontecimentos – como a publicação dos documentos pontifícios, o movimento dos chamados católicos sociais, os trabalhos de alguns cientistas cristãos, o misticismo de artistas da época – revelaram-se incapazes de anular este divórcio.

Divórcio e oposição, ao menos aparente, de princípios e objectivos – eis a conjuntura histórica em que se formou o que hoje chamamos a querela da arte sacra.

E se ela subsiste hoje, em termos idênticos, isso se deve à permanência, em muitas camadas ainda, dessa mesma conjuntura histórica que a fomentou.

Assim se compreende que, sendo o estado de espírito da maioria dos católicos eminentemente conservador, se tenha rapidamente expandido o gosto pela arquitectura pseudomedieval que atrás referimos. Uma «moda» foi assim elevada a dogma: arte cristã por excelência não podia ser nunca a

arte de um século positivista, mas sim a de uma era religiosa como a Idade Média; só essa podia refugiar as comunidades católicas sitiadas pelos erros do século; construamos, pois, no estilo dos nossos antepassados.

A esta atitude geral, vinha juntar-se a influência da opinião erudita dos arqueólogos da época que, levados por um estudo ainda incipiente dos monumentos do passado, não concebiam uma evolução estilística coerente com a evolução histórica, impedindo um lugar ao sol para as novas experiências arquitectónicas, quer no restauro, quer na construção de novas igrejas (sobretudo nas cidades antigas). E este princípio absoluto de olhar para o passado como para uma relíquia intocável sob a capa de razões pseudo-históricas não é hoje menos forte, sobretudo quando, como entre nós, ele constitui ainda doutrina oficial.

O NOVO TRIDENTE DE SATÃ

Mas estas oposições não foram capazes de conter um movimento já solicitado por forças muito mais vastas e profundas: uma nova etapa estilística nasceu quando uma grande transformação das possibilidades técnicas, e outras, solicitaram da liberdade humana um novo tipo de encarnação e até novas necessidades espirituais, novos ideais concretos de vida social e cultural. O aparecimento de formas novas nas artes de uma época é, assim, o sinal iniludível de que uma transformação espiritual dos homens se está já realizando. Ora, foi a esta eclosão que o século XIX assistiu:

- > lentamente, com a modificação dos hábitos da vida, o aparecimento das técnicas de trabalho em série, o aumento da compra de utilidades, etc., vai-se introduzindo uma simplificação do gosto, um desejo de construções mais higiénicas, mais racionais, mais simplificadas; começa a perceber-se que beleza não é sobreposição de elementos decorativos, por outras palavras, racionaliza-se, expurga-se o gosto arquitectónico;
- > paralelamente, assistimos nas outras artes a uma série de transformações, que conduzem, por um lado, à negação do princípio da

arte-cópia-da-realidade, por outro, a concepções mais ricas do espaço e da cor, que irão ter ressonância na evolução arquitectónica;

- > no progresso técnico do século sobressaem as novas técnicas do ferro, do betão, do vidro, do aço e, mais tarde, dos plásticos, que permitem horizontes novos à construção: maior resitência e volume de edificação, aumento de vãos e racionalização da estrutura, permitindo maior maleabilidade às formas do espaço interno;
- > as grandes transformações sociais do industrialismo, os movimentos demográficos que agigantam as cidades, a necessidade de construir edifícios industriais e comerciais trazem necessariamente às construções um carácter diferente do de eras predominantemente rurais ou artesanais;
- > finalmente, o movimento da cultura, que então se desenha como um humanismo social, impele os arquitectos a responder com precisão, também já científica, a todas as necessidades do homem; necessidades predominantemente materiais, é certo, mas apesar de tudo necessidades humanas até então desprezadas (mesmo nas habitações dos ricos); as utopias sociais revelam-se na arquitectura e no urbanismo, procurando para o homem da civilização industrial uma compensação comunitária e poética.

E, pela primeira vez na arquitectura da nossa era, uma nova época estilística nasce à margem da Igreja e dos monumentos oficiais. Ficaram atrás algumas das causas, por outro lado, a nova arquitectura – despojada, metálica, técnica, sem arte, a das pontes, da torre Eiffel, das fábricas, dos arranha-céus, da idade das massas – como poderia conceber-se num templo, como poderia ser portadora do espírito religioso?

Satã empunhava contra o povo cristão um novo tridente, um tridente de betão armado. Também neste domínio as comunidades tinham de ser defendidas do mundo: e a querela da arte sacra estava desencadeada.

O OUTRO LADO DA QUESTÃO

Procurei apontar algumas das razões sociológicas e culturais que impediram o aparecimento de uma arquitectura religiosa moderna a par da arquitectura profana. Mas, se investigarmos com mais atenção a história da Cristandade nesse período, depararemos com uma causa mais profunda no domínio propriamente religioso: é o fenómeno do paralelismo de duas decadências, a da arte sacra e a da devoção. Ninguém desconhece que, desde o fim da Idade Média, se foi processando uma dualidade entre a fé e a vida, que relegava cada vez mais a primeira para uma subjectivação individualista e sentimental que fugia a um confronto com a razão, o progresso científico, a justiça social e a própria arte. Na medida em que se nega a este confronto com a vida (ou encarnação), a prática religiosa repete-se, reduz-se a fórmulas, principia a transformar-se em farisaísmo, esteriliza-se.

E assim a Igreja se viu abandonada por classes sociais inteiras, enquanto no seu seio se iniciava um esforço, ainda hoje penoso, de renovação. A largueza desse esforço – que procura o reatamento de um diálogo entre a Igreja e o mundo e, por ele, descolar a massa católica de uma fé nostálgica, e reintegrar na comunidade cristã novas camadas vivas e conscientes –, atestam-no o renascimento da teologia em torno de problemas mais «actuais do que nunca (a encarnação, a Igreja, por ex.), o vigor do pensamento social católico, que se liberta do paternalismo inicial e dos vícios liberais; o aparecimento e a evolução da Acção Católica, que define o católico militante em oposição ao católico de sacristia; o surto da sociologia religiosa, que atira decisivamente a Igreja para um estado de missão (levando sacerdotes e militantes a tentar novas formas de acção missionária, nomeadamente nos meios operários e intelectuais), etc. Para finalizar a localização da questão da arte sacra, era necessário referir todo este esforço heróico que marcará os últimos cem anos de história da Igreja e do Mundo – esforço que teve e terá falhas, erros mesmo, mas que teve e terá ainda, sobretudo, incompreensão dos que vêem privilégios ameaçados ou dos que têm simplesmente medo de avançar.

ARQUITECTURA PARA UMA RENOVAÇÃO

É arquitectura a arte que, pelos seus vastos condicionalismos materiais e culturais, mais reflecte (não por forma directa, mas antes por forma dialéctica) o condicionalismo histórico de uma civilização.

É esta mesma lei que nos permite verificar que o carácter sacro da arte está ligado por uma estreita solidariedade recíproca à intensidade dos valores religiosos que animem uma civilização. Ora, se é verdadeiro o panorama da vida cristã que referi, poderemos tirar dele duas conclusões:

1. Se uma arquitectura sem espírito, voltada para o passado, artisticamente falsa, é uma arquitectura de decadência, os católicos desde a segunda metade do século passado, salvo algumas excepções, mereceram-na bem.
2. Por outro lado, se hoje se tenta trazer para a casa de Deus uma arte coerente com o nosso tempo (a única que pode resultar verdadeira), ela é ao mesmo tempo sinal e causa de uma revitalização religiosa de algumas comunidades cristãs.

As igrejas modernas que tivemos ou que teremos são, pois, o fruto das convicções e do prestígio moral de minorias católicas empenhadas no esforço de que falei.

O QUE É UMA IGREJA MODERNA?

Quando se ouvem os opositores falar de «igrejas modernas», dá a impressão que há um estilo religioso moderno definível como tal. Ora, importa, antes de mais, afirmar (lembrando o que atrás escrevemos sobre a formação de um estilo) que só após um moroso trabalho de procura, de tentativas muitas vezes opostas, da indirecta assimilação do contributo de épocas passadas, do domínio de novas técnicas, etc., sobretudo do encontro de uma maturidade cultural e social, se poderá começar a falar em «estilo». E se, como veremos adiante, após um século de experiências generalizadas na arquitectura civil, não se pode falar ainda senão em «movimento moderno», como

se poderá falar nesses termos da arquitectura religiosa, quando se lhe negou uma continuidade de experiências, quando é ainda prematuro falar de renascimento católico, quando o incitamento aos artistas no nosso tempo é ainda uma excepção? Não poderemos, com efeito, encontrar senão uma linha de experiências que, apesar de quase sempre esporádicas e dispersas, se impuseram internacionalmente pela sua sinceridade religiosa e qualidade artística. É seguindo a sua linha evolutiva que lhe poderemos extrair a alma, relembrando que ela é reflexo directo da evolução da arquitectura profana, que é no seio desta que as fases artísticas se formam, se criticam, se sucedem.

Toda a primeira etapa da arquitectura contemporânea se gastou em movimentos e tarefas heterogéneos, combatendo os anacronismos da arquitectura académica: simplificação decorativa, emprego racional dos novos materiais de construção, preocupação de ajustar as obras às necessidades materiais e espirituais para que eram feitas, recusa de todo o monumentalismo, de toda a arquitectura de fachada, luta por uma transparência ou adequação entre o interior e o exterior.

Data do fim deste período a primeira e uma das mais notáveis igrejas modernas: a de Rancy, nos arredores de Paris, do grande pioneiro que foi Auguste Perret. Essa obra, integralmente concebida em pilares e abóbadas de betão armado deixado a nu, retoma do gótico as enormes paredes em vitrais e consegue, pela cor, pelo volume interno e pela ausência de retórica, a primeira contribuição para um espaço sacro actual.

Na segunda fase que se prolonga praticamente até aos nossos dias, essas conquistas antiacadémicas encontram o grande movimento purista europeu (da pintura, sobretudo): leva-se até ao limite a racionalização das técnicas do betão, do aço e do vidro e, defendendo-se uma geometrização radical das formas a par do total despojamento decorativo, a arquitectura moderna conhece a sua fase de expansão internacional.

Esta época, que é a mais conhecida do grande público, chamou-se, pela identidade de formas nos pontos mais distantes do globo, «international style» e é hoje classificada na história da arquitectura como período funcionalista-racionalista; entre nós (apesar de pouco mais termos do que influências grosseiras) recebeu a alcunha popular de «estilo caixote».

Afirma Bruno Zevi que uma «mentalidade positivista e mecanicista tem de subsistir necessariamente numa fase histórica que devia adquirir num decénio a lição da revolução industrial e do urbanismo» e que, por outro lado, «internacional é exacto enquanto internacionais foram a renovação do gosto, as descobertas técnicas, as teorias estéticas, os fenómenos sociais (...) além de que a boa arquitectura moderna, como qualquer produção artística fecunda e historicamente coerente, foi ao mesmo tempo internacional, nacional, regional e sobretudo individual».

Foi neste período e neste clima que surgiram em quase todos os países do mundo as novas igrejas. E, enquanto em França surgem obras isoladas, um dos grandes marcos da renovação continua sendo, na Alemanha (que foi, durante a república de Weimar, o centro teórico do racionalismo europeu), a igreja de Aachen (Aix-la-Chapelle) de Rudolf Schwarz, que revela um espaço interno rigorosamente paralelepípedo, nu e incolor. A nobreza e a força do betão à vista são uma das dominantes da escola suíço-alemã, que partiu de Santo António em Basileia e São Carlos de Lucerna e constituiu, depois, um belíssimo exemplo de correspondência entre as igrejas que se faziam e o renascimento do catolicismo suíço, sobretudo no domínio litúrgico. E é altura de referir um ponto fundamental: nascidas no clima do funcionalismo, a contribuição das igrejas suíças, de que tanto se fala, foi, mais do que o vigor artístico que nem sempre possuem, a de um rigoroso funcionalismo litúrgico. Respondendo como um mecanismo de relojoaria às exigências litúrgicas, a obra de Hermann Baur constitui sobretudo o seu melhor espaço de ensaio.

E esta lição não mais deverá ser perdida.

Podemos considerar entre nós parentes afastados deste período a igreja dos Jesuítas no Porto e a igreja de Nossa Senhora de Fátima em Lisboa.

Ora, foi durante esta fase precisamente que a querela da arte sacra se viu agravada pelo contra-ataque do academismo, do «pastiche» e da retórica: refiro-me aos «estilos imperiais» ou pseudonacionais tornados officiosos em países como a Alemanha, a Itália, a Espanha e Portugal. Esta ruptura trouxe profundas consequências, e a já hoje escandalosa mentira do «estilo nacional português» encontra aí as suas raízes mais fortes.

Mas já por volta de 1930 se desenha no resto da Europa (exceptuando evidentemente, ainda mais, a Rússia) «um movimento de revisão do período nacionalista: a unilateralidade do mecanicismo, a insuficiência de fórmulas como “maison machine à habiter”, a aridez aparente dos ismos (purismo, orfismo, cubismo, abstraccionismo geométrico, etc.), a nudez esterilizadora dos anos 20-30, são lentamente criticados em nome de novas exigências humano-psicológicas». É esta crítica, que desde então se vem fazendo, que domina sobretudo a arquitectura nórdica e italiana do após-guerra, sob a influência do arquitecto americano Frank Lloyd Wright. E, quando se fala dela, fala-se de uma arquitectura estruturalmente mais livre e dinâmica, menos rígida; sofrendo mais profundamente influências nacionais e locais; integrando-se na paisagem ambiente.

As mais recentes igrejas reflectem mais ou menos esta fase crítica (a arquitectura religiosa suíça e alemã, salvo uma ou outra excepção, acusam uma certa falta de imaginação). Encontram-se obras notáveis na Itália, em França e mesmo na Alemanha (as últimas obras do já citado R. Schwarz), além de um importante convento dominicano em Espanha. De todas estas obras, destaca-se a capela de Ronchamp, de Le Corbusier, que é talvez a obra mais notável da arquitectura do após-guerra e certamente da arquitectura religiosa deste século, pela intensidade do seu espaço sacro e pela liberdade de concepção. Poderão as suas formas estranhas levar a pensar que se trata de um caso sem consequências; mas, pelo contrário, eu penso que ela deverá significar aos olhos dos arquitectos modernos que só uma abertura total de horizontes plásticos poderá fazer progredir a arquitectura de hoje para além de uma repetição de experiências passadas que assentam no falso pressuposto de que a idade clássica da arquitectura moderna tenha sido o período funcionalista.

ARQUITECTURA E LITURGIA

Poderei sintetizar o que atrás escrevi dizendo que a possibilidade de igrejas novas se deve a um encontro das experiências arquitectónicas modernas

com a renovação da liturgia e do espírito comunitário. Por isso, cada nova igreja terá de dar resolução a esses problemas instantes:

- a) concepção de um espaço comunitário-contemplativo, que procure uma escala humana, uma envolvimento do povo, um estudo da luz propícia ao culto.
- b) participação da comunidade no sacrifício do altar, pelo estudo de plantas que assegurem uma convergência do espaço sobre ele (que não se obtém necessariamente pela planta central), por uma proximidade relativa de todos os fiéis, etc.
- c) que o foco da igreja seja o altar, indo ao encontro da revalorização do sacrifício da Missa sobre todos os restantes actos do culto; fez-se, assim, uma economia do emprego de decorações e imagens, de modo a valorizar o mesmo altar.
- d) restabelecimento, junto da igreja, de corpos destinados a conter todas as outras funções da vida paroquial e antecedendo-a do tradicional espaço de encontro ou adro.
- e) renovação dos utensílios auxiliares do culto.

O MODERNO, AS AUTORIDADES ECLESIASTICAS E O PÚBLICO

Creio que o rodar dos anos tende cada vez mais a liquidar a polémica do antimoderno que se estabeleceu entre os católicos; com efeito, já hoje aparecem destituídas de sentido as acusações de «insólitas», de «materialistas», etc., que ainda se fazem em certos sectores.

Para além de condenáveis excessos, a arquitectura religiosa só pode progredir num clima de confiança. E as autoridades eclesíasticas, com a prudência necessária, apoiam mais nitidamente a renovação. Depois dos Bispos franceses, o Episcopado alemão mandou elaborar notáveis directrizes para a construção de igrejas; e também em Itália, baluarte do chamado tradicionalismo arquitectónico, o panorama se modificou.

Em relação ao povo cristão, não se poderá senão empreender por todos os meios uma dupla acção de educação artística geral (objectivo de uma urgente educação popular) e de renovação litúrgica e pastoral, que alargue, para além das minorias existentes, os focos de um catolicismo mais vivo e actual. E o resto virá por acréscimo. ✚

VITORINO NEMÉSIO

Formas sinceras

7 Abril 1957. *Novidades – Letras e Artes*, Ano XX, n.º 12, p. 1

A igreja paroquial de Moscavide, traça dos arquitectos Freitas Leal e João de Almeida, representa um grande passo no sentido da reconquista da autenticidade expressiva e da adequação funcional da arquitectura entre nós. O seu dispositivo interno, perfeitamente adaptado às necessidades do culto, – o que quer dizer liturgicamente rigoroso –, é de uma simplicidade harmoniosa e viva. Quem entra sente-se ao mesmo tempo comunicado com o próximo e elevado para Deus – as duas dimensões da relação religiosa. O pano compacto da parede de fundo, unido e vertical, liberta o templo do tradicional encaixe excrescente ou absidiolar da capela-mor, que ocultava mais do que manifestava o sagrado objecto da assembleia. O altar maior, centrado e tabular, torna-se verdadeiro tabernáculo, foco da atenção recolhida. A substituição do coro alto por um segundo piso cria uma espécie de nave aérea, resolvendo o problema da acomodação de uma freguesia densa em pouco espaço.

Formas sinceras, como os pilares que conservam o tosco moldado da cofragem do cimento armado, e os vigamentos brutos, vigorosos – naturais sucessores da cruzaria de abóbada e outros antigos remates tectónicos que a construção rotineira e de simulacro costuma imitar ou fingir «gótico», etc. – provam um critério técnico e uma inspiração construtiva verdadeiramente vivos e justos.

A atitude cristã diante da nova arquitectura, quando a não compreendermos de entrada, encandeados pela rotina, tem de reduzir-se a: ver com paciência, modéstia e olhos abertos. ❖

AVELINO RODRIGUES

Arquitectura e liturgia: a propósito da igreja de Moscavide

Abril 1957. *Novellae Olivarum*, Ano XV, n.º 141, pp. 132-138

O PROBLEMA

Sabemos pela história que os monumentos de arte sacra foram sempre espelho fiel dos aspectos dogmáticos a que o seu tempo era mais sensível. Nem podia ser de outro modo: a arte sacra tem de ser viva, quer dizer, embeber-se do espírito do seu tempo, sem afastar-se do seu fim.

E aqui está uma poderosa causa interna do renovamento da arte sacra, que a faz moderna sem cortar com a Tradição. Isto é possível sempre que a evolução homogénea da tradição dogmática for acompanhada pela evolução homogénea da tradição artística.

Importa, pois, determinar quais os valores dogmáticos que a moderna arquitectura religiosa deve reflectir e favorecer. E neste campo é uma felicidade para os artistas cristãos que a pastoral moderna viesse pôr em foco aquilo que é essencial no Cristianismo: a realidade do Corpo Místico.

TEOLOGIA DA PARTICIPAÇÃO

Para que a unidade deste Corpo se manifeste externamente, é necessária a participação comunitária e activa no sacrifício da Missa, explicitando cada qual realmente a sua adesão à oferta vicarial da cruz. E já que nem todos os cristãos, dispersos no tempo e no espaço, podiam estar presentes junto ao Calvário, o Senhor inventou maneira de trazer o Calvário junto a cada qual.

¹² A expressão «Cristo total» é empregada por Santo Agostinho para indicar o Corpo da Igreja: Cristo e todos os seus membros.

¹³ O Concílio de Trento vê na comunhão dos fiéis «sinal de unidade», «vínculo de caridade» e «símbolo de concórdia» (Denz, 882). Já S. Paulo dizia: «sendo muitos, formamos um só corpo, nós todos os que participamos de um mesmo pão». E a Igreja primitiva não queria outra coisa quando rezava ao Senhor: «Assim como os grãos de trigo estavam dispersos pelos montes e, reunidos, fizeram um só pão que agora partimos, assim, dos confins da terra, se congregue a tua Igreja no teu Reino» (Didakê, IV, 4).

Para isso, instituiu a Santa Missa como *re-presentação* em todos os tempos do sacrifício da Cruz. É deste sacrifício primeiro que mana a graça baptismal que nos une a Cristo, como membros de um corpo de que Ele é a Cabeça, e assim nos torna dignos de participar na sua *re-ligação* com o Pai.

Cristo, pela consagração, vem até nós naquele estado de Vítila, que exprime o acto supremo de louvor, de acção de graças, de submissão total ao Pai, e nos merece o resgate dos nossos pecados. Na Cruz como no altar, é Cristo que se oferece com cabeça do seu Corpo Místico. É por isso, na cruz como no altar, é «Cristo-total» que é a Vítila, é «Cristo-total» que oferece¹².

Desta maneira, a humanidade toma parte na obra da salvação, como conzinha à justiça divina. E, no momento da consagração que os fiéis, reunidos à volta de Cristo e do ministro directo (que oferece em nome deles também), se ligam mais intimamente a Cristo e, por Ele, ao Pai.

Esta ligação (=re-ligação) dos fiéis com Deus é manifestada pela comunhão da vítila. E, se bem que baste a comunhão do sacerdote, para manifestar-se esta ligação, a Igreja deseja que os fiéis comunguem sacramentalmente porque assim simboliza e aumenta a união dos fiéis entre si e com Cristo¹³. A Pastoral Litúrgica insiste na necessidade de manifestar externamente esta comunhão nos mesmos sentimentos.

A participação activa exige que os fiéis se unam às orações e cantos do sacerdote, de modo a fazerem uma só voz aqueles que não têm mais que um coração. É assim que os fiéis manifestam cumprir o conselho paulino: «tende em vós os mesmos sentimentos de Cristo».

ESPAÇO COMUNITÁRIO DA IGREJA

É por isso necessário que o espaço da igreja signifique e, de algum modo, realize esta união dos fiéis entre si e com o ministro do altar. Neste momento histórico, em que o movimento litúrgico renova a Liturgia comunitária da Igreja, é interessante observar que a arquitectura moderna tende a renovar (não digo ressuscitar) o espírito da arquitectura basilical, em que aquela liturgia teve expressão mais pura. No Congresso de Arte Sacra de Bolonha (1955),

¹⁴ «No entanto, notemos bem, não se trata, de modo algum, de copiar e imitar simplesmente formas do passado, mas sim de um verdadeiro renascimento da casa de Deus, que, por meios adaptados ao nosso tempo, assegure à comunidade que celebra os santos mistérios uma igreja ordenada a uma tal celebração comunitária e onde é conservada a estrutura hierárquica.» Da comunicação ao Congresso de Pastoral Litúrgica de Assis (1956) feita por Mons. Dr. J. Wagner, Secretário da Comissão Litúrgica do Episcopado Alemão e Director do Instituto Litúrgico de Tréveris – cf. *Maison-Dieu*, n.º 47-48, p. 113).

¹⁵ É notável, neste aspecto, a maneira como se encarou o problema da tribuna. Era precisa para alargar a lotação da igreja e criar uma zona intermédia entre o exterior e o corpo da igreja. Por isto e também para evitar que os fiéis da tribuna se sentissem separados dos outros, ela ficou bastante baixa. Mas só assim atinge os dois fins.

foi o próprio Cardeal Lercaro que insistiu com os 500 arquitectos congressistas a verem na Basílica «a representação espiritual da assembleia cristã¹⁴.

Em Moscavide parece ter-se atendido a isso.

Os arquitectos consideraram que a participação comunitária no sacrifício do altar era a trave-mestra de toda a Liturgia. Por isso aproveitaram tudo o que contasse para a estruturação desta ideia e afastaram sistematicamente quanto a pudesse contrariar.

Logo de entrada, o fiel atravessa um espaço de transição definido pela superfície inferior da tribuna, projectada para a frente e à primeira vista baixa demais, para levar o homem a concentrar-se sobre si mesmo, despojando-se dos ecos barulhentos de um mundo leviano. E, depois de circundar a pia baptismal que lhe lembra a graça que o fez digno de participar, como membro de uma multidão de irmãos, no culto que Cristo presta ao Pai, o Cristão, à medida que avança, mergulha naquele volume interior que, pela atmosfera de paz e silêncio, produz na alma a sensação de tranquilidade e leveza que a projecta para fora de si mesma e cria o estado de recolhimento onde as almas se podem encontrar.

Mas, afora estes elementos de inegável valor, é sobretudo pela concepção do espaço que se garante a comunhão da assembleia entre si e com o altar. Ele é realmente o centro vital da igreja e o lugar em que se juntam as atenções de todos os fiéis.

Aqui está, sem dúvida, o grande valor da igreja de Moscavide: espaço profundamente comunitário¹⁵ centrado sobre o altar.

Nem podia ser doutro modo, se atendermos ao papel que o altar tem a cumprir no espaço sagrado:

O altar é o centro vital da igreja pelo seu alto simbolismo. Se a Liturgia tem visto, em cada templo, a imagem do Corpo Místico, o altar sempre foi tido como símbolo do próprio Cristo. De facto, a tradição tem aplicado figurativamente ao altar a palavra de S. Paulo: «petra autem erat Christus». E quem assistiu já à Sagração de um altar lembra-se como a Liturgia o identifica com Cristo. Na ordenação dos subdiáconos, o Bispo adverte-os do respeito que devem ter ao altar porque «altare ipse est Christus».

¹⁶ Cf. S. Paulo, I Cor. XI, 26.

¹⁷ Depois do discurso do Santo Padre ao Congresso de Pastoral Litúrgica de Assis (22-Set-56), já ninguém pode afirmar não ser legítimo ou conveniente que o Sacrário esteja sobre o altar. «A Pessoa do Senhor – diz o Papa – deve ocupar o centro do culto, porque é ela que unifica as relações entre o altar e o tabernáculo e lhes dá sentido... Separar, do altar, o tabernáculo é separar duas coisas que devem estar unidas pela sua natureza e pela sua origem.» Há quem não queira o Sacrário em cima do altar, porque parece impróprio que o símbolo de Cristo sirva de sustentáculo a uma peça material (e também por dificultar a celebração «versus populum»). Ora, isto é uma falta de perspectiva: na verdade, o símbolo não deve permanecer contra a realidade da presença eucarística.

¹⁸ Quanto à cor, é pena que não ficasse também polarizada no santuário. Sabemos ter sido uma surpresa das tintas. Mas talvez se consiga remediar, atenuando a luz do corpo da igreja que, de resto, parece muito intensa a certas horas do dia. Para isso bastará pôr vidros fumados na abertura horizontal junto ao tecto.

¹⁹ Em Moscavide, não se atendeu ao trono. É difícil construí-lo sem fazer do altar

o seu primeiro degrau. Não queremos pronunciar-nos sobre a legitimidade desta ausência. Sabemos que os tronos nasceram no séc. XVI para afirmação solene de presença eucarística, contra a negação protestante. Mas terá ele entrado de tal maneira na nossa tradição, a ponto de não se conceber, entre nós, uma igreja sem trono? O assunto não foi ainda estudado suficientemente para se poder arriscar uma resposta razoável.

²⁰ Claro que esta interpretação simbólica não desconhece a finalidade funcional das duas paredes. Simplesmente se afirma que se resolveu simbolicamente essa função.

²¹ *Directoire pour la Pastorale de La Messe*, n.º 46.

O altar é o centro vital da igreja pela sua função. É nele que o Céu se liga com a Terra, quando o Cordeiro Imaculado se imola connosco ao Pai. Ele é a mesa à volta da qual se reúne o Povo de Deus, antecipando o banquete da Jerusalém celeste: sempre que comemos deste pão e bebemos deste cálice, anunciamos a morte do Senhor até que Ele Venha.¹⁶

O altar é o centro vital da piedade cristã, pois o Senhor nele quer prosseguir o Seu oferecimento ao Pai. Aí O podemos adorar, aí podemos acorrer como «veados às fontes da água viva», porque o tabernáculo é realmente a «tenda de Deus no meio dos homens»¹⁷.

Em Moscavide, tudo concorre para fazer do altar o centro vital da igreja: a organização convergente da planta, o ritmo das estruturas em direcção ao altar, o estudo da luz, mais intensa no Santuário e mais atenuada no corpo da igreja¹⁸.

A esta primazia do altar-mor não é estranha a sua própria forma: é um belo monólito de granito rosado, em forma de mesa, com o pé estilizado em tronco de pirâmide.

É nobre, simples, belo.

Já que tudo para ele se orienta, tudo o que pudesse atenuar-lhe o relevo se evitou. Assim, deixou-se livre a parede do fundo¹⁹, para afirmar que é no altar que tudo tem o seu fim (como em Cristo), afirmação vincada pelo contraste com a parede da fachada, mais leve e de menor consistência, como se não quisesse ser barreira entre os fiéis que assistem à Missa e o resto da igreja que fica de fora²⁰.

Foi ainda a preocupação de não criar barreiras entre o altar e os fiéis que fez reduzir a balaustrada da comunhão, o que está certo, pois é errado tratá-la como mesa, porque «a verdadeira mesa santa é o próprio altar»²¹. Reduziu-se também a forma dos ambões a um apontamento esquemático – o que não parece tão conforme à sua dignidade.

²² Habitados, como estamos, aos altares repletos de imagens (contra as normas severas da «Mediator Dei» (n.º 154), já se tem dito que a igreja de Moscavide tem pouca iconografia. Compreende-se: trata-se de remar contra o abuso das devoçõezinhas. Para endireitar a vara torta, é preciso torcê-la para o lado oposto... Mas a iconografia não é assim tão pouca: há os crucifixos dos altares, há uma imagem monumental de Santo António, uma imagem de Nossa Senhora e a pintura do baldaquino. Ainda não foram colocados o vitral nem o baixo-relevo.

²³ Se não fosse o baldaquino, o altar perder-se-ia na parede do fundo. É ele que impede a dispersão da parede e centra no altar as atenções de todos.

²⁴ Entendemos «escala humana», não só em sentido dimensional, mas também no sentido de adequação física e psicológica da obra ao homem. É aquela qualidade mercê da qual dizemos que uma obra não está desencarnada.

A iconografia existente foi colocada em segundo plano, também para não diminuir a primazia do altar²².

Só há um elemento que pode desviar a vista do altar. Refiro-me aos candelieiros. Talvez fosse melhor ter escolhido para eles uma cor que se confundisse com a cor ambiente, pois o branco dá-lhes um relevo que eles não merecem e faz distrair.

Mas, se o altar é o centro vital da assembleia, é preciso igualmente que esteja separado do corpo da igreja, embora não distanciada dela. E isto também em virtude do seu simbolismo e da sua função, que fazem sagrados por excelência o altar do sacrifício e o espaço que o circunda. A tradição tem rodeado o altar de um espaço que é o «Sancta Sanctorum» da Nova Aliança. E por isso em Moscavide se fez, do santuário, espaço à parte, mas plenamente integrado no conjunto. Todo o santuário assenta sobre um plano mais elevado e a sua cobertura ergue-se acima do tecto do corpo da igreja, o que permite lançar directamente sobre a frente do altar uma larga faixa de luz, sem que os fiéis vejam a entrada desta.

O espaço do santuário, como é tradicional, está delimitado por uma balaustrada onde os fiéis se apoiam para receber a comunhão. Apesar de simples, o alumínio dourado empresta-lhe a dignidade merecida. Todo o largo espaço é desimpedido – o que permite o desenrolar das cerimónias mais solenes. Foi atendendo à dignidade do altar que se colocou, por cima, um esplêndido baldaquino suspenso do tecto, com rica composição, em que se vê a mão do Pai em atitude de receber o sacrifício²³.

ESCALA HUMANA DO ESPAÇO DA IGREJA

Tendo conseguido um espaço comunitário hierárquico, os arquitectos podiam ficar-se por aqui. Porque, em suma, a Liturgia não precisa de mais. Mas a igreja é casa de Deus e casa dos homens: tinha que ter uma escala humana²⁴.

Há escala humana na arte, «serva da Liturgia». Se bem que a acção cultural não necessite da arte, o homem põe sempre beleza no culto que presta a Deus. Não admira: Deus é Beleza; e criou-nos à Sua imagem. Por isso é

²⁵ Apesar de a igreja ter sido concebida mais em ordem ao sacrifício que ao culto da presença real, os mesmos elementos que fazem do altar o centro orgânico da assembleia são um autêntico poema à presença eucarística e constituem-no como centro vital da piedade particular.

²⁶ «É preciso que os fiéis vejam o altar... Dirão talvez: é uma sala de cinema... há três ordens de balcões como no teatro. É uma questão de hábito. Se o cinema tivesse vindo depois, diriam: parece uma igreja. Era assim que o santo velhinho que foi o Cón. André inculcava nos Ordinandos Ostiários o zelo pela casa de Deus – no retiro pregado no Seminário de Issy (França) em 1934 (cf. «Idéal Sacerdotal», p. 58).

preciso que a casa de Deus entre os homens, além de funcionalmente boa, seja humanamente bela.

Aqui há beleza estética na harmonia e proporção dos volumes, no ritmo das estruturas, na simplicidade da ornamentação: é a delicada sustentação do tecto; a harmónica ligação das naves entre si e com a capela lateral; a leveza da tribuna quando vista do corpo da igreja; e uma atmosfera de exultação impossível de precisar.

E que dizer da estética das formas? A beleza grandiosa do altar e do baptistério, a finura do traçado dos pilares, a delicadeza e a majestade de Santo António. Lembre-se ainda a certeza no desenho dos bancos e, sobretudo, a dignidade dos confessionários, donde se afastou o ar bafiento e funéreo que às vezes infama o tribunal de Deus.

Há escala humana no calor que nos rodeia. Não é o conforto da casa burguesa. É o calor digno que é dado pela qualidade da cor, pelo tratamento de certas superfícies como as do fundo e do lambrim. Mas é sobretudo o calor da luz que irradia do altar para encher a igreja e traz consigo Alguém que enche os corações²⁵.

É possível que o pavimento de vidro preto não seja nada quente «nem física nem psicologicamente». Mas a verdade é que contribui grandemente para a monumentalidade do interior.

É pena que as condições económicas não permitissem um tecto de madeira, que favoreceria a acústica e seria mais acolhedor.

Teve-se em conta criar um espaço em que os fiéis se sentissem bem, dando-lhes aquela comodidade que não é comodismo burguês. Neste sentido, merece especial referência a posição inclinada do balcão, que já levou espíritos pouco abertos a dizer que a igreja parecia um cinema²⁶. Observação nada razoável e pasmosamente superficial. Não se diga que vai contra a tradição fazer a tribuna inclinada. Nestas coisas, é preciso não confundir a tradição com o costume, e muito menos com a «costumeira».

O EXTERIOR

E que dizer do volume externo? Aqui, nota-se talvez pouco domínio da forma que deriva do volume interior, sem a preocupação de agradar aos olhos. Talvez falta de unidade e tensão em demasia. Funcionalismo excessivo?

Mas não pode negar-se a majestosa dignidade sem ostentação, aliada a certa humildade sem negligência – características também do interior, mas aqui mais evidentes.

Fachada grandiosa, de bela proporção de volumes e boa diversidade de cambiantes, sem fugir às cores calmas e solenes.

Boa colaboração de Manuel Cargaleiro, que executou, como só ele sabe, os valiosos azulejos, sem os quais não seria possível a composição dos orifícios na grande fachada lisa.

Em todo o caso, as formas exteriores são talvez demasiado desencarnadas e sem enquadramento no ambiente de Moscavide. Poderão notar-se, nesta igreja, nítidas influências da arquitectura da Suíça Alemã. Não admira: ela foi o berço do movimento de renovação da arte litúrgica. E, como as causas de renovamento são cada vez mais gerais, não será ocasião de perguntar, com o Dr. Wagner, «se não se tende, pela primeira vez na história, para uma espécie de estilo universal»? (Como diz o mestre de Treveris, a resposta deve ser deixada ao futuro). Aliás, se nós, os portugueses, fôssemos rejeitar a igreja de Moscavide por ela ter influências estrangeiras, teríamos de rejeitar, pelo mesmo critério, todas as nossas grandes obras de arte, desde Alcobaça à Batalha, e desde os Jerónimos a Mafra.

Todavia, falta à igreja de Moscavide um pouco de «cor local». Mas não se trata de sacrificar ao folclórico e muito menos ao mau gosto. Longe de nós a ideia de querer abdicar da forma autêntica para condescender com a falsidade das construções que rodeiam a igreja. No meio da péssima arquitectura de Moscavide, tão cheia de pretensões burguesas como falta de valores vivos, o exterior desta igreja é uma tenaz afirmação de pureza, de simplicidade, de verdade, que merece todo o nosso apoio e arrasta a nossa simpatia. Esperemos que o fim das obras e, sobretudo, a construção da torre avançada e o arranjo do adro dêem à nova igreja o enquadramento e o ar acolhedor que

27 Tendo-se dado, no resto, mostras de são critério na escolha de materiais dignos, não se compreende porque se escolheu, para a porta principal, um mísero contraplacado.

28 Isto é tanto mais para lamentar quanto é certo que raras são as igrejas novas em que se não despreze este cânón. Reconhecemos que a economia é uma grande tentação. Em todo o caso, nunca se deveria descer a este abuso: 1.º porque está proibido; 2.º porque é de algum modo uma falta de respeito ao edifício sagrado; 3.º porque é uma realização fracassada, em virtude da falta de espaço cómodo, da falta de ar e de luz, das dificuldades no acesso.

29 Ofício da Dedicção das igrejas.

30 Pio XII, enc. *Musicae Sacrae*.

lhe faltam. Tudo parece indicar que a construção do adro virá trazer à porta da igreja aquela dignidade, que ela merece pela sua identificação com a porta do Céu – «Haec est domus Dei et porta coeli»²⁷.

CONCLUSÃO

Não queremos negar as pequenas falhas desta igreja e procurámos apontá-las ao longo do estudo. Nem os autores do projecto pretendem com certeza ter realizado obra perfeita. A própria escolha do local, na rua mais barulhenta de Moscavide, só se desculpa por não haver outro sítio e se esperar para breve o desvio de parte do trânsito. Mas a falta maior (aliás, do programa e não dos arquitectos) foi o escavamento de longa cave²⁸ para salão paroquial, em falta flagrante ao can. 1.164/2.

Mas estes reparos não tiram aos arquitectos o mérito de terem acertado no essencial e de chamarem a atenção para os problemas que tentaram resolver. De todas as igrejas que, nas últimas décadas, se ergueram em Portugal, esta é talvez a primeira ao mesmo tempo igreja e moderna. Porque a primeira qualidade exigida, numa igreja, é que ela seja... uma igreja. E isto não é fácil: a igreja é casa dos homens, mas é também casa de Deus («o quam metundus est locus iste!»), portanto, casa de oração («Domus mea, domus orationis vocabitur»). Por isso deve ser um lugar santo, quer dizer, um lugar capaz de ser santificado («Domum tuam, Domine, decet sanctitudo»)²⁹.

É por estas razões que o Santo Padre convida os artistas a considerarem a sua obra como «uma adoração, um serviço divino que excitará e inflamará eficazmente os fiéis a testemunharem a sua fé e a exercerem a sua piedade»³⁰.

É preciso que o artista viva a sua fé, para poder excitar a fé dos outros. Ou, como diz S. Em.^a o Senhor Cardeal Patriarca, «antes de ser realizada, toda a igreja verdadeiramente viva tem de ser concebida no espírito e no coração do autor; e, no acto doloroso da concepção, é preciso que passe Cristo como uma aparição de paz e graça». ❖

ANTÓNIO FREITAS LEAL

O MRAR – o que é?

Abril-Maio 1957. *Encontro*, n.º 10-11, p. 10

Como e porquê apareceu o Movimento de Renovação da Arte Religiosa?

A preocupação gerada pelo estado deplorável das artes sacras no nosso país, denunciado pelo baixo nível dos edifícios do culto e, de maneira geral, de todas as obras de arte plástica recentemente realizadas, estimulou a aproximação de alguns arquitectos e finalistas de arquitectura de Lisboa com o intuito de lutar pela melhoria da produção artística sagrada.

Em breve esta preocupação comum, apoiada nos exemplos de renovação de alguns países europeus, fez surgir a ideia de se realizar uma exposição crítica da Arquitectura Religiosa actual.

Embora todos nós estivéssemos animados de grande entusiasmo, tínhamos à nossa frente grandes obstáculos – falta de tempo, de dinheiro, de local e... experiência.

Foi só ao fim de um ano de trabalho que finalmente surgiu, em Abril de 1953, a «Exposição de Arquitectura Religiosa Contemporânea» na galeria de S. Nicolau em Lisboa, onde o espírito de compreensão do Pe. Gustavo de Almeida sempre nos acompanhou e apoiou.

Como é de calcular, este esforço do grupo inicial de arquitectos frutificou, e, em breve, se lhe juntaram os críticos, historiadores e pintores que lhe vinham trazer o complemento indispensável.

De então para cá, o entusiasmo não esmoreceu e, como a exposição fora pensada como itinerante, não tardou que fosse solicitada para outros locais. E, sempre acompanhada por algum dos organizadores, a Exposição de Arquitectura

Religiosa Contemporânea foi ao Porto, a seguir a Ponta Delgada, Braga e Coimbra. Seguiu depois para o Funchal, donde saiu para Moçambique (Beira e Lourenço Marques). Em todas estas cidades, a Exposição foi acompanhada de conferências e entrevistas na imprensa e na rádio, de modo a exigir uma maior participação das elites locais; e podemos seguramente afirmar que, em toda a parte por onde passou, a opinião pública foi agitada e o ambiente mudou.

O que fez o MRAR?

Depois desta exposição, o Movimento realizou na galeria «Pórtico», em Lisboa, uma outra de Arte Sacra Moderna (em 1956) mais ou menos improvisada e com carácter experimental; um concurso de Presépios (escultura); e várias conferências em Lisboa, Porto e Coimbra. Simultaneamente, viu-se que urgia dar maior desenvolvimento aos problemas especializados relativos às artes dirigidas à actividade religiosa, o que nos levou a iniciar outra modalidade de acção que permitisse uma mais ampla troca de pontos de vista e fomentar a aproximação entre a escassa dezena de pessoas disponíveis atentas a estes problemas. Assim, em Dezembro de 1954, teve lugar nas Salas do Instituto de Serviço Social o I Encontro do MRAR, onde em dois dias sucessivos se debateram assuntos mais ou menos relacionados com o culto, entre os quais o da «Adaptação de igrejas antigas às actuais exigências da liturgia»; na discussão deste tema cheio de actualidade, intervieram Críticos e Historiadores de Arte, Arquitectos e Artistas Plásticos, que deram ao debate o maior interesse. No ano seguinte, realizou-se outro Encontro, desta vez na Casa da Imprensa, que teve como tema central «A Paróquia, vista nos seus vários aspectos: litúrgico, sociológico, urbanístico e arquitectónico». Foi nítido e consolador o interesse com que os participantes corresponderam à iniciativa e, facto invulgar no nosso país, alguns vieram propositadamente a Lisboa para o Encontro.

E em relação ao meio universitário?

Entretanto, viu-se que a massa dos universitários era um ponto importante a atingir, e no final de Abril de 1955, realizava-se para os universitários de

Lisboa um encontro (de tipo diferente) cuja frequência ultrapassou a nossa expectativa, pois contávamos com um máximo de 40 estudantes e, com espanto, vimos que a sala se encheu assustadoramente com mais de 90 rapazes e raparigas dos mais variados cursos e Faculdades, que, com o seu à-vontade característico, se arrumaram, ficando uns sentados no chão e outros de qualquer maneira, todos mais ou menos mal instalados. Depois desta reacção exuberante, foram os próprios estudantes que propuseram ao MRAR que fosse criado um núcleo na Universidade (já previsto nos Estatutos), o qual começou no passado ano lectivo a sua actividade, com alunos de Belas-Artes, Direito, Letras e Conservatório. A seu tempo são os estudantes de Belas-Artes do Porto que organizam um outro núcleo, e nas férias da Páscoa do último ano vêm a Lisboa onde acertam ideias com os seus colegas num encontro de três dias realizado na casa de S. Mamede. Entretanto, os jovens arquitectos do Porto começam a organizar-se, e ainda este ano, nos últimos dias de Abril, se realizará na capital do Norte um primeiro Encontro com a participação de cerca de duas dezenas de estudantes e diplomados de Lisboa.

Projectos para o futuro?

Pensamos intensificar a nossa acção em vários campos, tanto em profundidade como em extensão. Por um lado, serão os artistas, críticos, historiadores, filósofos, liturgistas e teólogos chamados a aprofundar e resolver os problemas em jogo (tarefa de formação); por outro lado, impõe-se informar o grande público, ou melhor, atingir os meios responsáveis e, conseqüentemente, o grande público. Para realizar parte destas tarefas, iniciámos há pouco a publicação de um boletim cuja acção será por natureza um tanto limitada, mas que, contudo, é um campo que se abre e que exige bastante esforço para realizar o compromisso tomado. Posso ainda acrescentar que o Movimento está oficializado e com assistente eclesiástico já nomeado e que também no campo internacional já possui relações com organismos semelhantes e que se encontra filiado na Pax Romana (SIAC) desde Setembro passado.

Quais as dificuldades com que têm deparado?

Devo fazer notar que esta acção de saneamento que o MRAR se propõe realizar tem sido bastante dificultada pelas próprias deficiências do meio, tanto no que se refere ao baixo nível cultural como às limitações impostas pela escassez de valores e a pouca projecção dessa elite cultural na restante população. Não devemos também ignorar que o nível de cultura da nossa camada universitária é espantosamente baixo, o que explica de certo modo a apatia em relação à produção artística contemporânea. Essa apatia, por outro lado, vai reflectir-se na falta de estímulo e de crítica aos verdadeiros valores. Entre nós – não é segredo para ninguém – é muito vulgar a atitude de considerar a obra de arte como um luxo absolutamente dispensável, mas que a sociedade mantém por uma questão de... representação, ou, como também se diz, para dar que fazer aos artistas!

Quais foram os resultados da acção do Movimento?

Quanto aos resultados desta acção no nosso meio é ainda cedo para podermos dizer alguma coisa. Contudo, creio que no capítulo de Arquitectura Religiosa se verifica uma evolução de atitude para uma melhor compreensão, principalmente no clero mais jovem, que já não põe em dúvida que a Casa de Deus deva ser em... «estilo moderno». Claro que, em algumas dioceses, as coisas não vão tão bem, mas tenhamos esperança... ainda é cedo!... Cremos que importa principalmente, para sanear o meio, atingir as elites, ou melhor, os responsáveis pela orientação da mentalidade – os universitários. Paralelamente, fomentar a criação de espírito de exigência e profundidade da parte dos artistas, pois não basta fazer moderno, direi mesmo que esse não é o problema. Importa que os pintores, escultores e arquitectos façam obras de qualidade e, nessa medida, serão necessariamente actuais. ✚

HENRIQUE DE NORONHA GALVÃO

O problema das imagens

Junho 1957. *Novellae Olivarum*, Ano XV, n.º 143, pp. 198-206

Ainda que Marcel, falando do nosso tempo, diagnostique um vício ao referir uma problematização universal do que nas épocas anteriores se considerava evidente, pode-se, no entanto, generalizar este princípio. O vício é, afinal, uma tendência boa degenerada. O ponto está em purificarmos, para descobrirmos a virtude.

Um século após a era racionalista, a dúvida é necessária para daí resultar a certeza. Abrem-se os espíritos a valores, desde que eles sejam explicados. Perante experiências inabituais, é necessário que os caminhos se manifestem. caminhos que, agora, exigem mais atentos cuidados e investigações, pois estamos mais adultos que os nossos antepassados de há dez ou vinte séculos.

Ora, o problema da arte no templo católico orienta-se no sentido de uma hierarquização de valores que permita coordenações e subordinações. Para tal se exige um conhecimento perfeito de todos os elementos que entram na construção do edifício sagrado, uma distinção clara entre o essencial e o accidental e, finalmente, um princípio de harmonia e unidade. É nesta última exigência que reside a chave do problema, mas ela é pertença exclusiva do artista, pois se move na esfera da intuição e da criação.

Coordenam-se as duas finalidades últimas de uma igreja – ser casa de Deus e ser casa do Povo de Deus; subordina-se o accidental ao essencial, o secundário ao primário, o vantajoso ao imprescindível...

Qual será, neste emaranhado de valores, o lugar da imagem e, especificamente, da imagem-estátua?

³¹ Sempre na tradição cristã, o ídolo foi considerado como falseamento da realidade (Cf. *Dictionnaire de Théologie Catholique*, t. VII, 1.^a pt., col. 788-789).

Os Padres gregos limitam o termo aos produtos da imaginação «como seja uma figura simultaneamente de homem e de cavalo» (Orígenes).

Importa, antes de mais, precisar conceitos e estabelecer o papel do Cristianismo no evoluir da estatuária. Retomando, ulteriormente, as noções gerais, aplicar-se-ão ao caso particular que me ocupa, pretendendo abordar somente o problema e nada resolver.

NOÇÃO DE IMAGEM

Em todos os tempos, o homem foi artista, pois que desde sempre necessitou de um modo de expressão e de um termo de diálogo. Exprime-se não só para comunicar com o *outro homem*, mas também para constituir o passado em permanência, para se contemplar a si próprio mediante a própria obra. Sendo espírito, procura ocasiões de amar, ou seja, de viver, mas, sendo um encarcerado nas actuais condições terrenas, só através da matéria consegue exprimir-se.

Já na fase ornamental da arte, o homem quer fixar um sentimento, um instante de vida que se estabilize. Depois, quando a natureza lhe serve para modelo entra no realismo. Mas logo transcende o modelo, tomando-o como veículo das suas aspirações religiosas. Cria monstros e colossos, onde vai todo o seu desejo de superação e domínio, cria figuras estranhas em que se afirma, altivamente, capaz de modificar, de *criar* pelo aglomerado engenhoso de elementos díspares³¹.

Este é o verdadeiro ídolo, perante o qual a criatura se adora a si mesma. Mas desenha-se uma hesitação. O espírito demonstra-se superior à matéria e tudo experimenta para se afirmar como tal; no entanto, os fenómenos naturais desconhecidos dominam as inteligências, e as próprias obras do homem voltam contra a sua sensibilidade a carga emotiva de monstro ou absurdo. O idólatra taceia, desde então, à procura do deus, desse Além que ele consegue definir apenas negando o *aquém* – objecto proporcionado às suas forças e capacidades.

Com a filosofia helénica, a matéria é desacreditada. O homem, esse permanece o valor único no mundo universal, a «medida de todas as coisas». Os deuses não escapam a esta lei. Contudo, o grego sabe distinguir o mito da realidade. Sabe que o homem domina a matéria, mas sabe, do mesmo

modo, que homem e matéria estão sujeitos a um Senhor Supremo ou a vários deuses. A habitação destes é distante, e o Olimpo é inacessível. Mas o símbolo pode torná-los presentes, de uma presença significada, é certo, mas sugestiva. E é ao homem, como criatura mais perfeita, que compete simbolizar o que é mais perfeito que a criatura.

Os primitivos povos haviam confundido o símbolo do seu deus com o próprio deus. Usando um paradoxo, falar-se-ia de simbologia imanente, em que o ídolo é símbolo da sua própria divindade, em que a coisa diz expressamente o que pretende ser. O paradoxo revela, afinal, o absurdo da idolatria. Os gregos, adorando falsos deuses, colocam-nos ao menos em seu devido lugar.

Com a interpretação do enigma do Além, surgiu outro enigma: a consecução humana desse Além. Já no período sinaítico da arte egípcia e, sobretudo, com Polícetas, na Grécia, as figurações do homem caracterizavam-se por um sorriso melancólico e sereno, perplexidade que o hábito e a impotência tinham feito resignada.

Concluindo, pode-se resumir. Fora estabelecida a distinção entre realidade e símbolo. Deus era concebido como realidade distante; a matéria, como elemento simbólico na arte; o homem, simultaneamente como a realidade imediata mais nobre e como o símbolo da divindade.

Só a arte cristã virá transformar o enigma em mistério, mas a linha permanece a mesma. Porque Deus se torna verdadeiro homem, os homens são divinizados. A arte encontra toda a realidade que tem por fim significar, e a religião da graça vai transfigurar o mais perfeito humanismo natural – o da Grécia.



Foi devagar e por entre lutas e oposições que a arte se estabeleceu na Igreja. O seu carácter permanece acentuadamente espiritualista nos dois ou três primeiros séculos, em que se limita, quase exclusivamente, a motivos alegoristas aproveitados da Bíblia ou da Liturgia e a símbolos de importação oriental. A figuração ocupa-se, quando existe, de Jesus Cristo e da Virgem Santíssima, nunca aproveitando a escultura. A execução desta era, aliás, muito difícil nas catacumbas e, particularmente quanto à estatuária, o trans-

³² Descurados como valor expressivo autónomo, de maneira alguma como *pormenor importante* do conjunto.

³³ *Estética, o Belo Artístico ou o Ideal*, Hegel, tr. de Orlando Vitorino, p. 8.

porte de pesados e incómodos blocos trazia ainda maiores problemas. Simultaneamente, o perigo da idolatria, que tomava a seu cargo, quase integralmente, o ofício dos produtores de imagens, ocasionava proibições rigorosas da hierarquia. Não era fácil viver com os cristãos, por únicos fregueses, nem era prudência expor nas oficinas as obras de inspiração não pagã. A escultura, sem personalidade alguma, reduz-se a ornamentar os sarcófagos.

É o fresco a verdadeira riqueza das catacumbas, o documento da vida cristã na sua fase de mais pura frescura e simples verdade. Para os pintar, o Cristianismo não inventou estilo. Algumas cenas do Antigo Testamento ligam-se por tais afinidades com a mitologia pagã, que somos levados a pensar numa real imitação; o célebre Bom Pastor do século III é uma réplica a uma obra de Pretextato.

E, todavia, algo de inédito distancia infinitamente estas obras dos seus modelos. Há uma vida interior transbordante em drama, em surpresa ou em paz. A alma ousa revelar-se na certeza e na experiência da salvação.

Genuinamente cristã, é, porém, aquela arte que se pode definir através dos chamados «orantes», figuras em êxtase ou adoração. Os produtos religiosos da arte pagã conseguiam, por vezes, um hieratismo plástico e exterior, aparentando atitudes convencionais. De modulações expressivas, conheciam apenas uma doçura complacente, uma severidade estéril... e um constante vazio de emoção mística. Os olhos, que eram descurados³² não só em estátuas mas na própria pintura, tomam nos «orantes», de modo inesperado e estranho, formas desproporcionadas e irregulares: «como que estão emancipados; apoderam-se de tudo; é um fogo donde tudo irradia, são eles que falam ao espectador». Ora, «se nós perguntarmos em qual dos órgãos aparece a alma enquanto alma, logo pensamos que é nos olhos, porque no olhar a alma se concentra»³³. Nestas obras, a ingenuidade dos primeiros crentes não se contentou com os olhos na sua grandeza normal. Sentiam-se portadores de uma mensagem, cuja transcendência excedia tudo o conhecido até então. Ultrapassando, porém, os limites que medeiam entre a vida e a arte, a natureza e a transfiguração, Hegel dirá da obra artística em geral que deve ser

³⁴ Cf. Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie, t. VII, 1.^a pt., col. 191, 192.

«o olhar que reflecte a alma livre em toda a sua infinitude interna». Nos próprios «orantes», o princípio se verifica: «à l'élan de ces braces au jet de ces larges manches d'où s'échappent les mains, vous sentez l'ardeur et l'enthousiasme dont sont possédés ces croyants»³⁴.

A forma e execução é, muitas vezes, imperfeita, o estilo não existe ou é helénico-romano. É que, se em tudo a graça pressupõe a natureza, quando abordamos o campo da criação artística, por maiores razões se há-de respeitar a índole de um povo, a espontaneidade do indivíduo. A obra deverá ser produto vital, imediatamente derivada da riqueza própria que, sob diversos climas e ambientes, assim diversamente se alimentou. Exige-se que tal riqueza e tal vida sejam cristãs mas, na mesma proporção, devem continuar humanas sob todos os aspectos. Se as representações de passagens típicas do Antigo Testamento e se a estatuária, mais tarde, possui, desde a base, influências da Alexandria helenizada, não podemos fixar um cânon de formas e convenções para uma suposta arte tradicional cristã. De resto, é este um dos princípios que a tradição nos ensina.

Dois exemplos apenas: a arte bizantina e a arte espanhola. Uma, desenraizada do real; outra, apaixonadamente identificada com ele. Ao hieratismo de figuras simbolizadas e majestosas de Bizâncio, contrapõe-se o «mais verdadeiro que a realidade», o que nos toca os sentidos, por eles entra e connosco se identifica. Qual a mais cristã? A que melhor responder às naturais aspirações do povo donde nasceu e para que nasceu: sejam estas de uma intelectualidade cuja paz a aproxima do sonho, ou de uma ardência emotiva e sensorial.



A euforia e exaltação que o édito de Constantino (313) causou na comunidade cristã, reflectiu-se também na arte, em condições novas e de novas exigências. Às criptas funerárias e aos pequenos oratórios, sucederam-se as grandes superfícies das basílicas e das igrejas que era necessário decorar, os grandes espaços de construções monumentais que, de frios e mortos, urgia transformar em ambientes orgânicos, melódiosos, humanos. Ao fresco, seguiu-se o mosaico e a estátua.

Algumas controvérsias surgidas então fazem-nos adivinhar a finalidade no templo da imagem em geral e da estátua em particular. Já no século III, Tertuliano e Clemente de Alexandria haviam recordado, intencionalmente, as rigorosas proibições do Antigo Testamento e os abusos originados pela desobediência. Se bem que se tornava praticamente impossível que o povo greco-romano abdicasse de um convívio com representações sensíveis, verifica-se, no entanto, que o símbolo de carácter intelectual e abstractivo ganha a preponderância nas comunidades primitivas. Os campos da idolatria e do culto das imagens não estavam suficientemente definidos. Afirmam-se, por vezes, indistintamente um e outro como reino do demónio. Mas, se Eusébio defendia esta opinião, já Leôncio, Bispo de Neápolis (Chipre), esclarecia que, no séc. VI, «as imagens são livros sempre abertos que explicam e são veneradas nas Igrejas a fim de que, ao vê-las, nos recordemos do próprio Deus e de O adorar em suas obras e nos seus santos». Quase todos os Padres são unânimes neste ponto, e o segundo concílio de Niceia (787) esclarece: «porque nós somos sensíveis, não podemos tender às coisas inteligíveis senão por meio dos símbolos sensíveis». S. João Damasceno assim responde ao orgulhoso que prescinde das imagens: «Tu, talvez, tu és alto e imaterial; elevando-te acima do corpo e tornado sem carne, desprezas tudo aquilo que se vê. Mas eu, eu sou homem rodeado de um corpo, e desejo, mesmo com o meu corpo, encontrar e contemplar as coisas santas».

O «símbolo sensível» toma o lugar do «símbolo desencarnado» no género da abstracção. Sendo mais co-natural ao homem, inevitavelmente responderá melhor às suas exigências vitais e imediatas. Enquanto a representação pela imagem *re-apresenta* a realidade, o símbolo apenas a sugere. Quando, no Baptismo, a água simboliza o espírito que purifica, ela permanece água com todos os seus efeitos próprios. E é em razão de se apresentar como elemento que lava que, perante ela, o nosso espírito é referido à Realidade Superior que, no seu plano e sob determinado aspecto, usufrui de propriedade idêntica. Pelo mecanismo da associação de ideias, dois conceitos irreduzíveis entre si aproximam-se, e um substitui o outro, mediante certa analogia. A imagem, pelo contrário, exprime a realidade na medida em que

³⁵ Sobre o carácter simbólico da arte, cf. Maritain, *Art et Scolastique (L'initiation dans l'art)*.

assume o modo normal de essa realidade se apresentar. O símbolo é criação da mente; a imagem é o reconhecimento da própria maneira de falar de algo preexistente. É certo resultar daqui uma sobreposição de sinais: a aparência da realidade, que, já por si, é significativa da realidade e o «modo artístico» pelo qual é significada a «aparência da realidade». Mas tanto o primeiro como o segundo são cognoscíveis por uma intuição espontânea, imediata, directa, fácil, rápida. O símbolo apenas exige o conhecimento de um sinal. Mas esse conhecimento, se versa sobre um objecto menos complexo porque é único, é, por outro lado, mais difícil e realiza-se somente após uma iniciação. Símbolo e realidade encontram-se na mente do espectador mediante um certo raciocínio rudimentar. A imagem opera, por si mesma, esse encontro – e é o único acto de imediata intuição –, em que eu apreendo o seu elemento significativo e a relação que o liga à realidade³⁵.

Nesta lógica, poder-se-á avaliar do «carácter simbólico» de uma obra de arte consoante for mais ou menos independente do modelo exterior, conforme se basta a si própria em maior ou menor grau. É assim que a pintura ganha à estatuária em poder expressivo e perde como presença «sui generis» da realidade e como termo de diálogo.

*

O cristianismo trouxe à arte religiosa o seu motivo ou assunto próprio. De mero símbolo de Deus, o Homem é, em Jesus Cristo, unido à própria divindade.

Mas aqui importa, sobretudo, estudar o homem que atinge a perfeição no sobrenatural; perante a sua imagem, podem os fiéis, por intermédio da mais portentosa obra divina – a santidade –, chegar ao conhecimento e à adoração de Deus. O valor da imagem, rigorosamente simbólico, é-lhe conferido pelo tratamento artístico. Como efeito próprio da estátua, proporciona esta ao espectador uma sensação de companhia.

A IMAGEM NO TEMPLO

O Directório dos Bispos Alemães para a construção das igrejas nota que «é missão do construtor encontrar uma solução que satisfaça os diferentes fins

³⁶ Encíclica *Mediator Dei*, versão portuguesa, por O. B. (do clero de Lisboa), n. 138.

³⁷ Instrução do Santo Ofício sobre *Arte Sacra*.

e aplicações da casa de Deus, de uma maneira, quanto possível, perfeita». A solução, pois, do problema da iconografia está dependente da função dos santos na Igreja de Deus.

Esta não se orienta, exclusivamente, para um determinado fim. Por outro lado, não a podemos classificar apenas no plano das «devoções extralitúrgicas» ou «individuais». Efectivamente, «no decurso do Ano Litúrgico celebram-se não somente mistérios de Jesus Cristo, mas também as festas dos Santos. Nestas festas, conquanto se trate de uma ordem inferior e subordinada, a Igreja tem sempre a preocupação de propor aos fiéis exemplos de santidade, que os movam a praticar as virtudes do mesmo Divino Redemptor»³⁶. A função dos santos é, assim, uma função permanente. Não especificam determinada forma de culto comunitário ou ministério hierárquico, mas encontram-se inseridos na trama de toda a Liturgia, ainda que «numa ordem inferior e subordinada». O seu papel no Templo será levar-nos a «imitar as virtudes daqueles cujas imagens veneramos», em primeiro lugar; e, depois, «a que imploremos o seu auxílio e sejamos protegidos pelo patrocínio daqueles em cujos louvores nos deleitamos».

Como arte sacra, deve a iconografia respeitar rigorosamente tais princípios doutrinários, em correspondência às preocupações da Igreja: «tem-na ela sempre rodeado de assíduos cuidados, para que esteja em plena harmonia com as leis que a doutrina divina inspira e com uma ascese irreprensível, e possa, assim, reivindicar o justo título de Sacra»³⁷. Deve o artista ter como ponto de partida que o Santo não é um valor absoluto no Templo, mas nele se encontra subordinadamente. É, pois, a orgânica arquitectónica que deve explicar e justificar tanto o número e qualidade das imagens, como a sua disposição e exposição aos fiéis.

Antes de avançar, é necessário deter-me numa consequência imediata e prática do princípio enunciado: a colaboração estreita entre os diversos autores do edifício sagrado nos campos respectivos e a superintendência que incumbe ao arquitecto. A este compete, primariamente, realizar a finalidade essencial do Templo: a celebração do Sacrifício para a assembleia dos fiéis. Qualquer outro fim exige do escultor, do pintor...

38 Mediator Dei, n.ºs 20-23.

perfeito conhecimento da concepção de todo o edifício, nas suas linhas fundamentais.

Pode ela obedecer a uma consideração do Mistério sob o aspecto da transcendência, da tragédia, da simplicidade... Além disso, cada época goza de especial ambiente que vai conferir determinado carácter à arte que origina. O Românico obedece a uma mentalidade humilde, submissa às leis da gravidade a que se opõem grossas paredes e janelas estreitíssimas. O altar é normalmente elevado, como um símbolo de salvação e de força. Toda a ornamentação é atraída pela importância e robustez das superfícies e pela força das colunas. Os capitéis são muitas vezes figurativos. Mas é só no século XI que a estatuária, sepultada pelas heresias iconoclastas, aparece sob a forma de relicários e baixos-relevos. No século seguinte, torna-se grandiosa e dramática, animando os tímpanos e sublinhando as fachadas. Mais tarde, o Gótico, com o domínio pleno dos materiais, organiza espaços a seu belo talante. Daqui a liberdade e serenidade que se respiram. As estátuas ganham autonomia, criam um espaço à sua volta, apresentam-se como centros de interesse, anunciando o movimento humanista que se aproxima. Mas, ou no Românico ou no Gótico preside sempre a ideia mestra de que o arquitecto é senhor; e, mesmo quando mais independentes, as estátuas são integradas no conjunto por um tratamento adequado da parede, por um pequeno baldaquino, por um nicho, etc.



Considerada em si mesma, a imagem afasta-se vertiginosamente de toda a apresentação profana e de toda a ornamentação sagrada não-figurativa. Ela é um valor por aquilo que representa – o caso de maior perfeição humana – e pelo benefício altíssimo de intercessão que significa. Na base comum, encontra-se a unidade do Corpo Místico de Cristo que ela de modo admirável fomenta e realiza.

Subindo deste campo particular ao plano geral da Liturgia, vemos que esta é «o culto integral do Corpo Místico de Jesus Cristo, isto é, da Cabeça e dos membros»³⁸. Nela devem participar, por conseguinte, de modo adequado ao seu estado actual, os cristãos já passados à glória.

³⁹ Cf. Instrução do Santo Ofício sobre Arte Sacra, 5.^a determinação sobre arte figurativa.

⁴⁰ Cf. Pontifical Romano, Ordenação dos Subdiáconos.

Por isso, deve a arte respeitar as verdadeiras relações entre a Igreja terrestre e a celeste, colocando os «santos» em lugar de honra e tratando a sua figuração de acordo com esta dignidade. «Proíbam (os Ordinários) severamente que estátuas numerosas e imagens de pouco valor, estereotipadas pelo tempo na sua maior parte, sejam expostas sem ordem nem gesto à veneração dos fiéis, sobre os próprios altares ou nas paredes próximas das capelas»³⁹.

Ora, viu-se já que o efeito próprio da imagem-estátua é uma sensação de companhia. De igual modo, é sabido que, de entre os elementos subordinados à arquitectura, a pintura e o mosaico é que mais favorecem a atmosfera de elevação e transcendência que deve reinar no templo, não pode a estatuária reivindicar primariamente para si a obtenção de tais efeitos. A sua função principal é concorrer para o espírito comunitário da assembleia cristã.

Todos os fiéis, quer sejam Igreja militante, quer sejam Igreja triunfante, formam um mesmo Corpo, pois todos participam de Jesus Cristo. Assim, por ser Cristo o princípio de unidade de todos os fiéis, devem os santos representados orientar-se para o altar, porque «o altar é o próprio Cristo»⁴⁰.

De carácter accidental mas nobre no recinto sagrado, a estatuária obedece ainda a uma ordem interna que, na linha das soluções perfeitas – a que deve atender o construtor da Casa de Deus –, é digna de consideração.

Sendo um homem, o Santo é senhor de uma personalidade, um indivíduo caracterizado em si próprio, diferente de todos os outros. E, precisamente porque foi santo, levou à mais plena realização o seu modo original de ser. Merece, pois, ser representado sob uma preocupação de fidelidade à pessoa, à sua vida, às suas virtudes e ao seu lugar na hierarquia eclesiástica ou fora dela.

O problema concreto de imagens sobre altares é susceptível de merecer por instantes a nossa atenção, pois nele se aplica, de um modo muito especial, o que ficou anotado nas páginas precedentes.

Regressando às catacumbas, é domínio comum que os altares guardavam uma notável relação com o culto dos mártires.

Nas pedras tumulares das sepulturas era celebrado o Sacrifício e, posteriormente, o mesmo costume foi mantido, mercê das relíquias que ainda hoje se encontram em qualquer pedra de ara. O próprio nome de «túmulo»

⁴¹ Mediator Dei, n.º 21.

permaneceu, designando o receptáculo para elas. Assim, os participantes no Mistério do Calvário, que se renova, tornam presentes o seu *testemunho* e significam a totalidade do Corpo Místico sofredor.

Daqui proveio o hábito consagrado pelo Pontifical de atribuir um altar a um santo: «que seja santificado em louvor ao Deus Omnipotente, à gloriosa Virgem Maria e todos os santos e também ao nome e à memória do santo N...». Necessitará esta dedicação particular e determinada que a imagem do cristão celebrado seja exposta à vista de todos? Naturalmente que não. Haverá, ao menos, uma certa conveniência?

Admite-se que o valor essencial do altar provém da função que lhe é própria enquanto Mesa do Sacrifício, já enriquecida pela presença do Corpo Místico, que as relíquias simbolizam e, em parte, efectuam.

Se considerarmos, porém, o altar-mor de uma igreja, este aparece imediatamente como sujeito de um novo valor: a *individualidade* conferida pela família de cristãos que ele reuniu à sua volta. «Onde quer que os Pastores podem reunir um núcleo de fiéis, levantam um altar, sobre o qual oferecem o Sacrifício e em torno do qual se ordenam os outros ritos apropriados à santificação dos homens e à glorificação de Deus.»⁴¹

Não assim quanto aos restantes. Eles ordenam-se para o santuário que, para todos os efeitos, é ponto de atracção universal. Nas antigas catedrais, convergiam mesmo para a capela-mor, significando a união de todo o colégio dos cônegos ao seu Bispo. Hoje em dia, pelo número de sacerdotes e por outros factores, os altares multiplicam-se em igrejas médias e pequenas. Qual a solução que lhes assegure uma certa autonomia, requerida pela dignidade do Sacrifício, e, simultaneamente, não destrua a unidade de toda a construção?

Fica a pergunta em suspenso para um estudo mais cuidado do problema. Mas não haverá na imagem um partido a aproveitar neste capítulo?

A imagem, pela sua própria natureza, encontra-se incluída na lógica arquitectónica do templo, quer do ponto de vista dogmático, quer do artístico. O santuário justifica-lhe a existência e a sua presença ali. Se o altar é dedicado ao santo, também ele, imediatamente, entra na orgânica viva da construção total, não perdendo, contudo, o seu valor individuante. Antes

pelo contrário, este se caracteriza e intensifica. Só alguns fiéis se congregam, normalmente, diante dele, solicitados por sua comum devoção. E, mesmo que toda a comunidade preste culto à Santíssima Virgem ou ao patrono, ela não procura o vínculo sobrenatural e a génese da sua essencial unificação, mas usa apenas um processo para homenagear o protector, glorificando a Deus. Não é a comunidade enquanto comunidade, mas enquanto especificada num seu aspecto particular.



Comparando tudo o que me disse com tudo o que se tem feito, compreendemos bem a necessidade da problematização de dogmas falsos, de doutrinas erróneas, para que de novo o Povo de Deus se encontre e sinta em sua própria casa.

Na arte em geral, vários períodos assistiram a movimentos utilitaristas de sensualidade ou de política. Pior se vai na pretensa arte sacra de hoje, em que muitas das realizações mais parecem nascer de certo «farisaísmo» supersticioso.

Por vezes, nem ornamentam nem são objectos de culto. Pura e simplesmente – são imagens! Mas, se estas não se ajustam ao conceito teológico correspondente e se a arte lhes não confere o seu valor próprio de símbolo, de relação, incorremos em grave perigo de idolatria.

Estas reflexões trouxeram-nos à derradeira questão do problema. Considerarei a imagem em si e no templo, naquilo que representa e como o representa. Resta falar do artista e do destinatário.

No fundo, os dois são um só: o homem, de tal tempo e de tal lugar. É o *homem* a criar objectos de contemplação e de culto para o *homem* e, para tanto, cada indivíduo contribui com as suas posses. Um dá, o outro recebe – mas o conteúdo da mensagem é idêntico.

Em cada século, subsistiu uma verdade que preocupava, um mistério que, entre todos, especialmente se vivia e, com dependência de uma e de outro, um comportamento característico perante os «santos».

A arte do séc. XII, nascida à sombra dos mosteiros e sob a influência de Bizâncio, é serena, optimista, luminosa. O séc. XIII eleva-se às alturas da

espiritualidade e do moralismo, respeitados e favorecidos por uma arte idealista e ligada ao maravilhoso. Para os fins da Idade Média, o «santo» entra na vida comum, é representado com fisionomia e vestuário locais, tornando-se familiar.

Só na Contra-Reforma se encontrará, de novo, uma arte integralmente cristã. A preocupação de estabelecer e reivindicar o dogma e a verdade fornece os temas: o martírio e o êxtase, os documentos e pergaminhos da religião católica. Mas o academismo fez estiolar o que, já de si, desconhecia o desinteresse das produções artísticas mais puras. E, hoje, uma barreira de sensibilidades afeitas ao vício se interpõe, entre nós e os «santos» para nós.

Sem dúvida, que deverão eles possuir serenidade, espiritualismo e proximidade como na Idade Média, e valor apologético, como na Contra-Reforma. Mas circunstâncias distintas levam a pensar em rumos bem definidos para a iconografia contemporânea.

Passou o reino da lenda. A época actual caracteriza-se por um criticismo apaixonado pela verdade. Superam-se as distâncias e os tempos, e o homem procura o homem como realmente viveu em cada lugar da terra, no decorrer de toda a História.

Que admira a se quente febre de humanismo, a ânsia do humano?

Mas, como nos povos primitivos, o drama continua. Um romance de Bernanos ou um documento, como a recente mensagem natalícia de S. S. Pio XII, demonstram-nos o homem acima do Universo e mostram-nos o Universo por cima do homem. A sociedade revela-se, neste século, detentora de forças desconhecidas e reina a «auto-idolatria» dos ajuntamentos anónimos. Perde-se a noção de pessoa e de comunidade. E a tentação é a de sempre: criar o nosso ídolo, a criação racional que se basta a si mesma, pois que é pura abstracção, o ídolo da técnica ou da ideia.

A resposta do Cristianismo é constante e eterna, pois se baseia no real, no concreto. O cristão de agora, porém, exige da Igreja, mais do que nunca, a Realidade mais alta, na mais acessível encarnação.

Antes, urge desembaraçá-lo de todas as bugigangas acumuladas por épocas decadentes, é preciso o despojamento.

Mas que as imagens tornem a humanizar os templos, apresentando o homem pacificado com o mundo, pela esperança, e com a humanidade, pelo amor, o homem perfeito, na posse da Redenção e da Glorificação. ✚

NUNO PORTAS

Arquitectura religiosa moderna em Portugal

Outubro 1957, *Arquitectura*, n.º 60, pp. 20-30

INTRODUÇÃO

Ao menos de um ponto de vista exterior, os novos edifícios para o culto adquiriram, nos países ditos católicos, um valor simbólico para o «julgamento» da arquitectura moderna em geral.

> A aderência ao complexo programa de uma igreja constitui, por seu turno, para o arquitecto dos nossos dias a possibilidade de interpretar um programa unitário ensaiado já durante dois milénios e, assim, auferir no confronto da história as «possibilidades» da própria visão moderna.

> Finalmente, na conjuntura cultural da nossa época, a aceitação do projecto de uma igreja implica não só determinadas exigências funcionais mas, o que é mais delicado, que as formas arquitectónicas sejam o reflexo vivo dos valores religiosos, entendidos coerentemente através da espiritualidade moderna.

Pode, assim, pôr-se a numerosos artistas um problema moral (ou deontológico) da maior gravidade: com efeito, poderá um arquitecto, para quem os valores religiosos estejam historicamente ultrapassados, encetar, sem hesitação, o planeamento de um edifício para o culto confiado apenas nas virtudes de uma atitude funcionalista?

E assim, enquanto E. Rogers e Giancarlo de Carlo discutem em *Casabella* a posição aparentemente paradoxal tomada por Le Corbusier em face da capela de Ronchamp, um notável arquitecto também italiano, o Prof. Ludovico Quaroni, exprime a sua convicção de que será efectivamente difícil obter, como querem alguns, uma arquitectura de igrejas que exprima «qualquer

coisas» se esta «qualquer coisa» não for contemporaneamente expressa, (mesmo que de modo diferente e noutra medida) também na arquitectura não-religiosa. Trata-se uma unidade da arte, sacra ou profana, unidade que é a do próprio espírito.

É pois a própria capacidade de a criação arquitectónica moderna se manter à altura de uma dimensão sobrenatural do homem (e não apenas do crente) que está, assim, em causa. Pensa o autor destas notas – e só nessa medida elas podem ter actualidade – que a reintegração de tais valores, que desde há anos tem vindo a ser feita no contexto agitado da cultura moderna, nos surgirá como uma questão de realismo, quer dizer, de fidelidade não já a um dogma exterior, mas à existência real do próprio homem.

Por outro lado, a validade artística (e antes histórica, evidentemente) de uma construção para o culto – se é verdade que acreditamos numa séria coerência entre a arte e a vida – daria sinal de uma maturidade da criação arquitectónica pois, após ter respondido nas suas etapas iniciais às novas exigências técnicas e às conquistas sociais do nosso tempo e após uma compreensão das necessidades psicológicas ou dos valores válidos das tradições (operada nos períodos seguintes de crítica fenomenológica aos limites do funcionalismo), a obra moderna de arquitectura estaria tentando uma interpretação global da condição humana (e, portanto, também sobrenatural) no nosso tempo.

Eis portanto, se evitei qualquer truculência nesta proposição, porque é que o problema da arte sacra nos nossos dias se torna capital não só para o pensamento católico, mas também para a cultura laica... e, afinal, também para a cultura arquitectónica.

NOTAS SOBRE A SITUAÇÃO DA ARQUITECTURA RELIGIOSA NO MUNDO

1. A arquitectura – ou os princípios arquitectónicos a que hoje chamamos *modernos* – só se poderão justificar historicamente na medida em que cons-

tituírem a interpretação espacial de uma múltipla evolução: tecnológica, social e cultural; numa palavra, de um *novo humanismo*. E, porque corremos já o grave risco de esquecer esta verdade basilar (que a vida e a obra dos «mestres» ilustram tão eficazmente), importa aprofundar o sentido que as modernas igrejas deverão tomar, agora que entre nós se alarga a rede dos preconceitos ou das suspeitas, deixando nascer experiências mais verdadeiras.

De facto, existia (e está longe de terminar) uma polémica da arquitectura religiosa, como existe uma polémica da edificação pública (nomeadamente oficial), na medida em que se choca uma violenta necessidade de renovação do «statu quo» com a cristalização cultural de um organismo social estabelecido. E, assim, a deflagração que originou o *movimento moderno* e que opunha as suas experiências à sociedade em geral viria, com o rodar dos anos (após ter vencido o seu combate «na generalidade»), a eclodir nos meios eclesiásticos dos principais países em que, tardiamente, numerosos grupos experimentavam um novo confronto da vida religiosa com o *tempo moderno*.

O fundamento histórico da nova arquitectura refere-se, *mutatis mutandis* no caso que analisamos: só quando na Igreja (aliás, nas igrejas) essa evolução se repercutisse com a bastante intensidade, a arquitectura do culto poderia passar da fase das aventuras arrojadas, mas esporádicas ou polémicas, para uma fase de realismo e de compreensão mais profunda das realidades eclesiais.

2. «Na realidade, a revolução da arquitectura moderna foi mais uma a juntar-se a tantas outras que afectaram todos os campos do pensamento e da vida e cuja síntese penosamente os nossos dias vão vendo formar-se. Na base desta revolução, acorde com as grandes transformações sociais do industrialismo e com o progresso das ciências, está a tomada de consciência que então se opera nas camadas operárias e intelectuais da necessidade de transformar o mundo que herdavam. Ora, é um facto que os cristãos não tiveram um papel motor fundamental nessas grandes transformações do princípio da nossa era, podendo assim dizer-se que o homem contemporâneo nasceu à margem, se não contra, a Igreja Católica; à margem, se não contra, os próprios valores religiosos. E, simultaneamente, via-se aquela ligada, de um

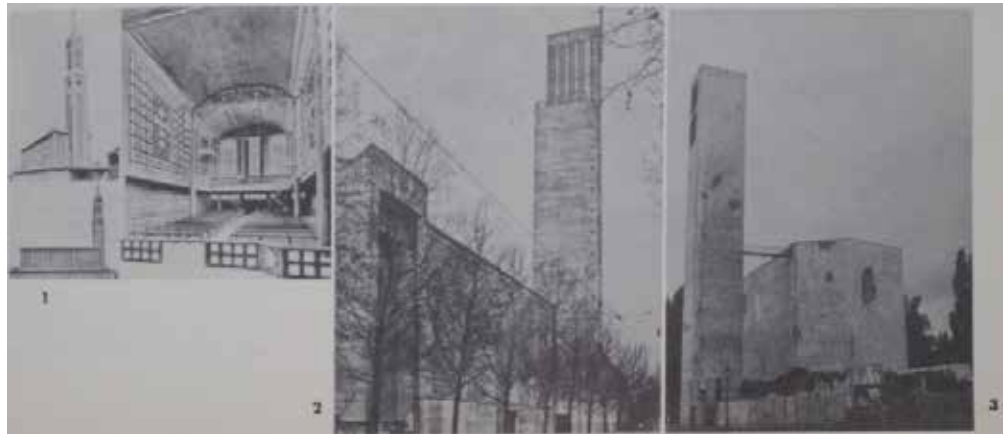
ponto de vista sociológico, às classes dirigentes ou às massas rurais, umas e outras conservando uma espiritualidade rotineira e grande ignorância da fé. Algumas tentativas de mudar o curso aos acontecimentos – como a publicação dos documentos pontifícios, o movimento dos chamados católicos sociais, os trabalhos de cientistas ou o misticismo de artistas da época – revelaram-se incapazes de anular esse divórcio. A *polémica da arte sacra* nasce, portanto, nesta conjuntura:

- > Por um lado uma mentalidade *conservadora* dominava o corpo eclesiástico. (Com efeito, dizia-se, poderia ser cristã a arte de um século positivista? Não seria verdade que só uma arte medieval ou barroca poderia salvar as comunidades cristãs dos erros de século?)
- > Por outro, inicia-se um esforço (que ainda hoje é penoso) de liquidar um tal abismo entre uma Igreja «cristalizada» e um mundo laico «progressista». Portanto, o reatamento de um diálogo que *descolasse* a massa católica da sua fé nostálgica e reintegrasse, por outro lado, camadas novas mais vivas e conscientes tem dominado a história da Igreja deste meio século.

E, na medida em que este esforço corajoso tem encontrado, e encontra ainda, a incompreensão quer das autoridades quer das comunidades eclesiásticas, surge no campo da arquitectura religiosa um conflito paralelo que tem como consequência mais grave o manter uma estéril discussão em termos de *tradicional-moderno*, em vez de permitir a livre descoberta de caminhos fecundos a partir das conquistas fundamentais do espírito moderno.

3. Não admirará, portanto, que as primeiras décadas do movimento moderno se tenham passado sem que edifícios para o culto tenham aparecido ao nível das realizações mais significativas.

Assim, após a Igreja de Saint-Jean de Montmartre, que constituiu, em 1894, um dos primeiros exemplos de aplicação não mascarada da nova técnica do betão armado (embora mantendo nítidas reminiscências das formas góticas), apenas um quarto de século depois surgem duas notáveis obras dos



▲ Fotos 1, 2 e 3

irmãos Perret – Raincy e Montaguay [Fot. 1], onde, a par do exclusivo emprego do betão à vista, é conseguida uma rica qualidade espacial com a iluminação de amplas nave abobadadas pelos conhecidos vitrais de Maurice Denis.

Contemporaneamente – e está-se na época áurea do período funcionalista e internacional da arquitectura europeia –, a vontade de passar à arquitectura religiosa os mesmos princípios que haviam vingado na civil manifestada-se na Europa Central e permite algumas obras de enorme importância:

- > na Suíça Alemã, a igreja de Santo António de Basileia (Arq. Karl Moser) [Fot. 2], especialmente próxima das últimas citadas, e, na Alemanha, a notável obra de R. Schwarz em Aix-la-Chapelle [Fot. 3], exemplo dos melhores do purismo europeu na sua volumetria quase incolor perfeitamente paralelepípedica, de que resulta uma intensidade dramática então desprezada pelos próprios cânones do racionalismo.
- > Rudolf Schwarz, que viria a manter na arquitectura alemã após o nazismo, e juntamente com Hans Scharoun, um importante papel na ultrapassagem histórica do mesmo racionalismo de que, ao tempo da Bauhaus, fora um notável cultor, vê destruída pela Guerra uma obra em que essa evolução posterior está já nitidamente anunciada: refiro-me à capela de Leversbach que, construída em 1932, revela uma integração no ambiente, uma aplicação orgânica dos materiais e uma tensão psicológica verdadeiramente notáveis.

Mas, entretanto, desencadeiam-se na Europa a reacção académica e monumentalista e um surto da moderna arquitectura religiosa, que as condições culturais e sociológicas talvez já então tornassem possível, foi violentamente reprimido, quer em nome das políticas do «estilo nacional», quer pela submissão ou conivência das autoridades eclesiásticas com tais orientações.

Só a partir do após-guerra, portanto, o problema se viria a pôr definitivamente sob o impulso simultâneo de dois movimentos:

- > O primeiro provinha do país onde a renovação do pensamento católico fora levada mais longe, a França, movimento que teve como intérprete a revista dominicana *Art Sacré* e tomou naturalmente uma feição iminente polêmica: tratava-se então, antes de mais nada, de reivindicar para a Igreja o direito à modernidade. O que significasse este conceito, a que realizações levaria, não constituía problema; na realidade, só os artistas o poderiam decidir – importava, pois, confiar-lhes projectos.

Naturalmente, dada a carência de qualidade da arquitectura francesa, tais realizações tornaram-se notáveis pelas obras decorativas que as recheavam: Rouault, Matisse, Bonnard, Léger, Manessier, Bazaine, Estève, Germaine Richier «profanaram», assim, os templos com obras de grande qualidade, perante o escândalo dos conformistas.

- > O segundo movimento partia do país que mantivera intacta a liberdade, política ou criadora, a Suíça, ao qual se juntaria a Alemanha por mérito de um movimento litúrgico avançado e de uma hierarquia particularmente esclarecida em questões artísticas.

Não houvera, portanto, na Suíça uma ruptura na marcha das questões arquitectónicas. A defesa da igreja moderna surgia naturalmente, em coerência com uma segura renovação das igrejas que acentuava precisamente o carácter *comunitário* e a *depuração* de quaisquer sentimentalismos supérfluos. Por outro lado, o racionalismo europeu em vigor, ao encontro do temperamento suíço e do espírito orgânico de arquitectos notáveis como W. Moser ou Alfred Roth (ex-colabora-

dores de Frank L. Wright), sofre uma redução de escala (volumétrica e psicológica) que o confina numa certa modéstia. Nesta conjuntura, as igrejas modernas suíças [Fot. 4] encontram precisamente as suas virtudes e os seus limites, posto à parte o caso sem paralelo da igreja reformista de Zurich-Altstetten, do já citado Werner Moser. [Fot. 5] A enorme repercussão das realizações suíças entre nós deve-se exactamente ao facto de elas terem transposto para o edifício do culto os princípios do funcionalismo arquitectónico ou, por outras palavras, de terem criado um *funcionalismo* litúrgico sem dúvida salutar, mas que se deveria ressentir, formalmente, da estagnação que se denunciava na arquitectura helvética. Perfeitos mecanismos litúrgicos (que foram balão de ensaios para novas experiências) revelando um raro cuidado de pormenor enfermavam, no entanto, de um crescente amaneiramento «moderno».

E se estas obras constituem importante etapa na aquisição de uma moderna arquitectura de igreja, elas não poderão, sem riscos, constituir agora bitola de inspiração formal: bem localizadas num período da arquitectura europeia hoje criticamente ultrapassado, ressentindo-se de uma relativa ausência de *génio*, a sua repetição fora do quadro geográfico e histórico para que foram ditadas não poderá deixar de constituir uma perigosa abstracção.

Mas surge então na Europa um movimento de revisão dos cânones modernos – iniciado na arquitectura com a obra de Aalto, Asplund e outros escandinavos e a influência marcante de F. L. Wright (prolongada no urbanismo, com o Plano de Londres) e cujo estudo não cabe nos limites deste artigo.

Tal crítica é feita, fundamentalmente:

1. aos limites do funcionalismo (em nome da psicologia, da integração da natureza, do uso coerente dos materiais naturais, etc.);
2. às formas adquiridas no período racionalista e que corriam o risco de se tornarem figurinos estéreis (os princípios da estrutura à vista, da janela contínua, do esquema ortogonal, da nudez decorativa, da inexpressividade psicológica ou dramática);

⁴² Ludovico Quaroni,
in Casabella, n.º 208, 1955.

3. ao polémico desconhecimento do problema da *integração* da obra contemporânea, quer no ambiente étnico, geográfico ou histórico de cada país, quer no ambiente paisagístico.

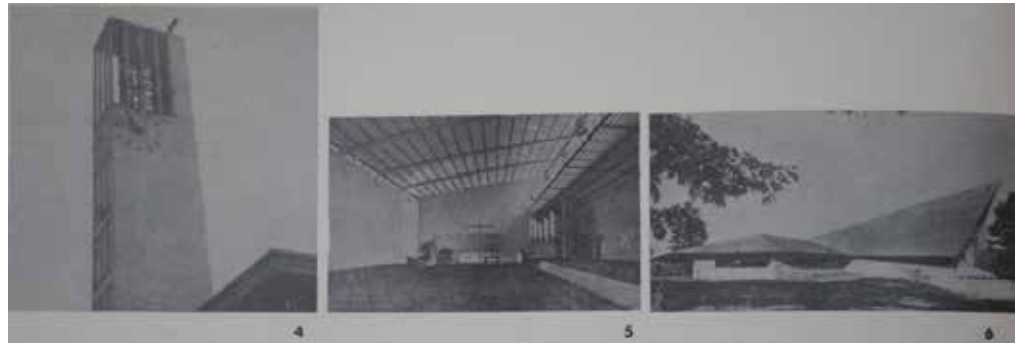
Esta tríplice crítica revelou-se extraordinariamente frutuosa no campo da arquitectura religiosa europeia. Com efeito, ela visava *uma maior expressividade do espaço em relação ao homem*, incompatível com o frio tecnicismo em moda. Entregava aos arquitectos de hoje uma missão de realismo que, se poderia em muitos casos passar pela modéstia, o obrigava a debruçar-se nos costumes, na psicologia, no mistério da vida humana; a procurar compreender as tradições e os ambientes naturais ou do passado e a ensaiar as formas de hoje no confronto – e não no desprezo – desses ambientes. Como escreveu L. Quaroni, «é natural que, uma vez esgotado o exame dos factos materiais, digamos da funcionalidade física, e uma vez posto o problema de uma funcionalidade psicológica que encontrou já a sua mais justa definição nas instâncias políticas, económicas e sociais da urbanística, é natural que se ponha finalmente o problema espiritual da arquitectura (...) A alma, nos nossos edifícios, não mais poderá brotar do esforço intelectual de resolver um problema a frio utilizando apenas as qualidades racionais do cérebro ou as qualidades imaginativas de uma fantasia abstracta sem fins concretos de humanidade».

O problema clássico da arquitectura moderna religiosa está, portanto, hoje um pouco descentrado: ultrapassada a funcionalidade, a liturgia não será «directora do espaço» ou «fonte das formas», mas constitui, antes, para o arquitecto a possibilidade de livre desenvolvimento plástico de uma *expressão religiosa*, expressão religiosa que, para além de superficiais simbolismos, será a de «uma relação *moderna* entre o indivíduo e a sociedade, entre homem e natureza, que espera o «seu catolicismo»⁴².

Esta problemática não me parece resultar de uma esquematização teórica ou intelectualista – que em arte se encontre finalmente ultra-

passada – mas do confronto *a posteriori* das mais significativas realizações da arquitectura do último período.

E parece-nos legítimo referir tais realizações a partir da magistral igreja unitária de F. L Wright (1949). [Fot. 6]

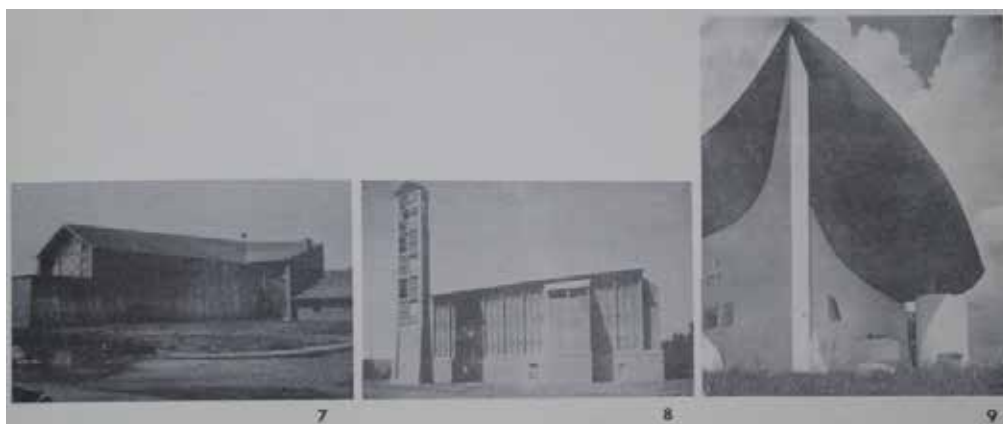


▲ Fotos 4, 5 e 6

Cito, entre numerosos outros exemplos, e sem preocupação de os arrumar, os casos que se me apresentam mais ricos de consequências:

- > Em França, a capela de Vence (para além dos seus aspectos mais discutíveis, em que Matisse volta a propor um tratamento psicológico-plástico do espaço pela cor;
- > Na Alemanha, as últimas obras de Rudolf Schwarz: a primeira (Frechen) [Fot. 7], nos arredores de Colónia, que constitui uma notável definição de unidade espacial numa igreja em três braços; a segunda (em Düren), onde a mesma procura é notavelmente prosseguida numa planta em L;
- > Finalmente em Itália, onde, a par da riqueza do espaço interno, a integração no ambiente tem sido levada por forma notável (como se referia aqui a propósito de Mário Ridolfi) e se destacam os trabalhos dos arquitectos Quaroni, Figini e Pollini, Gandolfi, Vaccaro e Carlo Cochia. [Fot. 8]

Entretanto, 1956 assistia à inauguração de uma capela que toma um significativo lugar na presente conjuntura da arquitectura europeia, *Ronchamp*, pela sua mensagem espacial – interna e externa. [Fot. 9]



▲ Fotos 7, 8 e 9

Ao fim deste esquema evolutivo, não poderá deixar de se constatar um facto que reputo da maior importância: no plano sociológico, a arquitectura religiosa moderna permanece, excepção reivindicada por crescentes maiorias que procuram uma renovação do espírito no interior do corpo eclesiástico; no plano arquitectónico, tornou-se, recentemente, obra dos melhores arquitectos actuais e, talvez, *a par da habitação popular, o programa que mais profundamente tem permitido expressar o enriquecimento humanístico que a crítica ao racionalismo significou.*

Em face das realizações que apresentamos a seguir e que abrem agora o problema entre nós, entendemos ser importante fazê-las preceder de uma explanação dos dados mais significativos que a questão apresenta, tendo em vista permitir o seu melhor enquadramento histórico. Porque sucede ao homem perder-se quando perde a história.

A SITUAÇÃO CULTURAL

A situação da arquitectura religiosa em Portugal enquadra-se na conjuntura atrás apontada, com as agravantes de não ter a nossa arquitectura participado nas etapas do movimento moderno, de o não ter acompanhado senão recentemente e quase sempre de modo impessoal e, ainda, de sofrer os efeitos da política de repressão ao «moderno» em prol de um eclectismo monumentalista sem qualquer significado humanista e, conseqüentemente, muito

⁴³ Com efeito, os estudos com carácter definitivo datam, respectivamente, de 1951 e 1953.

menos português. Se se considerar que, por outro lado, se não operara, até recentemente, no corpo da Igreja portuguesa, senão de forma incipiente, o esforço crítico que provocou o surto da arquitectura sacra nos países estrangeiros, compreender-se-á que:

- a) a esmagadora maioria das igrejas construídas sejam o retrato fiel do imobilismo espiritual da maioria dos meios católicos nacionais;
- b) o movimento de renovação que desde há alguns anos tenta romper o panorama não corresponde a uma solicitação profunda do meio, mas a iniciativas isoladas ou esporádicas que correm, por isso, o risco de conduzir, por um lado, a um deslumbramento pela conquista do funcionalismo no domínio da liturgia ou, por outro, a repetir o formulário moderno, em aventuras estruturalísticas sem correspondência realista na *base humana* do nosso meio.

Eis porque, num momento em que os arquitectos modernos são chamados a fazer, entre nós, as primeiras obras de programa religioso, *Arquitectura* dedica este número a uma reflexão sobre as duas primeiras obras de maior envergadura aparecidas nos últimos anos, apresentando-as em paralelo com duas obras de reputados arquitectos italianos, trabalhando para solicitações não de todo diferentes das nossas.

MOSCAVIDE

IGREJA PAROQUIAL DE SANTO ANTÓNIO

Cronologicamente, o projecto para a igreja de Águas é anterior ao de Moscavide⁴³; por dificuldades na realização, vem no entanto a concluir-se depois.

A ressonância da igreja situada nos arredores de Lisboa fez-se sentir imediatamente: a sua realização arquitectónica, com efeito, propunha polemicamente, pela primeira vez, determinadas experiências litúrgicas (altar avançado, rodeado por fiéis por três lados, baptistério no eixo da igreja, balcão largamente desenvolvido, abandono de toda a iconografia supérflua)

através de uma linguagem plástica igualmente assente numa funcionalidade permanente de intenções. Com efeito, a planta em três braços largos e pouco extensos reflecte a preocupação de manter uma proximidade grande dos fiéis em relação ao altar (embora nos corpos laterais o **grupo humano** seja demasiado reduzido), retomando-se a solução em transepto para lhe dar um novo significado. Também a localização do baptistério (dentro da igreja e no eixo principal) envolve uma proposta interessante de acentuação da sua importância litúrgica, embora se ressinta da falta de um espaço próprio, tratado com diferente intenção psicológica.

A par destas tentativas de renovação do **programa** da igreja, fez-se em Moscavide, ainda, uma proposta de resolução arquitectónica; é em relação à sua possível ressonância que convém deixar alguns pontos de debate. Em termos muito simplificados, podemos afirmar que se obteve na igreja um espaço **geral**, apenas diferenciado (e de forma pouco definida) sobre a zona do altar, sem vincados contrastes de volumes, claro-escuro, cor ou materiais; obteve-se a ausência de qualquer direcção dominante e, com ela, de qualquer tensão ou dialéctica de espaços. Uma vez ultrapassado o espaço sob o balcão notavelmente eficaz e o corpo principal se abre, resulta imediatamente como dominante na composição uma rigorosa estrutura em pórticos, com os respectivos travamentos coerentemente destacados do tecto e das paredes de enchimento, numa aplicação do clássico princípio da «estrutura à vista», (embora incoerentemente **estendida** para os braços laterais que merecia igual significado).

A principal consequência do princípio descrito e porque à igreja falta uma dimensão dominante – ou uma conjugação de dimensões – tempo) é a **acentuação da importância dos elementos em deferimento da riqueza do espaço** (com efeito, a modelação cuidadosamente requintada da estrutura ou de certas peças do equipamento e da decoração não encontra paralelo na concepção do espaço, linear e simplista). É neste princípio, aliás, e para além das suas exigências de rigor funcional, que a igreja de Moscavide provém da experiência católica suíça, ela mesmo afastada (ao contrário da protestante) da evolução do conceito de espaço na arquitectura contemporânea.

A aplicação deste princípio **estruturalístico** – não a aplicação de uma estrutura – (levado a ponto de deixar à vista um sem-número de vigas que dificultam a leitura do espaço), princípio que hoje nos surge, ao elaborar um projecto, por forma quase **preconceituosa**, conduz a uma noção limitada de espaço interno: a organização de um vazio, simplificado, **tenuamente** limitada por paredes sem valor **figurativo**, no qual se exhibe uma estrutura longamente elaborada; por outro lado, ressentem-se a organização das várias partes adentro dos princípios da **planta livre** (que, note-se, apenas o é a partir da não-livre estrutura) entendida não como a liberdade de pensar para cada função uma **mensagem** espacial própria mas como a limitação de ter de encaixar cada parte dentro do invólucro preconcebido. Em que medida enferma a igreja de Moscavide – no entanto notável no que respeita à sua escala, sensibilidade no pormenor ou organização litúrgica – destes princípios (hoje assimilados, mas também ultrapassados)? Penso que se trata, por um lado, de uma aridez figurativa, portanto de uma (voluntária) frieza psicológica já citada e, no fundo, da carência de tensão espacial; por outro lado, de não ter sido ainda possível repensar uma reorganização radical dos problemas da igreja, que foram propostos sobretudo nos países de língua germânica, em termos de ambiente, sensibilidade, **cultura portuguesa**.

IGREJA PAROQUIAL DE ÁGUAS (PENAMACOR)

Arq. TEOTÓNIO PEREIRA

O ponto da partida da igreja para a Beira foi outro: o carácter da região, a comunidade bem definida a que a obra se dirigia, a responsabilidade que já então se fazia sentir de responder com o maior realismo não só às necessidades de um programa mas ao ambiente e à cultura pré-existente permitiram um critério de composição com resultados notáveis para a fase actual da nossa arquitectura.

Trata-se, em primeiro lugar, de uma construção tratada, antes de mais, a partir do espaço interno e este entendido de uma forma orientada e dinâmica pela conjugação da forma da planta (que no entanto, de um ponto de

vista funcionalista, poderia sair condenado) da convergência das paredes laterais e do trabalhado movimento dos dois planos do tecto interior; confirma esta liberdade na organização o facto de a subtil articulação do espaço da nave com o tecto plano da capela-mor não se encontrar acusado na grande cobertura em telhado de duas águas. O espaço interno diferencia-se assim em sucessivas superfícies de concordância ou descontinuidade e como que se encerra em si mesmo através da grelha granítica do alçado da entrada apertada pela quebra em tacaniça em cujo vértice aponta a cruz indicativa. A escala humana do espaço torna-se também mais sensível: não já apenas pelas proporções exteriores ou interiores, mas pela escolha dos materiais e das técnicas construtivas e da expressão que daí resulta. Pensamos que a noção de escala humana tem que ser estendida para além de uma análise psicofísica, para integrar as características dos homens a quem se destina, os seus costumes, cultura, relações entre si com a natureza. Somos assim postos diante das exigências que motivaram o importantíssimo movimento **neo-empirista**, pela sua abdicação de quaisquer preconceitos formais de importação. A igreja de Águas – onde aliás se não abdica dos princípios directores do movimento, traz ao movimento em Portugal as exigências do mesmo empirismo e, ao resultar arquitectonicamente, a certeza de que a tarefa que nos propõe se deve prosseguir. Não que se trate de qualquer mimetismo ou abdicação da nossa cultura em relação ao passado: espacial e construtivamente, a obra revela uma coerência perfeitamente **moderna** (desde o emprego de materiais como a omnilite ou os perfis tubulares ao tratamento das aberturas ou do equipamento) e, no entanto, denuncia a confiança numa possibilidade de encontrar a ponte que liga a expressão dos novos valores à herança válida do passado que o povo a que a obra se destina encarna. Considere-se então, a esta luz, o tratamento dado ao pórtico de entrada, às balastradas em tubo dobrado e madeira, ao confortável forro em pinho das paredes, à cor quente da tijoleira que cobre o fundo, ao movimento das águas dos telhados dos anexos e, no seu aspecto global, ao peso com que a construção se enterra no terreno. A igreja para Águas, para além da sua importância no domínio da arquitectura religiosa, deverá ter uma importância

muito especial na temática do actual movimento português – juntando-se, por exemplo, (e cito de cor) à moradia de Fernando Távora publicada no número anterior, ao trabalho para Trás-os-Montes apresentado ao CIAM (Congresso Internacional da Arquitectura Moderna), ao bloco da Praça das Águas Livres (Teotónio Pereira), ao anteprojecto para a igreja de Benfica de R. C. Ramalho, a algumas das Pousadas em projecto ou ao recente – e polémico – grupo de moradias de Matosinhos, de Siza Vieira.

IGREJA PARA A COMUNIDADE DE LA MARTELLA

Arq. Prof. LUDOVICO QUARONI

IGREJA PARA O BAIRRO INA-CASA EM BAGGIO

Arqs. LUIGI FIGINI e GINO POLLINI

Os dois projectos estrangeiros apresentados nestas páginas podem considerar-se dos mais notáveis realizados recentemente em Itália e podem completar a visão da problemática arquitectónica da igreja que neste número se tentou iniciar.

L. Quaroni é sobretudo conhecido como urbanista: co-autor com Ridolfi do polémico bairro romano da Via Tiburtina (v. *Casabella* n.º 215) e com vários do notabilíssimo **vilaggio** de La Martella (v. *Casabella* n.º 200) onde a igreja se insere; Figini e Pollini, dois dos mais categorizados arquitectos milaneses, são sobretudo conhecidos pelas suas obras em Ivrea, nomeadamente no complexo da fábrica Olivetti. As duas igrejas concebidas para solicitações distintas – uma para o meio rural e outra para o urbano – caracterizam-se também por diferentes intenções: a primeira, por uma expressão de calma que deixa afirmar o **primado da comunidade** que abriga no seu espaço largo e rebaixado; a segunda, por um dramático contraste de volumes cruzados por violentos elementos estruturais e tratados por diferentes graus de iluminação. Observados os cortes, verificar-se-á em ambos o valor que tomam os espaços dos altares e, na igreja de Baggio, a ideia original na arquitectura religiosa moderna de prolongar o espaço da nave para além do altar apenas colocado dentro de um **biombo** hexagonal (que constitui o ponto de partida de todo o traçado regulador).

Acentuam-se ainda na primeira obra o efeito da abertura da nave para a **torre** (cujas consequências ou excessos só **in loco** poderíamos aferir) ou a cuidada modelação da sua cobertura e, ainda, a disposição dos bancos dos fiéis diminuindo à medida do afastamento do altar; na segunda, avulta a violenta condução do espaço para o altar, único sítio de iluminação directa (sendo a da nave filtrada através da grelhagem que se pode ver na fotografia) e, ainda, o uso de uma estrutura fortemente concebida que se não isola de todo, mas antes – é o caso das vigas transversais de contraventamento recortadas hexagonalmente segundo a disposição das armaduras – acentua a tensão psicológica dos espaços.

Apesar das suas diferenças, as duas obras partem de uma consciência comum: a da responsabilidade de pensar cada solicitação, cada meio, cada necessidade, em total liberdade criativa, antes de as afogar sob o formulário de um período polémico da arquitectura moderna que já é tempo de ultrapassar. E voltaremos a poder falar em **realismo**, em densidade **figurativa**, logo no **realismo**, e o homem ganhará com isso. ❖

NUNO PORTAS

Arquitectura religiosa moderna – Luiz Cunha

Outubro 1957, *Arquitectura*, n.º 60, p. 54

Tínhamos conhecimento do trabalho que Luiz Cunha preparava quando da sua viagem a Lisboa para recolha de elementos sobre igrejas portuguesas. Tivemos conhecimento da obra, finalmente, através de *Casabella* para só, posteriormente, a podermos analisar. Também a crítica feita em *Casabella* era estranhamente elogiosa e, agora à vista do volume, paradoxal, se se tiver em vista a linha claramente laica e historicista da revista de Ernesto Rogers. Ora, porque a crítica se deve fazer com toda a franqueza, sem rodeios ou meias palavras, não podemos deixar de fazer a um livro como este, resultado de aturado e meritório trabalho, sérios reparos que se ligam, fundamentalmente, em dois planos principais.

O primeiro diz respeito ao critério histórico do trabalho em que, apesar da feição quase cronológica dos vários capítulos, nos pareceu sentir, precisamente, uma deficiente perspectiva histórica.

Procurarei concretizar o meu parecer: afirmar, como afirma L. C. em analogia às anteriores épocas da história, a arquitectura religiosa dos nossos dias representa igual papel *motor* na conclusão do movimento e, explicitamente, escreve que, também como antes, a Igreja acolheu e incitou as novas experiências, só é possível se se ocultarem, quer por substituição quer por ingenuidade, alguns aspectos tão determinantes como: a) a profunda alteração e crise que, do ponto de vista da sociologia religiosa, se operaram com a génese do industrialismo e da cultura moderna, precisamente determinante da renovação arquitectónica dos nossos dias; b) os condicionalismos

apostólico-político-sociais que mantiveram o desfasamento ou a oposição das autoridades e comunidades religiosas aos valores – e formas – que esbarram na base dessa transformação; c) o facto crítico de *nenhum* edifício religioso ter desempenhado – *pela natureza específica da sua problemática* – um papel motor na evolução do movimento, pelo menos até ao virar da metade do nosso século; d) o facto tão abundantemente testemunhado (se exceptuarmos o da diocese de Besançon, em França, e, dentro de certos limites, Colónia e Basileia) das vicissitudes de que se rodeia a construção de uma igreja *moderna* (boa ou má), das pressões, compromissos ou rejeições de projectos a que os arquitectos são submetidos ou, se isto não for bastante, a esmagadora maioria do que realmente se vê construir todos os dias: realmente, L. C. parece querer ser desnecessariamente indulgente até ao ponto de o leitor poder pensar que as boas igrejas que se têm feito são, não como realmente sucede, as excepções, correspondentes a uma minoria apenas localmente influente, mas sim o caso normal, não referindo que os órgãos eclesiásticos mais importantes e influentes mantinham ainda posições anacrónicas ou mesmo insultuosas em relação à primeira suspeita de modernidade, ou os de que a revista *Art Sacré*, pioneira da renovação, tem sido vítima! E, finalmente, se nos últimos anos a situação se parece alterar, não o será, ainda no exterior, agora que as igrejas são pretextos para os piores formalismos estruturais ou fantasias literárias (como o último número de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, de Julho, bem o documenta) e não se manterá, no fundo, o corpo social da Igreja ainda à margem dos princípios que enformam a evolução do movimento moderno?

Assim, logicamente, L. C., dissociando a evolução arquitectónica civil da evolução da arquitectura religiosa, incorre num segundo erro de método que provém exactamente da falta de um confronto entre a temática das novas igrejas e a conjuntura que lhes deu a base. O resultado do método vem a revelar-se particularmente infeliz no critério idealista com que as várias obras vão ser analisadas e que suscita, após considerações acerca da racionalidade da recta e da sobrenaturalidade da curva (normalmente da parábola), uma classificação em que o arbitrário e o «literário» se substituem ao

que devia ser uma rigorosa análise figurativa e histórica. Com efeito, só um laborioso esvaziamento do sentido das palavras pode provocar contra-sensos como os que se encontram na análise da igreja de Aix-la-Chapelle (R. Schwarz, 1930): «descrever esta igreja (...) não poderá ser uma descrição animada. A simplicidade, *ou melhor, a ausência formal é completa*» (o sublinhado é nosso) (...). Hoje dificilmente encontramos nela alguma beleza. Talvez nunca a tenha tido. Mas o *que é certo* é que nunca a pretendeu ter. De facto, admitindo a existência de uma ausência formal completa não há senão que concluir por ausência de expressão-significação, logo de *beleza*. Mas o drama reside em ausência formal ser entendida como simplicidade e como sinónimo de falta de animação: ora, quem tenha estado *dentro do espaço* da igreja em questão terá notado que a sua expressão dramática é, ao contrário, intensa e que o purismo parietal só agrava essa expressão (assim como a composição cromática que é reduzida a alguns, mas eficazes, pontos de cor – passadeira de altar, órgão – no cinzento uniforme do espaço). A força contida no espaço da igreja autorizaria, pelo contrário, a falar de encontro do melhor expressionismo alemão, com o racionalismo de Bauhaus! Aliás, este mesmo poder de expressão permanece na obra de Schwarz, à medida que este ultrapassa a sua base racionalista: ora, a esta elevação não se alude no volume.

Por outro lado, a descrição, ou crítica simbolista permanente ao longo do livro, conduz necessariamente a uma escolha e valorização das várias obras absolutamente arbitrárias. Com efeito, se a arquitectura bizantina não contém «uma boa parcela de infinito» (sic), nem a gótica é uma «oração de pedra» ou parecida com as florestas, muito menos a capela de Ronchamp é «mais constituída pelo ar livre das altitudes, pelo vento fresco das montanhas», pelas nuvens amontoadas em turbilhão no horizonte (...) do que propriamente pelas paredes de betão». Na realidade, a crítica a «Ronchamp» (que se não ergue *fantástica* nem *espectralmente* (sic) mas, pelo contrário, se enraíza quase simetricamente nas formas naturais) não pode fazer-se dissociando nas suas formas um aspecto estético e um aspecto de conteúdo; a sintética apresentação figurativa da forma é *uma leitura única*, que não

deixa ver na cobertura nenhuma boca torcida pela dor nem nas paredes músculos contorcidos, nem nos rasgamentos laterais estigmas de um corpo dilacerado.

Realmente, se uma temática da dor pode estar presente na obra de Le Corbusier (como o está, aliás, na cultura moderna), ela constituiria apenas *um* dos momentos de uma síntese complexa, em unidade dialéctica, por exemplo com um incontestável ambiente repousante e de paz, evidente a qualquer visitante. Como se poderá afirmar então que ela está longe de exprimir «o verdadeiro sacrifício cristão que é, além do mais, resignação» (sic)? E ataco finalmente o ponto que me surgiu como mais grave: que critério justifica arrumar como realização mais importante da A. R. M., a igreja da Pampulha, projecto para Tumaco e Ronchamp? À parte a distância que separa as duas primeiras obras (exemplos da crise e do primarismo do «racionalismo» sul-americano) da última, só um preconceito formalista e até já fora de moda, como seja o da reabilitação da parábola (forma que se classifica de menos humana e mais divina...), pode justificar a escamoteação do significado histórico de obras como as igrejas de F. L. Wright, de Zürich-Altstetten de Werner Moser, a de Frechen (Colónia) de Rudolf Schwarz, as numerosas realizações nórdicas e, sobretudo, um notabilíssimo grupo de obras italianas (a cujo papel na evolução da arquitectura europeia nem sequer se alude), de que se destacam as duas que agora se publicam.

Ao fim da leitura do volume, que reúne algumas realizações portuguesas a que, inexplicavelmente, se acha que é impossível fazer crítica, sente-se que se teria ganho, sobretudo com um muito maior trabalho de pesquisa histórica – pois algumas das obras a que atrás aludimos nem figuram no breve índice que fecha o livro – e, sobretudo, com um conhecimento directo das obras visadas que as teria certamente poupado a tentação idealista literária em favor do realismo de uma análise histórico-figurativa. ❖

NUNO TEOTÓNIO PEREIRA

[Abertura do curso de arquitectura sacra]

2 Janeiro 1958

Ao fazer, em nome do Movimento de Renovação da Arte Religiosa, a abertura deste pequeno curso, posso verificar já um primeiro resultado animador: a sala encheu-se. E encheu-se, não de simples curiosos, mas de pessoas realmente interessadas nos problemas que aqui vão ser tratados. Aos arquitectos e estudantes de arquitectura, dirijo uma especial saudação e exprimo o nosso contentamento por terem vindo em tão grande número.

Este problema da arquitectura das igrejas é o problema capital daqueles que estão dentro do raio de acção do nosso Movimento. Muitos dos presentes terão visto há uns anos, na galeria anexa à igreja de S. Nicolau, uma exposição sobre arquitectura religiosa. Foi o nosso primeiro passo, um passo dado com ímpeto, mesmo com um certo estrépito, e passo bem necessário. Deu os seus frutos e está ainda a dá-los; e temos verificado que mais abundantes e persistentes do que prevíamos naquela ocasião.

Este, agora, outro passo no mesmo sentido – mas mais profundo, mais positivo. E esperamos que dê também, com o tempo, os seus frutos.

A ideia da realização deste curso nasceu à volta da organização do concurso de anteprojectos para a nova igreja do Sagrado Coração de Jesus, que se espera seja aberto em breve tempo. Mas cremos que a oportunidade em que se realiza pode propiciar que os seus resultados sejam de utilidade para as numerosas novas igrejas que as circunstâncias actuais reclamam e que certamente virão a construir-se em futuro mais ou menos próximo por todo o país e especialmente no Patriarcado de Lisboa.

O que nos levou inicialmente a pensar nesta iniciativa foi a conveniência de colocar os arquitectos que fossem ao concurso em condições de igualdade no campo dos princípios orientadores, por forma a evitar a apresentação de trabalhos de grande mérito artístico e técnico, mas em desacordo com as exigências actuais da Pastoral e da Liturgia. Mas depressa nos apercebemos de que o curso podia ir mais além, respondendo em parte a uma carência muito generalizada e que tem afectado seriamente quase todas as igrejas construídas entre nós.

Se bem que em número muito inferior às necessidades, muitas igrejas se têm edificado ultimamente neste País: igrejas paroquiais, as mais numerosas, nas cidades e no campo, capelas de colégios e de institutos religiosos ou destinadas a fins particulares. São muitas e muitas dezenas.

Sem falar na qualidade propriamente arquitectónica (mas não independente dela), o que se nota quase sempre ao observar essas igrejas? Uma carência orgânica, uma falta de inserção viva nas realidades concretas, do culto católico, tal como hoje são definidas pela Igreja.

E isto porquê? Porque os programas fornecidos aos arquitectos, quando existem, são vagos, obsoletos ou convencionais. (Ainda há pouco, um programa para um concurso oficial – o da igreja do bairro de casas económicas de Benfica – sofria desses males.) Ao mesmo tempo, e apesar dos documentos que a Hierarquia tem publicado, há ainda falta de orientações claras que supram as insuficiências ou rectifiquem os erros desses programas. E, ainda por cima, os arquitectos, na sua generalidade, não estão aptos a preencher essas lacunas.

De tudo isto resulta que as igrejas têm sido quase sempre projectadas sobre indicações vagas e confusas e obedecem muitas vezes a esquemas funcionais ultrapassados, como o das igrejas do séc. XVIII com a sua capela-mor, o seu transepto e o seu coro alto.

Observa-se muitas vezes um equívoco acerca do programa da igreja, que se manifesta na convicção de que esse programa se mantém inalterável, como inalterável se mantém o próprio culto (e é talvez por esta suposição errada que tantas vezes o programa é descurado ou considerado desnecessário).

Mas a realidade é bem outra: a essência do culto a Deus na Igreja Católica tem-se mantido integralmente através dos séculos, mas as formas desse culto têm estado sujeitas a uma constante (embora, às vezes, lenta) evolução. Como disse o Cardeal Lercaro na abertura do Congresso de Arquitectura Sacra de Bolonha em 1955:

“A Liturgia, porque precisamente expressão da Igreja e sua primeira e suprema tarefa, porque oração de Cristo nos seus membros, é viva... – não pode cristalizar-se nas linhas que traduzem um determinado momento histórico e são por isso mesmo transitórias, porque trazem em si um germe inato de evolução.”

Ora, nós atravessamos uma época em que se estão processando alterações importantíssimas neste capítulo e que se traduzem em exigências diferentes para o traçado do plano de uma igreja.

Efectivamente, no campo da Pastoral e da Liturgia, a Igreja está empenhada num esforço de renovação e redescobrimento talvez sem precedentes: tudo se vai ordenando de novo em função do essencial, altos valores adulterados ou esquecidos vão sendo repostos nos seus lugares, de acordo com as exigências nosso tempo.

Esta gigantesca evolução, sempre em constante desenvolvimento, e que no pontificado de Pio XII atingiu um alcance extraordinário, põe novas exigências à arquitectura. E a arquitectura tem de inserir-se neste movimento, tem de conhecê-lo, senti-lo e acompanhá-lo, para poder satisfazer essas exigências e traduzir o seu sentido e mesmo as suas esperanças. Já o disse o Sr. Cardeal Patriarca na sua pastoral sobre a Arte Sacra:

“O Renascimento contemporâneo da Liturgia vai chamar a atenção para a necessidade de traduzir melhor na arquitectura das igrejas as realidades da vida cristã.”

De tudo isto, uma responsabilidade para os arquitectos – crentes ou não: pede-se-lhes um esforço de informação e aprofundamento, para que as suas

obras se enraízem solidamente nas exigências concretas da Igreja e da comunidade cristã que vão servir. O conhecimento esclarecido dessas exigências passa a ser uma condição essencial para o bom resultado final das suas obras de arquitectura.

Mas também uma responsabilidade para os párocos e para as entidades que promovam a construção de igrejas: pede-se-lhes o mais escrupuloso cuidado na elaboração do programa, na recolha de dados, na encomenda do projecto. No que respeita ao programa, já vimos o que se passa quase sempre; no que se refere ao projecto, sucede tantas vezes que é considerado um elemento apenas secundário, um mero pró-forma exigido pelas autoridades, um peso morto na relação dos encargos, que se procura obter pelo menor custo possível, sem olhar a exigências de qualidade e comprometendo afinal, quase sempre, a própria economia da obra. Quantas vezes tem aqui a sua origem o mau resultado de muitas das igrejas ultimamente construídas.

Por tudo isto nos parece tão necessário este pequeno curso, que quisemos fosse tão completo quanto possível. Orientado sobretudo para os arquitectos, naturalmente mais carecidos de orientação e conhecimentos nas matérias que vão ser tratadas, cremos que poderá ser também de grande utilidade aos párocos ou às comissões interessadas na construção de igrejas. Em todos se espera que fique bem radicada a consciência da importância e da responsabilidade da obra de arquitectura na renovação do equipamento espiritual do País.

A realização deste curso só pode efectivar-se devido à colaboração e ajuda que nos foi prestada para a sua organização.

Quero referir-me ao Sr. Padre Martins Aparício, pároco do freguesia do Sagrado Coração de Jesus, que desde o início nos acompanhou nesta iniciativa com todo o seu entusiasmo e apoio, e à Fundação Calouste Gulbenkian, que soube compreender a importância dos nossos objectivos no plano cultural e nos concedeu o apoio financeiro indispensável para a realização do curso em condições de eficiência e de dignidade; e aos sacerdotes e arquitectos que tomaram o encargo de proferir as lições e a quem ficaremos todos a dever fecundos ensinamentos.

Uma referência especial vai para o arquitecto Hermann Baur, um homem de estatura no campo da arquitectura sacra, que se deslocou propositadamente da Suíça para vir aqui trazer-nos o seu saber e a sua experiência alicerçados numa profunda formação religiosa e numa exemplar idoneidade profissional.

A todos, em nome do nosso Movimento, apresento os maiores agradecimentos.

E, para acabar, quero ainda frisar uma nota: nós pretendemos que este curso fosse não apenas uma série de conferências e de visitas, mas um convívio. E o programa foi organizado com a mira nesse objectivo (por isso, por exemplo, o seu carácter intensivo e a recomendação para os almoços.)

Estamos aqui umas boas dezenas de pessoas de profissões, actividades e formações diferentes, interessadas na construção de igrejas; vamos ouvir certamente com proveito umas tantas lições e visitar algumas igrejas mais representativas de várias épocas. Mas não nos limitemos a isso: vamos confrontar as nossas opiniões, acertar os nossos critérios, vamos-nos conhecer uns aos outros, convivendo durante estes dias em boa e franca camaradagem. ❖

ANTÓNIO DOS REIS RODRIGUES

A atitude da Igreja em face da arte contemporânea

Fevereiro 1958. *Lumen*, Ano XXII, pp. 328-331

Pediram-me para vir aqui trazer um pequeno depoimento sobre a atitude da Igreja em relação a esse conjunto de correntes artísticas dos nossos dias a que, por comodidade, se costuma chamar «arte moderna». Faço-o com o maior prazer, embora deva declarar, desde já, que o julgo um depoimento intempestivo, como se diria em terminologia forense, isto é, apresentado fora de tempo. E apresentado fora de tempo, porque o processo em que foi realmente discutido este litígio, com que certos pretenderam opor a Igreja à arte contemporânea, já há muito se encerrou e transitou em julgado. É uma questão felizmente morta.

TRANSCENDÊNCIA E PROXIMIDADE DA IGREJA

A Igreja não existe para resolver o problema da validade ou não-validade das correntes artísticas – como, aliás, não existe para resolver o problema das civilizações em si mesmas consideradas, em qualquer dos aspectos que as integram. A sua missão é estritamente de ordem religiosa ou sobrenatural, com vista a estabelecer os homens em relações justas, oportunas e fecundas com Deus e encaminhá-los assim para a vida eterna. Este objectivo assinala a sua transcendência essencial no que toca às «realidades terrestres», sejam elas quais forem.

Transcendência, todavia, que não é distância ou alheamento, como querem alguns espirituais. A Igreja, não sendo do mundo, está no mundo; não

sendo da história, está na história. Por isso, ela não pode deixar de manter um diálogo com a vida vária e concreta dos homens. Nisto se assemelha ao próprio Cristo, seu Chefe, que, não cabendo dentro de nenhuma determinação, por ser Deus, assumiu a figura determinada de um certo homem, sujeito aos limites de um certo e muito definido condicionalismo espaciotemporal. Como Ele, sem pertencer a nenhuma situação, a Igreja está sempre situada algures, e é aí que tem de cumprir a sua obra. Há nela, por conseguinte, a cobrir o núcleo da referida transcendência, a roupagem indispensável do cotidiano. Mistura de evasão e de presença. Forças contrárias que permanentemente se equilibram, a ponto de explicarem este maravilhoso resultado: que a Igreja, sendo antiga, nunca é velha e, sendo sempre de cada dia que passa, nunca é diferente.

A IGREJA E AS CORRENTES ESTÉTICAS

O que acabo de dizer, aplicado ao problema da arte, equivale a fazer as seguintes afirmações:

Primeira – que a arte, como tal, não é um fenómeno sobre o qual a Igreja se deva pronunciar directamente. É uma tentação para os críticos católicos valerem-se do prestígio da teologia ou do dogma para acreditarem as suas opiniões, aureolando-as de absoluto, muitas vezes até para encobrir a sua falta de solidez. Mas, nesta matéria, a Igreja encontra-se fora e acima das nossas opções. Falar em seu nome é um abuso.

Segunda – que, embora não caia directamente sob juízo do magistério eclesiástico, a arte é um fenómeno que a Igreja não pode ignorar. E não pode ignorar por dois motivos: porque frequentemente ela é chamada ao próprio interior do santuário, como instrumento da liturgia (transformando-se então em arte sacra); e porque, de qualquer modo, também ela não deve ficar estranha à vocação do mundo para ser salvo, já que, depois da encarnação do Verbo, nestes tempos definitivos e derradeiros que então se inauguraram, a história não tem efectivamente outra razão de ser senão a de preparar a Jerusalém Celeste.

Terceira – que nenhuma forma ou expressão de arte, concretamente considerada, se pode dizer cristã, sem mais. Pode, com certeza, traduzir mais ou menos valores cristãos; pode, igualmente, ter sido mais ou menos recebida no templo como arte sacra. Mas nenhuma esgota jamais as imensas e multiformes possibilidades de se ser cristão.

Quarta e última – que nenhuma sendo cristã em absoluto, todas, numa medida ou noutra, o podem ser. No que se refere, por exemplo, à arte sacra, isto é particularmente de salientar. Pois, se há alguma tradição criada neste campo, é a de que sempre a Igreja, em cada época, recebeu para o serviço do culto a arte viva dessa época. Só muito recentemente é que se difundiu o preconceito de que há estilos por natureza religiosos. O romantismo, por exemplo, trouxe-nos a superstição da arte medieval. E de tal maneira se falou na ogiva lembrando mãos postas a rezar que os cristãos não souberam furtar-se ao inglório anacronismo de construírem, para homens do século XX, multidões de templos como há 700 anos se faziam, dando a impressão desoladora de que já não eram capazes de conviver com os seus contemporâneos e de que a Igreja se alheava por completo da cultura que se foi entretanto processando. Assim é que se levanta, em Nova Iorque, nessa gigantesca e tumultuosa 5.^a Avenida, coração da City, defronte mesmo do Rockefeller Center e a dois passos do Empire State Building, a Catedral de S. Patrício – com seus gigantes, suas rosáceas, seus arcos ogivais, seus coruchéus... Razão teve o americano Thomas Merton para observar que, no seu mosteiro trapista, construído também em «puro» estilo gótico, os únicos edifícios rigorosamente belos, por serem os únicos verdadeiros, ainda eram as instalações agrícolas, acrescentando este lúcido e amargo comenário: «Um dos grandes problemas dos arquitectos do nosso tempo é que, há 150 anos, as igrejas são edificadas como se não tivessem de ser modernas, mas de outra época. Penso que tal ideia implica uma confissão de ateísmo – como se Deus não pertencesse a todos os séculos ou a religião não fosse mais que uma formalidade social necessária, que se conserva para dar apenas um ar de respeitabilidade à nossa sociedade.»

ARTE SACRA DOS NOSSOS DIAS

Semelhante mentalidade está hoje felizmente superada; e por isso eu disse que o meu depoimento se deveria considerar intempestivo. Depois de um Bernanos, de um Claudel, de um Maritain e, mais perto de nós (visto pertencerem à cultura lusíada), de um Tristão de Athayde e de um Gustavo Corção, ninguém tem o direito de ignorar que uma arte sacra plenamente válida para os cristãos de um determinado tempo, e plenamente digna da Igreja, nunca pode ser senão a que exprime alguma coisa da problemática cultural própria desse tempo.

Foi indubitavelmente para exprimir esta verdade que o Senhor Cardeal Patriarca de Lisboa escreveu, em 1939, a propósito da Igreja de Nossa Senhora de Fátima, então inaugurada: «Quanto a ser moderna, não compreendemos sequer que pudesse ser outra coisa. Todas as formas artísticas do passado foram modernas em relação ao seu tempo. Igreja dos nossos dias, devia traduzir, enquanto lho permitisse o carácter sacro e a finalidade cultural, as expressões da técnica e da arte contemporâneas. Copiar cegamente formas artísticas de outras épocas será fazer obra de arqueologia artística; mas não é seguramente obra viva de arte.»

De resto, concretamente em relação aos artistas de hoje, a experiência está feita por toda a parte. Essa experiência é nuns casos mais feliz, noutros menos, como facilmente se acredita. Isso depende da qualidade do artista e também, em grande parte, da sua fé. Porém, o que já não é lícito dizer é que a Igreja fecha as suas portas às correntes mais representativas dos nossos dias.

Compreende-se que a natureza específica do culto litúrgico imponha certas exigências à arte que deseje colocar-se ao serviço dele. Mas, observadas essas exigências, é deixado no santuário, como disse Pio XII na *Mediator Dei*, «campo livre à arte do nosso tempo». O que o Sumo Pontífice julga «ser absolutamente necessário» – para que «também ela possa unir a sua voz ao admirável cântico de glória que o génio humano cantou, nos séculos passados, à fé católica».

Seria fastidioso enumerar o que, nos diversos países do mundo, está realizado ou se está realizando neste aspecto. Ainda há pouco o lembrou o

arquitecto Hermann Baur, num breve estudo incluído no volume *Le monde attend l'Église*, escrito em colaboração com vários pensadores católicos eminentes. Desejo apenas destacar que, praticamente, todos os grandes nomes da arte contemporânea estão já representados na arte sacra. Para referir apenas alguns da Europa, que conheço melhor, permitam-me que cite, entre os arquitectos, H. Baur, de que falei, Schwarz e Le Corbusier; entre os escultores, Henry Moore; entre os pintores, Bonnard, Léger, Matisse, Rouault e o mestre da abstraccionismo, Manessier.

Uma declaração colectiva dos Bispos alemães, publicada há anos, estatua: «A Igreja é destinada ao Povo de Deus dos nossos dias. Deve, portanto, ser disposta de modo que os homens da actualidade se sintam atraídos por ela. As mais nobres necessidades do homem do nosso tempo devem encontrar nela a sua satisfação: o desejo imperioso de vida comunitária; a ânsia de verdade e autenticidade; o desejo de passar do superficial ao que é nuclear e essencial; a ambição de clareza, luminosidade e visibilidade; o veemente anelo de silêncio, de calor e segurança». Ora, a colaboração dos vários artistas que citei conseguiu, realmente, dar ao templo católico essa atmosfera de densidade espiritual, esse espaço de silêncio e de humildade, essa impressão de coisa séria, a que este documento se refere e que a sensibilidade do homem moderno de facto reclama.

UMA ARTE AO ENCONTRO DO MISTERIO

A razão deste êxito reside, segundo penso, em certos valores da arte de hoje que muito facilmente se conciliam com certos outros do espírito cristão. Com as minhas palavras não desejo, é óbvio, baptizar a arte moderna, em bloco. «Arte moderna», já o notei, é uma expressão muito genérica, que envolve correntes muito variadas – e nem todas as suas produções, confessemos-lo, são de bom quilate. Como sempre, há o óptimo, o razoável e o medíocre; e também há o que é moderno só porque não pode ser coisa nenhuma. No que digo tenho em vista, por conseguinte, apenas os melhores e uma linha de orientação que me parece ser comum.

A essa linha de orientação ainda recentemente se referiu, falando de pintura, o crítico Lionello Venturi, no seu, por diversos títulos, monumental volume sobre a Pintura Italiana.

Resumo o seu pensamento:

No processo de criação artística, existe, por um lado, uma grande diferença entre a Idade Média e o Renascimento e, por outro lado, uma grande afinidade entre este último e a Antiguidade Clássica. Na Grécia, o processo criador vai do concreto ao abstracto: os artistas estudam a natureza e de seguida idealizam-na, dando assim um estilo ao objecto natural. Durante a Idade Média, pelo contrário, a natureza é abandonada; decora-se a Casa de Deus por meio de cores variadas e brilhantes, a fim de proporcionar aos fiéis a contemplação de realidades celestes, que o artista nunca viu. Ele parte, pois, de um modelo abstracto, que nasce como obra de arte, transformando-se em imagens segundo o sentimento místico do próprio.

Este processo foi interrompido, no século XV, por Masaccio, que arranca da construção perspectiva e anatómica da natureza, o que vem a mudar toda a fisionomia da pintura durante os séculos seguintes. Os artistas aproximam-se de novo do mundo exterior. E se o génio dos grandes pintores consegue triunfar dos perigos do naturalismo, a arte decai sucessivamente para a imitação e para o virtuosismo da habilidade manual. É neste sentido que Maritain observa: «No século XVI, a mentira instala-se na pintura, que se pôs a amar a ciência por si própria e que pretende criar a ilusão da natureza e fazer-nos supor que diante de um quadro nós estamos, não diante de um quadro, mas diante da cena ou do assunto que foram objecto da pintura.»

Ora, o fim do século XIX muda outra vez o rumo da criação artística. Posto que já sem preocupações ao menos directamente religiosas, regressa-se à imaginação transcendente, sem prejuízo da natureza sensível. A época moderna assinala, deste modo, um renovo do abstracto sobre o concreto.

E Venturi pergunta: «É uma nova necessidade incoercível de Deus? É o irracional que bate à porta do nosso coração?»

Uma coisa não exclui necessariamente a outra. O irracional pode ser a explosão do subconsciente, e algumas vezes na arte contemporânea o foi de

facto, embora apenas episodicamente. Mas também pode ser, e é na maior parte dos grandes artistas de hoje, a afirmação ou o pressentimento de uma ordem superior, que o místico já citado, Thomas Merton, definiu por estas palavras:

«Uma experiência verdadeiramente estética é alguma coisa que transcende não apenas a ordem sensível, mas também a da razão. É uma intuição supra-racional da perfeição latente das coisas. O seu carácter imediato ultrapassa a rapidez do raciocínio e está para além de qualquer análise.»

Depois do longo parêntese do naturalismo, é nesta direcção que geralmente se aponta.

E eu penso que este é que é o autêntico profetismo dos melhores artistas do nosso tempo – e a sua mais preciosa actualidade. Profetismo que os acredita diante de nós como um grito de protesto contra uma civilização cada vez mais mecanizada, que aprisiona o espírito e o sufoca. Frente a uma civilização assim, eles vêm afirmar-nos o direito «de respirar num mundo irrespirável», na frase de Bazaine. Dizer-nos que as realidades que nos cercam não são simples coisas, são sinais – sinais carregados de uma significação ou, se quisermos, de uma presença ou, se quisermos ainda, de um mistério, que palpita por detrás da natureza criada. Mesmo que isto não seja uma afirmação de Deus (e da parte de muitos não é, como sabemos), é pelo menos a afirmação de que no universo há mil escapatórias para o alto.

Claro, este esforço de surpreender as coisas banhadas numa luz que as transcende não pode surtir efeito senão sacrificando, de algum modo, a verdade aparente, de superfície, com que elas se oferecem aos nossos olhos. Mas não chamemos a isto rebelião do homem perante a Criação. É, pelo contrário, a maneira de entrar no interior mesmo dessa Criação.

Dá-se, na descoberta da Beleza, algo de semelhante ao que se verifica na descoberta da Verdade. O pensador não atinge o último conhecimento das coisas, enquanto a inteligência, tomando sim o ponto de partida no concreto, se não afasta dele. Por outras palavras: a inteligência só conhece a realidade

pelo fundo, quando primeiro a despoja do que nela é simplesmente fenoménico. Ora, com o artista sucede o mesmo; e nisso é que ele, em estrito rigor, se salva. Como Maritain sublinha, Gauguin, afirmando que era necessário renunciar a fazer o que se vê, formulava, pois, um princípio muito importante, que os contemporâneos puseram em evidência, mas que em boa verdade os grandes mestres nunca desconheceraam.

Este princípio é inevitável que se traduza numa desnudez de formas e, inclusivamente, numa deformação. Tal desnudez e tal deformação podem ser menos ou mais acentuadas: tudo depende do mergulho que o artista lança em direcção ao fundo. O que não há, no facto, é nada de «maldito». A arte tem as suas estações: e a de hoje é a da pobreza, como observa o P. Régamey. Mas nesta pobreza mora a liberdade do espírito.

E por aqui se vai ao encontro do Evangelho: erguer o mundo ao nível de um sacramento, obrigando-o a falar a linguagem do mistério; ou, como diria Gustavo Corção, «imprimir nas coisas a fosforescência de uma alma» e, através dela, fazer pressentir a cintilação da própria divindade.

Por isso afirmo que a arte contemporânea, em algumas das suas principais características, se concilia facilmente com o espírito cristão. Tropismo de palmeira, que lança no chão as suas breves raízes e, crescendo muito alta, abre, triunfal, o leque das suas ramadas em plena atmosfera.

Não desdiz, assim, daquilo que os cristãos devem exigir dos templos onde rezam. ✦

JOSÉ ESCADA

Encontro com um artista cristão

Fevereiro 1958. *Encontro*, Ano 3, n.º 15 pp. 10-11

Censura-se vulgarmente ao [artista] plástico moderno a facilidade ou a arbitrariedade com que se opta por um caminho pictórico. Podes dizer alguma coisa da tua experiência neste campo – se consideras adquirida a tua maneira? Que factores contaram para a definires? Que factores continuam a inquietar e a provocar novas saídas?

É certo que hoje começamos a pintar um pouco arbitrariamente; guiamo-nos por umas reproduções, por um ou outro quadro, mas raramente começamos por um caminho definido. Isso tem os seus perigos, mas deve-se em grande parte ao facto de se atravessar em todo o mundo uma profunda crise cultural, que leva a não existirem orientações pedagógicas fora do academismo.

Entre nós, essa falta de preferências firmes, que levariam pouco a pouco à formação de um estilo, é agravada pela inexistência quase total de estudos sérios de estética e de um curso de pintura que ensinasse pelo menos a sua parte oficial.

Apesar disso, quem tem alguma coisa a dizer fatalmente o dirá e importa mais o ponto onde se chega que os modelos donde se parte.

Pessoalmente, comecei por fazer coisas académicas, o que quer dizer copiadas, e nessa altura estava orientado, mas infelizmente mal.

Em certo momento, reparei num Toulouse-Lautrec com atenção e comecei a descobrir o mundo da verdadeira pintura. Quando isso acontece e somos atraídos pela verdadeira criação, começamos a fazer estudos e experiências que nunca mais acabam.

Quanto à «minha maneira», é difícil responder, mas penso que não a adquiri ainda. Estou de posse talvez de elementos que a caracterizarão no futuro.

A não-figuração atrai-me, na medida em que acentua a invenção no quadro, mas a minha atitude não é a de um abstracto porque não pretendo que essa invenção seja absoluta.

Interessam-me muito as descobertas de Klee, a pintura barroca e a geração de Souza-Cardoso.

Pensas que a tua conversão ao catolicismo, há alguns anos, te obrigou a uma alteração ou a uma revisão dos objectivos da pintura? Ou, pelo contrário, terá sido a tua busca neste campo que te lançou a necessidade de uma revisão intelectual e espiritual?

O que me parece ter acontecido foi mais o segundo caso. A tentativa de compreender a Beleza arrasta-nos por caminhos imprevistos e, como a sua realidade é essencialmente misteriosa, pode acontecer que a nossa filosofia se comece a revelar pequena demais. Foi o que me aconteceu, procurei uma razão mais vasta que incluísse o mistério, que explicasse mais coisas, o cristianismo ajustou-se ao que eu procurava e, agora, sou eu que me tenho de ajustar ao cristianismo.

Claro que a minha compreensão da pintura se transformou, houve coisas que me apareceram mais claras, comecei a perceber melhor como foi possível a obra de um Giotto, de um Piero della Francesca, de um Greco, o que sustentou uma arte gótica e uma pintura românica, a espécie de alegria que a sua mensagem contém. Além disso, conheci os problemas da Arte Sacra, as suas exigências no nosso tempo e as magníficas vitórias que vai tendo.

Pensas que a pintura de um católico deva ser claramente apologética e nisso se distinguir da pintura de um materialista, por exemplo? Que pensas da pintura «engagée», em face da problemática da pintura de hoje, e dos vários resultados das várias experiências tentadas no movimento moderno?

Eu penso que à pintura se deve exigir força poética, verdade, realismo. As apologias desviam a pintura do seu fim, que é o de ser criação livre do homem por puro prazer de criar. Parece-me que em arte é indispensável que a emoção mais profunda tenha como objecto a matéria artística; ora, o pintor que faz apologia, quer seja materialista, quer seja católico, não está interessado no desenho e nas cores, nem numa realidade de natureza pictural, mas numa ideia ou conceito, exterior à sua arte e que ele pretende exprimir.

Assim, a obra por ele criada pode exprimir a ideia, dizer-nos o tal conceito, mas sacrifica toda a riqueza que teria se fosse simplesmente uma boa obra de arte.

Já uma pintura «engagée» me parece possível (por ser uma coisa bem diferente), sem mesmo desprezar as aquisições destes últimos cinquenta anos.

A pintura de Tamayo é o melhor exemplo que encontro desse equilíbrio, uma vez que exprime, como a de outros pintores mexicanos, valores étnicos e populares de um modo evidente, mas possui maior universalidade que a de qualquer dos seus contemporâneos.

Isso porque, no caso de Tamayo, ele soube assimilar, a par da arte tradicional mexicana, as experiências modernas. O exemplo do pintor mexicano prova também que uma arte «engagée» só é possível remontando à tradição artística de cada país, tomando consciência e interpretando os valores próprios. Também, por outro lado, uma pintura religiosa não será a que de maneira sofrível nos apresente cenas do Evangelho, mas antes aquela que traduza em linguagem viva, actual, temas religiosos (que podem ser, evidentemente, cenas do Evangelho).

Como muito bem nota Bazaine, «não se atinge o sagrado por se querer lá chegar»; o sagrado é um prémio que se alcança sem querer, que vem coroar, ou não, o nosso esforço.

Assim, quase se pode dizer que toda a pintura é religiosa quando é boa, mas, embora seja a qualidade que lhe confere acima de tudo valor sagrado, a posição religiosa do pintor sempre transparece no espírito da obra e nos seus temas.

O valor religioso da pintura de Rouault está em parte no facto de os assuntos que ele pinta serem cristãos, mas está muito mais no espírito com que ele os pinta, nas qualidades intrínsecas da sua pintura.

Que posições típicas mais importantes descortinas no panorama da pintura portuguesa agora?

É difícil dizer, elas são tantas! Em todo o caso, dominam dois grupos essenciais a que se poderá chamar, por comodidade, o dos imaginativos e o dos realistas.

Os primeiros constroem o quadro de dentro para fora, mentalmente, sem auxílio directo de objectos exteriores; os segundos são os que pintam com auxílio de um modelo, transformando-o mais ou menos.

Mas isto são apenas atitudes, processos de construir o quadro, e a modernidade da pintura não recusa qualquer deles, se o resultado (que é atingir o real dentro de certas convenções) for conseguido. Parecem-me Azevedo, Vespeira, Lanhas e Bértholo bons exemplos da primeira atitude e, nalguns quadros, Resende; a segunda pode ser representada por Pomar, Nikias, Hogan, Rogério Ribeiro, por exemplo.

A tua posição de pintor moderno coloca-te em oposição à tua cultura dominante da nossa sociedade?

Nós vivemos fechados numa cultura bastante racionalista e positivista, que nos ficou de herança e que é hostil aos verdadeiros valores espirituais.

Assim, a nossa sociedade hierarquizada pelo dinheiro e pela técnica não encontra na arte moderna a sua função dignificadora e libertadora do homem, mas antes atribui-lhe, como não podia deixar de ser, papel desorientador e subvertor da cultura.

Além disso, e ainda mercê dessa mentalidade, a pequena parcela da burguesia e do nosso escol intelectual que se importa com a arte tem ainda hoje como ideal estético o naturalismo objectivo e académico, por exemplo de Malhoa.

O grande público, o trabalhador e o operário, como normalmente não podem adquirir arte, vão deixando de ter ideais estéticos, pois isso é para eles um luxo inacessível. Nós, porém, temos de lutar para que esses factores

que impedem o acesso do povo à obra de arte se modifiquem, se queremos que as nossas obras venham a jogar, na sociedade que se renova, o papel que lhes cabe.

Para isso, devemos, em primeiro lugar, tornar mais profundo o que fazemos e, simultaneamente, procurar uma possibilidade de comunicar verdadeiramente com o público, em especial com os que têm a vista lavada de formas caducas.

E, por outro lado, não negar um salutar diálogo com os outros, sobre os nossos ideais, a nossa compreensão da pintura tradicional, as características a que obedece a pintura de hoje. A luta de que falava, a luta por uma modificação das circunstâncias desfavoráveis à existência da arte entre nós, dá-se por isso em vários planos e em cada plano toma a sua cor, mas isso não implica que o homem e o pintor se dividam.

Pessoalmente, o que desejo como homem é precisamente o mesmo que quero como pintor.

Disso se infere que o artista não pode esperar, normalmente, condições de sobrevivência prática. Podes enumerar as dificuldades essenciais com que se depara?

A maior dificuldade é, sem dúvida, a que já aponte: o gosto pela antiguidade dos que podem comprar arte e a falta de interesse, até mesmo por isso, dos restantes. Logo a seguir, está o facto de uma grande parte das obras de arquitectura dispensarem a colaboração das outras artes e de aquelas encomendas que ainda são feitas para decoração de edifícios públicos serem dirigidas sempre ao mesmo escasso grupo de pintores e escultores. É grave também a falta de uma associação que incluísse a maioria dos artistas plásticos e onde se tratassem precisamente estes problemas.

A nossa Sociedade Nacional de Belas-Artes devia ser legitimamente esse centro catalisador de esforços e representativo dos nossos interesses, mas, desprestigiada como está, afastou dela artistas e público. Além destas razões principais, outras se vêm juntar de menos importância, mas que colaboram para que se torne quase insustentável a profissão de pintor. A escassez de

bolsas de estudo que fossem regularmente atribuídas aos melhores alunos de Belas-Artes, a organização de exposições no estrangeiro, nas nossas províncias e no Ultramar (que nunca se faz), a atribuição de prémios nessas exposições, a compra de quadros para museus, tudo isso seriam enormes estímulos para nós, e que não temos tido até aqui. Entretanto, os «ateliers» são difíceis de arranjar, as tintas são caras, etc., etc.

Afirma-se que a pintura, na sua actual fase experimental, não se encontra apta a resolver os problemas da pintura sacra. Pensas que, se em Portugal houvesse uma abertura franca ao movimento moderno, a Igreja teria de fazer uma opção entre mais ou menos figurativo, ou teria de permitir a expressão livre de condicionamentos dessa ordem?

A arte sacra tem de estar referida ao mundo objectivo do cristianismo e, assim, uma arte que se pretenda «puramente» estética e se recuse a possuir qualquer valor simbólico não pode ser sacra. Isto parece evidente, porque uma arte nessa situação inteiramente subjectiva e pura só pode ter alguma coisa de comum com a comunidade cristã por pura coincidência.

Ora, a arte sacra chama-se assim por ser a arte da comunidade cristã e não pode deixar de o ser, sob pena de deixar de ser sacra. Porém, penso que a Igreja pode adoptar, como aliás já adoptou, expressões de pintura não-figurativa, porque uma pintura, embora não figurando objectos conhecidos, pode, pelo valor simbólico das formas, exprimir uma realidade particular e, portanto, uma realidade religiosa.

E, se uma pintura não-figurativa pode ser religiosa, ela também poderá desempenhar uma função litúrgica; basta que uma comunidade de fiéis possua suficiente sensibilidade e educação estética para perceber a dimensão religiosa dessa pintura.

Isso poderá parecer utópico, vendo o mau gosto que revelam tantas imagens piedosas, de fancaria, que enchem os nossos templos; mas existem numerosos exemplos em França e na Suíça que nos fazem crer que não é.

Trata-se de uma escolha adequada da Igreja, mas não de uma recusa pura e simples da arte actual.

A Igreja teve nas grandes épocas um papel precursor e promotor de Arte e hoje pode ainda estimular no seu seio o encontro entre a arte moderna e o público. ✚

AVELINO RODRIGUES

Como julgar as igrejas modernas

Abril 1958. *Lumen*, Vol. XXII, fasc. IV, pp. 303-315

⁴⁴ Ao longo deste artigo, quando falamos de «igreja», não excluimos os oratórios públicos ou semipúblicos (capelas), mas temos em vista sobretudo as igrejas paroquiais.

⁴⁵ Código de Direito Canônico, cân. 1161.

Parece mentira, mas não é: muita gente não sabe o que é uma igreja⁴⁴. E esta ignorância é responsável pelos barbarismos mais desassisados que se ouvem na apreciação de igrejas modernas, tanto por parte dos seus defensores, como da parte dos seus atacantes.

A igreja não é monumento em honra dos homens, nem sequer em honra de Deus (como eram os templos gregos). Ela é a casa de Deus no meio dos homens, a casa dos homens junto de Deus.

Não pode apreciar-se como qualquer outra obra de arte, pois a igreja é uma obra de arte funcional. E o primeiro critério para julgar do valor de uma obra de arte funcional é saber se ela satisfaz, ou não, as exigências da sua função.

Qual a função da igreja? Oiçamos o que diz o Magistério: «a igreja é um edifício sagrado que se destina ao culto divino»⁴⁵.

I. EXIGÊNCIAS TEOLÓGICO-LITÚRGICAS

O QUE É O CULTO

Mas o que é o culto divino? É a manifestação da honra que o homem presta a Deus, por ter reconhecido a sua dependência em relação a Ele. Quer dizer que o homem reconhece instintivamente que depende de Alguém; que tem necessidade de ligar-se a Ele, pois sem Ele não pode viver.

Para manifestar a vontade de ligar-se a Deus, o homem queria oferecer-se a Deus na totalidade da sua pessoa; e é esta oferta que ele simboliza quando oferece a Deus um «sacrifício».

Mas todo o culto prestado pelo homem é imperfeito, sobretudo após o pecado, pois o homem não tem uma coisa digna de ser oferecida a Deus nem é capaz de chegar até Deus com a sua oferta. Foi por isso que o próprio Deus veio ao encontro do homem, dando-lhe um mediador que tinha de ser homem para ser vítima em nome da humanidade, e tinha de ser Deus, para poder atingir o Ser Divino e oferecer um sacrifício de valor infinito.

Ofertou-se Jesus na cruz em nome de todos nós. Esse foi o acto perfeito de culto que a humanidade prestou a Deus, na pessoa de Cristo. Ele foi o Sacerdote único deste sacrifício, de que Ele mesmo foi a Vítima. Mas o sacrifício de Jesus, que é realmente sacrifício da humanidade, tornar-se-á sacrifício de cada um, na medida em que os homens se unirem à Sua oferta.

Por isso é necessário que cada homem manifeste a sua adesão ao Sacrifício da cruz. E já que nem todos os homens, dispersos no tempo e no espaço, podiam estar presentes no Calvário, o Senhor inventou maneira de trazer o Calvário junto a cada qual. Desta maneira, quis prolongar, por todos os tempos, o Sacrifício da cruz, de modo a estar presente junto de cada homem, naquele estado de Vítima que exprime o acto supremo de louvor, de acção de graças, de submissão total ao Pai. Só assim todos os homens podem ligar-se realmente ao Seu sacrifício, podem participar nele, prestando a Deus o culto devido.

O CULTO CRISTÃO É COMUNITÁRIO

O cristão que assiste à Missa deve sentir-se envolvido no sacrifício da cruz; ele não assiste como espectador, como quem assiste a uma peça de teatro. Ele não é espectador, é actor. Propriamente, nunca se pode dizer que o cristão assiste à Missa: o cristão toma parte, participa, «comunga». No momento da consagração, os fiéis reunidos à volta de Cristo e do seu ministro directo (que oferece em nome deles também) ligam-se intimamente a Cristo e, por Ele, ao Pai, como se estivessem a ofertar-se com Cristo no Calvário. E, se cada cristão está unido a Cristo, os cristãos todos estão unidos entre si.

⁴⁶ Cfr. Pio XII, encíclica *Mediator Dei*, n.º 88-89 (ed. da Acção Católica Portuguesa).

É uma união vital entre os cristãos e o próprio Cristo, que assim se oferece como Cabeça do grande corpo formado por todos os cristãos. Por isso a Igreja quer que os fiéis manifestem esta união ao assistirem à Missa, pois assim se aumenta e simboliza a união dos fiéis entre si, a união com Cristo e com o Pai. É, pois, necessário que os fiéis unam suas vozes, num só grito, às orações e cantos do sacerdote, de modo a ter uma só voz o Corpo que não tem mais que um coração. Esta comunhão nos mesmos sentimentos (isto é, nos sentimentos de Cristo) é, portanto, exigência essencial do sacrifício da Missa. «Tende em vós os mesmos sentimentos de Cristo» – tinha-nos dito S. Paulo.

Quer isto dizer que a Missa não só simboliza a unidade vital do Corpo Místico de Cristo, como sobretudo a aumenta, na medida em que aumenta em cada membro a sua incorporação em Cristo.

O sacrifício da Missa é, pois, o acto perfeito de culto que a humanidade presta a Deus. Todo o outro culto, privado como público, daí tira a sua força e toda a sua vitalidade.

O CULTO CRISTÃO É HIERÁRQUICO

Por tanto se afirmar a necessidade de ligação entre os fiéis da nave e o sacerdote do altar, não vá daí concluir-se que eles estejam no mesmo pé de igualdade. De facto, o povo cristão não tem «sacerdócio sacrificial», mas apenas um certo «sacerdócio ofertorial», quer dizer, uma capacidade, que lhes dá o Baptismo, de prestar a Deus a devida honra, em virtude da sua união com Cristo, sobretudo quando Ele se oferece no altar. Mas a acção propriamente sacrificial é só do sacerdote, o qual, como representante único do Senhor, renova a oblação sacrificial do Calvário tornando Cristo presente como vítima⁴⁶. Enquanto sacrificador, o sacerdote representa unicamente Cristo; como oferente, representa directamente Cristo, e só indirectamente representa os fiéis (pelo facto de Cristo se oferecer também em nome de todos os homens). O culto litúrgico é, pois, essencialmente comunitário, mas é também essencialmente hierárquico.

Por isso uma boa celebração comunitária supõe sempre que tanto o sacerdote como a assembleia desempenham o papel que compete a cada um.

⁴⁷ Cfr. S. Paulo, 1 Cor. XI, 26.

⁴⁸ Cfr. *Directoire pour la Pastorale de la Messe*, n.º 57.

Ambos têm uma acção a fazer, mas a nenhum é permitido imiscuir-se na acção do outro. Não há aqui desordem, não há democracia, não há aristocracia: há ordem, há hierarquia.

CONCLUSÃO PRÁTICA

Ora o edifício sagrado, onde se presta a Deus este culto, tem o nome de igreja. Quer dizer que, em princípio, um edifício sagrado é igreja na medida em que responde às exigências da celebração deste culto. E, se ele é essencialmente comunitário, mas é também essencialmente hierárquico, as artes são sacras na medida em que ajudam a criar entre os fiéis e o altar essa união viva de membro de um só Corpo, de um Corpo hierarquizado que tem Cristo por Cabeça.

Por isso o espaço da igreja deve ser um espaço comunitário hierárquico. Quer dizer: o lugar onde se desenrola o sacrifício, embora plenamente integrado no conjunto, deve ter um lugar à parte – separado do corpo da igreja mas não distanciado dele.

Nem podia ser de outro modo. O altar é o centro vital da igreja por seu alto simbolismo: se a Liturgia tem visto em cada templo a imagem do Corpo Místico, o altar sempre foi tido como símbolo do próprio Cristo. Cabeça do Corpo da Igreja. Rochedo em que assenta, uno e firme, este edifício de pedras vivas. O altar é o centro vital da igreja por sua função: é nele que o Céu se liga com a Terra, quando nós, unidos a Cristo como membros de um só Corpo, nos oferecemos com Ele ao Pai; é a mesa do Pai à volta da qual se reúnem os filhos de Deus, antecipando o banquete eterno na paz da celeste Jerusalém. Sempre que comemos deste pão e bebemos deste cálice, anunciamos a morte do Senhor, até que Ele venha⁴⁷. O altar é o centro vital da piedade cristã, pois o Senhor nele quer continuar o seu oferecimento ao Pai. O tabernáculo é realmente «a tenda de Deus no meio dos homens»⁴⁸.

De facto, se todo o espaço da igreja é santo por Deus habitar nele, o espaço do altar é santíssimo, pois, mercê dos ritos sagrados que aí se realizam, goza de uma presença especial de Deus, sobretudo quando Cristo está presente em pessoa. O «santuário» não é somente a capela maior da igreja (será mesmo

⁴⁹ Pio XII, *ibidem*, n.º 161.

justo chamar-lhe capela?), mas é o «Santo dos Santos» da Nova Aliança, onde habita a majestade transcendente de Deus.

É, pois, dever de uma sã arquitectura religiosa marcar a separação entre o «santuário» e a nave, sem todavia prejudicar a ligação dele com os fiéis. Uma igreja católica que não favoreça a boa celebração do culto, mais concretamente do Sacrifício da Missa, é, pois, igreja falhada na sua missão primária.

O QUE FORAM AS IGREJAS DE ONTEM

Quando olhamos para o passado, vemos que nem todas as igrejas correspondem a este ideal sublime. Se exceptuarmos a época basilical e de um modo geral as igrejas italianas, os templos podem ser «um admirável canto de glória que o génio humano cantou nos séculos passados à fé católica»⁴⁹, mas só raramente são igrejas que realizem a sua função integral. De facto, na maior parte delas é muito difícil conceber uma participação activa da assembleia em comunhão hierárquica com o altar. Apesar disso, seria erróneo dizer que não são verdadeiras igrejas. Estas igrejas são verdadeiras na medida em que reflectem a concepção de vida cristã do seu tempo e correspondem às exigências dessa concepção. Mas, por vezes, esta concepção é tão fraca, tão accidental no Cristianismo (e sobretudo tão afastada da vivência cultural da fé) que já se não teve em conta levantar igrejas para nelas os fiéis colaborarem conscientemente no culto público – o qual, de resto, não passa muitas vezes, para eles, de formalidade vazia a que assistem por obrigação ou por rotina. Estas últimas igrejas, por terem sido dedicadas a Deus pela Comunidade, talvez possam chamar-se «templos cristãos»; mas não creio que sejam verdadeiras, como igrejas cristãs, pois não as informam os autênticos valores do Cristianismo. São talvez obras-primas, fruto de artistas generosos que procuram compensar, em riqueza estética, a pobreza de alma de seus contemporâneos. A bem dizer, já não têm valor como igrejas, mas como obras de arte. Não nascem da alma cristã do artista, mas das capacidades artísticas de um homem que, por acaso, é cristão. A arte, na igreja, deixa de exprimir a comunidade cristã para ser expressão individual de um cristão artista. E este, mais ou menos inconscientemente, já não teve em conta fazer uma

⁵⁰ Cardeal Cerejeira, *Pastoral de 8 de Março de 1953*.

⁵¹ A este dilema consegue fugir o Barroco da primeira fase, o qual, enquanto sofreu influência da reacção post-tridentina (sobretudo jesuíta), construiu igrejas realmente verdadeiras (para a época), com um espaço bastante unitário, onde seria possível unificar a assembleia, mas onde a pastoral do tempo não impôs a ligação com o altar (nem a primazia essencial do mesmo).

igreja, mas fazer uma obra de arte. Longe vai então a ideia de que a arte, no templo, não passa de uma serva. Começa o divórcio entre a arte e a vida cristã; começa a laicização da arte nas igrejas e ninguém pensa que, na igreja, a arte fala para que seja ouvida outra voz: a grande voz da alma cristã⁵⁰.

Mas, olhando para o Cristianismo posterior ao séc. XIV, que vemos nós? Desaparece o espírito comunitário – nos lugares onde ainda existia –, a vida cristã individualiza-se ou mantém uma fachada balofa de comunidade nominal. Vai definhando pouco a pouco, até porque a arte, tornada individualista, não ajuda a fomentar a vida de comunidade.

Esta aparência de Cristianismo já não tem força para alimentar a alma do artista, mesmo quando ele se inspira em temas cristãos. A pouco e pouco, a arte vai saindo da igreja, vai deixando de ser cristã, para tornar-se laica e profana.

E agora os cristãos, ao construírem igrejas, estão perante um dilema⁵¹: ou admitem nelas a arte «viva» (e as suas igrejas são artísticas, mas profanas), ou rejeitam a arte viva, por ser profana (e as suas igrejas deixam de ter arte alguma, pois são cópias mortas das formas do passado, ou adaptação negligente ao «pastiche» de mau gosto).

Dum modo geral, podemos dizer que os séculos XVI, XVII e XVIII escolheram a primeira alternativa; mas, desde o século passado, está-se a optar pela segunda. Duas soluções falhadas. A primeira, oferecendo a Deus o que o mundo tinha de melhor, fazia igrejas verdadeiras, senão como igrejas, ao menos como obras de arte. A segunda, apresentando-se a Deus de mãos vazias, constrói templos «verdadeiros», não como igrejas mas como testemunho: testemunho claro de uma religião sem vida, testemunho flagrante de uma vida sem religião.

«Para quem tem coragem de as observar, as igrejas modernas têm o interesse e o patético de uma confissão carregada. A sua fealdade é a ostentação exterior dos nossos defeitos todos: fraqueza, indigência, timidez da fé e de sentimento, secura de coração, fastio do sobrenatural, escravização às fórmulas e convencionalismos, exagero das práticas individuais e desordenadas, luxo mundano, avareza, jactância, insipidez, farisaísmo,

⁵² Paul Claudel, *Carta a Alexandre Cingria* (19 de Junho de 1919).

enfatuamento.» (isto dizia P. Claudel das igrejas novas construídas antes de 1919)⁵². Por outras palavras: estas igrejas são espelho de uma época que não soube viver o verdadeiro conteúdo do Cristianismo, pois nunca faltou a uma época «a capacidade inexaurível de inspirar formas novas e belas, sempre que elas foram interrogadas ou estudadas e cultivadas à dupla luz do génio e da fé».

Todos nós, mais ou menos, herdámos dos nossos pais este mal comum. Ele está dentro de nós, não é exterior. E só a confissão do nosso mal será ponto de partida para revisão completa. Pena é que, 40 anos depois da confissão de Claudel, ainda haja quem viva na auto-suficiência falaz de um cristianismo embalsamado.

O QUE DEVEM SER AS IGREJAS DE HOJE

Temos dito que estamos numa curva da história. E é verdade: em muitos pontos importantes, o nosso tempo não segue na linha dos séculos passados, mas muda de direcção e não gasta tempo a procurar a verdade onde o fracasso dos séculos passados mostrou que ela não existe. (Não atiremos pedras a ninguém. Lamentemos somente os tristes resultados e aproveitemos as suas experiências para não cairmos nos mesmos erros).

Não saberemos agradecer a Deus a graça de vivermos num tempo que se empenha em descobrir, para além dos acidentes, a verdade profunda das essências vivas. Este desejo de autenticidade, de verdade, de ir ao fundo das coisas obriga a uma revisão completa dos problemas de vida, a uma purificação de tudo o que é supérfluo, a um voltar às fontes na procura da verdade integral.

Dentro da Igreja, fez Deus brotar uma concepção de vida cristã que mergulha na própria essência do cristianismo: a vivência do Corpo Místico. É este o ideal de vida cristã que os cristãos de hoje recebem com mais carinho. Eles compreendem e sentem que a vida do cristão-membro-de-Cristo é aquela que tira a sua força, a sua vitalidade, da acção de Cristo-Cabeça, de Cristo Vivo, a exercer o Seu Sacerdócio na Igreja e pela Igreja, através do Seu Sacrifício. A Missa volta, pois, a ser sentida como centro vital da vida cristã, como

⁵³ Pio XII, citando Pio XI na Enc. *Mediador Dei*, n.º 163.

sinal e garantia da união do Corpo Místico, desta comunidade cristã que o esforço dos grandes Papas do séc. XX está novamente a criar. A participação comunitária no sacrifício do altar voltou a ser o que sempre devia ter sido: a trave-mestra da vida cristã.

É, pois, dever da arte sacra moderna reflectir e fomentar esta nova concepção de vida cristã.

Quando analisámos a função da igreja, concluimos que, em princípio, uma arte é sacra na medida em que faculta a boa celebração do culto. Abrimos depois um parêntesis para lembrar que nem por isso são condenáveis muitas igrejas antigas, onde se não teve em conta a celebração comunitária, pois muitas delas são verdadeiras (ao menos relativamente), na medida em que respondem às exigências de certa concepção de vida cristã. Mas, como a primeira exigência da nossa actual concepção de vida cristã é precisamente a celebração comunitária e hierárquica do culto divino, podemos agora afirmar que não pode criar-se hoje arte sacra que não seja ao mesmo tempo arte litúrgica. «Na verdade, as belas-artes estão conformes com a religião, quando servem a Liturgia como nobilíssimas servas.»⁵³

Isto é especialmente certo quando se aplica à arquitectura sacra. Só assim a arquitectura é funcional. E não pode haver arquitectura moderna que não seja, antes de tudo, funcional.

II. EXIGÊNCIAS PSICOLÓGICAS

Mas, além das exigências teológico-litúrgicas, devemos ter em conta as exigências de natureza psicológica. A igreja não é um exercício frio de geometria: sendo casa para servir ao homem, deve ter estes valores enquadrados numa «escala humana». Por isso a casa de Deus entre os homens, além de funcionalmente boa, tem de ser humanamente bela: exige beleza, poesia, arte.

Ora, como a obra de arte é fruto de uma alma incarnada *neste tempo e neste espaço* e como a obra de arte sacra se destina a homens incarnados igualmente *aqui e agora*, toda a obra de arte verdadeiramente nova tem de reflectir esta alma nova que nós temos, bem diversa da que tiveram nossos

avós. É por isso que não podemos criar hoje arte sacra que não seja coerente com as exigências estéticas da nossa hora. Isto equivale a dizer que toda a «obra de arte» que hoje se faça, ou é moderna ou nem sequer é arte.

Não se trata, evidentemente, de nivelar a obra de arte pelo mau gosto da grande maioria, nem de aceitar de antemão tudo aquilo que seja novo. «Coerência, sim. Mas coerência sem quebra da virgindade da arte», diz-nos o Em.^{mo} Cardeal Cerejeira.

III. TENDÊNCIAS DA NOVA ARQUITECTURA SACRA

A ignorância destes princípios basilares, ou a sua recusa, levam necessariamente a dois formalismos diametralmente opostos: ou ao formalismo arqueologista, ou ao formalismo progressista.

Do primeiro vício enfermam aqueles que rejeitam «a priori» qualquer arte nova e julgam poder copiar, sem transformar em cadáver, os belos estilos do passado. É o preconceito do *antigo pelo antigo* que manifesta quem concebe hoje uma igreja em estilo medieval; igual preconceito manifestam aqueles que copiam servilmente uma igreja antiga. É certo que tais obras podem ser «bonitas», mas nem por isso deixam de ser falsas: estão mortas, irremediavelmente mortas. O público não tem direito a exigir dos artistas de hoje mais que aquilo que eles são capazes de lhe dar, embora as obras destes sejam menos imponentes que as cópias mortas de um passado esplendoroso. Vai nisso uma razão de humildade, de honestidade e de bom senso: «um leão morto vale menos que um cão vivo» – diz a Escritura.

O formalismo progressista também toma como fim as descobertas que outros empregaram como meios. Também aqui não se parte da função da igreja para a sua estrutura, mas procura-se, acima de tudo, fazer uma estrutura moderna, «à la page». É o preconceito do *moderno pelo moderno*. São fáceis de imaginar as consequências desastrosas deste vanguardismo temerário: adoptam-se as formas laicas da arquitectura civil, sem ao menos as baptizar; ou, então, cai-se no estetismo da «forma pela forma», ou na aventura do virtuosismo modernista, a rogo das facilidades técnicas do betão e do aço.

Querendo fugir aos exageros destas duas posições e levados por um falso conceito de «tradição», julgaram alguns que seria acertado adoptar o meio-termo de uma solução de compromisso. Num esforço por agradar a gregos e a troianos, este eclectismo grosseiro comete a ilógica de assumir os elementos mais gritantes do passado e do presente, não sabendo que os elementos gritantes nem sempre são os mais recomendáveis. O tão apregoado amor à Tradição não passa, muitas vezes, de uma capa falsa com que pretende disfarçar-se uma preocupação demagógica ou encobrir o vazio de uma impotência estética.

Navegando entre Sila e Caríbdis no meio destas aberrações, vai surgindo uma arquitectura que aceita lealmente as exigências litúrgicas e estéticas da hora que passa.

A arquitectura moderna, levada por uma preocupação de verdade, procura acima de tudo satisfazer as exigências funcionais do edifício. Parte da função para a estrutura: a sua forma plástica é, antes de mais, a estruturação da função. Por isso o arquitecto, autenticamente moderno, quando vai fazer uma igreja, não pode deixar de ter em conta que a igreja é «um edifício destinado ao culto divino». Como este culto se resume, em última análise, à participação hierárquica no sacrifício do altar, o arquitecto moderno vai utilizar todas as facilidades da técnica para dar à comunidade cristã um espaço que, pela sua união e ligação hierarquizada com o altar, simbolize (e realize mesmo) a união dos fiéis entre si e com Cristo.

Ora, a arquitectura moderna não só aceita que o Magistério Eclesiástico lhe marque a orientação que assegure a funcionalidade, mas possui ela mesma grandes recursos para pôr ao serviço dessa orientação.

De facto, o grande esforço da arquitectura nova tem sido redescobrir o «espaço», esse espaço que ultimamente andava sepultado sob camadas de ornamentos descabidos. E foi uma grande sorte para a igreja cristã que novamente se viesse a insistir no valor da *arquitectura como espaço*, pois ninguém ignora o efeito surpreendente de um espaço interno bem constituído. Quando mergulhamos nele, parece que ficamos mais leves, mais tranquilos, sem sabermos bem porquê, parece que saímos para fora de nós mesmos numa «exultação interior» que torna possível a aproximação das

⁵⁴ Notemos que o centro orgânico não é necessariamente o centro geométrico, como alguém, ultimamente, parece ter querido dizer.

almas. Ora, a arquitectura possui hoje enormes facilidades neste campo: as novas técnicas de construção, empregando lealmente o ferro, o aço, o cimento armado (e, agora, o alumínio e o plástico), dão-lhe um domínio quase absoluto sobre as leis da gravidade, que permite modelar maior amplitude de espaço sem colunas grossas que o prejudiquem. Por outro lado, a luz e a cor (que são, por assim dizer, a alma do espaço arquitectónico) foram muito enriquecidas pelos modernos estudos científicos, que os arquitectos de hoje procuram aproveitar inteligentemente.

Notemos, desde já, que esta acção psicológica do espaço interior fica muito prejudicada pelas decorações supérfluas, sobretudo quando estas não respeitam o valor funcional da parede, pois a parede é feita para delimitar o espaço. Mas também neste ponto a arquitectura nova se afirma: procura a colaboração das outras artes, mas não abdica do seu papel de coordenar todas elas no conjunto arquitectónico. Elas são chamadas a tornar o espaço mais acolhedor, mas não a estragá-lo (nem a substituí-lo, quando o arquitecto não conseguiu criá-lo). É por isso que, numa época como a nossa, em que não abundam os grandes pintores murais, a atmosfera de paz e recolhimento nas igrejas anda ligada à simplicidade e ao despojamento das superfícies internas. Alguns arquitectos modernos têm conseguido espaços tão ricos que quase dispensam qualquer decoração. É o caso de algumas igrejas de H. Baur, mas sobretudo de Rudolf Schwarz e de Le Corbusier (capela de Ronchamp). Todavia, o despojamento das paredes numa igreja sem proporções perfeitas, sem equilíbrio de volumes, traz consigo uma inevitável «frieza».

Mas é sobretudo na organização deste espaço que a nova arquitectura encontra facilidades nunca vistas. O emprego dos novos materiais e técnicas de construção permite ao arquitecto dispor o espaço da maneira mais conveniente para a participação dos fiéis, sem ser necessário recorrer a suportes que dificultem a união da assembleia ou a vista do altar. É por isso que, nas igrejas novas concebidas em ambiente de vida litúrgica, o espaço é organizado em função do altar, de modo a ser ele o centro orgânico de toda a construção⁵⁴. Desta maneira, qualquer lugar da igreja, por mais distante que fique, está sempre ligado ao altar, sempre perto dele; por outro lado,

⁵⁵ Não será necessário dizer que nenhuma destas formas conserva o seu geometrismo.

procura-se igualmente que o corpo da igreja seja um espaço unitário, onde os fiéis se sintam unidos uns aos outros, sem barreiras nem distâncias de separação. A assembleia inteira sente-se unida à volta do altar, centrada nele, num corpo único.

São já numerosas as igrejas novas onde os arquitectos têm posto a sua imaginação à procura de um espaço que simbolize liricamente a união do povo de Deus. São sobretudo fecundos em formas os arquitectos germânicos, fascinados pelo Movimento Litúrgico que, de há muito, vem germinando além-Reno.

Na Suíça, *Hermann Baur*, um dos maiores arquitectos modernos, aceitando lealmente os recursos da arquitectura civil, levanta igrejas que são, só por si, uma lição plástica de liturgia aplicada. As suas preferências vão para o plano rectangular cujo êxito é patente nas igrejas de Dornach (1937), Stüsslingen (1948), «São Miguel» de Basileia (1948), «Todos-os-Santos» de Basileia (1950) e Olten (1952): mas em «Santa Teresa de Jesus» de Roubaix (1954) usou uma planta próxima do triângulo; e em Birsfelden (1955) e Bienne (1956) foi para a forma em anfiteatro, com menos felicidade. Em «São Lourenço» de Wülflingen, uma das suas plantas melhor concebidas, construiu uma nave ovóide a que vem ligar-se um santuário oval. *Fritz Metzger* usa também o plano rectangular – como em «São Carlos» de Lucerna (1932) ou em Obbürgen (1952) –, mas as suas melhores realizações são talvez «São Francisco» de Riehen (1949) – de nave em trapézio a convergir para um coro oval – e «São Félix e Régula» de Zürich (1950) – de planta elíptica, com um santuário bem diferenciado posto no eixo menor.

Na Alemanha, *Rudolf Schwarz*, sem dúvida o maior arquitecto alemão, cria um novo espaço litúrgico muito mais rico, mais denso, mais cheio de mistério. A sua imaginação criadora elabora os planos mais variados e pessoais: a elipse em «São Miguel» de Francfort, o trapézio em Santa Maria Königin do Frechen, o rectângulo em Santa Ana de Düren e em Santo Alberto de Andernach⁵⁵. Em Saarbrücken (Sarre), *Dominikus Böhm* constrói a igreja de Santo Alberto em plano ovóide, com o santuário no foco menor; e, em Francfort do Meno, *Karl Wimmenauer* usa bem o plano oval, à semelhança de

algumas igrejas barrocas, colocando o santuário numa abside que prolonga a nave segundo a grande axe.

Por toda a parte, onde quer que o Movimento Litúrgico ganha raízes vão surgindo auspiciosas realizações. Assim, em França, o plano rectangular dá belas igrejas como a que Gauthier fez em Béthoncourt, e a de Grandjean em Marienau-les-Forbach; o triângulo tem sua única realização boa em Fontaine-les-Grès (de Michel Marot); o trapézio é usado em Issy-les-Moulineaux. Em Portugal, além de outras, podemos distinguir os belos espaços litúrgicos de «Santo António» de Moscavide, e da igreja de Águas (Penamacor-Guarda). A primeira é formada por um corpo rectangular que, à frente, se alarga para os lados, envolvendo numa generosa disposição comunitária um santuário muito bem hierarquizado. A segunda tem um plano trapezóide, com o santuário na base menor, e parece mais adaptado ao ambiente português.

Apesar da efervescência com que o mundo está a povoar-se de igrejas novas, não existe ainda um estilo moderno definido. Existem apenas pontos comuns, entre as várias tentativas que se fazem. Esses pontos são meios ditados pela necessidade litúrgica da participação hierárquica em concordância com as novas exigências estéticas.

É ponto assente que se deve evitar tudo o que venha criar barreiras entre a assembleia e o altar. Por isso, a balaustrada da comunhão (elemento tradicional que delimita concretamente o espaço do Santuário, Santo dos Santos da Nova Aliança) é de volume muito mais reduzido, perdendo o seu carácter de mesa, uma vez que «a verdadeira Mesa Santa é o próprio Altar». Ainda pela mesma razão, os ambões, que se colocam à entrada do coro (para a proclamação da palavra de Deus), não podem ter muito volume.

Alguns arquitectos tiram partido da colocação do Baptistério, que não é relegado para um canto escondido e funéreo, mas trazido para dentro da assembleia (às vezes, para a entrada principal, a fazer «pendant» com o altar – como acontece em Moscavide, em «São Miguel» de Francfort, em Frechen e na maior parte das igrejas de H. Baur). Foi pelo Baptismo que entrámos na Igreja, isto é, que fomos incorporados em Cristo e por isso tornados capazes de prestar a Deus a honra devida. É justo que seja esta lembrança a

56 Cardeal Cerejeira, Pastoral de 8 de Março de 1953.

introduzir-nos na igreja, onde, reunidos neste Corpo, vamos ofertar o sacrifício comum.

Como se organiza todo o espaço a partir do altar, é frequente polarizar-se no santuário o ritmo dos volumes, das luzes e das cores – o que acentua a primazia do altar e a ligação dele com os fiéis. A luz, sobretudo, é estudada de modo a cair, mais intensa, sobre o altar donde, por vezes, irradia para o corpo da igreja, numa mensagem simbólica de outra Luz que daí parte também: é o que acontece em Moscavide, em Águas (Penamacor), em Fontaine-les-Grès, em Matera (Itália), em São Martinho de Zuchwil e em Olten (Suíça).

Dentro do santuário, o altar ocupa sempre o primeiro lugar: procura-se-lhe uma forma majestosa, simples, bela, do melhor material; tira-se da sua volta tudo o que possa ofuscar-lhe o relevo: imagens e ornamentos excessivos, tronos etc.; quase sempre se procura dar simplicidade à parede do fundo desprovida de quaisquer pinturas além de uns simples frescos de natureza estática que, sem distraírem, ajudem a meditar.

Quanto à arte, as igrejas novas têm de comum: a preocupação de verdade (na procura da função, no uso sincero de materiais, na adequação entre um interior funcional e um exterior que dele deriva naturalmente, sem artifício nem ostentação); o gosto pela simplicidade que «resulta da justeza, da pureza, da unidade», sem afectação, nem artifício, nem grandiloquência; a elegância de uma «sobriedade aristocrata» que «vale pela nobreza, pela medida, pelo apuramento»⁵⁶.

Depois de uma fase excessivamente racionalista, procura-se hoje a comodidade do povo, a adaptação à cor local num urbanismo consciente, maior dinamismo e maleabilidade de formas (como em Ronchamp e Fontaine-les-Grès), mais colaboração das outras artes (como os notáveis frescos de Ferdinand Gehr, em Olten, e nas capelas de «Santo António» de Plona, em St. Gallen, e de Maihof, em Lucerna). Em Audincourt, o maior valor está mesmo na colaboração do mosaico de Bazaine, dos vitrais de Léger.

É evidente que a actual preocupação de verdade não tolera os arremedos ao estilo do passado, mas aceita francamente a arte nova que, longe de ser antiteísta, mantém, na sua aceitação do mistério, uma grande abertura ao mistério cristão.

⁵⁷ Se o arquitecto é um artista verdadeiro e não leva o simbolismo ao exagero, pode realizar uma obra maravilhosa, como Le Corbusier fez em Ronchamp. Mas o mal está em que um Le Corbusier ou um Schwarz não se encontram todos os dias – e então está-se num plano inclinado que leva aos maiores horrores (Veja dezenas de exemplos em *Fede ed Arte*, 1957, n.º 7-8-9).

Infelizmente, até entre os que aceitam os princípios expostos, há desvios a notar. São os exageros da extrema-direita.

A bela teologia do templo cristão fascinou de tal maneira alguns dos nossos contemporâneos que a sua preocupação primeira é levar a arquitectura a exprimir simbolicamente alguma ideia cristã. Ora esta preocupação, facilmente levada ao exagero, pode causar a asfixia da própria arquitectura⁵⁷. Porque esta não é escultura; ela é, antes de mais, um espaço funcional. Pode – e deve em certa medida – resolver simbolicamente a sua função, mas o símbolo não deve ser procurado senão como um meio mais completo de a resolver. Por outras palavras: a arquitectura aceita o símbolo, mas não pode transformar-se em alegoria.

Parece, pois, inaceitável, ao menos para a nossa sensibilidade, o simbolismo rebuscado de algumas igrejas, sobretudo germânicas, como a de Wimmenauer em Francfort do Meno ou a de Schwarz, em Bottrop.

Outro vício, mais comum ainda, é o de muitos arquitectos de pouca imaginação que vêem, nas boas igrejas modernas, uma receita infalível, um modelo a copiar. Assim se assiste ao paradoxo de alguns modelos, muito bons a princípio, entrarem de tal maneira na moda que se degradam indefinidamente. Assim está a acontecer, por exemplo, a certas soluções da capela de «Notre-Dame-du-Haut» como se aquelas soluções pudessem ter saído da alma de um arquitecto que não fosse Le Corbusier ou nascido num lugar que não fosse Ronchamp.

A completar esta visão superficialíssima, podíamos apresentar mais numerosos exemplos, sobretudo das Américas, onde Lloyd Wright (dos E.U.A.) tem pugnado por soluções menos racionalistas e mais abertas à imaginação pessoal e à poesia. Mas não pretendemos esgotar o assunto, e os poucos exemplos apontados bastam para dar uma ideia das possibilidades da arquitectura nova.

IV. CAUSAS DA INCOMPREENSÃO

Apesar da clareza dos princípios, é alarmante o número de pessoas que não aceitam, sem relutância, as igrejas novas. Creio que a causa da incompreensão é profunda demais para que a passemos em claro.

Antes de mais, devemos notar que toda a obra verdadeiramente nova há-de ser difícil de aceitar à primeira vista. Todos nós somos excessivamente rotineiros, apesar de toda a abertura de espírito.

Depois, sabemos como se operou, nos últimos séculos, um divórcio tremendo entre a Religião, por um lado, e as Ciências e as Artes, por outro. Infelizmente, os cristãos não estiveram presentes à enorme reviravolta que nestes campos se operou durante o século passado. Enquanto a arte, separada da Igreja, continuava a sua evolução viva (absolutamente necessária), os cristãos cruzaram os braços na doce contemplação das glórias de antanho. Assim, à margem da Igreja, surgem novos gostos estéticos, como o amor da simplicidade e da função, e estuda-se em que consiste propriamente a obra de arte, enquanto os cristãos já não sabem senão copiar o que outros cristãos criaram outrora.

Assim, só um pequeno número de privilegiados conseguiu manter intacta a bitola do bom gosto: os verdadeiros artistas, que não se deixaram contaminar; as crianças e alguns elementos de povo rude ou mesmo de classes cultas que ainda não tiveram tempo de se contaminar; um pequeno número – cada vez maior – de outras pessoas, que, tendo sido contaminadas, se deram ao trabalho de rever posições e estudar a sério onde está a verdadeira arte.

Sendo assim, não é boa recomendação para uma autêntica obra de arte que ela tenha a seu favor a grande massa da opinião pública. Mas, muito mais que a quantidade de testemunhos favoráveis, interessa a qualidade dos testemunhantes. Por isso, quando as pessoas de reconhecida competência artística dizem que certa obra tem valor artístico, a única atitude razoável (mesmo para o clero) é pensar que, se nós não gostamos desta obra, talvez tenhamos um critério mal formado.

Mas, para compreender uma boa igreja moderna, não basta ter bom gosto: é preciso, ademais, ter penetrado no âmago do sentido da Liturgia e do Sacrifício da Missa. Mas neste campo são ainda mais raras as pessoas

⁵⁸ André Malraux, *Les Voix du Silence*.

⁵⁹ Pio XII, *Enc. Mediator Dei*, n.º 160-161 (ed. da Acção Católica).

capazes. Acatemos (e façamos esforço por compreender) a opinião das pessoas competentes nesta matéria.

Quase sempre, o público que não aceita as boas igrejas modernas não repara que elas acertaram no essencial e condena-as por elas não terem alguns acidentes que estava habituado a ver noutras igrejas que, muitas vezes, desprezavam a sua função essencial.

Isto quer dizer que muito há ainda por fazer na formação religiosa e na formação do gosto. Mas, por enquanto, solução acertada não é procurar agradar ao público com obras que ele aprecia, mas multiplicar as obras verdadeiramente artísticas que serão, só por si, um poderoso estimulante da educação do próprio público. O ideal seria que toda a igreja moderna fosse como que um «sacramento» da renovação da paróquia: símbolo do renovamento, meio eficaz do mesmo.

E, para os renitentes que rejeitam «a priori» qualquer arte nova e pensam que toda a arte cristã deve tender para os estilos antigos, queremos repetir-lhes as palavras de Malraux: «nada pode vencer esta banalidade: que, para um homem do séc. XIII, o gótico era moderno»⁵⁸.

Aos apaixonados que aceitam «a priori» tudo o que seja novo e aos outros apaixonados muito mais numerosos que rejeitam «a priori» o que não seja antigo, a todos, fará bem meditar a frase clássica de Pio XII: «... é absolutamente necessário dar livre campo também à arte moderna, desde o momento que sirva com a devida reverência e honra aos templos e funções sagradas; de modo que também ela possa unir a sua voz ao admirável canto de glória que o génio humano cantou nos séculos passados à fé católica»⁵⁹. ❖

ALBINO CLETO

A arte cristã no seu valor histórico. Notas breves

Junho 1958. *Novellae Olivarum*, Ano XV, n.º 153, pp. 193-198

No campo da história da arte, reconhece-se actualmente o interesse que há em estudar uma época, um estilo ou, mesmo, determinada obra não já sob o prisma da técnica, das formas ou dos recursos, mas principalmente da sociedade que os produziu e, portanto, como fruto de um pensamento, respondendo a uma necessidade, traduzindo esta maneira de sentir, esta tal convicção, aquela crença religiosa... Tal estudo poderá ser proveitoso não só para o âmbito da arte, senão também para o da história das civilizações e dos costumes ou, ainda, para a história do pensamento teológico e da vida cristã.

Na verdade, se sabemos qual foi o culto antigo da cruz ou a concepção medieval do demónio, gostaríamos de conhecer melhor a evolução das crenças populares relativas à escatologia, tão representada nos capitéis românicos e tímpanos góticos; a função das imagens no templo; a ideia que presidiu à evolução e grandes realizações do pórtico central da igreja, etc. A estes e outros problemas, pode dar luz o depoimento de tantas obras de arte que a cristandade nos deixou. A este propósito, e para que do passado se tirem lições para o presente, julgámos úteis algumas considerações gerais tendentes a orientar o enquadramento da velha obra de arte cristã no seu tempo. Fazemo-lo mostrando como a obra é algo que fala, procurando saber a quem fala, o que diz e como o diz.

⁶⁰ «A arte depende necessariamente de tudo o que a raça e a cidade, a tradição espiritual e a história proporcionam ao corpo do homem e à sua inteligência. Pelo tema e pelas raízes, ela prende-se a um país e a uma época. É por esta razão que as obras mais universais e mais humanas são aquelas que apresentam mais nitidamente o cunho da sua pátria.», J. Maritain, *Art et Scholastique*, 4.^a ed., p. 108.

⁶¹ O aspecto a que desde já nos passamos a referir é somente o de «índice da sociedade». Uma arte comunitária ou mesmo qualquer obra de arquitectura têm de limitar o assunto e usar uma linguagem acessível a fim de permitirem o diálogo. E, assim, uma obra mais individual, porque não sujeita a esta limitação, pode em si mesma ser mais expressiva na extensão e na profundidade.

⁶² Só o coro remonta ao séc. XIII.

I. A ARTE É ALGO QUE FALA

Reconhece-se, de facto, ser a obra um «índice da sociedade que a produziu» e isto por força de uma íntima ligação que há-de existir entre elas. Essa ligação, verificada em toda a obra verdadeiramente artística, não é meramente accidental; é um condicionamento necessário. Definir arte como «a projecção da beleza na matéria trabalhada pelo homem» é supor uma matéria concreta e um homem concreto. Eis por que, tanto nas ideias como nas formas e ainda nos próprios materiais, o verdadeiro artista joga com os valores (não as deformações...) do pensamento e sensibilidade do seu povo, com as cores, os costumes e os materiais da sua terra⁶⁰. De contrário, fará obra morta, imitação ou exotismo, não arte viva. Seria incompreensível que Rembrandt nos desse, na Holanda, paisagens da Toscana ou pintasse em pleno séc. XVII nos moldes de séculos anteriores.

Conclui-se portanto que, sendo obra de uma época para essa época, expressão de um povo para esse povo, realização de um indivíduo para a sociedade que o rodeia, a verdadeira obra de arte há-de falar-nos, consequentemente, dessa época, desse povo, dessa sociedade. E ainda que uma obra de pintura possa, sob este aspecto, dizer menos que uma outra de arquitectura (mais funcional), ou uma arte individual menos que uma arte comunitária, o princípio exposto é no entanto de universal aplicação⁶¹. Se a catedral gótica de Colónia não é uma expressão eloquente do séc. XIX que a construiu (e muito menos dos medievais que a não construíram)⁶², é porque não será verdadeira obra de arte. A insucesso como este se condenam hoje numerosas imitações de estilos antiquados. A crítica e a história hão-de o confirmar, deixando-as no olvido. Felizmente, assim não procederam as gerações passadas, e podemos acreditar numa construção românica, renascentista ou barroca, na pintura de Giotto ou Rafael, na música de Bach ou de Wagner como expressões verdadeiras do seu tempo.

Poderá parecer exagerada esta ligação constante e universal da arte à sociedade. Como se verifica ela em Van Gogh ou Picasso?

Será na verdade proveitosa a apontada classificação da obra em comunitária ou individual, conforme nos aparecem mais os valores da comuni-

dade ou o mundo interior do indivíduo. Mas, ao invés do que poderá parecer, tal distinção origina-se não tanto na fonte a que o artista vai inspirar-se, como principalmente na finalidade que ele intenta. Assim, na elaboração da igreja românica ou do mosaico bizantino, a comunidade marcou a obra; o autor orientou toda a sua arte para um encontro com a sociedade concreta que procurava servir e à qual foi necessariamente buscar inspiração. Por isso, a igreja ou o mosaico falam clara e directamente da comunidade que os motivou.

Na obra individual de um Van Gogh, a verificação do princípio não é tão imediata, mas creio poder afirmar-se que ainda aqui a sociedade se reflecte largamente. Se, de facto, tal artista teve como móbil principal a necessidade de expressar o seu drama, ou o desejo de se extasiar numa beleza material que é reflexo do seu íntimo, teve também a intenção de se manifestar aos outros: nenhum artista realiza somente para si; toda a obra de arte é mensagem que o autor desejava fosse recebida por alguém; esse alguém é, senão uma sociedade limitada, ao menos a humanidade do seu tempo. O século de Van Gogh fica representado na sua obra enquanto foi capaz de aceitar aquele estado de espírito e aquela linguagem plástica que se verifica no dramático pintor.

Daqui se conclui ser indispensável, ao estudioso que lê uma basílica ou uma catedral, o conhecimento geral das características sociais da época em questão, principalmente da sua estrutura comunitária, pois que é sobretudo desta estrutura, deste grau de espírito comunitário, que depende a inserção do artista e, conseqüentemente, da obra na comunidade. Só o conhecimento do mundo maometano permite descobrir melhor a sua arte, como para bem entender o manuelino se requer a visão do nosso apogeu de Quinhentos.

Note-se desde já que, podendo aquela estruturação comunitária de vida ser maior ou menor conforme as épocas, a arte pode estar mais ou menos ligada sociedade. É evidente que S. Vital de Ravena nos fala mais do século de Justiniano do que Mafra nos fala do séc. XVIII.

Na civilização ocidental, esta estruturação comunitária executa longa curva, difícil de traçar. Simplificam-na, elevando-a até aos movimentos dos

⁶³ Angelico Surchamp, em introdução à obra *Bour-gogne Romane*, ed. Zodiaque, p. 18.

séculos XIII a XV, para a inverter com o humanismo e o individualismo protestante. Esta linha, já excessivamente resumida para base de qualquer estudo, é, para a crítica histórica da arte, simplista em demasia. Perante uma basílica cristã dos primeiros tempos, uma igreja românica do séc. XI e uma outra medieval de duzentos anos depois, o crítico não sente apenas, no tocante a este ponto, uma gradação, mas verdadeiros saltos que importa conhecer.

Tomamos estas datas apenas como exemplos. Parecem-nos eles bem expressivos. No primeiro caso, uma intensíssima vida comunitária, ainda sob o equilíbrio clássico, permite ao crítico, pelos planos, pela disposição dos objectos, pela iconografia, pelos frescos ou mosaicos da abside, descobrir directamente, para além do povo cristão, a própria «assembleia litúrgica dos fiéis». A espontaneidade desta descoberta já não a terá na igreja românica; o historiador dar-lhe-á a explicação na quebra do apogeu litúrgico. Mas, em contrapartida, ver-se-á perante uma nova civilização – a Idade Média – onde o estudo da crença e da vida cristã é talvez mais apaixonante pela abundância e qualidade dos documentos. Com a admiração por semelhante arte religiosa, cheia de verdade, de pureza e de paz, levantam-se mil perguntas sobre as concepções, costumes, devoções, práticas religiosas destes germanos cristianizados. Porquê esta repetição de figuras demoníacas? Para quê estes tímpanos de majestade? O crítico chegará a descobertas de notável valor, mas só o conseguirá se tiver em conta a comunidade dessa geração com tudo o que lhe é específico: «Todos estes arquitectos, pedreiros, escultores, pintores, todos os mil artífices desta oficina fazem um só corpo, um só coração, uma só alma. *Eles não tinham senão um fim: realizar a missão da sua vida, exprimir o seu desejo de Deus, e isto porque acreditavam.*»⁶³

Vem o Gótico. Quem tencionasse estudá-lo à luz daquela comunidade não acertaria inteiramente. Agora é a «cristandade» do apogeu medieval, afirmando-se no seu esplendor de sociedade político-religiosa hierarquizada e cheia de misticismo, que permitirá uma recta intelecção da sua arte. Importa, pois, ter uma visão prévia da comunidade de uma época para perceber a sua arte e saber ouvir o que ela nos conta. Sucede evidentemente que

⁶⁴ Angelico Surchamp, ob. cit., p. 11.

⁶⁵ Ed. Alpina, Paris, 1954, p. 9.

logo a própria arte nos revela mais a comunidade. Não há círculo vicioso mas explicação mútua que é fonte histórica de primeira monta.

II. Verificado que a obra de arte é algo que fala, que diz, que conta, importa saber a quem se dirige.

Seria errado olhar a arte como processo de narração. A obra não é primariamente depoimento, é pedaço da vida de um homem e de um povo. Aquele primeiro aspecto a que estamos dando relevo nestas notas – ou de depoimento – vale enquanto consequência do segundo.

Por isso, a obra fala, primeiramente, ao homem que a produziu e ao povo que a recebeu. O artista não é «Repórter» a recolher para os vindouros, nem a sua obra sofreu a preocupação de responder a críticas futuras ou de agradar a olhos estranhos. Fruto de um pensamento e de uma vida, dirigiu-se, ainda que por vezes em reacção, a esse pensamento e a essa vida. Na obra de arte, a sociedade fala não para outrem, mas para si mesma. E o historiador exulta, porque na pureza deste monólogo encontra, não só uma notícia, uma testemunha, mas antes a própria sociedade. «Basta saber ler um monumento, saber apanhar-lhe a trama, a mensagem inconscientemente formulada, para aprender mais de uma época e de um mundo – o mundo dessa época – do que aprenderia o mais imparcial dos historiadores.»⁶⁴

III. QUE NOS DIZ A OBRA DE ARTE?

Charles Terrasse, no seu livro *La Cathédrale-miroir du monde*⁶⁵, mostra-nos com breves páginas e vasta documentação fotográfica como a igreja foi (o autor limita-se à época típica das catedrais) o «espelho universal do mundo, das suas formas e dos seus destinos, onde todos podiam ler, e instruir-se». E o autor observa como, a par dos temas religiosos e das múltiplas cenas da história bíblica, nos aparecem ali a natureza, os diversos povos e os seus costumes, os trabalhos do campo e as artes, a história profana e as crenças lendárias, numa palavra, tudo quanto faz parte da sociedade medieval onde os pormenores da vida corrente conservam um sentido e os acontecimentos têm especial repercussão. Estes fenómenos, que no Gótico atinge

⁶⁶ Em 787, o segundo concílio de Niceia estabelecia o seguinte: «A composição das imagens não é deixada à iniciativa dos artistas. Ela implica princípios postos pela Igreja Católica e da tradição religiosa... Somente a arte pertence ao pintor; a ordenação e disposição pertencem aos Padres» – cit. em *La Cathédrale-Miroir du Monde*, p. 19.

o enciclopedismo, verificam-se mais intensamente do que se julga em todas as épocas: o homem do despojado período românico apresenta-nos num capitel a poda da vinha, e o quinhentista põe-nos, na sua arquitectura, coisas de viagens e de novos mundos descobertos.

Mas não é já o elenco dos temas que ora mais interessa ao historiador, há o pequeno pormenor. Na sua observação e estudo comparado se descobre o típico do costume ou da indumentária, o específico da concepção de tal realidade, a feição própria de uma devoção. Surpreende talvez pelo seu interesse a representação da Virgem com um nicho e um Menino no seio, magnífico testemunho de devoção a Maria, venerada no seu título primordial de Mãe de Deus. Já a representação do Calvário, por si mesma, a ninguém pode surpreender; o que nela me vai interessar é o modo de representação: o escultor do séc. XI apresenta-nos um Rei vencedor, o do séc. XVII mostra-nos um agonizante... Estes grandes pormenores são os que prendem o historiador, pois é por eles que pode conhecer a alma da sociedade ou a vida do povo cristão.

Para o estudioso que pretenda estabelecer a evolução de um dogma ou de um culto, há um ponto fundamental que é por demais conhecido, mas nem sempre bem observado: a comparação e o relacionamento. Ora, ele parece-nos indispensável, se atendermos a um fenómeno que em determinadas épocas se tornou frequente: a repetição excessiva dos motivos. Aqui se requer especial cuidado do observador, pois que ela tanto pode ser índice de pobreza de inspiração, como de convicção profunda e generalizada. A naturalidade ou o artificialismo das formas serão o critério para julgar em tais casos, adentro da arte religiosa e suposto o bom gosto artístico popular.

No campo da arte sacra, deve ainda atender-se a que os temas, ao menos os fundamentais, eram comumente dados pelo clero⁶⁶. Este facto, se por um lado pode dar origem à repetição dos temas, por outro é informação preciosa para julgarmos da vitalidade desses temas. Ao que objectasse com pretensa distância entre as directivas do clero e a vivência popular, responderíamos que, em períodos de grande ambiente comunitário, as directivas dos pastores reflectem fidelissimamente a vida da assembleia.

⁶⁷ P. 12, trad. do Dr. Nataniel Costa, ed. de Estúdios Cor, Lisboa.

Foi assim nos tempos em que o clero não satisfazia o gosto deformado dos fiéis, mas, em alto e homogêneo sentido artístico, orientava o povo no desejo que este tinha de traduzir belamente as suas crenças profundas.

IV. Resta-nos alguma coisa sobre o modo como a arte diz. Mas isso seria pretender expor todo o «processus» de expressão artística. Limitamo-nos, por isso, a lembrar que, tratando-se de arte religiosa, só a fé e o amor da vida cristã permitirão ao crítico entender profundamente tudo aquilo que foi dito na linguagem espiritual da fé e do amor, pois que foram essas e as demais virtudes cristãs as mãos que escreveram as admiráveis páginas seculares da arte cristã.

Lembre-se ainda que, no «como diz a arte», entra o particular do indivíduo. A este propósito, terminamos com algumas linhas de Lionello Venturi, na introdução à sua obra *Para compreender a pintura*⁶⁷, onde o autor apresenta o seu processo crítico de distinção entre assunto e conteúdo:

«Suponhamos um pintor que represente, sobre os traços de Nossa Senhora com o Menino, a mulher e o filho que ele ama. O assunto é a Virgem e o Menino Jesus. O conteúdo da pintura é o amor do pintor pela mulher e o filho. Um outro pintor que represente o mesmo assunto exprimirá, por outro lado, a sua devoção, acentuando o carácter divino do Menino Jesus e de sua Mãe. O assunto das duas pinturas é o mesmo: Nossa Senhora e o Menino. Mas o conteúdo é inteiramente diferente, pois que o conteúdo da primeira pintura é o amor, e o da segunda a devoção. O assunto é o que o pintor representou. Mas o conteúdo é a maneira como o representou. E, quando dizemos «como», falamos da forma de um pintor, da forma da sua imaginação.»

Estamos, pois, no campo do estritamente individual: a força da imaginação artística, a garra do génio não depende da sociedade. Mas depõe em seu favor, porque foi ainda a sociedade que, pela sua cultura, pelo seu interesse, por todo o seu condicionalismo, proporcionou o aparecimento do génio. ❖

AVELINO RODRIGUES

A construção de igrejas modernas e a responsabilidade do clero

Julho 1958. *Novellae Olivarum*, Ano XV, n.º 154, pp. 226-237

VITALIDADE CONSTRUTORA

Não resta dúvida a quem se debruça sobre a História que um dos maiores índices da vitalidade de qualquer movimento histórico é o número de construções que ele deixou. Sendo assim, não é para admirar que o Cristianismo seja o maior construtor. E não admira também que os períodos em que a Igreja manifesta maior vitalidade sejam igualmente aqueles em que ela mais constrói (os sécs. XVIII e XIX oferecem-nos uma flagrante contraprova).

Como não podia deixar de ser, a grande renovação da Igreja de hoje tinha de reflectir-se também na sua face externa. Mas, além disso, há outras causas extrínsecas que explicam a nova febre de construção na Igreja: o aumento de frequência aos actos de culto, o próprio aumento natural da população, as migrações internas dos campos para os centros urbanos, o aparecimento súbito de novos aglomerados humanos, as devastações da guerra – tudo isto contribui para que novas igrejas estejam a surgir por toda a parte. E ao vermos este pulular de vida, depois da crise dos últimos séculos em que a arte cristã parecia agonizar, depois das devastações de duas guerras que deitaram por terra, em pouco tempo, muito do que os cristãos edificaram

⁶⁸ Rudolfo Glaber, *Historia sui temporis*, liv. III, c. 4, «*Dei innovatione ecclesiarum in toto orbe*» (cfr. Villoslada, *Historia de la Iglesia Católica*, tomo II, p. 159).

⁶⁹ Sublinhámos esta palavra porque P. Claudel refere-se às igrejas novas construídas antes de 1919, entre as quais nomeia especialmente Lourdes, Montmartre e Montparnasse.

penosamente em muitos séculos, apetece-nos aplicar ao nosso tempo o que Rudolfo Glaber (1044) dizia do ano 1000:

«Parecia que o mundo sacudia a sua velhice para se cobrir com a túnica branca das igrejas novas.»⁶⁸

Pois este milagre parece que vai repetir-se novamente. O panorama da arte cristã no final do século passado era de facto desolador. Operara-se um divórcio tremendo entre a Religião, por um lado, e as ciências e as artes, por outro. Na realidade, o mal já vinha de longe: a partir da Renascença, exceptuado o período do Barroco puro, a arte da Igreja começa a laicizar-se, a ser menos cristã; depois, sai mesmo da Igreja para tornar-se abertamente laica e profana. E, uma vez separada da Igreja, continua a sua evolução inevitável: surgem novas técnicas, novos processos, novos gostos, tudo à margem da Igreja. Chegou-se mesmo a um tempo em que parecia necessário não ser cristão para se poder ser artista.

Neste momento, o povo cristão, ao construir as suas igrejas, estava perante um dilema: ou admitia nelas a arte «viva» (e as suas igrejas eram artísticas mas profanas), ou rejeitava a arte «viva» por ser profana (e as suas igrejas deixavam de ter arte alguma, pois eram cópias mortas das formas do passado ou compromisso negligente com um «pastiche» de mau gosto).

Dum modo geral, pode dizer-se que os sécs. XVII e XVIII, seguindo na esteira do séc. XVI, adoptaram a primeira alternativa; mas, desde meados do século passado, está-se a optar pela segunda. Duas soluções falhadas. A primeira, oferecendo a Deus o que o mundo tinha de melhor, fazia igrejas «verdadeiras», se não como igrejas, ao menos como obras de arte. A segunda, apresentando-se a Deus de mãos vazias, já não sabe fazer igrejas «verdadeiras» senão como testemunho: testemunho claro de uma religião sem vida, testemunho flagrante de uma vida sem religião. Como dizia P. Claudel: «Para quem tem coragem de as observar, as igrejas modernas⁶⁹ têm o interesse e o patético de uma confissão carregada. A sua fealdade é a ostentação exterior dos nossos defeitos todos: fraqueza, indigência, timidez

⁷⁰ Paul Claudel, *Carta a Alexandre Cingria* (19 de Junho de 1919). O texto encontra-se em *Positions et Propositions*, t. 2.

⁷¹ Pio XI, *Discurso de 27 de Outubro de 1932*, A.A.S. XXIV, p. 356.

da fé e de sentimento, secura de coração, fastio do sobrenatural, escravização às fórmulas e convencionalismos, exagero das práticas individuais e desordenadas, luxo mundano, avareza, jactância, insipidez, farisaísmo, enfatuamento»⁷⁰. Por outras palavras: estas igrejas são espelho de um tempo que não soube viver o conteúdo autêntico do cristianismo, pois nunca faltou a uma época a «capacidade inexaurível de inspirar formas novas e belas, sempre que elas foram interrogadas, ou estudadas e cultivadas, à dupla luz do génio e da fé»⁷¹.

Mas hoje as coisas estão a mudar, graças a Deus. Tem-se dito que estamos numa curva da História. E é verdade: em muitos pontos importantes, o nosso tempo não segue na linha dos séculos passados, mas muda de direcção e não gasta tempo a procurar a verdade onde o fracasso dos séculos passados mostrou que ela não existe. Não saberemos agradecer a Deus a graça de vivermos num tempo que se empenha em descobrir, para além dos acidentes, a verdade profunda das essências vivas. Este desejo de autenticidade, de verdade, de ir ao fundo das coisas obriga a uma revisão completa dos problemas da vida, a uma purificação de tudo o que é supérfluo, a um voltar às fontes na procura da verdade integral.

A própria Igreja não é alheia a este movimento: há um escol de cristãos cada vez mais numerosos que procuram viver os grandes problemas da vida da Igreja, consciencializar as riquezas da sua vida íntima, «sentir com a Igreja», numa palavra. Parece que o Espírito de Deus soprou uma vida nova sobre a Sua Igreja. E por isso há vida que se manifesta exteriormente, e por isso está a repetir-se, aos nossos olhos, o milagre do ano 1000.

EXIGÊNCIAS DUMA IGREJA MODERNA

Mas tão tenhamos ilusões: nem tudo anda acertado, nesta febre de construção, pois as boas vontades nem sempre são esclarecidas. É preciso deixar que esta vida nova se manifeste espontaneamente, sem peias. Ora todos nós, mais ou menos, fomos formados num meio que enfermava ainda dos desvirtuamentos dos últimos tempos. E, todavia, nós sentimos que já somos diferentes. Mas, se não fizermos esforço por rever posições, podemos ser

⁷² É certo que são ainda minoria os católicos que vivem este ideal. Mas é uma minoria constituída pelos católicos responsáveis, de todos os meios; por outro lado, este ideal é o mais genuíno sentir da Igreja. Tanto basta para que esta concepção se possa desde já universalizar.

levados inconscientemente a rejeitar as boas manifestações espontâneas deste ressurgimento e a mascará-las com aqueles mesmos horrores que P. Claudel lamentava nas igrejas do começo do século.

E como, neste campo, cabe ao clero a maior responsabilidade, não vem fora de propósito examinar como devemos comportar-nos perante o problema da arte sacra, a fim de que as igrejas modernas sejam igrejas acertadas.

Para que uma igreja moderna seja verdadeira, tem de corresponder artisticamente à nossa actual concepção da vida cristã. Se reconhecemos ao passado o direito de construir igrejas de acordo com as suas concepções de vida cristã, seria inconcebível que nós próprios não usássemos deste direito, sendo certo que a actual concepção de vida cristã mergulha na própria essência do Cristianismo: a vivência do Corpo Místico. É este o ideal de vida que os cristãos de hoje recebem com mais carinho. Eles compreendem e sentem que a vida do *cristão-membro-de-Cristo* é aquela que tira a sua força, a sua vitalidade, da acção de *Cristo-Cabeça*, de Cristo vivo a exercer o Seu Sacerdócio na Igreja e pela Igreja através do Sacrifício. A Missa volta, pois, a ser sentida como sinal e garantia da união do Corpo Místico, desta comunidade cristã que novamente toma consciência de si mesma. A participação comunitária no sacrifício do altar voltou a ser o que sempre devia ter sido: a *trave-mestra da vida cristã*⁷².

Por isso não pode conceber-se uma igreja moderna que não favoreça a boa participação no Sacrifício da Missa. E, como esta participação deve ser comunitária e hierárquica, só pode considerar-se acertada aquela igreja que oferece, à comunidade cristã um espaço que, pela ligação hierarquizada com o altar, simbolize, e realize mesmo, a união dos fiéis entre si e com Cristo.

Mas não basta que a igreja satisfaça as exigências do culto; é preciso que o faça artisticamente. Exige-o a dignidade da casa de Deus; exige-o a própria natureza humana que precisa, nos actos de culto, de um ambiente de elevação espiritual que só a beleza e a poesia podem trazer; exige-o também o zelo do apostolado: esses horrores que enchem as nossas igrejas, amados por uma perversão geral do gosto, prejudicam gravemente o apostolado,

pois mascaram indignamente a face da Igreja que devia aparecer radiosa e pura aos olhos dos fiéis e dos infiéis esclarecidos.

É sobretudo neste aspecto que queremos insistir e por isso vamos passar uma vista de olhos sobre os aspectos mais importantes das relações do padre com o artista.

ATITUDES E RESPONSABILIDADES DO CLERO

Um pároco pensa fazer uma igreja nova. Mas surge uma dificuldade económica e facilmente se dispensa o trabalho do arquitecto porque... «enfim, sempre são uns contos que se poupam». E assim, durante muitas gerações, os fiéis estarão condenados a rezar numa igreja onde não encontram ambiente de recolhimento, de elevação espiritual. É que este ambiente não se consegue naturalmente sem um espaço interno bem proporcionado, com equilíbrio de volumes – e nestas coisas o padre não é competente. Muitos sacerdotes há que ainda pensam que o arquitecto é uma formalidade da moda, um acidente que se pode dispensar facilmente se não for necessário obter participação do Ministério das Obras Públicas. Ora é preciso que todos se convençam de que, numa igreja, a arte é tão precisa como as próprias paredes.

Há também o caso em que se dispensa o trabalho do arquitecto, não por julgá-lo desnecessário nem por dificuldade económica, mas simplesmente porque o padre pode ter a ilusão de se julgar competente para fazer tudo. Há tempos, um jornal de responsabilidade felicitava um certo pároco por «importantes» melhoramentos realizados na sua igreja, dos quais ele próprio era «idealizador, arquitecto e mestre-de-obras».

Mas a verdade é que maior parte dos padres construtores procuram um arquitecto. Ainda aqui, quantas barbaridades! Acontece por vezes que os artistas têm de lamentar, como Alexandre Cingria, que o clero não saiba respeitar-lhes a consciência profissional. É que nem todos os membros do clero possuem a devida sensibilidade artística, mas caem na pretensão de impor ao artista os seus gostos pessoais, eivados de formalismos académicos

⁷³ Topamos aqui com o melindroso problema da educação artística do clero. Ninguém, como o padre, tem tanta responsabilidade no campo da arte: ele deve conservar sob a sua guarda o património artístico que nos legou a fé dos antepassados e, além disso, terá ocasiões frequentes de o aumentar se proceder com critério e bom gosto. Mas é isto que muitas vezes ele estará impossibilitado de possuir, se o Seminário não lho deu. E, pelo lado do Seminário, também não é fácil encontrar solução. Mais que adquirir uma cultura artística, é todo um ambiente que é preciso mudar – e por isso não se faz em pouco tempo. Além disso, há falta de pessoas que possam dar uma orientação eficaz. Não seria aconselhável a colaboração de leigos competentes? De qualquer maneira, algo desde já se poderá fazer, se os seminaristas tiverem interesse em tomar consciência dos problemas da arte em geral e das implicações pastorais da arte sacra.

⁷⁴ A laboração do programa não é fácil tarefa quando feita com cuidado. Dela depende em grande parte o bom resultado da obra. A título de exemplo, chamamos a atenção dos nossos leitores para o programa da construção da igreja paroquial do Sagrado Coração de Jesus (Lisboa) – ver *Novellae Olivarum*, Janeiro de 1958 (publicado também em separata pela mesma revista).

e pretensões arqueologistas⁷³. Ora, a arte é como o amor: exige espontaneidade, nada lhe repugna tanto como o formalismo. Mas o espírito de auto-suficiência, por parte do clero, impede muitas vezes qualquer tentativa honesta de confrontar opiniões. E, se o artista insiste, corre o perigo de ferir susceptibilidades e armar tempestade, porque neste campo todos se julgam competentes. A divergência, diz-se, é apenas uma questão de gosto – e o padre também ouviu proclamar que «gostos não se discutem» (princípio tão cómodo como falso – seja dito de passagem). E, se gostos não se discutem, em caso de conflito é quase inevitável que não prevaleça o critério do padre.

Daí que grande parte das construções religiosas deixe muito a desejar: as intervenções indiscretas durante a execução da obra ou depois do seu acabamento prejudicam sempre o trabalho do artista. «Quando modifico seja o que for, nas minhas composições, para satisfazer um cliente, o efeito geral fica sempre prejudicado», diz Alexandre Cingria.

É preciso que o padre compreenda que o artista deve ser deixado à sua liberdade. Ele não pede ao padre senão que lhe dê a conhecer as necessidades da vida paroquial, para que a nova igreja responda a elas cabalmente. Por isso, o papel do sacerdote é apenas elaborar um programa inteligente a fim de que a obra do artista possa atingir a sua funcionalidade⁷⁴. O padre marca o fim da obra, mas o modo de o alcançar compete ao artista. Não basta que o programa esteja bem feito, nem basta que o artista seja competente – é preciso que o artista respeite o programa e que o padre respeite o artista.

Entre nós, o autoritarismo do clero ou, então, o autoritarismo do Estado, tem sido o culpado de erros gravíssimos, sobretudo naquelas igrejas que não puderam ser bem feitas porque foram viciadas por um lamentável formalismo arqueologista. Este preconceito do *antigo pelo antigo* rejeita «a priori» qualquer arte nova e julga poder copiar, sem transformar em cadáver, os belos estilos do passado. E, então, não falta quem conceba uma igreja em estilo medieval ou copie servilmente qualquer obra antiga, limitando-se a fazer uma segunda edição incorrecta e... abastardada.

É certo que tais obras podem ser «bonitas», mas nem por isso deixam de ser falsas: estão mortas, irremediavelmente mortas. Aqui se filia também

⁷⁵ Esta palavra é uma expressão irreverente que só os franceses se podiam lembrar de criar. Saint-Sulpice é um quarteirão de Paris onde abundam as lojas de artigos religiosos, os quais, a maior parte das vezes, não primam pela estética: lá como cá, enxameiam as bugigangas religiosas que alimentam uma beatice lamecha, autênticas caricaturas do Pai do Céu (*Le Bon-Dieu*) e dos seus Santos.

um certo número de edifícios religiosos do chamado «estilo português» que se pretende impor em virtude de um falso conceito de tradição. Mas, infelizmente, a palavra «português» é aqui sinónimo de «coisa nenhuma» – e o nosso patriotismo não tolera este aviltamento.

Um outro escolho que impede o aparecimento de boas igrejas modernas é o desejo da ostentação, de pompa, de pretensão. Sonham muitos levantar uma catedral ou qualquer coisa que «encha o olho», que toda a gente admire, ainda que para isso seja preciso fazerem-se despesas escandalosas, se há dinheiro; mas se o não há, faz-se uma nave gótica... de cimento armado, ou pinta-se o estuque a fingir de mármore e manda-se dourar os candelabros... com purpurina. Esta pretensão manifesta-se também de uma maneira que entre nós é mais rara, mas não inédita. Alguns eclesiásticos procuram sobressair pela novidade e por isso o que lhes interessa primeiramente é que a igreja tenha uma estrutura moderna, da moda. Serão inevitáveis as consequências desastrosas deste vanguardismo temerário: adoptam-se as formas laicas da arquitectura civil, sem ao menos as baptizar; ou, então, cai-se no estetismo de procurar a forma pela forma ou na aventura do virtuosismo modernista, a rogo das facilidades técnicas do betão e do aço. É o formalismo progressista, é o preconceito do *moderno pelo moderno*.

Academismo, arqueologismo, modernismo, «bondieuserie Saint-Sulpice»⁷⁵ – eis 4 vícios tão diferentes que, afinal, partem da mesma fonte: o formalismo. O formalismo é imaginação estagnada, é a degradação progressiva de alguns modelos muito bons a princípio, é procurar como fim as descobertas que outros empregaram como meios. No caso das igrejas, é partir de uma forma preconcebida para a função, correndo o risco de a prejudicar, em lugar de partir da função e resolvê-la plasticamente por uma forma bela.

Em vez de cair nestes enganos, quanto melhor fazer um acto de confiança na verdadeira arte moderna! Toda a obra de arte é fruto de uma alma encarnada neste tempo e neste espaço, e a obra de arte sacra destina-se a homens encarnados igualmente aqui e agora. Por isso, ela tem de reflectir esta alma nova que nós temos, bem diversa da que tiveram os nossos avós.

⁷⁶ Diz Pio XII em Novembro de 1947: «... é absolutamente necessário dar livre campo também à arte moderna, desde o momento que sirva, com devida reverência e honra, aos templos e funções sagradas: de modo que também ela possa unir a sua voz ao admirável canto de glória que o génio humano cantou à fé católica nos séculos passados» (Enc. *Mediator Dei*). Em 4 de Agosto de 1950, era consagrada a igreja de Assy. Esta cerimónia tem qualquer coisa de simbólico, por marcar de alguma maneira que a Igreja aceitava a arte moderna ali representada por quase todos os grandes nomes da Escola de Paris. Mais memorável ainda é a data de 20 de Janeiro de 1951 em que uma Comissão de Arte Sacra, presidida pelo Arcebispo de Besançon e pelo Bispo Auxiliar, aprovou unanimemente os esboços de um grande mosaico de Bazaine e de 16 vitrais de F. Léger e, sobretudo, os planos de Le Corbusier para a Capela de Ronchamp, a mais audaciosa obra de arte sacra dos nossos dias. Ao ser inaugurada em 25 de Junho de 1955, disse Le Corbusier: «En bâtissant cette chapelle, j'ai voulu créer un lieu de silence, de prière, de paix, de joie intérieure... Excellence, je vous remets cette chapelle de béton loyal, pétrie de ténacité peut-être, de courage certainement, avec l'espoir qu'elle trouvera

en vous comme en ceux qui monteront sur la colline, un écho à ce que tous nous y avons inscrit.» E o Arcebispo, Monseigneur Dubois, respondeu: «Rodin, qui a écrit comme vous sur les cathédrales, les appelait 'les bornes kilométriques des routes romaines de la Chrétienté'. Vous venez, Maître, de planter en ce lieu, sur nos routes chrétiennes, une borne mariale: les mois écoulés indiquent assez qu'on s'y arrêtera volontiers».

⁷⁷ Frank Esgar, em *Carrefour*, chegou a afirmar que admitir esta possibilidade é «pedir à nossa época incrédula, orgulhosa, céptica uma coisa que ela não pode dar». Comentário de Joseph Pichard : «on ne peut pas dire plus nettement que l'ère des religions est close» (*Art Chrétien*, n.º 8, p. 27).

Isto equivale a dizer que toda a «obra de arte» que hoje se faça ou é moderna, ou nem sequer é arte.

Todos concordam com o princípio de que cada época histórica tem direito a uma arte própria. O que muitos põem em dúvida é se aquilo que passa por «arte moderna» tem direito a chamar-se arte e tem direito a entrar nas igrejas. É neste ponto que muitos sacerdotes se mostram renitentes, a ponto de o P. Régamey poder escrever com verdade: «As concepções e estados de sensibilidade dos meios religiosamente *habitados* estão impermeáveis aos criadores da arte viva, grandes ou pequenos, qualquer que seja a tendência destes artistas. Quem é sensível às coisas da arte viva e tenta qualquer conversação (no sentido pleno da palavra) nos meios eclesiásticos tem a impressão de se encontrar num mundo irreal onde, aliás, não pode viver com sinceridade.»

Ora, a arte moderna provou já de tal maneira que é capaz de construir as nossas igrejas que a suprema autoridade eclesiástica abre-lhe as portas de par em par⁷⁶.

Mas não falta quem lhe negue esta possibilidade, às vezes mesmo com abstrações aparatosas⁷⁷. Aqueles, porém, que estiverem isentos de partidarismos e fizerem esforço por compreender hão-de concordar que a arte moderna, não sendo por si mesma nem cristã nem anticristã, mantém, na aceitação do mistério, uma grande abertura ao próprio mistério cristão. A triste «querela da arte sacra» durou tanto tempo lá fora por causa dos exageros dos defensores da arte moderna e porque alguns se puseram a fazer lucubrações apriorísticas sobre «o espírito da arte moderna», quando a verdade é que esta é apenas um fenómeno concreto, um estádio existencial da sensibilidade e do bom gosto. Quanto melhor não será olhar realisticamente para o testemunho das próprias obras! Este testemunho é hoje tão evidente que ninguém poderá negar, sem cair no ridículo, as possibilidades da arte

sacra moderna. No que diz respeito à arquitectura, basta lançar um olhar para as realizações que vão aparecendo onde quer que o Movimento Litúrgico ganha raízes e se respeita a liberdade criadora do artista.

ALGUNS EXEMPLOS

Vamos apresentar aos nossos leitores, a título de exemplo, quatro igrejas que julgamos documentar o que fica dito. Vêm-nos dos lados da Alemanha, como de lá nos veio o próprio Movimento Litúrgico, mas felizmente podíamos apresentar exemplos mais próximos de nós. Em todas elas, é patente a preocupação funcional de satisfazer as exigências do culto cristão que é essencialmente comunitário, mas é também essencialmente hierárquico: estes arquitectos procuraram reunir os fiéis à volta do santuário, em comunhão com o altar, sem deixarem de atender que o santuário, por ser o «Santo dos Santos» da Nova Aliança, exige uma diferenciação hierárquica que lhe marque a transcendência e o coloque no foco de todas as atenções.

Na igreja de «Todos-os-Santos» de Basileia (1950), Herman Baur conseguiu plenamente este efeito. A hierarquia do santuário, é marcada pela orientação da planta (rectangular), estudo da luz, elevação do nível, imponência do próprio altar que a simplicidade da parede do fundo acentua ainda mais. Este grande arquitecto suíço adopta todas as facilidades da construção industrial quanto à maneira de utilizar os materiais modernos, por exemplo na cobertura (abóbada de berço em casca de betão armado) e no que diz respeito à técnica da luz. Coerência do exterior com o interior. Em todo o conjunto, é de apreciar a nobreza, a simplicidade, a elegância, o equilíbrio, a segurança no domínio dos materiais e, acima de tudo, o ambiente de sacralidade que a nossa fotografia faz adivinhar.

A igreja de «Santa Maria» de Olten (1952) mostra-nos como este arquitecto reflecte as mesmas qualidades no volume externo da igreja. Numa perfeita integração na paisagem, há aqui um equilíbrio de volumes que quase diríamos clássico, aliado a uma multiplicidade de requintes quase levada ao exagero. Não viria fora de propósito abordar aqui o problema da configuração

⁷⁸ Cfr. Ch. André, *Ideal Sacerdotal*, p. 58. Este livrinho admirável é a publicação dos apontamentos de um retiro pregado aos Ordinandos do Seminário de Issy (França). O texto citado é extraído de uma conferência aos Ostiários.

⁷⁹ *Directivas do Episcopado Alemão na Construção de Igrejas – «Novellae Olivarum»*, Janeiro de 1955.

externa do edifício sagrado, já que alguns pensam não ser legítimo dar-lhe uma forma nova. De facto, habituadas a identificar a igreja por alguns pormenores do exterior, muitas pessoas não concebem como é que uma igreja pode prescindir desses pormenores. Há quem diga que a igreja parece um cinema, não se dando ao trabalho de reparar que, ao contrário daquelas igrejas que ama e admira, a igreja moderna oferece por vezes a enorme vantagem de acertar no essencial. E isso não é pouco. «Dirão talvez: é uma sala de cinema... É uma questão de hábito: se o cinema tivesse vindo depois diriam: é uma igreja⁷⁸. O que interessa é que tenha uma alma de igreja; o resto é como o vestuário que muda conforme o tempo. A este propósito, dizem os Bispos alemães: «Seria errado adaptar de tal maneira a construção exterior da Casa de Deus – nas suas proporções e linhas, na sua estrutura e decoração – às construções profanas do tempo e do ambiente que desse a impressão de um edifício profano. Mas seria igualmente erro recorrer a uma gritante linguagem de formas a fim de atrair a atenção dos transeuntes para a igreja que encontram no caminho.»⁷⁹

Muito próximo destas duas, está a igreja de «S. Félix e Régula», que Fritz Metzger construiu em Zurich (1950). Os fiéis estão reunidos numa nave elíptica e o altar é colocado num santuário rectangular que vem inserir-se na nave, na altura do eixo menor. Liturgicamente, a planta é perfeita. Note-se a riqueza da luz, a majestade do santuário e do altar, a delicadeza do conjunto e dos pormenores, a simplicidade das superfícies. O volume exterior é harmonioso, mas, como nas igrejas anteriores, resulta mecanicamente da disposição do espaço interno, sem que o arquitecto tivesse pedido à sua imaginação um esforço para uma modelação plástica mais livre.

A igreja de «Santa Maria Rainha» em Colónia – Frechen manifesta nitidamente uma outra tendência. Rudolf Schwarz, sem dúvida o maior arquitecto alemão da actualidade, consegue criar um espaço novo, muito mais rico, mais denso, mais cheio de mistério. Tendo embora as exigências litúrgicas como ponto de partida (tal como os arquitectos anteriores), Schwarz não se limita a satisfazê-las racionalmente, mas procura na sua imaginação uma ultrapassagem da ordem da poesia e da criação artística. É por isso que esta igreja, na sua rigidez,

80 A nossa fotografia acentua este papel dos dois pilares, porque os sobrepõe de encontro à parede do fundo. Na realidade, eles estão bastante destacados da parede. Na altura em que a nave termina e principiam os braços laterais, o tecto começa a subir gradualmente formando uma aresta que assenta sobre os dois pilares. A fotografia não o indica devidamente.

é mais humana, afinal, que as anteriores. O corpo da igreja assenta sobre uma planta trapezoidal que alarga gradualmente, à medida que se aproxima do santuário. Dos dois lados do santuário, o espaço abre-se formando dois pequenos braços laterais, semelhantes às asas de um avião. A parede de tijolo do corpo da igreja interrompe-se numa dada altura para ser substituída por uma superfície de vidro que cobre igualmente toda a face anterior dos prolongamentos laterais, anulando assim, com a luz, o ângulo que prejudicaria a unidade espacial dos três braços. Deriva também daqui um belíssimo estudo da luz que ilumina o altar mais intensamente e dá vida a todo o espaço. E este espaço é tão rico que não precisa de qualquer decoração para evitar a «frieza». Note-se a maneira simples mas engenhosa como se evitou que o altar ficasse perdido de encontro à parede do fundo: deu-se-lhe uma cor branca, cortou-se a monumentalidade absorvente da parede do fundo com lâmpadas de quebra-luz dourado e cavando nela uma pequena abside para o altar. Os pilares dourados que sustentam o tecto, apesar da sua leveza, cortam longitudinalmente a superfície da parede e ajudam a centrar o altar, ao menos para quem estiver no corpo da igreja⁸⁰.

Queremos frisar, mais uma vez, que não apresentamos estes exemplos como modelos a copiar, mas como prova das possibilidades da arte nova, quando ela sai livremente da alma de um artista que sente o mistério cristão na sua profundidade. Mesmo o maior artista não é capaz de fazer uma obra desta natureza quando a sua imaginação criadora é perturbada ou atrofiada pelo mau gosto de um clero sem sensibilidade.

A ARTE SACRA E O GOSTO DO POVO

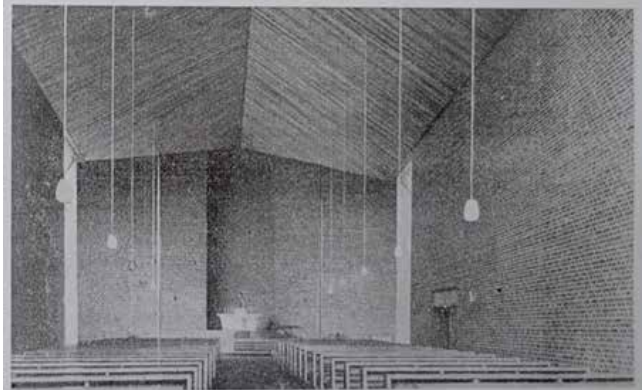
Muitos cristãos a quem estes templos se destinam não estão preparados para compreendê-los e apreciá-los. O gosto deles também anda desnorteado; aliás, toda a obra nova é difícil de compreender à primeira vista. Apesar disso – melhor dito: até por isso –, a única política acertada é multiplicar as obras puras que serão, só por si, mercê da sua irradiação, um poderoso estimulante da educação dos fiéis. «Ne donner que le meilleur, même incompris, même inconnu; ... l'obscurité et l'incompréhension n'ont qu'un temps. II y a une

radioactivité des oeuvres pures» – ensina o Pe. Couturier, um dos pioneiros da arte sacra moderna, tantas vezes incompreendido. De facto, não é preciso pensar muito para se ver que terá de ser assim. As obras que por vezes o povo mais aprecia são precisamente as que lisonjeiam uma piedade mal formada, quer dizer, uma beatice ingénua e lamecha feita de práticas desordenadas e mesquinhas. Mais do que mau gosto, é o reflexo de um empobrecimento de alma. Acomodar a arte sacra a estas baixeiras é um escândalo, que só não é sacrílego por ser inconsciente. Mesmo os não fiéis o reconhecem: «desde que se abaixa a arte sacra para pô-la ao nível do povo, não se faz um acto de fé mas de propaganda» – afirma Bracque, esse grande artista da Escola de Paris. No fundo, é demagogia. Moscovo faz assim, mas nós não temos o direito de enganar o povo cristão, engorgitando-o com obras que só servem para degradar-lhe a sensibilidade. É uma questão de consciência.

AS ESPERANÇAS DA ARTE SACRA EM PORTUGAL

Mas onde encontrar os artistas cristãos capazes de levar por diante a tarefa da arte sacra? Lá fora, a arte sacra pode orgulhar-se da colaboração de artistas cristãos que são dos melhores mestres da arte moderna – Desvallières, Maurice Denis, Léon Zack, Albert Gleizes, Georges Rouault, Schwarz, Baur, Manessier, Bazaine e Gehr –, para falar só dos principais. Mas em Portugal? Em Portugal, há poucos artistas verdadeiramente cristãos, e os que existem são ainda pouco conhecidos. De resto, a falta de artistas em Portugal é, além de mais, um reflexo da pobreza do nosso meio artístico. O facto é sobretudo dramático na arquitectura, até porque as outras artes escapam mais facilmente a um irrazoável dirigismo. Mas há já algumas realizações presentes que são garantias de esperanças para o futuro. Nota-se entre os arquitectos mais novos um entusiasmo crescente pela arquitectura moderna que desabrocha plenamente lá fora. Por outro lado, é de esperar que o grande inquérito sobre as características da arquitectura regional portuguesa – trabalho recente, mas necessário de há muito – forneça os elementos de aclimação da arquitectura moderna ao solo português. Outra esperança notável é a

progressiva influência da Acção Católica nos meios universitários, o que faz prever o engrossar das fileiras do Movimento de Renovação da Arte Religiosa, em boa hora nascido em Lisboa. Esperemos que os artistas deste movimento e outros que, porventura, existam saibam tomar os valores da arquitectura moderna e os da tradição nacional e elaborem, na sua alma, a síntese cristã por que suspiramos. ✚



▲
Igreja de Todos os Santos, Basileia
[em cima]

Igreja de Santa Maria, Olten
[em baixo]

▲
Igreja de São Félix e Régula, Zurique
[em cima]

Igreja de Santa Maria Rainha, Colónia
[em baixo]

AVELINO RODRIGUES

Adaptação das igrejas antigas às necessidades da pastoral moderna

Junho 1959. *Novellae Olivarum*, Ano XVI, n.º 162, pp. 177-193

INTRODUÇÃO

«Os reitores das igrejas têm a seu cargo um património sagrado, no sentido próprio da palavra. Estas igrejas onde o Santo Sacrifício é celebrado, onde Cristo habita, onde o povo se santifica, estes objectos benditos que entram na realização dos actos do culto – merecem veneração e amor. Demandam um zelo piedoso» (CARDEAL SUHARD).

Este zelo tem de exercer-se necessariamente em várias linhas, consoante as diversas obrigações frente à igreja antiga. Assim:

- 1) O padre tem de conservar a igreja antiga, não apenas por ser um valor histórico ou artístico, mas também por ser um património sagrado que nos deixou a fé dos nossos maiores – e isto implica um trabalho de conservação.
- 2) Mas, como a igreja é sobretudo uma coisa viva destinada a alimentar a fé dos cristãos actuais, o padre não pode limitar-se a conservar o depósito do passado, mas tem de o tornar capaz de satisfazer as necessidades da comunidade actual. Ora, a comunidade actual pode ser

81 Falo de sensibilidade e não de falta de sensibilidade. O mau gosto não tem os direitos que só são devidos ao autêntico bom gosto, porque ele é apenas uma falta de sensibilidade.

82 Para nós, a funcionalidade não é apenas aquela preocupação racional de satisfazer mecanicamente a finalidade da obra. Uma igreja pode não estar bem estruturada «funcionalmente», embora ofereça comodidade, luz e calor, que permitam celebrar lá todos os actos do culto. Isto, que seria uma funcionalidade puramente material, é necessário mas não basta, porque o homem não é apenas razão, é também sensibilidade. Nos actos de culto, a sensibilidade desempenha um papel preponderante. E uma visão humanista da vida e do homem não o pode esquecer. É por isso que o lugar do culto não pode ser apenas um lugar que permita a reunião de muito povo, à semelhança de um barracão, de uma sala de cinema ou de um estádio de futebol que a Autoridade Eclesiástica deputou extrinsecamente para o serviço religioso. A sensibilidade precisa de ser ajudada por um ambiente de mistério que, no fundo, é a radiação espontânea da fé e da graça na obra realizada pelo cristão. Para que esta radiação possa ser acessível aos outros homens,

numa linguagem humana, o artista tem de materializá-la, tem de a plasticizar, tem de a tornar símbolo. Para isso, o artista tem de informar com ela a obra material que tem de fazer. Sobre a obra material fica a brilhar a radiação da fé e da graça, à escala humana. E o resultado final é que esta obra é bela, é arte cristã, e pode ser arte cristã comunitária. E tudo isto entra dentro da função. Pode dizer-se, por isso, que, na igreja, a presença de arte (e de arte cristã comunitária) é tão funcional e portanto tão necessária como as próprias paredes.

levada a tomar consciência de que o estado da igreja não satisfaz plenamente estas necessidades. E isto por três razões:

- a) Porque há certos contributos do passado que não foram felizes e que os cristãos de hoje sentem serem erros – e isto implica um trabalho de *purificação*.
- b) Porque há certas soluções do passado que, embora acertadas para o seu tempo, são hoje incómodas por terem mudado os interesses da comunidade – e isto implica um trabalho de *mudança* ou de *adaptação*.
- c) Porque a comunidade de hoje tem certamente exigências novas que precisam de uma resposta na igreja – e isto implica um trabalho de *completamento* ou de *revalorização*.

PRESSUPOSTO NECESSÁRIO

Aceitando, como uma evidência, que a obra deve adaptar-se ao culto e ao homem e não vice-versa, é claro que todas estas obras se devem fazer de maneira a tornar a igreja o mais acomodada possível à sensibilidade actual⁸¹. Nem outra coisa seria possível na arte da igreja, arte essencialmente comunitária. É por isso que todos estes arranjos se deverão fazer de acordo com os princípios do gosto e da sensibilidade actuais. Estes princípios, no caso concreto, poderão reduzir-se a dois: preocupação de *verdade* e preocupação de *simplicidade*. Na arquitectura moderna, esta preocupação de verdade manifesta-se no primado do funcional⁸², na redescoberta da arquitectura como espaço, na busca de pureza que rejeita os artificialismos e falsidades. À simplicidade repugnam as decorações e os ornamentos redundantes, que não só irritam por serem indiscretos, mas até podem prejudicar a própria função da obra desviando para si as atenções devidas ao centro do culto ou estragando o efeito do espaço na medida em que não respeitam o valor funcional das superfícies que o delimitam.

AMPLITUDE DA QUESTÃO

O PROBLEMA JURÍDICO DOS MONUMENTOS NACIONAIS

O problema põe-se não apenas para os monumentos nacionais (M.N.), mas para a maior parte das igrejas antigas que, sendo mais modestas, nem por isso merecem menos atenções. «Não há dúvida – nota o Cónego Martimort – que as paróquias que têm por igreja uma jóia românica ou gótica se sentem atacadas muitas vezes de uma psicose de velhice, para a qual tudo contribui: estátuas relicários, vitrais, etc.»

No caso de «monumentos nacionais», pela própria natureza dos mesmos e em virtude da actual política de restauração, o problema é bastante mais delicado. Nestas igrejas, embora em princípio o clero não possa tomar a seu cargo os trabalhos de «conservação, reparação e restauração», a verdade é que ele tem a dizer uma palavra à qual o Estado dá grande importância, porque dela pode depender a boa realização da obra.

Pela letra da Concordata, vê-se claramente como se teve em conta salvar a funcionalidade das igrejas em questão. O Estado obrigou-se, para isso, a atender à palavra das Autoridades Eclesiásticas. Nem outra coisa seria razoável, já que a igreja continua obra viva ao serviço da comunidade cristã.

De facto, embora a Igreja tenha cedido ao Estado a propriedade legítima das igrejas classificadas como «monumentos nacionais», só o fez com a condição de elas ficarem afectadas «permanentemente ao serviço da Igreja». Por isso ficou estabelecido na Concordata: «ao Estado cabe a sua conservação, reparação e restauração *de harmonia com plano estabelecido de acordo com a Autoridade Eclesiástica, para evitar perturbações no serviço religioso*; à Igreja incumbe a sua guarda e regime interno» (art. 6.º).

Quer dizer: a Igreja cede o domínio legítimo destes bens, mas reserva-se o direito da sua utilização: só poderão ser utilizadas para o serviço religioso. E esta utilização deverá fazer-se segundo as normas exclusivas da Igreja, uma vez que o Estado é incompetente em tal matéria. Por isso o Estado não poderia deixar de reconhecer à Igreja, além do direito de

guardar os templos à sua vontade, outros dois direitos destinados a garantir a integridade do culto:

1. poder exclusivo no regime interno;
2. faculdade de coordenar, de acordo com o Estado, os planos de todas as obras a realizar na igreja, a fim de que estas venham ao encontro da função da mesma (i. é, do serviço religioso), em vez de a virem perturbar. Evidentemente, cabe apenas à Igreja (e não ao Estado) designar o que é que pode bulir com o serviço religioso.

Até agora não consta que se tenha procurado este entendimento entre os representantes das duas altas partes contraentes. E se, muitas vezes, os funcionários dos M.N. procedem com um autoritarismo discricionário, manda a verdade dizer-se que boa parte da responsabilidade recai sobre os homens da Igreja. Há, infelizmente, muito clero sem a mínima preparação artística que tem estragado e vendido autênticas obras-primas; por outro lado, a Igreja não se tem sentido com suficiente competência artística que lhe desse «autoridade moral» para exigir o cumprimento das disposições concordatárias.

Por isso a Igreja, neste ponto, tem andado desacreditada perante os organismos estatais, a ponto de terem caído sobre o Estado todas as responsabilidades das obras de restauração. E quem se admira que os arquitectos (ou os engenheiros?) dos M.N. não conheçam as necessidades pastorais da Igreja de hoje?

Interessa, pois, que a Igreja ganhe autoridade nesta matéria, para poder depois falar. E, portanto, é necessário que as Comissões Diocesanas de Arte Sacra procedam a um estudo aturado da técnica e da arte do restauro. Este nosso trabalho não pretende senão despertar o interesse para esse estudo mais aprofundado.

Notemos desde já que, até certo ponto, é natural uma colisão de critérios entre os dois poderes interessados. Para o Estado, o monumento é apenas um valor do passado, testemunho religioso de valores antigos que importa conservar por amor à tradição nacional. A sua conservação é pedida por um motivo de nacionalismo, de estética ou de

⁸³ Cfr. *L'Art Sacré*, 1947, n.º 3, p. 53.

turismo, como acontece com outras atracções de museu. Para a Igreja, porém, o templo artístico ou histórico é sobretudo um valor do presente; é uma coisa viva, destinada a alimentar a vida dos cristãos actuais, que, portanto, não basta conservar, mas é preciso revalorizar, de maneira a que ele possa comportar as exigências todas da pastoral moderna. O Estado conserva o valor artístico e histórico do passado; A Igreja, zelando também o valor do passado, quer acrescentar-lhe valores do presente. É por isso que os serviços do Estado só falam em conservação, reparação e restauração, ao passo que a Igreja, para que os templos possam permanecer devidamente «afectados ao serviço religioso», tem de falar também de acrescentamentos, de adaptações, de revalorizações.

Aqui, como sempre, a Igreja nunca é levada primordialmente por razões de nacionalismo, estetismo ou arqueologismo, mas sobretudo por uma razão pastoral.

Na realidade, porém, o antagonismo não deve ser tão radical como parece à primeira vista, pela razão simples de que o Estado não tem interesse algum em ver os monumentos mumificados, num ambiente de cemitério. Supomos que deveriam ser subscritas estas palavras do Comissário-Geral do Turismo Francês: «a conservação não basta; é possível conservar (as igrejas) como cadáveres embalsamados, ruínas, cinzas, santuários mortos. Mas o que importa é a vida. A beleza das igrejas de França, como aliás de todos os monumentos, não atinge a sua plenitude senão na vida; e só as manifestações do culto podem conservar nestas construções a sua vida natural»⁸³. Se o culto, hoje, tem novas exigências, nada mais lógico do que tornar a igreja apta às novas exigências do culto.

Portanto, se a Igreja quiser cumprir o dever de colaborar com o Estado na elaboração dos projectos de restauro, tem de saber claramente quais as implicações plásticas da sua razão pastoral. Desta maneira, o Estado verá facilitado o seu trabalho para bem do monumento, do culto e do prestígio artístico nacional. É, pois, necessário que os homens da Igreja possuam um critério seguro de restauro que se possa confrontar com o critério dos M.N.

⁸⁴ Cfr. Carlo Perogalli, *Monumenti e Metodi di Valori-zzazione*, p. 94. Este livro serviu de ponto de partida para a elaboração das ideias sobre restauro ou «revalorização», expressos neste artigo.

E, neste campo, é de facto uma felicidade que as modernas ideias de restauro tenham tanto em conta acomodar o monumento às mudanças acidentais da sua função.

Vamos tentar dar uma ideia dos princípios gerais do restauro moderno:

DEFINIÇÃO DE TERMOS

Antes de mais, convém definir o que se entende por «restauro». O conceito de restauro-reconstituição a que estamos habituados nasceu no séc. XIX, quando o Romantismo chamou a atenção para os monumentos medievais então arruinados e quis reintegrá-los na sua pureza primitiva. É por isso o conjunto das técnicas necessárias para fazer voltar o monumento à sua fisionomia primitiva.

Este conceito não se pode generalizar hoje em dia e por isso, para muitos modernos, até a própria palavra é inaceitável. Em vez do restauro-reconstituição, tem já hoje foros de cidade o conceito de restauro-revalorização, que se pode definir assim: qualquer intervenção artística na obra de arte antiga que a torne capaz de satisfazer plenamente à sua função.

LIMITES DO ESTUDO

Notemos desde já que não é possível estabelecer «a priori» uma doutrina abstracta do restauro que traga uma resposta para cada caso concreto. Há uns tantos princípios gerais que se aplicam com bastante elasticidade, segundo o estado do monumento e os dotes pessoais do artista restaurador. Mas não há aqui receitas completas.

Isto não equivale a dizer que não deve haver método algum ou – o que viria a dar no mesmo – que há tantos métodos quantos os casos concretos. A doutrina do «não-método», do «caso por caso» – como nota paradoxalmente um dos teóricos do restauro moderno – «é uma praxe que só pode ser seguida por quem já não precisa de método algum»⁸⁴. Afora os casos raríssimos de artista da craveira de Ambrogio Annoni, a teoria do «não método» constitui um grave perigo: permite um empirismo relativista frente a cada caso, que deixa campo aberto a possíveis interpretações livres e contraditórias, sobre-

⁸⁵ *Idem.*

tudo nos casos frequentes em que a ignorância e a incapacidade são companheiras do zelo e da boa fé. Nestes casos, a teoria do «não-método» seria comparável a uma arma nas mãos de quem a não sabe usar⁸⁵.

O estudo desta matéria não pode ter pretensões a esgotar todas as possibilidades de restaurar e, sobretudo, não pode aspirar a estabelecer em abstracto as soluções dos casos particulares, porque estes são todos diferentes entre si. Quando muito, apenas se poderão examinar casos típicos e indicar para eles qual o partido a tomar. A solução verdadeira e definitiva só poderá todavia, ser tomada diante de cada monumento. Annoni dizia com manifesto exagero que, no fundo, «é o próprio monumento que se restaura a si mesmo».

I. CONSERVAÇÃO

O trabalho de conservação é mais um problema de bom senso do que propriamente de arte. Nunca se dirá suficientemente quanto tem sido perniciosa e pouco esclarecida a actuação de alguns eclesiásticos que venderam aos antiquários, por um preço ridículo e sem licença da competente autoridade eclesiástica, imagens, quadros, móveis antigos das igrejas, fazendo-os depois substituir por outros objectos sem qualquer valor religioso ou artístico, que só servem para estragar ainda mais o gosto e a autêntica piedade popular.

A Igreja tem normas rígidas sobre as alienações de obras antigas ou artísticas, que nenhum reitor de igreja pode desconhecer ou desprezar sem ficar com a sua consciência onerada.

No que se refere à conservação do próprio edifício, deve-se procurar que os pequenos desarranjos sejam reparados prontamente. Quantas vezes a substituição oportuna de uma telha partida não será o bastante para se evitarem estragos catastróficos no futuro!

Entra ainda neste capítulo o problema da ornamentação da igreja. Muitas vezes, a igreja não precisa de ser revalorizada, mas pede apenas que os seus valores antigos não sejam ocultados por uma ornamentação descabida. Neste caso, nada mais é preciso senão um pouco de bom gosto para descobrir os

⁸⁶ O leitor deve notar que apresentamos a doutrina do restauro artístico, não de uma forma estática, mas dinâmica, segundo a maneira dialéctica como a própria doutrina se foi formando. Isto não é um artifício, corresponde à verdade dos factos. Em vez de criticar, uma por uma, as várias maneiras de restaurar, ainda hoje em vigor nalguns países, para assentar depois na que parecesse mais lógica, preferimos um método, por assim dizer, dialéctico – o que nos parece oferecer duas vantagens: 1) examinando a história da doutrina do restauro, veremos que as ideias actuais não se improvisaram, mas são a síntese de uma evolução histórica que, de algum modo, lhes dá fundamento; 2) ao mesmo tempo, veremos que certas maneiras de restauro, ainda hoje usadas, são a conservação reaccionária de fases antigas desta doutrina, as quais foram necessárias no seu tempo, para que as ideias se fossem apurando, mas se encontram hoje ultrapassadas e condenadas pela evolução dialéctica da doutrina.

valores antigos e, depois, pô-los em relevo por uma *ornamentação simples mas cuidada*, que sublinhe o valor do santuário e do altar.

Muitas vezes, embora o conjunto do monumento esteja em perfeito estado, há partes que estão em perigo de desabar e precisam por isso de um trabalho de CONSOLIDAMENTO que lhe garanta a estabilidade. Já vai longe o tempo em que era comumente aceite a solução de Viollet-le-Duc e mesmo de Luca Beltrami, os quais entendiam que nos trabalhos de consolidação se deviam empregar apenas materiais antigos, de maneira que a intervenção não se ficasse a conhecer. Foi na Conferência de Atenas (1931) que, por razões práticas, se aconselharam, pela primeira vez claramente, os materiais modernos, «muito especialmente o cimento armado», mas com a condição de ficarem «dissimulados». Alguns modernos entenderam que estes materiais modernos deviam ser absolutamente visíveis, distintos logo à primeira vista, de modo que o arqueólogo pudesse separar logo o que era antigo do que era moderno. Mas esta posição polémica⁸⁶ não poderia vingar porque, assim, o monumento ficaria um óptimo objecto de estudo arqueológico-histórico, mas perderia a sua unidade artística. Por isso a posição actual é muito mais equilibrada: utiliza os materiais modernos (ferro, cimento em vigas e injeções, etc.) de maneira patente e segundo as suas leis próprias (para não prejudicar o valor histórico do monumento), mas evita as desarmonias de cor, volume e forma para não adulterar a unidade artística.

II. PURIFICAÇÃO

A maior parte das nossas igrejas precisa, porém, de arranjos muito mais delicados. Quantas vezes, preciosas jóias da arquitectura medieval ou renascentista apresentam uma fisionomia desagradável em virtude de estarem mascaradas com sobreposições adventícias sem valor. Estes monumentos precisam de uma operação de limpeza que os purifique dessas inovações introduzidas em épocas de mau gosto.

Um caso flagrante é o de certas paredes de pedra talhada ou de mármore que foram cobertas de estuque, o qual veio a receber, depois, uma pintura

fingindo mármore ou pedra talhada. Não é preciso dizer que o ambiente de oração da igreja depende sobretudo da perfeita estruturação do espaço e que este pode ser completamente mudado se mudarem a cor e a luz que são, por assim dizer, a alma do espaço arquitectónico. Aquele espaço foi pensado para ter aquela luz e aquela cor; se a cor natural da pedra ou do mármore deixou de existir, é natural que o espaço – e o clima de oração – daquela igreja tenham ficado prejudicados.

Mas, como se isto não bastasse, o estuque aparece quase sempre pintalgado com motivos naturais ou simbolismos pretensiosos que mais não fazem que alterar o valor funcional da parede na delimitação do espaço. O altar-mor, que devia ser o centro de convergência da vida comunitária, é ocultado por frontais de mau gosto ou transformado em suporte de numerosas imagens, flores e castiçais. A «balaustrada da comunhão», que devia delimitar o santuário sem o isolar do corpo da igreja, toma às vezes a forma de uma larga «mesa de comunhão», que mal permite a vista do altar. Quadros de via-sacra, grandes demais (e feios demais, sobretudo), pendem desajeitadamente das paredes da nave. Estas mesmas paredes têm uma cor enegrecida que, às vezes, se confunde com a «patine», mas não passa do fumo das velas ou de montes de pó secular. A luz não entra em quantidade suficiente porque as janelas foram tapadas com construções adventícias ou com vitrais muito escuros. Num ou noutro caso, há capelas, altares ou retábulos posteriores ao resto da obra, sem preocupação de integração artística.

Perante estes males, que deverá fazer o reitor da igreja? Em primeiro lugar, tomar consciência do mal e convencer os fiéis de que aquilo assim não está bem. Depois, tentar purificar a face da igreja de tudo o que contraria o seu clima religioso ou artístico. Mas como?

Quando nasceu a teoria do restauro, entendia-se que tudo o que não foi pensado pelo primeiro construtor não tinha direito a viver com a obra antiga. Por isso eram suprimidos todos os acrescentos adventícios, procurando reduzir tudo à fisionomia primitiva, ao estilo único. Este preconceito do estilo único foi responsável por enormes barbaridades: viram-se desaparecer belas fachadas renascentistas (como aconteceu em São Lourenço, de Paris),

⁸⁷ É preciso que o leitor não fique com uma ideia desprezível acerca de Viollet. De facto, foi ele quem lançou a teoria do «estilo único». Esta foi, sem dúvida, a sua maior falta. Todavia, é preciso fazer justiça ao seu nome: esta falta foi resgatada de algum modo pelo zelo e amor que dedicou aos monumentos, salvando do desmoronamento Notre-Dame de Paris, Vézelay, Chartres, Amiens, etc. Apesar de tudo, foi um grande arquitecto. Não o poderemos condenar por ele não ter atingido, na sua inteireza, uma ciência que ele tinha começado a fundar. Além disso, a principal responsabilidade nas destruições de artísticos acrescentos cabe aos seus continuadores e não ao próprio Viollet.

capelas, torres, retábulos valiosos apenas porque não foram previstos pelo primeiro construtor(!). Desta maneira, a partir de Viollet, muitos restauradores foram autênticos vândalos civilizados⁸⁷.

Logo de início, houve quem se insurgisse contra a teoria demolidora. Anatole France dizia ironicamente, aí por meados do século: «antigamente os arquitectos demoliam para fazer novo, hoje demolem para fazer velho». E, logo em 1849, o governo francês se viu obrigado a intervir contra os abusos desta teoria: «o princípio primeiro e inflexível consiste em não inovar absolutamente nada», nem suprimir nada, nem mesmo os defeitos, «porque as irregularidades, os desvios e os defeitos de simetria são factos históricos cheios de interesse». E o Ministro dos Cultos terminava categoricamente: «nem acrescentos, nem supressões!» Por essa altura, estas palavras não foram respeitadas. Mas foi nesta linha da razão histórica que estas supressões de acrescentos adventícios vieram a ser abandonadas no futuro. Foi assim que a Conferência de Atenas e pouco depois, em Itália, a famosa «Carta do Restauro» proibiram a supressão de qualquer acrescento com valor artístico ou histórico, qualquer que seja a sua época. Chegou-se a um tempo em que o próprio contraste de estilos foi considerado como um enriquecimento do monumento, enquanto representa a história viva do mesmo ao longo dos tempos. Como se vê, estamos precisamente numa antítese em relação a Viollet.

Já era de supor, todavia, que esta posição endurecida não seria a definitiva. Logo veio a posição moderna, mais moderada, a fazer a síntese das soluções anteriores: o respeito pela história do monumento, pelas obras de arte de qualquer tempo e pela memória dos nossos maiores levam-nos, hoje, a conservar todos os acrescentos de valor histórico apenas “quando não mascarem nem ofendam imagens de verdadeira beleza» (Roberto Pane). Mas se um acrescento de valor histórico prejudica o valor artístico do conjunto, deve ser suprimido sem piedade. «Se mesmo o feio pertence à história, isso não justifica que lhe dispensemos os mesmos cuidados que só são devidos à beleza» (R. Pane).

Mesmo que um pormenor em concreto seja objectivamente artístico, mas prejudique a funcionalidade da obra (balaustradas do séc. XVIII,

cadeirais, grades, vitrais muito escuros, etc.), o seu lugar não é na igreja porque, como adverte o Cardeal Verdier, «a igreja não é museu». Mas seria imperdoável destruir estas obras; o ideal seria guardá-las perto do seu ambiente natural numa sala contígua adaptada a museu.

Neste esforço de purificação, convém não esquecer que, por vezes, o óptimo é inimigo do bom. Antes de suprimir qualquer coisa, devemos lembrar-nos que os antigos deviam ter uma razão qualquer para introduzirem essa coisa na igreja. Pode bem ser que a razão perdure e não haja outra possibilidade de a remediar.

Vejam alguns exemplos: em princípio, é aconselhável colocar à entrada do coro os ambões para a pregação, em vez dos púlpitos a meio da assembleia. Todavia, isso pode ser contra-indicado para a acústica de algumas igrejas.

Outro exemplo: já dissemos ser, em princípio, vantajoso limpar o estuque dos muros de pedra. Mas pode acontecer que determinada igreja ganhe um ambiente de tristeza (e fique com o espaço estragado, se ele foi concebido com o estuque), depois de se lhe tirar o estuque. É o caso comum das paredes de alvenaria. Neste caso, se o estuque é mau, será aconselhável deitá-lo abaixo e chamar um pintor ou um bom colorista que ajude o arquitecto a dar vida ao espaço pela luz e pela cor.

Esta operação de limpeza deve estender-se também ao exterior. E mesmo pelo ambiente circundante devem ter-se os mesmos cuidados que se teve pelo interior do edifício: «supressão de toda a publicidade, da sobreposição abusiva de paus e fios telegráficos, de toda a indústria ruidosa ao redor» (Conferência de Atenas).

III. REVALORIZAÇÃO

ENRIQUECIMENTO

A maior parte das igrejas antigas, depois de limpas daquilo que as prejudica, precisam de um trabalho de completamento ou revalorização. Isto implica não só repor no seu lugar as obras antigas que tinham sido afastadas para

⁸⁸ É preciso não dar demasiado assentimento a uma certa tendência rígorista que gostaria de ver nuas as nossas igrejas. Isso não está conforme com a tradição cristã nem é legítimo senão quando não é possível decorá-las sem estragar o espaço. Porque este é o principal valor da arquitectura. Mas, para se criar um ambiente mais quente, é normalmente necessário criar a base da iconografia, uma decoração que se dê conta das exigências psicológicas da sensibilidade humana.

as caves ou para os sótãos, mas implica sobretudo abrir as portas da igreja à vida da comunidade e deixar que esta se manifeste em expressões artísticas de acordo com a sensibilidade moderna.

Se formos ver os recheios das nossas igrejas, notaremos que elas se foram enriquecendo, a pouco e pouco, com estátuas, quadros, móveis e alfaias de todos os estilos do passado – o que só manifesta que elas estiveram vivas ao longo dos tempos. É preciso que os vindouros, ao olharem para as nossas igrejas, possam dizer também que a comunidade cristã esteve viva nos nossos dias e deixou para a história um contributo positivo. Eis uma conclusão que Viollet nunca poderia tirar.

Permita-se pois aos bons artistas de hoje a possibilidade de entrarem no templo. Escusado será dizer que o deverão fazer com grande modéstia e respeito pelo passado, como escreveu o escultor Philippe Kaepelin a propósito dos seus trabalhos no santuário de Santa Ana da Palestina. «J'ai essayé de m'en tirer comme je l'ai pu, avec beaucoup de crainte, car c'est une tâche redoutable de prendre place dans une architecture si belle de simplicité et si lourde de souvenirs! Dieu veuille que je n'aie commis aucun sacrilège!...» Mas, quando se tenham estes cuidados, chame-se um bom artista para desenhar o altar moderno que há-de substituir o neogótico. Ou, então, para decorar uma capela lateral ou para fazer um quadro ou uma imagem⁸⁸. (Sobre a integração do novo no antigo, falaremos adiante ao tratarmos dos acrescentamentos). Desta maneira se evitará a «psicose de velhice» que ataca as paróquias com igrejas antigas...

Até mesmo as técnicas modernas vieram dar novas possibilidades de enriquecimento: as grilhagens de betão permitem um melhor estudo da luz natural; a luz eléctrica torna possível conservar, mesmo de noite, o efeito do espaço interno; o ferro pode usar-se em vigas e colunas, tornando mais fácil uma estruturação moderna.

CRESCIMENTO

Partindo ainda da função da igreja que está ao culto, devemos encarar ainda outra possibilidade de revalorização: os crescimentos da igreja e das suas dependências.

A pastoral moderna colocou na ordem do dia o Centro Paroquial (composto de igreja e de todas as obras pedidas pela vida social da comunidade cristã), como sendo exteriormente a concretização plástica da vida da paróquia. Como esta vida evolui, o Centro tem de evoluir também. Se a paróquia tem como centro da vida religiosa uma igreja antiga de valor artístico, nem por isso a sua vida pode estagnar. Com o evoluir desta, aparecem novas necessidades que não se podem ignorar. Admitindo que boa parte dos serviços sociais da paróquia se devem desenrolar junto da igreja ou havendo necessidade de aumentar a capacidade da mesma, teremos de encarar a hipótese de se construir anexos novos e de se acrescentarem partes novas à própria igreja.

Em que estilo se deverão construir?

Evidentemente que aqueles que não vêem no monumento mais que um testemunho do passado rejeitarão sistematicamente qualquer crescimento. Foi o que aconteceu nos tempos do restauro romântico e do restauro histórico. Esta solução à base da lógica e do que temos vindo a dizer apenas pode ser aceite para os monumentos mortos, mas não para aqueles que ainda estão a uso de uma comunidade de homens. Já dissemos que não parece lógico que o homem se tenha de adaptar à obra antiga, em vez de se tornar esta capaz de satisfazer as novas exigências do homem. Foi por esta razão que a intransigência romântica foi perdendo terreno.

A «Carta do Restauro», em Itália, já em 1931 prevê alterações não-essenciais do edifício vivo, correspondentes a mudanças acidentais da sua função. Estes complementos, que a «Carta» oportunamente manda reduzir ao mínimo, nunca deverão fazer-se a arremedar o antigo (porque isso viria prejudicar o valor artístico e histórico do monumento), mas, segundo a Carta, teriam «un carattere de nuda semplicità e di rispondenza allo schema costruttivo». A posição de compromisso de Giovannoni (nem estilo antigo nem moderno, mas uma forma neutral) não adiantou praticamente nada.

Com Annoni, ganha terreno a ideia da recomposição artística (portanto, em estilo francamente moderno). Todavia, R. Pane, um dos maiores teóricos das ideias modernas, insiste mais na autonomia artística do acrescento novo do que na integração harmónica do novo dentro da parte antiga.

Depois dos trabalhos de Schwarz, Picca, Cultrera, Perogalli e outros, a teoria moderna pode definir-se assim: nos acrescentamentos não se pode imitar o estilo primitivo por um mimetismo de formas, mas a parte nova deve ser pensada em estilo moderno de maneira a vir harmonizar-se artisticamente com o volume, a estrutura e a tonalidade do antigo. A obra final será uma nova obra de arte, resultante da fusão do novo com o antigo.

Fica assim pulverizado o princípio do estilo único, tão caro aos românticos.

Evidentemente, há aqui razão para temer pela unidade da obra. Mas, se os trabalhos forem dirigidos por um artista verdadeiro, desaparecerá a unidade estilística, mas a unidade artística ficará garantida. Esta unidade não é feita por uma analogia material de formas (que Pane chama «versos feitos com rimas prefabricadas»), mas por uma equivalência substancial entre o antigo e o novo pela continuidade de espaço, sequência de ritmos e proporção de volumes. Isto sempre se fez em todos os tempos, e a experiência está a mostrar que é possível também no nosso, tanto mais que a arquitectura moderna, na sua simplicidade de massas, procura de ritmos e primado do espaço, está particularmente indicada para continuar o antigo sem prejudicá-lo, mas fazendo com ele uma sinfonia plástica.

RESTAURAÇÃO?

Mas os problemas mais dramáticos de recomposição põem-se nos casos de desabamentos provocados por causas naturais, pela guerra ou pela necessidade de substituir um acrescento infeliz do passado. Novamente, a pergunta difícil – Que se deve fazer? Restaurar estilisticamente ou recompor artisticamente?

Para Viollet, não havia dúvida: quando não bastasse um consolidamento ou uma «anastilose» (montagem, nos seus lugares próprios, das pedras caídas – quase como num jogo de «puzzle»), reconstituía toda a obra no estilo do primeiro construtor. A sua imaginação de homem de 1860 sugeriu-lhe uma ideia toda romântica: o reconstrutor deve «ensimesmar-se» na pessoa do construtor medieval (i.e., deve, por assim dizer, «meter-se-lhe na pele») e, depois, deve agir frente ao monumento como o seu autor faria se lhe fossem postos os mesmos problemas. Quando isso não bastasse, havia sempre o

refúgio de copiar as outras obras coevas do mesmo estilo ou, então, as subsistentes do mesmo monumento. Desta maneira foram restauradas (e adulteradas) Notre-Dame de Paris, Chartres, Vézelay, Amiens, etc.

Mas as críticas contra esta teoria gratuita não tardaram a aparecer. Luca Beltrami começou por notar o seu carácter anticientífico. De facto, a ideia de se ensimesmar na pessoa do construtor primitivo era uma ideia peregrina que só podia ter surgido na cabeça de um romântico. Por outro lado, a imitação de obras coevas, além de dar lugar a confusões históricas no futuro, aparecia aos primeiros opositores de Viollet como um erro originado no falso pressuposto de que havia um medieval estandardizado, absolutamente igual em todos os casos. Na realidade, embora os processos construtivos fossem os mesmos, o arquitecto românico ou gótico tinha uma solução artística particular para cada caso e sobretudo para cada pormenor.

Foi, pois, preconizado o método histórico, como José Valadier tinha feito nos arcos de Tiro e de Constantino, cerca de um século antes. À luz deste método, só com base em documentos seguros é legítimo reconstruir a parte desaparecida. O restaurador deixou de pretender ser artista para ser um arqueólogo ou um arquivista.

Mas, se este restauro satisfaz em parte (só numa medida muito pequena) a consciência crítica, ele não resiste à censura de um juízo estético. A maior parte das igrejas românicas, góticas e barrocas, pela sua riqueza decorativa e requinte de pormenores, apresentam uma fisionomia impossível de repetir-se fora do ambiente histórico que as gerou. É praticamente impossível que a segunda edição destas obras conserve valores artísticos dignos de nota porque, como nos mostra a experiência histórica, o homem não sabe conservar a escala nem harmonizar as partes entre si e com o todo quando trabalha num estilo que já não sente: cada estilo tem uma escala e uma harmonia que lhe são próprias e, quando se não é tal homem, não se pode ter tal estilo. «O estilo é o homem.» Por isso nem o restauro histórico consegue fazer uma obra que satisfaça a arte e a história.

Camilo Boito (1836-1914) dizia neste sentido: «prefiro os restauros mal feitos aos restauros bem feitos. Enquanto aqueles, mercê de uma ignorância

⁸⁹ As maneiras que Boito indica segundo as circunstâncias «para mostrar que um acrescentamento ou complemento não é obra antiga» são as seguintes:

- 1) diferença de estilo entre o antigo e o novo;
- 2) diferença de materiais de construção;
- 3) supressão de «sagome» ou de ornatos;
- 4) exposição das partes removidas, perto do monumento;
- 5) incisão, em cada parte nova, da data do restauro ou de um sinal convencional;
- 6) epígrafe descritiva incisa no monumento;
- 7) conservar dentro do monumento ou perto dele uma espécie de arquivo das descrições e fotografias das diversas fases do trabalho ou das apreciações e notícias publicadas na imprensa.

benéfica, me deixam distinguir claramente a parte antiga da moderna, estes, com admirável ciência e astúcia fazendo parecer antigo o que é de facto novo, metem-me em tão grande perplexidade de juízo que me desaparece o deleite de contemplar o monumento e o seu estudo se me torna uma fadiga fastidiosíssima»... «Quanto mais bem conduzido (o restauro), mais insidiosa é a mentira e mais triunfa o engano.»

Outra reacção, menos séria mas não menos característica, foi a do ruinismo inglês. É interessante notar que, durante todo o séc. XIX, os ingleses construíram em neogótico, mas, apesar disso, não restauram pelo método em vigor no Continente, preferindo o ruinismo de Ruskin: em vez de abastardar a obra com acrescentos «à la Viollet», era preferível deixá-la cair em ruína. O romantismo da ruína monumental, que ainda hoje cativa os ingleses, consagrou-o Ruskin nestas palavras: «o dia fatal virá em breve mas deixai-o vir abertamente: não façais com que a desonra e as falsas substituições privem os monumentos dos funerários ofícios da morte».

Por tudo isto, não é de admirar que a Conferência de Atenas e a «Carta do Restauro» de Itália condenem categoricamente qualquer tentativa de reconstituição estilística, fora da «anastilose», a não ser que se trate de linhas geométricas simples que se poderão continuar com «nuda semplicità», tendo o cuidado de distinguir claramente, pelos métodos preconizados por Boito⁸⁹, aquilo que é moderno daquilo que é antigo. Annoni foi, neste campo, muito mais radical e teve mesmo tentação de ruinismo: «nunca reconstruir em estilo primitivo ou barroco: é preferível arrasar tudo e construir sobre as ruínas um edifício moderno ou, então, consolidar os restos e deixá-los em ruína monumental». O próprio Annoni achou uma solução ideal para alguns casos. Caiu uma nave lateral da basílica de Cantù. Annoni foi-se ao resto e fez com ele uma igreja de duas naves completa, embora menor. Mas isto não resolve todos os casos. Por isso Annoni, nalguns casos, procurava restabelecer a harmonia antiga por linhas novas. Giovannoni optou pela solução neutral que um seu discípulo classificou de «moderno ma non troppo».

Os restauradores actuais seguem várias soluções consoante os casos. Parece ter-se chegado a uma síntese equilibrada e amadurecida que se poderá

reduzir a estes termos: dada a inseparabilidade entre a forma e a matéria da obra de arte, uma vez destruída a matéria, a obra de arte deixou de existir. Não há, pois, nenhuma razão *intrínseca* nem artística, nem histórica que justifique a sua reconstrução. Por isso, se o monumento não precisa de ser usado, consolide-se e façam-se as possíveis «anastiloses» e deixe-se depois em ruína monumental (como as abadias de Inglaterra). Mesmo nos casos de monumentos vivos arruinados substancialmente, nunca se deve reconstituir a sua forma primitiva, a menos que isso seja pedido por razões *extrínsecas* à mesma.

Essas razões são a necessidade de restabelecer um conjunto arquitectónico (de que o monumento era parte volumetricamente pequena mas indispensável) ou, então, a impossibilidade de rejeitar uma forte razão sentimental ou histórica de uma população.

No entanto, nenhum destes casos é inevitável e, além disso, de nada valem quando pedirem em concreto a reconstituição de obras que os técnicos julgassem impossíveis de reconstruir (como são, em geral, as românicas, góticas e barrocas). Por isso mesmo, na presença destas razões, só será permitida a reconstrução de formas geométricas simples, de pedra talhada ou material similar, conhecidas com exactidão histórica e desprovidas de decorações.

Se o monumento está arruinado apenas acidentalmente, então será legítimo *continuar* as suas linhas arquitectónicas, da maneira aconselhada pela «Carta do Restauro», mesmo que isso não seja pedido por alguma das duas razões apontadas acima.

Todavia, em qualquer caso, melhor será fazer obra nova que aproveite da ruína o que for aproveitável, integrando o novo e o antigo numa unidade artística moderna. É o caso dos restauros felicíssimos de Schwarz, nas igrejas de Colónia.

Desta maneira, a própria palavra «restauro» quase deixa de ter razão de ser, hoje em dia, visto que só é legítimo «restaurar» (ou reconstituir formas antigas), dentro de limites muito reduzidos. O restauro moderno já não é propriamente restauro, mas recomposição artística ou revalorização; é dar novo surto de vida. Já não se trata apenas de um problema de arqueologia

ou de engenharia, é um problema de arte, mais difícil do que a construção inteiramente nova. Estão hoje condenadas todas as intervenções no monumento que não sejam artísticas. Só há, hoje, uma maneira legítima de mexer na obra de arte: é mexer nela artisticamente.

URBANISMO

O ambiente que circunda os monumentos ou os centros artísticos deve merecer-nos os mesmos cuidados. Não se poderá verdadeiramente conservá-los como museus de antiguidade, mas como um centro de cultura e bom gosto, integrado (e não isolado) no meio da construção moderna. A revitalização do monumento só será possível se lhe foi conservada a sua função própria e for permitido construir a seu lado edifícios novos, os quais, sendo totalmente modernos na sua concepção, se devem acomodar aos antigos, não por um mimetismo de formas estilísticas, mas por analogia de proporções e volumes. Esta acomodação, evidentemente, só poderá ser feita por um autêntico artista. Em resumo: não se isole o monumento para que ele possa viver e respirar; nem se abafe o monumento, para que ele não fique escondido; integre-se criteriosamente, para que ele possa ser um centro cultural e artístico.

DUAS SUGESTÕES

A terminar, gostaríamos de fazer duas sugestões.

A primeira sugestão refere-se à formação do clero. É necessário convencê-lo da necessidade de se elucidar nesta matéria. Não para que o clero se ponha a restaurar as suas igrejas, mas para que possa colaborar com o arquitecto e preparar o povo para aceitar as mudanças na igreja. Os hábitos «tradicionalistas» das nossas populações – das mais cristãs às menos praticantes – dificilmente suportam que se «mexa» na igreja. E se isto manifesta, por um lado, o zelo e o interesse dos fiéis, vem a ser quase sempre causa de muitos dissabores. É quase sempre inevitável uma colisão entre aquilo que é preciso fazer para que a igreja fique capaz e aquilo que é preciso não fazer para evitar conflitos e malquerenças. Perante isto, o padre não tem o direito de impor com autoritarismo a sua opinião esclarecida, embora isso seja mais

fácil do que ter com o povo um trabalho de elucidação necessariamente demorado que, de resto, deverá ser o fruto do progresso litúrgico da paróquia. Neste sentido, o Pe. Régamey disse, um dia, que a igreja devia ser como que o «sacramento» do estado da paróquia. É preciso que os fiéis como que desejem as reformas. Só assim elas terão possibilidade de vingar.

O pároco, unido ao seu povo, terá um grande peso na opinião dos responsáveis dos Monumentos Nacionais (quando seja o caso). E, num ambiente de sã democracia, não creio que algum Estado queira ter a responsabilidade de impor ditatorialmente uma solução que vá contra a opinião esclarecida de intelectuais responsáveis, do pároco e do povo a quem a igreja se destina.

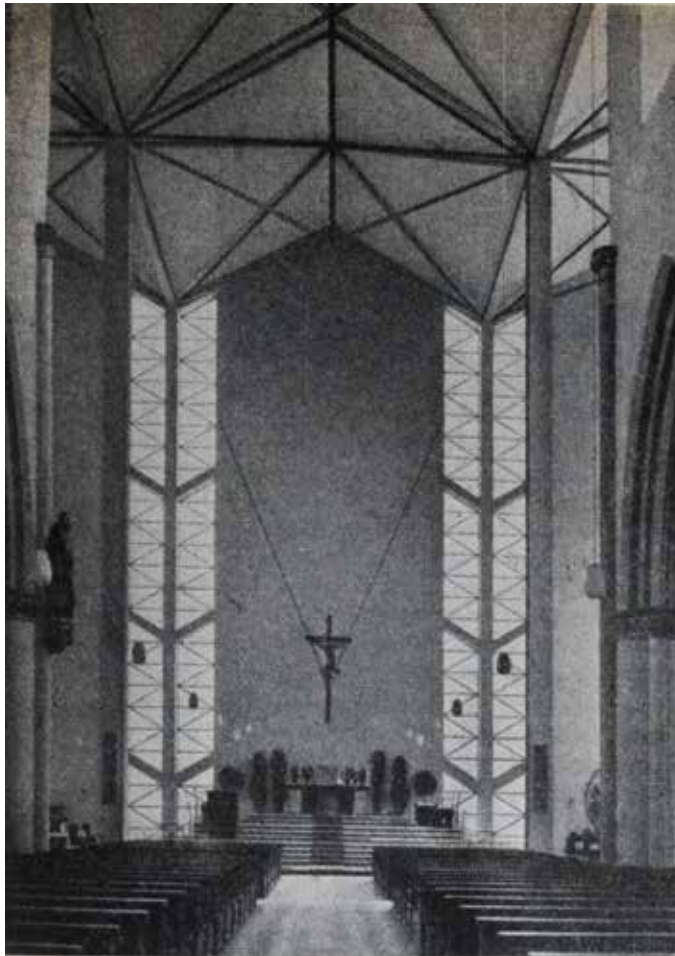
Se nos lembrarmos do que foi dito acerca da política de restauração seguida pelo Estado, ver-se-á toda a oportunidade e necessidade desta união.

Mas, para isso, é necessário que se estudem estes problemas. E, por isso, é de seguir-se o conselho de Perogalli: que o assunto seja tratado, não só nas faculdades de arquitectura, mas também, embora menos profundamente, nas outras escolas, especialmente naquelas que formam pessoas que mais tarde terão alguma parte na responsabilidade das obras, como as faculdades de engenharia e «sobretudo os seminários».

A segunda sugestão refere-se à coordenação dos esforços e critérios interdiocesanos. Isto parece-me necessário para se evitarem as discordâncias flagrantes entre os partidos tomados nas várias dioceses, as quais só viriam desacreditar, perante o organismo do Estado (que é só um e por isso pode observar todas as discordâncias), a seriedade das posições da Igreja.

Isto implicaria a criação de uma espécie de Secretariado Interdiocesano para a superintendência artística das igrejas antigas. Mas, antes disso, é preciso que os homens da Igreja ganhem consciência da necessidade de estudarem o problema e adquiram perante a opinião pública e o Estado aquela autoridade moral que lhes permite fazerem valer a sua autoridade jurídica.

Eu não digo que isto seja fácil, mas recordo-me que o meu primeiro livro de meditação tinha um capítulo intitulado: «Tu podes, assim tu queiras».



COLONIA — MULHEIM — Igreja de N.ª Senhora. Com as novas técnicas do ferro e cimento e com expressão francamente moderna, H. Schwarz realiza uma nova obra de arte que é gótica pelo espírito (que não por mimetismo estilístico).

NOVOS TEMPOS
NOVAS NECESSIDADES
NOVOS GOSTOS
NOVAS ARTES
NOVOS ACRESCENTOS

TREVERIS (Alemanha) — A antiga basílica de Nossa Senhora tem uma planta circular formada por duas naves que se cruzam. O altar estava escondido, ao fundo de uma capela que se vinha inserir na planta circular aumentando o comprimento de um dos braços duma nave. H. Schwarz trouxe o santuário para o transepto, que é também o centro geométrico. O moderno e o antigo completam-se mutuamente. Nota-se todavia que esta solução do sacrário, fora do altar «versus populum» foi desaconselhada posteriormente por Pio XII.



COLÓNIA — KALK — Igreja de S. Maria, recomposição artística de Rudolf Schwarz, segundo todas as possibilidades do gosto moderno. Notar a imponência do altar-mor e a delicadeza do desenho da balaustrada da comunhão.



Depois



Antes →

AGNEAUX (Manche — França) — A abóbada neogótica ruía com a guerra, sepultando um amontoado de todos os requintes de mau gosto dos séculos passados. O arq. Jacques Prioleau recompôs a igreja em estilo moderno, adoptando um partido simples que respeitou os valores antigos.



QUIBOU (Manche — França) — Os arq. Tougard e Cochepain, com discrição e simplicidade, aproveitaram a técnica do betão armado para iluminar lateralmente o santuário. A abóbada gótica destruída foi substituída por um tecto humilde mas digno, com a estrutura moderna à vista, como é comum nestas igrejas antigas. O conjunto tem uma grande nobreza.

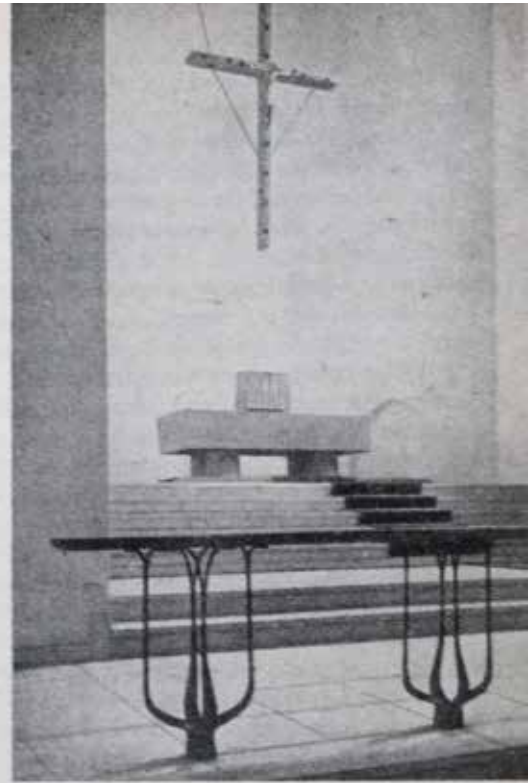
SONDERSDORF (Alto Reno) — Exemplo perfeito de limpeza e reintegração artística. Notar a inteligente recomposição moderna dos retábulos (aproveitando os restos antigos) e a supressão dos elementos sem valor.





Antes

Depois



▲ NANÇAY (Cher — França) — Um esforço comunitário de todos os paroquianos com o pároco à frente deu a esta igreja uma nobreza sóbria francamente inspirada na pastoral litúrgica e no senso artístico moderno. Notar a posição dos castiçais para a celebração «versus populum» e o emprego racional da electricidade como elemento de ornamentação festiva.



Antes



Depois

BIBLIOGRAFIA:**ITÁLIA**

Ambrogio Annoni, *Scienza ed Arte del Restauro Architetonico*, Milão, 1946. Considerazioni per la Rinascita Edile di Milano, in *Le Fontane di Milano* de Al. Visconti (Milão, 1945).

Roberto Pane: *Architettura e Arti Figurative*, Veneza, 1948. *Sites et Monuments* (Congresso da Unesco), Paris. 1950.

Armando Dillon: *Del restauro*, Palermo, 1950. *A Tutela das Belezas Naturais*, Catania, 1942.

Carlo Perogalli: *Monumenti e Metodi di Valorizzaione*, Milano, 1954.

Imprensa: *Urbanística*, Maio-Dezembro de 1946 e 1953 (número especial). *Il Ponte* (Florença), Abril e Maio de 1945. *Il Mondo* (Milão), 17/II/1945. *Il Nuovo Corriere della Sera*, 9/8/1953, 11/8/53, 22/9/53. *Costruzioni*, 1943, n.º 3. Conclusões e discussões do Congresso de Italia Nostra (notícias em *L'Espresso*, *Il Mondo*, *Comunità*). *Chiese e Quartiere*, n.º 8.

FRANÇA

Paul Léon, *Les Monuments Historiques, Conservation, Restauration*, Laurens, Paris, 1917.

R. Pane: *Sites et Monuments* (UNESCO), Paris, 1950.

Revistas *Art Chrétien*, Paris, n.ºs 2, 3, 13. *L'Art Sacré* (Notícias críticas e numerosas fotografias ao longo da coleção).

LUXEMBURGO

Revista *Art d'Église*, etc.

ALEMANHA

Catálogo da Exposição da Renovação da Arquitectura. Religiosa Alemã.

Revista *Chiesa e Quartiere*, Bolonha, n.º 8.

Revista *Bau Kuns* (número sobre Schwarz).

Revista *Jahrbrech für Christliche Kunst*, 1952/1953 (Munique), sobre Colónia.

INGLATERRA

Revista *Art d'Église* (número dedicado à Catedral de Coventry).

PORTUGAL

Boletim dos Monumentos Nacionais (95 números publicados).

NUNO TEOTÓNIO PEREIRA

Conversando com o arquitecto Teotónio Pereira [Entrevista por José Reis]

31 Janeiro 1947. *Ala*, Ano V, n.º 67, pp. 2-4

A igreja é o templo de Deus. Lugar de reunião dos fiéis, de recolhimento e de oração. É imprescindível, portanto, que a arquitectura, a decoração do interior e até o silêncio-ambiente sejam de facto uma realidade, pois só assim se poderá incutir no espírito do crente a vontade de ajoelhar e rezar.

Debater o problema da moderna arquitectura religiosa e da inverosímil decoração de certas igrejas, afigura-se-nos, de momento, aclarar certas dúvidas. Para já, confessamos a nossa discordância quanto às «arrojadas» concepções em arquitectura religiosa e de certas pinturas murais.

Não queremos com isto afirmarmo-nos apologistas da estagnação: achamos mesmo que é absolutamente necessária a evolução. No entanto, não se deve entender, por evolução, em arquitectura religiosa, certas construções, algumas «disformes», onde o espírito se sente desamparado do aconchego de um ambiente calmo e religioso.

Talvez que o bom-senso ainda volte. A luta para atingir esse fim já começou. Há dias, durante uma troca de impressões com o arquitecto Teotónio Pereira, sobre os resultados obtidos com o Curso de Arquitectura Sacra, que funcionou, o ano passado, na Casa de S. Mamede, proporcionou-se a oportunidade de falarmos sobre:

A ARTE SACRA E O MOVIMENTO DE RENOVAÇÃO DA ARTE RELIGIOSA

Começámos por perguntar:

Que nos diz sobre a moderna arte religiosa?

Tendo despontado indistintamente, mais evoluída nuns países, quase inexistente noutros, é o encontro de dois movimentos renovadores que se processam desde há umas dezenas de anos: o da Arte e o da Liturgia.

E, prosseguindo, o arquitecto Teotónio Pereira disse-nos:

Entre nós, a moderna arte religiosa é quase só uma aspiração, uma procura. As obras de valor positivo, especialmente no campo mais restrito da Arte Sacra – a arte que serve o culto – são ainda raras. E compreende-se: temos atrás de nós séculos de adulteração e de esquecimento dos verdadeiros valores, isto tanto no domínio artístico, como em certos aspectos da própria vida religiosa.

Com que fim se criou o Movimento Renovador da Arte Religiosa?

Precisamente para procurar promover o encontro de uma verdadeira criação artística com as exigências do espírito cristão. Procuramos abrir uma saída para a desorientação actual nesta matéria, que se patenteia no péssimo nível artístico e na falta de autêntico carácter sagrado da grande maioria das igrejas, das imagens, das estampas, etc.

Desorientação notada desde quando?

Na própria evolução da arte, há germes de decadência, e estes foram-se tornando mais fortes nos fins do século XVIII, embora os males viessem de longe. Mas, no século XIX, assistiu-se a uma completa inversão de valores, especialmente na arquitectura.

E quais os meios de acção do vosso movimento?

Procuramos, em primeiro lugar, esclarecer-nos a nós próprios. Mas, entretanto, vamos organizando exposições e conferências, visitas de estudo, fazendo pequenas edições de textos fundamentais e de um ainda modesto boletim. Temos procurado lutar sempre contra o espírito de comercialização

dos objectos do culto e diligenciar que a execução das obras de arte sacra seja confiada a artistas competentes, o que não raramente sucede!

Como nasceu a ideia da formação do MRAR?

A ideia não nasceu: impôs-se-nos. Teve de ser. A certa altura, um pequeno grupo de artistas católicos, alguns ainda estudantes, viu-se formado e logo cresceu com a adesão de uma dezena de sacerdotes, críticos de arte e mais artistas. As actividades iniciaram-se em 1952 com reuniões periódicas e uma exposição didáctica de arquitectura religiosa que foi inaugurada na galeria anexa à igreja de S. Nicolau e que tem sido apresentada em muitas cidades da Metrópole, das Ilhas e do Ultramar.

E tem obtido resultados positivos?

Não tanto como era preciso, pois a multiplicidade das tarefas que se nos apresentam é enorme. Mas têm-se obtido já alguns resultados mercê da boa compreensão que temos encontrado junto dos meios responsáveis e das camadas mais novas do clero e dos artistas. E, depois, embora tenhamos de vencer a resistência da rotina e do comodismo – e essa luta começa em nós –, caminhamos no mesmo sentido em que se opera a própria renovação da vida cristã, e isso faz aumentar os frutos da nossa acção.

Aliás, movimentos ou associações como a nossa têm surgido nos últimos anos em quase todos os países católicos.

ARQUITECTURA MODERNA OU...!?

Dado que o nosso interlocutor manifestou uma opinião contrária – aliás, diga-se, em abono da verdade, sem pretender ferir os seus camaradas –, no que respeita às linhas arquitectónicas de algumas igrejas, a explicação do seu ponto de vista justificava-se:

> Não passa despercebida aos olhos do menos observador a estagnação da arquitectura religiosa em Portugal. Afora duas ou três igrejas, as restantes não são expressões válidas de arquitectura moderna. Vejamos em Lisboa:

desde a Igreja dos Anjos, construída no princípio deste século até aos últimos grandes templos das novas paróquias da cidade, apenas a Igreja de Nossa Senhora de Fátima aparece como afirmação mais consciente num sentido de verdadeira renovação, tanto arquitectural como litúrgica. Produziu grande celeuma entre os fiéis, mas hoje todos os paroquianos a apreciam. Pena é que tenha sido uma obra isolada: só agora, passados vinte anos, o caminho é retomado.

Muito mais haveria para acrescentar. O arquitecto Teotónio Pereira disse-nos, a terminar, e muito bem, que as ideias devem preceder as obras. O Movimento de Renovação da Arte Sacra assim tem feito.

Por nossa parte, apenas acrescentamos:

Há que considerar devidamente os aspectos básicos da construção das igrejas que devem obedecer às condições actuais da pastoral e da liturgia, correspondendo assim aos esforços para se dotar o País de igrejas adequadas às necessidades da vida cristã. ✚

AVELINO RODRIGUES

Como ornamentar as igrejas

Agosto-Setembro 1959. *Boletim de Informação Pastoral*,
Ano 1, n.º 3, pp. 24-28

«Desejamos e recomendamos, mais uma vez,
o decoro dos edificios sagrados e dos sagrados altares».

Pio XII: *Mediator Dei*

Não há sacerdote com múnus pastoral a quem o problema do arranjo da igreja não interesse vivamente. É mesmo uma das primeiras obrigações do pároco, sobre quem impende a responsabilidade de tudo o que diz respeito ao culto divino e ao aspecto externo da casa de Deus. Acontece, porém, que os inúmeros afazeres da vida pastoral obrigam o sacerdote a deixar o arranjo da igreja ao cuidado do sacristão ou de algumas pessoas piedosas, cujo zelo, por vezes sem limites, nem sempre é bastante esclarecido.

Para facilitar aos sacerdotes o trabalho de formar estas pessoas, achamos proveitoso fazer um resumo das regras que presidem à ornamentação da capela-mor, pois é a parte da igreja que mais interessa considerar.

Teremos sempre, como princípios orientadores, o respeito pelas prescrições eclesíásticas e pela dignidade do lugar e do culto. Não vamos limitar-nos a enunciar as proibições e as prescrições que obrigam com força de lei. Elas constituem um mínimo indispensável, mas nem sempre satisfazem todas as exigências do espírito litúrgico e do bom gosto artístico. O leitor advertido saberá distinguir facilmente onde acaba o obrigatório e começa o aconselhável.

⁹⁰ Os erros de ornamentação estão agrupados em 6 séries. Mais adiante, no Capítulo «Indicações Práticas», indica-se o remédio para cada erro. Os números correspondem-se.

E, para que os princípios não fiquem no ar, passamos a aplicá-los imediatamente a um caso concreto de uma igreja do séc. XVII, propositadamente escolhida por ser exemplo perfeito de um tipo de igrejas muito espalhado entre nós. Veremos, primeiro, como esta igreja nos aparece quando viciada pelos erros que mais vulgarmente se encontram por aí; depois, veremos esta mesma igreja como a achamos que deveria estar, para satisfazer as exigências canónicas, litúrgicas e artísticas.

O QUE NÃO SE DEVE FAZER

Entramos. É cerca de meio-dia. A devoção do mês de Maio vai realizar-se à noite. A nossa atenção é logo solicitada para a capela-mor, exemplar magnífico da arquitectura portuguesa do séc. XVII, impregnada de um equilíbrio e de uma serenidade ainda clássicos.

Mas o arranjo é uma desolação. Está completamente atravancada, numa desordem gritante que repugna à serenidade simples daquela arquitectura, tapa a vista do altar e dificulta a circulação durante as cerimónias.

Analisando em pormenor, podemos descobrir aqui uma boa dúzia de coisas que não estão certas⁹⁰.

1. Logo à entrada, dois enormes tocheiros, bonitos mas deslocados; depois, dois grandes jarrões de verdura quase tão altos como o altar.

2. Cadeiras e genuflexórios para fulano e para cicrano. O sacristão acrescentou que tinha tirado de lá algumas cadeiras (das que se transformam em genuflexório quando se levanta o fundo) e também dois bancos compridos forrados a vermelho que pertenciam aos membros da Irmandade.

3. As imagens abundam em demasia. No pavimento, uma devota foi colocar um ramalhete diante de São Sebastião. Já em cima dos degraus do altar, um Santo António muito pintadinho faz «pendant» a uma Santa Filomena de gesso. Sobre a credência, uma Senhora do Carmo oculta completamente a lâmpada do Santíssimo.

Aos lados do sacrário, um Sagrado Coração de Jesus aponta o coração com o indicador, em simetria com um São João Baptista de gesso que sucedeu a uma bela imagem do séc. XVII agora arrumada na arrecadação.

No cimo do trono, no lugar destinado à exposição do Santíssimo Sacramento, está a imagem de um Santo de quem o povo é muito devoto.

A imagem do titular da freguesia costumava ficar à boca do trono, mas no mês de Maio e de Junho é substituída pelas imagens de Nossa Senhora de Fátima e do Coração de Jesus.

4. O trono está sempre aberto, deixando ver o seu recheio de velas automáticas.

5. Um olhar apurado descobre pormenores requintados. Junto da cadeira do pároco, o microfone negro está sempre em lugar de presidência, com um monte de fio preto emaranhado sobre os degraus; ao lado, uma sobrepeliz e uma estola «paroquial» (?) caem desajeitadamente sobre um genuflexório. Santo António está sobre uma coluna azul e branca coberta com uma toalha, tendo, junto, dois solitários de vidro quase da altura das colunas. Santa Filomena tem dois castiçais com velas automáticas e um ramalhete caído no chão. Perto do altar, vêem-se algumas lanternas que ali ficaram esquecidas desde a procissão da semana anterior. O acendedor das velas, bem à vista, recorta-se sobre a parede. Ao lado, a porta da arrecadação ficou aberta.

Sobre a credência, além da Senhora do Carmo, vêem-se umas galhetas com mosquitos, um espanejador do altar, um pano de pó, o cálice coberto com o véu, uma garrafa de azeite e, no meio de tudo, bem escondida, a luzinha trémula do Santíssimo. Debaixo da credência, uma garrafa de vinho e outra de água e duas serpentinas com velas tortas.

No supedâneo do altar, um ramo de jarros e a campainha utilizada na missa da manhã.

6. Quanto ao altar – Santo Deus! Uma desajeitada toalha de renda cobre-lhe a frente de mármore rosado.

A mesa do altar está cheia de objectos que não deveriam ficar lá permanentemente: as sacras, a bandeja da comunhão, a bolsa do corporal, o microfone, o purificador dos dedos; mas também há lá coisas que nunca se deveriam pôr sobre a mesa do altar: duas jarras de flores (uma das quais com uma gravura do Coração de Jesus) e duas grandes serpentinas sobre folhas de papel azul (para proteger a toalha dos pingos de cera).

Sobre a banquetta, estão uns miseráveis castiçais de madeira com falsas velas automáticas tortas e enegrecidas. Diante delas, vêm-se umas jarras desgraciosas, com umas desgraciosas flores postas desgraciosamente. Nos topos da banquetta, conseguiram-se arrumar um Santo Expedito e uma Santa com os braços partidos e, ao centro, diante do Sacrário, ficam uma Santa pequenina e outra maior em atitude melodramática.

7. O sacrário está separado do altar. Em vez de pavilhão, tem apenas uma pequena cortina que lhe tapa só parte da frente. O intervalo entre o altar e o sacrário é aproveitado para guardar o amplificador de som, velas, algumas jarras com flores velhas e, até, um pequeno escadote.

Eis o que se conseguiu fazer de uma igreja que bem merecia maior cuidado. Eu não sei se alguém poderá concentrar-se no meio desta desordem. Tudo nos distrai, tudo cria uma sensação de mal-estar. E é uma pena, até porque esta igreja é uma jóia de delicadeza de bom gosto. Foi precisamente por isto que decidimos aproveitá-la para dar aos nossos leitores uma experiência de ornamentação.

UM DIÁLOGO QUE PODIA SER AUTÊNTICO

Falámos nisso ao Reverendo Pároco, o qual logo compreendeu as nossas boas intenções e nos deu todas as facilidades.

– Não se admire – disse ele – que a minha igreja esteja assim. Eu próprio não concordo com aquilo. Mas cheguei há poucos meses a esta paróquia e não posso mudar tudo de um dia para o outro.

– É claro, V. Rev.^a tem razão. Quase sempre o povo anda apegado a estas coisinhas e o pároco não pode mudá-las de repente sem fazer revolução na paróquia – o que seria pior.

– É justamente o que eu quero evitar: a revolução. Prefiro ver a igreja mal arranjada mas cheia de povo, a ter os fiéis todos contra mim.

– Mas V. Rev.^a acha que as duas coisas serão incompatíveis? Não será possível fazer tudo em paz e sem desordem?

– Ah!, Senhor, é impossível! Eles não querem outra coisa. «Já no tempo do

meu avó era assim...» E se nós substituíssemos a Santa Filomena pelas imagens do Machado de Castro... já se sabe: «os padres estão a estragar a religião».

– Em todo o caso, nós continuamos a afirmar que é possível uma mudança. E afirmamos também que o povo tem o direito a não ser melindrado, embora não tenha razão. Como podemos querer que se não ressinta, se lhe tiramos as coisas que ele mais venera? Só é pena que ele dê a coisas tão acidentais, e por vezes tão mazinhas, o respeito e o interesse que deviam a coisas mais importantes!

– Ora, aí é que bate o ponto! O povo anda apegado a estas coisinhas porque nós nunca lhe mostrámos as outras mais valiosas, as essenciais. Se o povo compreendesse o que é o Sacrifício da Missa, se soubesse que o altar é símbolo de Cristo, não teria pejo em vê-lo despido de todas estas coisas que só servem para o esconder.

– Folgo muito em poder concordar com V. Rev.^a. Parece-me estar aí o ponto de partida para um ressurgimento da piedade popular. Enquanto o povo não achar beleza na Liturgia, há-de apegar-se a todas estas devoçõezinhas; enquanto ele não sentir necessidade de ver bem o altar e as cerimónias, quererá ver os santinhos e as serpentinas e as exposições de flores, porque ao menos nisso acha alguma beleza.

– Quer o senhor dizer que devo trabalhar por educar, primeiro, a piedade litúrgica do povo, antes de pensar em reformar a igreja?...

– Precisamente! Julgo que as reformas só serão eficazes se forem como que pedidas pelo amadurecimento litúrgico da paróquia. Só então o povo compreenderá que a capela-mor e o altar devem ser majestosos e que essa majestade exige uma ornamentação muito simples e muito digna. Nessa altura, estará capaz de compreender também que as imagens antigas, na sua simplicidade, têm muita vida interior e muita dignidade e que estas qualidades têm mais valor que a habilidosa imitação dos santeiros de hoje que fazem «imagens tão bonitinhas, que só lhes falta falar»...

Todavia, há coisas que, por sua natureza, devem pôr-se em ordem «quam primum». Algumas foram já feitas nesta freguesia. Suprimiram-se as velas eléctricas que os decretos da Sagrada Congregação dos Ritos proíbem entre os círios

do altar, no trono e nos nichos dos Santos (Decretos 4097, 4206 e 4322); retirou-se um majestoso trono de três degraus em que assentava a cadeira paroquial; deixaram-se de usar os frontais velhos com que era costume tapar a frente do altar.

Mas, além disto, que fazer mais?



Antes



Depois



Antes



Depois

QUALIDADES ESSENCIAIS DA ORNAMENTAÇÃO

1. *Preocupação de limpeza.* A dignidade do lugar sagrado, que goza de uma presença especial de Deus, deve levar-nos a tê-lo sempre numa limpeza escrupulosa. As teias de aranha do tecto e dos ângulos, o lixo acumulado nos cantos das paredes e nas reentrâncias dos degraus, o pó secular caído sobre a toalha, as jarras com flores velhas e água putrefacta, os restos de cera nas tolhas ou caídos no chão – tudo isso deve ser limpo logo no primeiro dia.

2. *Realçar a dignidade do Santuário e sobretudo do altar.* O Santuário é o «Sanctum Sanctorum» da Nova Aliança. E o altar forma o coração da igreja, juntamente com o sacrário. Ele é a mesa do banquete eucarístico, o lugar do Santo Sacrifício em que a terra se encontra com o céu. Ele é também o símbolo do próprio Cristo, segundo a palavra do Pontifical: «altare ipse est Christus».

Para marcar esta dignidade, convém honrar o Santuário e o altar com uma ornamentação cuidada, que é, em última análise, uma manifestação de culto à presença do Senhor. É evidente que esta ornamentação estará descabida, portanto condenável, se abafa e faz desaparecer a majestade, em vez de a realçar; ou se é mal feita ou se são utilizados elementos menos convenientes.

As duas qualidades essenciais da ornamentação são, pois, a simplicidade e a dignidade.

INDICAÇÕES PRÁTICAS

1. O SANTUÁRIO

Dentro do Santuário, como no resto da igreja, não deve haver nada que faça barreira entre os fiéis e o altar. Os tocheiros, as verduras, as imagens, etc., tudo isso ofusca a imponentia do altar, distrai a atenção e dificulta a ligação comunitária entre a assembleia e o sacerdote. Um pavimento bonito não deve ser ocultado com tapetes, ainda que estes sejam artísticos. O tapete, sobretudo se é de cor carregada, torna o ambiente menos leve e menos acolhedor.

Os móveis devem ser bastante simples e estar reduzidos ao indispensável. Aliás, não será necessário haver quaisquer móveis, a não ser: os bancos dos

* Nota do Editor:
Estes decretos referem-se ao
Código do Direito Canónico de
1917, vigente na data do texto.

ministros (que, não sendo fixos, só deveriam lá estar quando são precisos), a credência (que não deve estar sobrecarregada com coisas desnecessárias) e uma cadeira com genuflexório para o pároco (ou mais cadeiras, se a igreja tem mais clero).

2. BANCOS NO SANTUÁRIO

Os bancos no Santuário estão reservados para o clero. Por isso, a balaustrada da comunhão deve estar sempre fechada: os leigos não podem ter lugares dentro do presbitério (Decretos 96, 816, 1288, 2536, etc.)^{*}, mesmo que sejam membros do Conselho da fábrica da igreja (Decr. 3264) ou sejam membros de alguma confraria (Decr. 2536), ou sejam as mais altas autoridades civis das cidades (Decr. 802, 960, 1830, 3264, etc.). Durante os ofícios, só podem estar os clérigos com sobrepeliz (Decr. 2536). É costume antiquíssimo abrir uma pequena excepção para os soberanos das nações (imperador, rei, presidente). Fora dos actos de culto, não está proibida a entrada dos leigos, mas é da vontade da Igreja que eles se abstenham de penetrar no Santuário em qualquer altura.

3. IMAGENS NO SANTUÁRIO

Até por causa do que acabámos de dizer, não se devem colocar no presbitério imagens de santos, fora das que estão previstas na arquitectura da igreja. Mas a razão principal por que se deve evitar o excesso de imagens é o desvio de atenção que elas ocasionam. O culto da Santíssima Eucaristia, quer no Sacrifício quer como Presença Real, corre o risco de ser prejudicado, se a atenção dos fiéis é solicitada por numerosos santos dentro do Santuário. O Santuário (e sobretudo o altar-mor) não são o lugar indicado para colocar imagens à veneração dos fiéis. Nem é válido dizer que elas estão lá apenas a título de ornamento: além de virem estragar a ornamentação, sobrecarregando-a, elas ficariam reduzidas a meros objectos decorativos – o que não parece conforme a sua dignidade cultural.

A propósito, convém lembrar as palavras de Pio XII: «... Julgamos ser dever nosso repreender a piedade mal formada daqueles que, nas igrejas e até

sobre os altares, propõem à veneração, sem justo motivo, multiplicidade de imagens e estampas... numa palavra, aqueles que se prendem com estas coisinhas de pouca importância e descaram as principais e necessárias, tornando assim ridícula a religião e ofendendo a dignidade do culto» (*Mediator Dei*, n.º 154).

Mas o Papa condena igualmente aqueles que pretendem eliminar as imagens dos templos. Essa austeridade seria errada sobretudo nestas igrejas dos séculos XVII e XVIII em que a arquitectura do retábulo prevê lugares para as imagens. A igreja que apresentamos perderia muito da sua vida se lhe fossem tiradas algumas das cinco imagens que ela tem. Todavia, lembremos que é proibido colocá-las sobre o sacrário (Decr. 3673 e 2613) ou diante da porta do mesmo (Decr. 2906) ou no trono em que se faz a exposição solene do Santíssimo (Decr. 35 139). Espalhou-se o costume de colocar imagens entre os círios do altar-mor – o que não parece conforme com a dignidade do altar e com a função de imagem, embora isso tivesse sido permitido em épocas de decadência litúrgica. Todavia, neste ponto, é preciso notar que a imagem do Coração de Jesus não pode colocar-se sobre o altar (Decr. 3492) mas apenas num nicho da parede contígua ao altar do Santíssimo (Decr. 4401).

«As imagens menos principais» podem pôr-se sobre o altar, mediante autorização do ordinário; não pode pôr-se qualquer santo sobre um altar fixo se lá não estiver a imagem do titular do altar (Decr. 4191); não é permitido ter na mesma igreja mais de uma imagem do mesmo Santo ou da mesma invocação (Decr. 3732, 4330, 4401). Também não é permitido substituir a imagem do titular por outra imagem qualquer (Decr. 2752).

A pouco e pouco, será bom substituir as imagens pouco artísticas dos santeiros da escola do séc. XIX pelas antigas imagens que ainda estiverem nos sótãos e arrecadações.

Note-se ainda que é bastante desagradável notar, entre as imagens expostas, um choque de cores e, sobretudo, diferenças consideráveis de tamanho.

4. O TRONO

Outro pormenor de grande importância no conjunto é a maneira como o trono é apresentado.

Todo o conjunto ganha mais nobreza se a cortina estiver habitualmente fechada e for aberta apenas quando se faz a exposição solene. A nossa vista não se distrai a observar o que estará nos degraus do trono e pára mais facilmente sobre o altar-mor. Este mesmo deixa de ser o primeiro degrau do trono, para ser o centro das atenções. A imagem do padroeiro colocada à frente da cortina corrida ganha muito mais relevo do que se estiver no lugar da exposição (contra o Decr. 3589), ou se estiver à boca do trono mas estampada sobre os degraus e os círios.

O que se diz dos tronos artísticos, *a fortiori* se dirá daqueles que o não são.

5. PORMENORES DESAGRADÁVEIS

Falando ainda do aspecto do conjunto, queremos advertir que, por vezes, um conjunto muito bom fica lesado por causa de alguns pormenores menos felizes. Por isso, deve haver cuidado com algumas coisas pequeninas que podem ter a sua importância. Assim, por exemplo, devemos procurar que a aparelhagem sonora esteja sempre bem arrecadada, quando não está a utilizar-se; os microfones, os altifalantes e os fios eléctricos devem ter uma cor discreta que não contraste com o ambiente.

A campainha que ficou esquecida no supedâneo ou um livro em cima de um genuflexório, um pano de pó sobre a credência ou uma sobrepeliz nas costas de uma cadeira – tudo isto dá mau aspecto e prejudica a gravidade do lugar sagrado.

Não é preciso cobrir com uma toalha as colunas dos santos, nem a credência, nem a frente do altar.

Objectos não necessários imediatamente (as garrafas do vinho, da água, do azeite, as velas que hão-de servir, etc.) devem guardar-se na sacristia e não na capela-mor.

Colocar caixas de esmolas dentro do Santuário, junto à balaustrada da comunhão, é um uso que não parece conveniente. As caixas de esmolas (bem feitas e não muito grandes) deverão colocar-se discretamente noutro lugar.

6. O ALTAR-MOR

O altar-mor é o que deve merecer o nosso maior zelo. Em atenção à sua dignidade e para não dificultar as cerimónias, devem seguir-se as orientações

⁹¹ A cruz deve dominar o altar e ser vista facilmente pelo celebrante e pelo povo. Por isso, não basta a cruz sobre o sacrário, se esta é muito pequena (Decr. 1270). Nas igrejas de Roma recomenda-se um tamanho em proporção com o altar. Fora de casos excepcionais, a Instrução da Sagrada Visitação Apostólica prescreve que a parte vertical da cruz não exceda 40 cm e a horizontal 22 cm.

do Missal Romano: «Sobre o altar não se ponha nada, a não ser o que é preciso para o Sacrifício da Missa e para a sua ornamentação.»

O altar é a «mesa de Cristo, em que é consagrado o Corpo do Senhor e é bebido o seu Sangue, em que se veneram as relíquias dos santos, em que as preces e os votos do povo são oferecidos pelo Sacerdote a Deus».

Se bem que, em épocas de decadência litúrgica, fossem autorizadas outras coisas sobre o altar, devem seguir esta regra do Missal Romano que respeita melhor o valor da mesa do Sacrifício, símbolo do próprio Cristo.

Segundo as rubricas do Missal, o altar, para a Missa, deve estar coberto com três toalhas, sendo obrigatório que a superior caia dos lados até ao chão. Se a frente do altar não tem suficiente nobreza, deve cobrir-se totalmente com o frontal, mas não com uma toalha de renda. Se a frente é artística, deve estar descoberta totalmente: as toalhas (muito menos o guarda-pó) nunca devem ultrapassar os bordos da mesa. Sobre a banquetta ou, na sua falta, sobre o próprio altar, o Cerimonial dos Bispos manda colocar seis castiçais com velas de cera (Decr. 1757). Ao meio, entre os castiçais, mas nunca diante do sacrário (Decr. 4136), ou então sobre o tabernáculo (*ibidem*), há-de colocar-se a cruz, de maneira que a sua base esteja mais alta que a extremidade superior dos castiçais⁹¹. Segundo o conselho do Cerimonial dos Bispos, é permitido colocar *pequenos vasos com flores pequenas* nos intervalos entre os candelabros, mas não sobre o sacrário (Decr. 3575), nem diante da sua porta (Decr. 2067). O Pontifical diz que estas flores devem ser dispostas com gosto, *studiose*. E, como o bom gosto implica a fuga do excesso, o Cardeal Vigário de Roma, em 1932, prescreve para as igrejas da Urbe que as flores estejam dispostas com sobriedade (*sobrie*).

Embora os vasos com flores vivas não estejam proibidos (a não ser a meio do altar), alguns liturgistas julgam que só se devem colocar flores cortadas, nas quais querem ver o simbolismo sacrificial do cristão pronto a gastar-se em honra do Senhor. Quanto possível, estas flores hão-de harmonizar-se com a cor litúrgica do dia e, por isso, é de aconselhar que elas sejam de uma só cor, a não ser que a variedade de cores se harmonize bem com a cor dos paramentos ou com o conjunto da ornamentação.

As jarras serão sempre discretíssimas e elegantes, nunca taparão os castiçais nem a cruz (Decr. 3575), mas hão-de harmonizar-se com o conjunto, jogando com as dimensões dos castiçais e com a cor das paredes, do fundo e das flores. Em igrejas com paredes de azulejos, são de aconselhar jarras de loiça com pequenos ornamentos azuis (como acontece na nossa fotografia). Parece-nos que nunca deveriam ser da cor do próprio altar. Nestas igrejas em que o trono é muito absorvente, há vantagem em dispor, em cima da banqueta, uma linha divisória formada pelas jarras, flores e castiçais, a qual, sem quebrar a harmonia do conjunto (essencial nestas igrejas) define claramente onde acaba o altar e começa o trono.

Falando de castiçais, não se pode deixar de lastimar a falta de gosto que permitiu a substituição dos círios pelas falsas velas automáticas. O círio a consumir-se visivelmente foi sempre símbolo do cristão a consumir-se diante do Senhor. Mas as velas automáticas, sempre do mesmo tamanho, não conservam este simbolismo. Adverte-se ainda que é proibido colocar na banqueta ou nos nichos dos santos falsos círios alimentados por gás ou por electricidade, quer estejam a substituir círios prescritos para a Missa, culto do Santíssimo ou dos santos (Decr. 4097, 4206, 4322), quer estejam colocados juntamente com os círios prescritos (Decr. 4210).

Resumindo tudo o que dissemos sobre ornamentação do altar, concluiremos que é contrário ao espírito litúrgico e também ao bom gosto colocar sobre banqueta (*a fortiori*, sobre o altar) outros objectos além da cruz, dos castiçais, das flores e do purificador dos dedos. Tudo o mais (bandeja, bolsa de corporais, sacras, etc.) deve ser retirado do altar logo que acabou de ser utilizado.

7. O SACRÁRIO

Deve estar normalmente sobre o altar-mor (cân. 1268).

A fim de facilitar o culto do SS.^{mo} por parte dos fiéis, não deve haver em cada igreja mais de um sacrário com a Sagrada Reserva. E, se houver outros sacrários, deve marcar-se claramente qual é o sacrário do Santíssimo Sacramento. Por isso, a ornamentação do altar deve ser maior que a dos outros, a lâmpada será bem visível e o próprio sacrário deve estar coberto decente-

mente com um pavilhão (Ritual Romano) para evocar melhor o seu simbolismo: «ele é a tenda que o Verbo Incarnado fez no meio de nós». Por isto, o pavilhão deve cercar o tabernáculo, de todos os lados, «à maneira de tenda», mesmo que seja de matéria preciosa ou esteja trabalhado artisticamente (Decr. 3520).

Está expressamente proibido qualquer costume contrário (Decr. 3150), especialmente o costume de substituir o pavilhão por uma pequena cortina suspensa diante da porta (40 001). O cumprimento desta lei tem sido reivindicado frequentes vezes (ainda em 1957). Portanto, quando se tiver de fazer sacrário novo, é absolutamente obrigatório fazê-lo de maneira que se possa cobrir convenientemente.

Quanto aos sacrários antigos, deverão cobrir-se sempre, onde isso se possa fazer convenientemente. Acontece, porém, que alguns sacrários antigos, devido às suas dimensões, não se podem cobrir decentemente.

Que fazer nestes casos? Suspendendo a pequena cortina à porta, nem se cumpre a rubrica (Decr. 40 001), nem se mantém o simbolismo da tenda. Além disso, a experiência prova que esta realização é quase sempre pouco digna. Parece-nos, pois, que a solução será outra.

Se eles não oferecem qualquer interesse artístico, será melhor substituí-los. Quando, porém, a sua monumentalidade é acompanhada de considerável interesse artístico (como no caso da nossa fotografia), julgamos que a autoridade legítima poderá declará-los isentos da rubrica, visto que, por um lado, não se podem cobrir convenientemente (por serem grandes demais) e, por outro, o respeito ao Santíssimo Sacramento em nada é lesado, antes pelo contrário, com a homenagem da beleza e da pureza. De resto, esta opinião está fundada na interpretação do *Caeremoniale Parochorum*: «nalguns casos particulares, a autoridade legítima pode dispor de outro modo, por exemplo se o tabernáculo é de grande tamanho e, ao mesmo tempo, está trabalhado artisticamente – como se prova pelo costume vigente em Roma, nas Basílicas Patriarcais» (*Ephemerides Liturgicae*, 1908, p. 183). Todavia, o juízo sobre cada caso concreto implica uma dispensa disciplinar de cuja oportunidade só ao Bispo compete decidir. São fáceis de prever os abusos que

poderiam verificar-se, se o juízo ficasse à inspiração de cada particular. Quando houver possibilidade de se adoptar esta solução, é evidente que se deveriam acentuar os outros modos de indicar a presença eucarística: lâmpada mais forte e mais patente, ornamentação mais rica (cfr. cân. 1268). Lamentamos que, na nossa fotografia, a lâmpada não esteja suficientemente evidente.

Se nas igrejas antigas há um intervalo entre o altar e o sacrário, o respeito pela presença do Senhor deve levar-nos não só a tê-lo na mais escrupulosa limpeza, mas até a não ocupá-lo com quaisquer objectos – o que, além de mais, dificulta os movimentos.

ADVERTÊNCIA FINAL

Supomos que dissemos o essencial quanto à ornamentação da igreja, mas isto não passa de um enunciado de princípios que terão de ser criteriosamente aplicados, caso por caso: há pormenores importantes que só o caso concreto pode sugerir. Nem sequer o caso que apresentamos pode considerar-se um exemplar perfeito em todos aspectos. Assim, é anormal que o sacrário seja separado do altar e não possa ter pavilhão; como também não está certo que a lâmpada seja tão fraca e esteja sobre uma mesa arranjada «ad casum», que gostaríamos de poder evitar junto do altar. São pormenores menos perfeitos, praticamente inevitáveis, cuja responsabilidade não pertence ao ornamentador.

Nada repugna que esta igreja fosse ornamentada de maneira diferente, desde que se respeitassem os princípios estabelecidos. Todavia, pareceu-nos melhor assim, embora reconheçamos que não é uma solução ideal.

Aliás, nunca encontraremos soluções ideais, mas apenas soluções boas para cada caso.

A melhor ornamentação é aquela que aplica os princípios universais do Direito, da Liturgia e do bom gosto, da melhor maneira possível dentro dos limites de cada caso concreto. ✚

VITORINO NEMÉSIO

Restaurar e reconstruir

10 Outubro 1959. *Diário Popular*, pp. 1.12

S seja qual for a solução que se adopte para a igreja de S. Domingos – reconstrução *in loco*, edificação noutra ponto da área do «vocábulo» consagrado pelo topónimo, ou demolição pura e simples com outra solução paroquial –, há um certo número de princípios arquitectónicos que parece óbvio considerar nesta ordem de problemas da cidade. E íamos a escrever – «que se perdoe a um leigo na matéria o meter a foice em seara alheia» – quando nos lembrámos de que é realmente tempo de começar a ceifar, com prudência e modéstia, mas sem medo ou falsos respeitos, em searas a que só um ciúme de feitor seria capaz de negar o título comunal ou público. E, dessas, sem dúvida, são a arquitectura e o urbanismo – ou, pelo menos, os objectos de que essas artes e ciências se ocupam: as formas dos edifícios e os aspectos dos seus aglomerados.

Tanto se tem reivindicado, no mundo moderno, o princípio da especialização na ordem do trabalhar que acabou por confundir-se o sentido dos fins com o saber dos meios. A tecnocracia tende a recusar ao homem comum toda e qualquer idoneidade para tratar dos seus mais prementes e íntimos problemas. Segundo ela, só o alfaiate poderá dizer se um fato está bem feito, o sapateiro uns sapatos, e assim sucessivamente. A aceitar tão estreita e falsa carta da competência e do ofício, o homem da rua não teria autoridade para apreciar um teatro ou uma igreja, ou achar a cidade que avista da janela do comboio, à beira da linha ou numa elevação ao longe, bonita ou feia, harmoniosa ou dissonante. Como que teria de perguntar, no rápido do Porto,

ao passar pelos Campos do Mondego: «Vai aí algum senhor arquitecto que queira fazer o favor de me dizer se o Castelo de Montemor-o-Velho é banal ou imponente?.» E, andados uns quilómetros, com Coimbra à vista: «Depressa! Um urbanista, para assistir a este senhor que se atreve a dizer que o Colégio Novo, a Sub-Ripas, é a estrutura mais bela e bem implantada do casario da encosta»...

O roteiro da cidade, os seus planos e pinhas de alçados, a sua regularidade ou assimetria são realidades para todos: coisas para as quais, em princípio, toda a gente tem olhos: sobre os quais pode ter uma visão adequada. Ora, os princípios arquitectónicos, prévios a todo o problema de eliminação ou conservação de um edifício antigo, sobre que o comum das pessoas de algum gosto e cultura estética parece deviam estar de acordo, são, entre outros muitos, os seguintes: Que, se não é de aconselhar a restauração de um edifício eliminando-lhe os acrescentos que, no bom espírito estilístico de cada época, as gerações lhe fizeram, ou refazendo alas dele como o arquitecto restaurador imagina que elas seriam: muito menos é plausível a reprodução exacta de um edifício demolido, a implantar noutro chão, mesmo que tal alçado pertença à mais bela época e tipo que se possam imaginar.

A regra, aqui, é a mesma que rege qualquer obra de arte, quanto a subsistência e valia: a unicidade da criação, a originalidade, o exemplar único. Nenhum museu que se preze consente nas suas paredes uma cópia a óleo da *Gioconda*, embora possa e deva ter boas reproduções fotográficas e diapositivos desse e de outros grandes quadros, para os seus conferencistas e conservadores se servirem delas a seu tempo. Quem se lembraria de refazer a catedral de Amiens, ou a de Chartres, ou a de Burgos, que um cataclismo tivesse derrubado, no primitivo ponto de implantação ou noutro, perto – com os mesmos portais, os mesmos arcobotantes, as mesmas flechas, as mesmas gárgulas? É evidente que a construção resultante de semelhante intenção seria tudo, menos a genuína e pura catedral de Amiens, ou de Chartres, ou de Burgos.

O caso faz lembrar os pastiches de gótico que se levantavam na América e no Brasil. Nem é preciso ser medianamente versado em variação diacrónica

dos estilos para nos sentimos mal diante de tais «monumentos». Há nesses «feitiços» qualquer coisa que os denuncia imediatamente como falsos, postiços, beras... Repele-os o solo, a atmosfera, a vizinhança ou cercania edificada.

No caso de uma «moldagem» da igreja de S. Domingos com deslocação do eixo do transepto, não haveria propriamente esse tipo de repulsa do enquadramento – ainda assim, no caso de os edifícios em torno serem do estilo e proporções dos que predominam na área. Porque, ficando o «ersatz», em que se pensa, entre prédios de betão *modern stile*, já a igreja não pareceria a relíquia arquitectónica de outra era, consoando naturalmente com as formas que o crescimento do sítio da cidade houvera ditado pouco a pouco – mas denunciar-se-ia como um estranho enxerto de construção civil, uma espécie de primeira pedra para o Museu dos Moldes...

É rara a «cópia» arquitectónica, por mais perfeita que seja, que não leve em si o germe da denúncia fatal da falsidade. A «matéria» da pedra, a sua granulação e *patine*, o ar de «novo» dos panos de muro, dos remates e ornatos – tudo conspira para denunciar o falso, o inautêntico. É como aqueles conhecidos silhares de castelo restaurado, muito branquinhos, ou então bem disfarçados, que estão mesmo a dizer que não eram dali, e que o pano de muro é muito mais pano que muro...

Peço desculpa se, nesta opinião leigarraz, há sabor de ironia ou acrimónia. A intenção é boa e isenta, no espírito do largo inquérito do *Diário Popular*: contribuir para que a arquitectura civil, na nossa terra, seja, como foi em todos os tempos, a expressão *actual* do nosso modo de ser, e não a abdicação reiterada e sistemática de qualquer coisa de vivo e nosso, de *agora*, mediante a reprodução de formas perimidas, que os próprios materiais de construção hoje mobilizáveis repelem. ❖

VITORINO NEMÉSIO

Corpo e função das igrejas

24 Outubro 1959. *Diário Popular*, pp. 1.12

Mãe amiga manda-me o número de Julho da pequena mas valente revista que os alunos do Seminário de Cristo-Rei mantêm há dezasseis anos sob o benigno nome de «Novellae Olivarum». E, com efeito, estas notícias são como prometedores rebentos ou primícias daquelas oliveiras do Senhor que devem ser uns moços que aspiram ao sacerdócio – como se, ao escolherem divisa para a revistazinha, tivessem aberto o Breviário no salmo que diz: «sicut oliva virens in domo Dei».

Desta vez, o ramo mais verde e succulento da oliveira pareceu-me ser o artigo de Avelino Rodrigues, *Adaptação das igrejas antigas às necessidades da pastoral moderna*. «Artigo» digo mal, pois trata-se de um verdadeiro, embora breve, ensaio de arquitectura sacra e de decoração litúrgica, que o autor diz estimulado pela leitura dos *Monumentos e Métodos de Valorização* do italiano Carlo Perogalli, mas que em verdade arranca de muito mais vastas leituras e, sobretudo, de uma orientação e de um gosto pessoal seguros.

São os velhos e ásperos problemas de «restauração e reconstituição» (lema do romantismo, à «Viollet-le-Duc»), ou de «restauração e revalorização» (divisa hoje em dia universalmente adoptada). «Universalmente»... não é bem. Há sempre quem se agarre desesperadamente à borda do barco que mete água, e em Portugal estamos ainda longe de sufragar por maioria os novos princípios sobre o assunto.

Avelino Rodrigues não considera apenas o problema dos retoques e refazimentos dos arcos do templo: ou seja, a intervenção, geralmente ditada de

urgência, dos serviços encarregados da conservação e salvaguarda de monumentos nacionais. Encara amplamente toda a vida e evolução dos recintos do culto, tanto nas suas paredes e estruturas como nos seus ícones e alfaias.

Na verdade, como o autor afirma e reitera, apoiando-se em altas autoridades hierárquicas, mais para demover rotinas enraizadas no clero do que certamente para abonar opiniões e critérios evidentes, uma igreja não é um padrão *ne varietur*, mas, como casa de Deus vivo, coisa viva também. Com as gerações que se sucedem em ornato sacro a pé de altar e em coro de fiéis, variam lentamente os costumes, o estilo ou módulo da devoção, da vigília, do tributo. Sobre o fundo constante do louvor e da impetração ao «santo», cristalizado na liturgia, passam em sóbria evolução as necessidades dos tempos, imprimindo à vida eclesiástica novas formas de anelo e de acção colectiva.

Esse movimento imediatamente imperceptível mas diferenciado à distância reflecte-se no revestimento interno dos templos, no dispositivo das alfaias, na distribuição dos ícones, no arranjo dos lugares ocupados pelos fiéis, nos anexos exigidos pela erecção de novos géneros de confraria, de imprevistas formas de extensão da actividade pastoral. O desenvolvimento dado nos últimos anos à intervenção dos leigos na vida cultural e pastoral é elucidativo da complexidade exigida pelas instalações eclesiais. Quem diria, há meio século, que uma igreja de freguesia precisava de sala de conferências, de anexos para os variados organismos de catequese e assembleia de órgãos da Acção Católica: biblioteca, escola de quadros paroquiais – e até vestiário e cantina?

Como inserir esta floração de instituições activas e piedosas em velhos templos românicos concebidos como pequenas fortalezas e arcas de refúgio religioso, ou em pequenas igrejas-salões da época barroca erigidas segundo uma concepção sumptuosa e triunfal do culto? Todos estes problemas se vão, pois, projectar na arte da conservação, da valorização e do restauro. E todos estes imperiosos motivos militam contra a concepção romântica do primitivismo e da integridade original. A profusão de altares, se por um lado atesta a riqueza das devoções do santoral, por outro desfoca o tributo

sacral preponderantemente devido a Cristo na Cruz e na Eucaristia, e à Virgem. Os púlpitos simétricos são contrários às reais exigências da palavra evangélica; as tribunas laterais correspondem a uma era de privilégio e de discriminação social perimida; a pluralidade de invocações da Mãe de Deus, traduzida em altares concentrados numa mesma nave, se se explica como riqueza e aprofundamento dos mistérios e aparições mariais, pode favorecer, no comum dos fiéis, pequenos e grandes equívocos quanto à unidade pessoal e mensageira de Maria.

A volta à Escritura, à pureza evangélica, patrística e doutoral dos mistérios cristológicos, à liturgia revivida e participada da Missa, etc., impõem uma restituição dos aspectos materiais do recinto sagrado, um sentido de simplificação e de essencialidade a que os velhos templos deficientemente respondem.

É em torno destas realidades, senão novas, prudentemente renovadas, que as concepções estacionárias e modernas na arte sacra tendem a entrar em conflito. Nem o grosso dos crentes nem a maioria do clero estão preparados para sentir uma igreja de interior sóbrio e puro, em que os ornatos se reduzam ao estritamente simbólico e os espaços se organizem para as funções depuradas da vigília, do canto e da oração. Os hinos eucarísticos em vulgar não aprenderam de todo a lição de S. Pio X recomendando o canto gregoriano e antifónico, e continuam geralmente a contaminar-se de módulos profanos, sem que pastores e fiéis se apercebam de tal.

Avelino Rodrigues ilustra o seu excelente ensaio com fotografias de interiores de templos de França e Alemanha em que a acomodação de altares, recintos e muros se fez num claro sentido de simplicidade e eficiência. Aí o vidro, o betão, a própria electricidade casam-se harmoniosamente com a pedra lavrada e a madeira. As estalas dos fiéis dão a impressão eminentemente cristã de concentração e nivelamento. As abóbadas encaminham a luz e a sombra em proporções recolhidas.

Quem reedifica e restaura tem de ditar o passo pelas justas exigências do culto. A casa de Deus não é um museu. ❖

ALBINO CLETO

Uma exposição no Porto revela-nos uma arte sacra moderna em Portugal

Outubro-Novembro 1959. *Boletim de Informação Pastoral*,
Ano I, n.º 4, pp. 24-25.39

Organizada pelo Movimento de Renovação da Arte Religiosa e patrocinada pela Fundação Gulbenkian, esteve aberta de 20 de Junho a 10 de Julho, no Paço Episcopal do Porto, uma exposição de Arte Sacra Moderna.

É justa uma palavra de louvor a este Movimento de renovação que tem polarizado dezenas de artistas num esforço notável para dignificar o culto de Deus e purificar a Igreja de uma mediocridade e de um artificialismo com que, no campo de arte sacra e da liturgia, muitas vezes é ultrajada.

Congratulamo-nos com o resultado da exposição: o interesse que despertou, sobretudo entre elementos do clero, garante-nos que se espalha cada vez mais a convicção de que uma boa pastoral se centra na vida cultural da comunidade e que essa vida cultural, para ser profunda e verdadeira, pede o valor, a pureza a vitalidade de uma arte autêntica posta ao seu serviço.

Consta-nos que a exposição percorrerá seguidamente algumas cidades do país: do seu carácter didáctico e formativo mais que documental (lamentamos que não tenham sido expostos mais trabalhos), esperamos bons resultados em ordem quer à formação do clero, cada vez mais aberto aos valores artístico-litúrgicos, quer à educação do povo, que compreenderá uma arte sacra verdadeira na medida em que for vivendo com verdade a vida litúrgica.

O visitante interessado (e nós fomos visitantes), que dos painéis didácticos passasse às realizações apresentadas, poderia concluir que, em *Arquitectura Sacra* – «arquitectura eminentemente comunitária e contemporânea, onde o altar há-de ser o coração do espaço sagrado» – já se entrou num caminho seguro e franco.

Não sabemos se as igrejas expostas – Moscavide, Águas, Capela de Picote – ouviram ainda a velha pergunta: igreja, cinema ou garagem?

O à-vontade de repórteres permitiu-nos que a fizéssemos. A resposta ouvida, e afinal toda a exposição, revelam bem o espírito novo dos que a organizaram: não são os exteriores em ogiva ou outros formalismos sem vida (frontões, monogramas, cruzes) que fazem uma igreja, mas sim um bom espaço comunitário cujo carácter sagrado resulta harmoniosamente mais dos elementos que o integram que de convencionalismos decorativos: multiplicação de altares e imagens, vias-sacras, etc.

Uma outra pergunta: não deverá a arquitectura sagrada inserir-se nas grandes correntes da arquitectura moderna? Os arquitectos presentes disseram-nos que assim o pensavam e por isso lutavam; chamaram-nos a atenção para os trabalhos realizados. Se conseguirem triunfar, a arquitectura sacra terá reencontrado a sua linha tradicional.

Lemos algures palavras de um artista, confessando que o problema da *Imagem na igreja* se apresenta mais difícil e melindroso que o da arquitectura. A exposição confirmou-nos nesta ideia. Se as costumadas imagens de gesso comercializado e expressionismo vazio se vêm felizmente encaminhando para as sacristias e arrecadações, a verdade é que a oposição existente entre o modo tradicional de tratar alguns motivos (Coração de Jesus, N.ª S.ª de Fátima) e as exigências artísticas continuam sem solução. Diga-nos o leitor: concorda com as imagens laterais da igreja de Águas, cuja fotografia reproduzimos?

Contra o conceito generalizado da Imagem apenas como *elemento decorativo*, parece-nos também que Barata Feyo, Lagoa Henriques e António Luís de Paiva marcam um esforço notável no sentido de revitalizar a Imagem como *objecto de culto*.

A José Escada pertence a maioria dos trabalhos de *Pintura Sagrada* de inserção na arquitectura. Neste campo, não é de estranhar o número limitado de realizações, se atendermos à actual reacção pelo despojamento eloquente de elementos secundários e também à raridade de artistas capazes de colaborar na decoração de um templo, integrando-se na arquitectura e na comunidade.

Um vitral de José Escada levanta a questão da pintura não-figurativa. Sem excluir as possibilidades e funções desta, em painel didáctico apresentava-se a decoração figurativa como a mais indicada para a arquitectura sacra.

A secção de *Paramentaria* foi, segundo nos disseram, a que mais interesse despertou. Dúvidas? Oposições? Achamo-las plenamente justas. Devemos dizer, no entanto, que ao nosso lado havia satisfação: houve mesmo quem aproveitasse o momento para tecer impropérios aos «miseros veludos e damascos sem valor, tornados suporte de cordeiros, cálices e cruces..., entre galões sem interesse».

Os paramentos expostos, trabalhos de Madalena Cabral, realizavam o que em painel se pretendia lembrar: que o paramento é uma veste e como tal traduzirá a glória interior e a dignidade de quem o traz: veste sagrada que, pela confecção estudada e rica, pelas formas amplas e nobres, há-de dar brilho aos gestos do sacerdote.

A ourivesaria estava também representada. Não podemos negar que as novas linhas nos surpreenderam, mas também aqui as notas comuns de toda a exposição, as notas de toda a arte sacra: preocupação do funcional, dignamente conseguido por uma largueza e simplicidade de formas, formas estas integradas na mentalidade em que vivemos, concebidas nas possibilidades dos materiais de que dispomos; em tudo a procura da verdade, da pureza e da paz.

Que a exposição tenha sido um contributo para o desenvolvimento da pastoral litúrgica no nosso país.



UM ASPECTO DO CONJUNTO

A exposição incluía dois sectores. Um – o das obras já realizadas entre nós – foi eloquente testemunho de que a revitalização do Cristianismo em Portugal também atingiu uma das suas manifestações mais autênticas,

a arte sacra. O outro sector – de painéis didácticos – bem demonstra a preocupação do MRAR em se inspirar na tradição «viva» e no sentir católico.

Na gravura vêem-se, em primeiro plano, alguns paramentos de Madalena Cabral que, fugindo aos efeitos de uma ornamentação fácil, encontram uma rara dignidade e beleza na elegância do corte, na extraordinária sobriedade dos ornatos e na nobreza do tecido, expressamente fabricado em teares manuais.

Também a moderna paramentaria se deve reger pelos cânones de uma autêntica Arte Sacra: a verdade (um paramento é «falso» quando começa por não ser autenticamente aquilo que devia ser: uma veste); a pureza (um paramento «impuro» é o que se cobre de galões «aplicados» e outros ornatos «postiços» na procura vã de uma beleza que em si não tem); nobreza (é «pelintra» ou «aparatoso» um paramento de matéria reles ou que pretensiosamente se reveste de ricos e vistosos artificios).



IGREJA PAROQUIAL DE ÁGUAS
(Arquit. Teotónio Pereira)

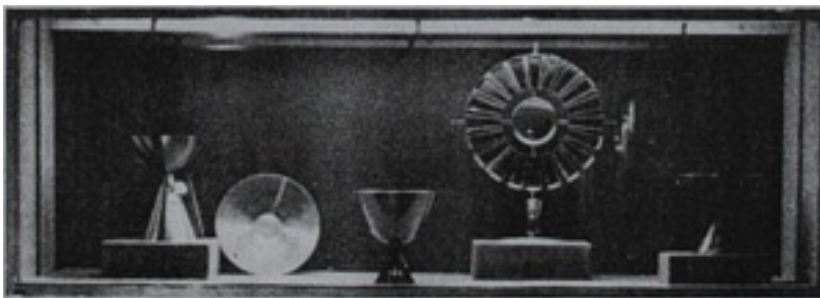
Desde a planta aos volumes, desde a iluminação à escolha dos materiais, nota-se nesta pequena igreja de freguesia rural a preocupação de criar: 1.º um ambiente familiar e íntimo que favoreça o espírito comunitário na assembleia reunida; 2.º um clima de silêncio e recolhimento que convide à oração privada; 3.º um sentido simultaneamente de transcendência e aproximação que mais convém à presença d'Aquele que é ao mesmo tempo Deus e Homem. Nota-se em particular o cuidado de evitar tudo o que possa dispersar a atenção e desviá-la do altar, centro de toda a igreja. A sobriedade deste; a sua colocação destacada, recortando-se num fundo que não distrai; a bem estudada iluminação a realçar-lhe a presença; a eliminação absoluta

de tudo quanto pudesse estar a mais no recinto do Santuário; a bela e majestosa cruz, de sabor espiritual, a evocar o sentido do «mistério» que ali se passa; a ligeira teia a marcar uma distinção de recintos sem prejuízo de uma comunicação entre o povo e o altar; tudo isto (com excepção das imagens que nos parecem a mais «ali») faz desta pequena igreja uma das mais válidas soluções que a moderna arquitectura sacra portuguesa nos deu até hoje.



ESCULTURA

Esta porta de sacrário (de Graziela Albino), a léguas da vulgaridade que por aí pulula de cálices com hóstias estampadas e profusamente enfeitadas, é uma obra séria sob o ponto de vista artístico e de sentido profundamente teológico: no sacrário encontra-se Jesus Cristo realmente presente no estado vitimal, qual Cordeiro imolado que, mesmo depois da Ressurreição, permanece glorioso na sua qualidade de Vítima imolada, oferecida e aceite.



OURIVESARIA SACRA

Cálices, patenas e custódia (do Pe. João de Almeida) caracterizados por uma esplêndida simplicidade que realça o valor das suas formas essenciais. O cálice da esquerda, menos vulgar, com uma grande pedra foi concebido especialmente para servir numa sumptuosa igreja (Jerónimos). ❖

ALBINO CLETO

Arte – Sacra – Moderna [Respondendo a algumas dúvidas]

Junho-Julho 1960. *Boletim de Informação Pastoral*,
Ano II, n.º 8, pp. 21-24

Com bastante surpresa de quem escreve, convidava-vos o *Boletim de Informação Pastoral*, no seu último número, a um diálogo sobre o movimento actual da arte sacra, suscitado por um comentário franco, transcrito nesse número, que alguém fez à nossa crónica da Exposição do Porto.

Agradou-nos a ideia, sobretudo pelo que ela denota de vontade em acertar, bem patente nas palavras da Redacção, que nos sugere um diálogo construtivo mais do que polémico, e nas de quem subscreve o comentário que vem, «não para louvar nem condenar, mas somente para pedir que sejam esclarecidos alguns princípios».

AS DÚVIDAS FORMULADAS

As questões postas poderão reduzir-se às seguintes:

1. Exclusivismo dos que apresentam a Arte Sacra Moderna como a única autêntica. Melhor dito, «esta» Arte Sacra Moderna.
2. Desvio perigoso desses mesmos, que, ao darem-nos igrejas (dizem alguns, quase protestantes) donde são banidos elementos tradicionalmente válidos, como altares, imagens, cruzeiros ou outros símbolos, negam irreverentemente o valor daquilo que ajudou, e ajuda ainda, a santificar gerações.
3. Ingenuidade e atrevimento daqueles que, julgando que a sua «era atómica», e só ela, conseguiu ideias claras e precisas de igreja, implici-

⁹² São eloquentes as palavras de S. Ex.^a o Sr. Cardeal Patriarca, pronunciadas já em 1938, aquando de uma inauguração: «Quanto a ser moderna, não compreendemos sequer que pudesse ser outra coisa. Todas as formas do passado foram modernas em relação ao seu tempo. (...) Copiar cegamente formas artísticas de outras épocas será fazer obra de arqueologia artística; mas não é seguramente obra viva de arte.»

tamente afirmam errada toda a tradição, bem como desprezíveis as magníficas construções góticas, renascentistas ou barrocas.

Seguem-se umas tantas questões sobre a escultura sagrada que, por limite de espaço, teremos de deixar para segundo artigo.

ARTE – SACRA – MODERNA

Torna-se imprescindível, em primeiro lugar, uma clarificação de terminologia que traga uma precisão de conceitos. Ora, são estes os termos em jogo: ARTE – SACRA – MODERNA.

Quanto ao primeiro, limitamo-nos a lembrar que, se à arte é essencial o brilho da beleza numa *matéria* trabalhada pelo *homem*, jamais teremos arte se essa beleza não resulta da própria matéria que se trabalha e muito menos se não traduz a vida profunda do homem que a trabalha e para quem se destina. Assim, o arquitecto do séc. XIII que, descobrindo uma nova técnica de construção (na pedra), consegue numa catedral gótica a melhor síntese do homem e para o homem do seu tempo faz arte. Um outro, do séc. XIX ou XX que, com o betão, edifica segundo o espírito do séc. XIII faz cópia, não faz arte. Se isto for aceite, uma conclusão se impõe: A arte só é «autêntica» quando for actual, isto é, quando falar ao homem do século que a produz.

Sobre o termo SACRA, julgamos oportuno dizer que os críticos, seguindo o pensamento da Igreja, têm hoje como tal, não a arte que trata um tema religioso (essa dir-se-á «arte religiosa»), mas aquela que se destina a funções sagradas, tendo de ser, conseqüentemente, comunitária. Concluiremos que só será «autêntica arte do séc. XX» aquela que for capaz de falar à comunidade cristã do séc. XX.

Quanto ao último termo, depois do que fica dito, poderemos em rigor perguntar-nos a nós próprios: Se por moderno entendermos aquilo que é segundo o condicionalismo da época, poderá hoje fazer-se uma criação artística autêntica que não seja moderna?⁹²

⁹³ Por conseguinte, o problema principal não é saber se a arte sacra moderna pode ser autêntica, mas sim qual a «autêntica» arte sacra moderna.

⁹⁴ Cardeal Patriarca, Pastoral sobre Arte Sacra, em *Lumen*, Maio de 1953.

⁹⁵ Encicl. *Mediator Dei*.

⁹⁶ Revista *Chiese e Quartiere*, citad. em *L'Art Sacré*, Setembro-Outubro de 1959.

NEM TODO O «MODERNO» É AUTÊNTICO

O verdadeiro problema que pediu este diálogo é agora que nasce: Mas como caracterizar esse *moderno* que se coaduna com o homem de hoje, esse moderno capaz de falar à comunidade cristã do séc. XX?⁹³ A primeira grande dúvida, na base de muita desconfiança, azedume ou oposição radical, será esta: Toda a arte autêntica tem de ser moderna: mas tudo aquilo que se apresenta como «moderno» será necessariamente autêntico?

Mas quem jamais o afirmou? É evidente que, nas galerias, ao lado de pinturas com valor, aparecem verdadeiras aberrações: entre formas escultóricas cheias de harmonia, surgem outras que não passam de originalidades; na moderna arquitetura, encontramos necessariamente erros e sobretudo tentativas mais ou menos discutíveis.

A nossa atitude não há-de ser evidentemente a de recusa geral, mas não deve ser também a de aceitação cega e indiscriminada: há o moderno verdadeiro e o moderno sem valor. Se portanto, em algum lugar, «por todos os meios se apregoa e quase canoniza toda a arte moderna», parece-nos que tal não se verificou na citada crónica do BIP; pelo menos, essa não é a atitude de quem a subscreveu, nem daqueles que lutam por uma arte sacra verdadeiramente moderna.

Estes têm diante de si a prudência da Igreja: Há «um prejuízo que mata a arte nova, o prejuízo da novidade. Consiste no gosto da novidade pela novidade»⁹⁴. Mas não desprezam também a sua orientação positiva. Diz Pio XII que «é absolutamente necessário dar livre campo também à arte moderna»⁹⁵. E o Cardeal Montini escrevia há pouco: «Irá nascer um novo século de ouro? Entrará no recinto sagrado a nova técnica de construção? O espírito da arte moderna ver-se-á acolhido pelos meios onde sobrevive ainda o espírito de uma religião de tradicionalismo imóvel? Soprará então nos construtores da igreja um espírito vivo, original, ousado, feliz de inaugurar uma época nova na arte religiosa»⁹⁶.

AS NOTAS DE UMA ARTE SACRA MODERNA «AUTÊNTICA»

Perguntemo-nos novamente: Se por moderno tomarmos, não o «modernista», o virtuosismo, enfim, a tentação de alguns espíritos mais ou menos desvairados, mas antes o que sendo de belas formas plásticas é também, nessas formas, vivo e actual, *quais as notas* de uma arquitectura sacra moderna a que chamemos, de verdade, «autêntica»?

Sintetizando, diremos que merecerá tal nome aquela que se *integrar nas correntes novas da arquitectura civil* (fenómeno constante em dezassete séculos de arquitectura sagrada), arquitectura essa que hoje se define pelas suas *formas dinâmicas*, conseguidas por uma utilização inteligente dos novos materiais, pela sua *simplicidade* e, sobretudo, pela sua *funcionalidade*; aquela que, como arquitectura sacra que pretende ser, condicionar ao homem do séc. XX a vida dos mistérios cristãos com a vivência que hoje se tem deles. Se essa vida – liturgia e vida cultural particular – não mudou nas suas linhas básicas, a sua vivência acentua-se agora na descoberta do valor «*comunidade*», na *procura do essencial*, em reacção (por isso mesmo com certo exagero) contra tudo o que é secundário mas ocupava lugar de primazia.

Toda a obra arquitectónica de hoje que realizar estas exigências será autêntica. Note-se desde já que dizemos «toda». Talvez a crónica da exposição e os exemplos nela apontados dêem a entender certo exclusivismo da nossa parte, por uma corrente portuguesa, que afinal se vai filiar nos movimentos suíço e alemão. Damos a mão à palmatória, porque assim tem sido por vezes; mas não queríamos que se confundisse a doutrina defendida com as obras de alguma corrente em que ela se verifique. Aliás, como pretendemos mostrar com poucas fotografias, são já variadas as correntes de arquitectura sacra verdadeira e todas têm recebido o aplauso geral, precisamente porque em todas se verificam aquelas notas de autenticidade; de modo que, ainda aqui, não haverá tanto exclusivismo quanto parece.

De tudo o que fica escrito, e respondendo a algumas dúvidas formuladas, diremos:

- > e por arte sacra moderna se entendem as igrejas de Moscavide, Águas, Picote ou outras suas irmãs, *nem só esta é autêntica.*

⁹⁷ Por «nudez das paredes» não se entende o não revestimento da silharia, ponto a que, em Águas, o arquitecto ocasionalmente a levou.

⁹⁸ Pedimos licença para notar que foi esta a palavra empregada e não «um ou outro altar», que com este modo de dizer estamos nós de acordo. No entanto, esta «conveniente sobriedade», este «número, peso e medida» sejam sinónimo de *exigência cultural* e nunca de opção arbitrária, pedida pelo enfeite ou necessidade de encher.

- > Se se entender, porém, aquela arte que verifica as características necessárias que acima apontámos, então diremos que, se realizada hoje, só será autêntica uma arte sacra que for moderna.

UMA CONCRETIZAÇÃO: A IGREJA DE ÁGUAS

Se dispuséssemos de longas páginas, gostaríamos agora de verificar como na igreja de Águas e noutras bem diferentes que este número apresenta, se realizam as citadas notas de contemporaneidade arquitectónica e litúrgica. A *exigência de valor comunitário* é magnificamente conseguida pela disposição do espaço sagrado, centrado, *sem mais solicitações*, no santuário. E não reconhecemos todos que a procura da *comunidade em volta do altar* explica aquela ausência, no próprio santuário, de outros centros de atenção, sejam eles imagens ou frescos? A mesma nudez das paredes, de onde se afastam os tais monogramas ou as filas de santos e lanternas que ainda há pouco se colocaram numa igreja recente, não virá de encontro à *sede de autenticidade* do palpável nos cristãos bem formados? E não ajudará a suscitá-la nos da aldeia de Águas⁹⁷, que verão ainda na casa de Deus a bem-aventurança da simplicidade e pobreza das suas humildes casas beirãs?

Pelo contrário, não poderemos nós dizer que essas formas arquitectónicas, sem alma e sem arte, construídas em pseudogótico ou estilo dos centenários, davam ao templo um nível de «mediocridade», ao lado da arquitectura pujante que nascia? Parece-nos que sim: e certamente todos concordam connosco, em que acrescentamento de um arco ogival na fachada (já se fez), anjos sustentando velas eléctricas, o emprego de frontões e símbolos que hoje nada significam, ou mesmo a *multiplicação*⁹⁸ de altares e imagens serão verdadeiros «formalismos sem vida», «expressionismo vazio».

Em resposta à segunda pergunta formulada no início, poderemos dizer que esta purificação não é de modo algum desvio perigoso. Se esses elementos foram válidos para gerações passadas, a verdade é que eles são apenas accidentais no cristianismo, e devemos perguntar-nos se, para o homem do

⁹⁹ Cón. Dr. António R. Rodrigues, «A atitude da Igreja em face da arte contemporânea», em *Lumen*, Abril de 1958.

¹⁰⁰ Das «Normas do Episcopado Alemão para a construção de igrejas».

¹⁰¹ Em *Novellae Olivarum*, número de Julho de 1968.

nosso século que agora vem ao encontro da Igreja, esses elementos seriam convidativos ou contraproducentes.

ARQUITECTURA SACRA E ARQUITECTURA PROFANA

Notemos como estão esplendidamente inseridas no espírito das novas linhas arquitectónicas as igrejas de Dusseldorf, Ronchamp ou Moscavide. Dirão: Talvez por isso mesmo, «um ou outro teima em compará-las, com ou sem razão, a cinema, garage ou armazém!» Antes de mais, supomos que o perigo de engano não deve ser assim tão grande! E afinal, se os nossos contemporâneos insistem neste seu receio, não será porque, como disse alguém, «recentemente se difundiu o preconceito de que há estilos por natureza religiosos»⁹⁹, segundo os quais se tem de modelar a aparência exterior de uma igreja? Repugnaria muito ao construtor da velha Sé de Coimbra que à sua obra a aproximassem um pouco das fortalezas do tempo, ou ficariam desapontados os oitocentistas de Queluz, se lhes notassem *semelhanças* entre a capela e as restantes salas do palácio?

Ainda aqui, a autenticidade estará no equilíbrio: «Seria errado adaptar de tal maneira a construção exterior da casa de Deus – nas suas proporções e linhas, na sua estrutura e decoração – às construções profanas do tempo e do ambiente que desse a impressão de um edifício profano. Mas seria igualmente um erro recorrer a uma gritante linguagem de formas, a fim de atrair a atenção dos transeuntes para a igreja que encontram no caminho. O nosso empenho deveria ser, sim, «proclamar pelo exterior da igreja, de um modo tão digno como persuasivo, a Transcendência, a Sobrenaturalidade, a Divindade do que se passa no seu interior; e, não obstante, enquadrando de forma harmoniosa a Casa de Deus no meio ambiente»¹⁰⁰.

Além disso, não podemos esquecer que, para os arquitectos, preocupados primeiramente com a funcionalidade da obra, o exterior da igreja é, em parte, secundário em relação ao interior. Não querem «partir de uma forma preconcebida para a função, correndo o risco de a prejudicar, em lugar de partir da função e resolvê-la plasticamente por uma forma bela»¹⁰¹.

¹⁰² Pastoral citada.

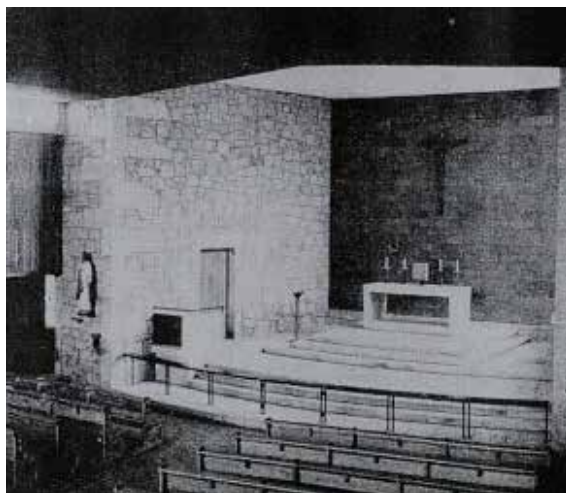
¹⁰³ *Novellae Olivarum*,
Abril de 1957.

O MODERNO, MOMENTO ACTUAL DA TRADIÇÃO

Terminamos, lembrando que toda a teoria exposta a recebemos, afinal, de gerações passadas. Porque fizeram naturalmente o que nos hoje pretendemos com luta, é que o românico, o gótico, o renascentista, o barroco e os construtores desconhecidos de jóias humildes que por vezes se encontram em nossas aldeias (recordo Ferreira, Atalaia, o Baleal...) nos deram uma arte sacra «autêntica». Diz ainda S. Em.^{cia} o Sr. Cardeal Patriarca: «A Igreja não só não condena o moderno, mas o acolheu em todos os tempos. Pois não foram modernas em seu tempo as obras consagradas do passado?»¹⁰²

A nossa «era atômica» não se julga, pois, a única possuidora de ideias claras sobre o templo, nem despreza as gerações passadas, antes as estuda como nunca se estudaram, a fim de tirar delas lições e coragem para a autenticidade que procura.

Se porém, nas afirmações que aqui e noutros lugares se fazem, alguém notar a veiedade de se ter hoje da igreja-templo de Deus uma noção mais pura que a de séculos passados, saiba que não é nossa a culpa, mas sim da liturgia, de quem a arte sacra é, no dizer de Pio XII, serve fiel: «Neste momento histórico, em que o movimento litúrgico renova a Liturgia comunitária da Igreja, é interessante observar que a arquitectura moderna tende a renovar (não digo: ressuscitar) o espírito da arquitectura basilical, em que aquela liturgia teve expressão mais pura».¹⁰³



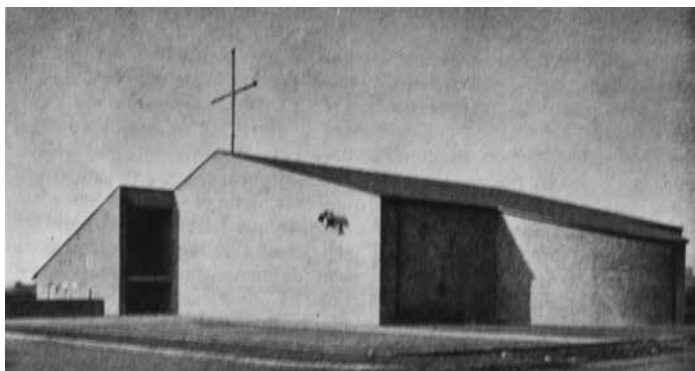
Reproduzimos de novo esta fotografia do interior da pequena igreja de Águas, a respeito da qual vários comentários foram ou são feitos nas nossas colunas. A propósito das duas imagens que podem ver-se à boca do santuário, levantaram-se dúvidas quanto à justeza da sua colocação «ali». Tais dúvidas não corres-

pondem a um desejo de que não haja imagens nas igrejas, mas de que nas modernas igrejas estejam previstos lugares dignos e adequados para as imagens. No presente caso, é evidente que a preocupação fundamental do arquitecto foi pôr em relevo o altar do sacrifício, despojando o santuário de todos os motivos arquitectónicos, ornamentais e até culturais que possam dispersar a atenção dos fiéis; o arquitecto não poderia ter «pensado» as imagens «ali». Se alguma crítica se lhe pode fazer, é a de não ter previsto lugar para elas.



A capela de Nossa Senhora do Alto, em Ronchamp, no Nordeste da França, tem sido uma das mais discutidas obras de arte sacra moderna. Projectada por Le Corbusier, o maior arquitecto francês, com as suas formas escultóricas e cem por cento pessoais, insere-se bem na nossa

época. De linhas corridas atiradas para o céu, paredes despidas, apenas furadas por aberturas em disposição nada artificiosa, a coar para o interior luz ambiental, os seus grandes volumes, em contraste de cor, dão-lhe um efeito de apelo para o monte em que se ergue. Trata-se, não de uma igreja paroquial, mas de um santuário de peregrinação, que veio substituir o antigo, danificado pela guerra. Na fachada que se vê, situam-se o altar e o púlpito para as celebrações campais em dias de peregrinação. As suas formas revolucionárias chocam necessariamente quem está habituado a um certo tipo considerado clássicos de igrejas; mas a capela de Ronchamp impôs-se como obra de arte sacra, quer aos eruditos que a visitam com espírito crítico, quer ao povo humilde da região, que já lhe tem amor.



Esta igreja dos arredores de Düsseldorf apresenta as linhas austeras comuns à moderna arquitectura sacra alemã. O seu autor, o arquitecto Steffann, procurou e encontrou solução válida para o problema de construir, num conjunto único, um complexo paroquial constituído por igreja, escola, residência e outras dependências. Isto, conseguiu-o sem prejudicar a relevância do lugar propriamente sagrado, de que vemos na gravura a fachada posterior e a lateral direita. É evidente que esta rigidez de linhas e esta nudez das paredes não poderão ser por nós, meridionais, «sentidas». Mas não podemos negar-lhes beleza e sentido sagrado.



Basílica de Santa Cruz do «Valle de los Caídos», construída em memória dos heróis da Guerra de Espanha, recentemente sagrada pelo Cardeal Cicognani, legado do Santo Padre João XXIII. Toda ela escavada na rocha, com uma abóbada enorme forrada a mosaico, precisamente na vertical da cruz monumental que se ergue no alto do morro, é uma obra que, actualmente, só a alma espanhola seria capaz de levar a cabo... ✚

HENRIQUE DE NORONHA GALVÃO

A propósito de imagens: religião viril – arte viril arte viril – religião viril

Agosto-Setembro-Outubro 1960. *Boletim de Informação Pastoral*,
Ano II, n.º 9, pp. 23-27

Este artigo não é sistema de doutrina, nem teológica nem artística. É breve meditação, que pretende apenas criar o clima favorável à apreensão e aceitação dos princípios que resolvem o problema das imagens. Escrito há cerca de um ano e só agora publicado, pode ter a vantagem de preparar, com maior isenção, uma troca de impressões mais orientada para o essencial e mais frutuoso.

*

Segundo nos diz a Bíblia, a força é atributo do espírito, ao passo que a fragilidade diz respeito à «carne e ao sangue». A mulher que a versão latina do livro dos *Provérbios* louva é a mulher forte, cuja vida é comandada pelos imperativos do espírito. Religião viril, pois, não é sinónimo de religião de homens com exclusão das mulheres. É a religião autêntica, produto da vida espiritual, correspondendo aos problemas mais profundos do ser humano. A outra, a não autêntica, será atitude de compensação por parte de pessoas desiludidas do seu orgulho, do seu egoísmo, do seu comodismo.

Quando alguém realiza ou assimila obra de arte, torna mais profunda consciência do que é, porque passa a melhor possuir o que sente e o que quer. Assim também uma sociedade. A arte é nela a «voz consciencializadora e condutora», é um espelho e um motor. Por isso, uma época tem sempre um tipo exclusivo de arte, como possui a sua maneira própria de viver.

O primeiro inquérito livre do BIP revelava uma faceta do nosso meio: a religião católica aparece como religião feminina. Eu diria antes: como

religião não viril. Se o fenómeno se manifesta por maior prática das mulheres é porque estas são, por natureza, mais acomodáveis ao ambiente, vivem mais do pormenor, comovem-se facilmente. «A Pastoral não tem satisfeito as exigências das pessoas mais activas e melhor dotadas: contenta-se com uma piedade sentimental e piegas, pouco comunicativa e activa, com uma vida litúrgica que é pasmaceira enervante..., com uma pregação alheia aos grandes problemas modernos, moralista quase exclusivamente..., como diz alguém, de um enjoo infernal». Se a vida religiosa não é viril, como o haveria de ser a arte? E, se esta o não começar a ser, como há-de contribuir para a transformação da vida religiosa?

A VOZ DA IGREJA E A DOS POETAS

Perante o confrangedor espectáculo que nos oferece a maioria das igrejas, a Santa Sé e os poetas – que são os dois grandes apaixonados da Verdade – não têm cessado de exortar e de insistir. Reproduzimos aqui um artigo da Instrução do Santo Ofício sobre Arte Sacra e um testemunho de Paul Claudel. Que o primeiro nos faça tomar consciência da responsabilidade que nos cabe e que o segundo nos convença e nos leve a sair da rotina para sentirmos toda a mediocridade daquilo que nos cerca.

«Proibam os Ordinários severamente que estátuas numerosas e imagens de pouco valor, estereotipadas pelo tempo na sua maior parte, sejam expostas sem ordem nem gosto à veneração dos fiéis, sobre os próprios altares ou nas paredes próximas das capelas.»

«Para quem ouse olhá-las, as igrejas actuais têm o interesse e o patético de uma pesada confissão. A sua fealdade é a demonstração pública de todos os nossos pecados e de todos os nossos defeitos, fraqueza, indignância, timidez da fé e do sentimento, secura do coração, tédio do sobrenatural, prevalência de convenções e de fórmulas, exagero de práticas individuais e desordenadas, luxo mundano, avareza, jactância, sensaboria, farisaísmo, afectação. Contudo, a alma dessas igrejas permanece, no fundo, viva, imensamente dolo-

rosa, paciente e esperançada, como a que se adivinha em todas essas pobres velhinhas de chapéus extravagantes e ridículos, em cujas orações me vejo envolvido há 30 anos nas missas rezadas de todas as capelas do mundo...»

**A TENTAÇÃO DA ICONOCLASIA REVELA
PERIGOS REAIS – O DE UM «NARCISISMO RELIGIOSO»,
O DA SUPERSTIÇÃO E O DA MAGIA
NO USO E ABUSO DE CERTAS IMAGENS**

A luta andava acesa já pelos séculos III e IV e veio a terminar somente em 787 no II Concílio de Niceia. Tertuliano, Clemente de Alexandria, Eusébio e muitos outros ora faziam instante apelo às rigorosíssimas proibições com que o Antigo Testamento excluía as imagens do Templo, ora apontavam como clara lição do passado os inúmeros e abomináveis abusos a que levava a desobediência a tais normas.

Tal antipatia, por certo, em muito procedia de uma mentalidade adquirida. Treze séculos havia caminhado Israel à margem da utilização das imagens, num regime pedagogicamente espiritualista, o qual lograra salvaguardar o monoteísmo de um pequeno povo, isolado entre as mais variadas formas de politeísmo. Por certo, também, que era necessário purificar os hábitos e a mentalidade religiosa dos convertidos do paganismo. Em suma, combatia-se o temido perigo da idolatria, fosse qual fosse o lado donde ele se apresentasse. Mas o que importa sobretudo averiguar é o ponto exacto onde tal perigo se situava, qual o conceito que o pensamento cristão combatia ao combater a idolatria, de que modo era possível imiscuir-se a mentalidade idolátrica numa sã vida religiosa e que formas mascaradas aí poderia revestir.

Segundo a tradição, o ídolo é um falseamento da realidade. Qual realidade? Teremos de interpretar materialmente os Padres gregos para os quais ídolo parece identificar-se com produto da imaginação criadora, «como seja uma figura simultaneamente de homem e de cavalo?» Que dizer, então, da primitiva arte cristã tantas vezes inverosímil por força de pretender expri-

mir ou simbolizar os mistérios da fé? Para a tradição, não é a singularidade de uma figura que faz dela um ídolo, mas o sentimento que dá nascença a essa singularidade, ou seja, a orgulhosa auto-admiração do homem perante as suas capacidades de *modificar*, de criar uma realidade nova, seguida de inevitável auto-adoração. Assim foi no primeiro pecado, quando o homem pretendeu constituir para si, por sua alta recreação, uma regra original própria de moralidade.

O perigo da imagem que gera a tentação da iconoclastia tem como causa poder aquela ser, não produto da fé, a qual é adesão a valores objectivos, mas fruto de um capricho subjectivo.

E que dizer, então, diante de imagens, que nada exprimem de um autêntico humanismo cristão, que não traduzem nem um sentimento sequer que esteja bem no santo figurado e mesmo em qualquer cristão? Leiamos de novo Claudel. Se as imagens das nossas igrejas são imagens do nosso pecado, de que espécie será a veneração que lhes prestamos?

A IGREJA ACEITA E ACONSELHA AS IMAGENS ENQUANTO INCARNAM A TRANSCENDENTE REALIDADE CRISTÃ PARA A TORNAR MAIS ACESSÍVEL E EFICAZ

A imagem, pois, não é, em si, valor absoluto, não se basta a si mesma. Requer, pelo contrário, uma realidade a que esteja sujeita, que exprima sem falsidade sob pena de se desligar do seu único fundamento. *Produto da fé, a imagem está a servir a fé.* No século VI, Leôncio, Bispo de Neápolis (Chipre), esclarecia: «as imagens são livros sempre abertos que explicam, e são veneradas nas igrejas a fim de que, ao vê-las, nos recordemos do próprio Deus e O adoremos em suas obras e nos seus santos».

E o II Concílio de Niceia: «Porque nós somos sensíveis, não podemos tender às coisas inteligíveis senão por meio dos sinais sensíveis.» Portanto, o fim das imagens é levar-nos às coisas inteligíveis, é elevar-nos até Deus na adoração e no louvor das suas obras, em especial da sua obra máxima, a santificação. O processo de que usam é o do símbolo sensível, transpondo

para as coisas da Terra o que é celeste, incarnando a transcendente realidade cristã num sinal, para a tornar mais acessível.

A idênticas conclusões chegaremos se estudarmos o culto dos santos na Liturgia e na devoção particular.

O CULTO DOS SANTOS NA LITURGIA

Que o culto dos santos faça parte da Liturgia, afirma-o expressamente a *Mediator Dei*: «No decurso do Ano Litúrgico celebram-se não somente os mistérios de Jesus Cristo, mas também as festas dos Santos.» Portanto, é lícito aplicar, também neste campo, dois princípios litúrgicos formulados pelo Papa: 1.º) o elemento principal do culto deve ser interno (o primado do espírito sobre a prática de exercícios, com exclusão de qualquer tentativa de superstição ou magia); 2.º) a lei da fé deve estabelecer a lei da oração (o fundamento objectivo da piedade).

Para mais nos darmos conta da importância do assunto, aqui transcrevemos duas citações da mesma Encíclica: «O culto que [a Igreja] rende a Deus é, como breve e claramente diz Santo Agostinho, uma contínua profissão de fé católica e um exercício de esperança e da caridade: “Deus deve ser honrado com a fé, a esperança e a caridade...”. Toda a Liturgia é um exercício de fé católica, enquanto testemunho público da fé da Igreja».

Oportuno seria recordar o que não é *fé da Igreja*. Todas as divinas palavras acerca da hipocrisia e do farisaísmo teriam aqui lugar. Assim, a Sagrada Liturgia, sendo um testemunho público, se o não for da verdadeira fé da Igreja, então a religião torna-se um rito vão e um formalismo sem sentido. «E vós bem sabeis, Veneráveis irmãos, que o divino Mestre julga que são indignos do templo sagrado e dele devem ser expulsos os que pretendem dar honra a Deus somente com *palavras afectadas e atitudes teatrais*, persuadindo-se de que podem muito bem prover à sua eterna salvação, sem de seus espíritos arrancarem de raiz os vícios.»

O CULTO DOS SANTOS COMO DEVOÇÃO PARTICULAR

Algumas das «piedosas práticas» que Pio XII refere na encíclica já citada pedem, por costume adquirido, determinadas imagens: mês de Maria, do Sagrado Coração, Via-Sacra... Mas ainda aqui se aplica o que anteriormente ficou dito: «é necessário que o espírito da Sagrada Liturgia e os seus preceitos exerçam sobre os exercícios de piedade uma influência benéfica, para evitar que neles se introduza qualquer coisa de inepto ou indigno do decoro da casa de Deus ou que seja em detrimento das sagradas funções e contrário à sã piedade».

Aliás, as duas formas de culto, oficial e particular, não se justapõem em situações de paralelismo. As formas extralitúrgicas de oração são aconselhadas na medida em que favorecem a prioridade do elemento interno da Liturgia.

«Quando todas as práticas e exercícios de piedade não estritamente litúrgicos se apoderam dos actos humanos precisamente com o fim de os elevarem até ao Pai celeste... não só são sumamente louváveis mas até absolutamente necessários». Daqui recebem sentido as finalidades concretas da imagem no templo – propor um exemplo e apresentar a quem impetremos intercessão. Ou seja, a imagem aproxima-nos de Deus por duplo modo – conformando-nos a Cristo presente nos seus santos, atraindo as suas graças pelo ministério daqueles que estão «imaculados na sua presença». É a resposta à prescrição do Apóstolo: «sobre Ele vos edificai mutuamente em morada de Deus, no Espírito Santo.»

A arte é a única linguagem compreendida por todos. A poesia é o alimento dos pobres, e a evangelização dos pobres anuncia a proximidade do Reino. Cristo assim pregou, com a poesia e a arte das suas parábolas e alegorias. Saberemos nós que os fiéis são formados segundo a arte dos nossos templos? que é aí que todos vão sequiosos aprender o humanismo generosamente ensinado pelas imagens? e que ela contribui em grande parte para uma perfeita vida litúrgica?

**A IMAGEM DE UM SANTO DEVE SER PARA O FIEL
UM EXEMPLO CONCRETO E VIVENCIAL
DE HUMANISMO CRISTÃO – PELA REVELAÇÃO
QUE NOS FAZ DA SUA AUSTERIDADE E DOMÍNIO DE SI,
DO SEU AMOR DE PIEDADE PARA COM O PAI
E DE CARIDADE PARA COM OS IRMÃOS**

Recentemente, tem-se propugnado um despojamento das igrejas, considerado ele o mais perfeito modo de exprimir aquele valor fundamental do Cristianismo que é a Cruz. Isto, porém, não é exacto. Cruz não é maniqueísmo. Aceitar o sofrimento, não desprezar o corpo, antes sim amá-lo, valorizá-lo através da purificação. Esta não é valor negativo, não significa progressiva exclusão da esfera corporal da nossa vida, mas o seu aproveitamento cada vez mais perfeito, integrando-a no conjunto de valores humanos em que ganha todo o seu significado, subordinando-a à esfera do espírito para a qual naturalmente se ordena.

Santidade é «obediência à Verdade» (1.^a de Pedro 1, 22). Mas, para que esta seja revelada, são requeridas pelo Pai condições: a pureza, a simplicidade de coração: «Bendigo-te ó Pai, Senhor do Céu e da Terra, porque escondestes estas coisas aos sábios e aos hábeis e as revelastes aos pequeninos. Sim, ó Pai, porque tal foi do Teu agrado».

A pureza é, assim, valor positivo a ser expresso, não por ausência, mas pela humildade e confiante presença da santidade. Assim fizeram os cristãos do tempo das basílicas e os que, nos séculos IX a XI, revestiam as catedrais de frescos.

Se, em vez de genuína exemplificação de santidade, houver, pelo contrário, mediocridade, mesquinhez, sensualidade..., como justificar a presença das imagens nos templos? Não haverá profanação? Não haverá mesmo sacrilégio? Então, sim, temos de ir para o despojamento!

A definição do santo, que a imagem deve perfilhar, é dada por S. Paulo: «o que, imaculado, está em presença de Deus, no Amor» (Ef 1, 4). Estando para além da terra, pois vive com Deus na máxima intimidade – a intimidade

do amor –, ele traz à terra um testemunho de transcendência, de *transfiguração de todas as forças e instintos humanos*. Mas «como estará Deus todo em todos se resta ainda no homem qualquer coisa do homem?», pergunta S. Bernardo. Por isso aquele que se abriu pela santidade a uma completa presença divina é ainda exemplo de austeridade, de domínio de si, de doçura.

As exortações dos Apóstolos no Novo Testamento encontram-se continuamente nestes aspectos práticos do Cristianismo. Não se trata de uma religião de histéricos e visionários. Os cristãos são os *homens do equilíbrio, restabelecido por Cristo*. Só o pecado pode destruir a harmonia. Para Santo Agostinho, «quando a natureza humana, mais perfeita já que qualquer outra, passa do estado de injustiça ao de justiça, passa de um estado ainda informe ao desabrochar pleno do seu ser». Porque será, então, que, nessas imagens de «santeiro», é virtude o que em qualquer ser racional é um defeito?

Esta harmonia, porém, efeito e base natural da santidade, não se opõe à loucura da Cruz. O Novo Testamento, ao revelar-nos as exigências da moral cristã, revela-nos também a sua nascente mais profunda. «Por isso vos reconhecerão como meus discípulos – se vos amardes uns aos outros» (Jo 13, 35). É o amor a marca distintiva do cristão, o que lhe dá consistência e alento. *Amor de piedade e amor fraterno*.

Esta a lição, também, de toda a imaginária tradicional. A serenidade que pacifica os templos, a imensa esperança que o artista soube dar a uma figura, a transbordante bondade com que a Virgem nos olha. «A simplicidade e alegria de coração» na família dos filhos de Deus.

Tê-la-ão sempre compreendido e sentido os novos artistas que, hoje, se esforçam por ir até às fontes da poesia e do Cristianismo? Podê-la-ão compreender e sentir, se não forem cristãos ao mesmo tempo que poetas? Não exigiu Pio XII, na «*Musicae sacrae disciplina*», o catolicismo do artista que faça arte sacra? De contrário não sairá, é certo, «arte de santeiro», mas o perigo é mais subtil: os templos hão-de encher-se magnificamente do patético da crucifixão de um homem, do maravilhoso de uma mulher extremamente doce, da intensidade de uma vida interior... mas não encontraremos santidade que nos una a Deus! É que está em causa um Amor divino cujos

mistérios só Deus pode ensinar a viver: «Ninguém conhece o Filho senão o Pai, ninguém conhece o Pai senão o Filho e a quem Este O revelar.»

A RESPONSABILIDADE DO CLERO

Fica talvez patente a impressionante responsabilidade da Igreja e, mais propriamente, dos padres na formação de artistas que garantam a vitalidade de uma arte sacra autêntica. Desde que haja arte verdadeira e verdadeira religiosidade cristã, a obra sacra nasce. É inegavelmente decisiva a importância das imagens nas igrejas. Os perigos, porém, são igualmente tremendos – superstição, magia... todas as formas inferiores do espírito religioso. Donde a grande vigilância que se torna necessária.



Virgem da rosa (séc. XV) e S. Pedro (séc. XVI) Museu do Seminário dos Olivais
Mais realistas ou mais simbólicas, de feição mais popular ou mais erudita, as autênticas imagens cristãs mantêm sempre dois aspectos fundamentais: são réplica fiel da santidade, a qual se revela pelos frutos do Espírito Santo; exprimem-na pela única linguagem que tem capacidade para o fazer vivencialmente – a da arte.



Nossa Senhora, de Henri Moore, e *Arcanjo*, de M. Marini.

Não discutimos, por enquanto, se estas imagens têm suficiente clareza para serem entendidas, em Portugal, pelos «pobres e pequenos», devidamente educados pelo clero e pela própria presença da imagem. Não discutimos, tão-pouco, se estarão bem inseridos e bem situados na arquitectura da Igreja onde se encontram, ou qualquer outro problema ainda não abordado. Procuraremos, porém, a disponibilidade necessária para sermos penetrados por toda a profunda densidade e majestade da Senhora sustentando o Menino, por toda a irradiação e serena alegria do arcanjo. Talvez, depois, nos encontremos mais profundos e alegres no nosso cristianismo.

DIOGO LINO PIMENTEL

A cidade e o problema das novas igrejas

Outubro 1960. *Novellae Olivarum*, Ano XVII, n. ° 172, pp. 157-162

A CIDADE E O PROBLEMA DAS NOVAS IGREJAS

O edifício sagrado, mais que qualquer outro, público ou privado, não pode prescindir de certas premissas sociológicas e urbanísticas, que lhe são fundamentais.

O projectar de uma nova igreja na cidade começa na compreensão e delimitação do território paroquial, do qual será «coração» e centro vivo. Se, por um lado, a igreja deverá inserir-se harmonicamente numa textura urbana preexistente, por outro lado ela terá uma função integrativa que, de certa maneira, é função característica dos nossos dias.

Tempos houve em que a cidade se formava e construía em torno da catedral, ou nos quais a igreja era construída por vontade e necessidade vitais de toda a população, no ponto da cidade que naturalmente assumira as funções de «coração» urbano.

A catedral e os paços do município eram reunidos na mesma praça, não como símbolos emblemáticos, mas como realidades pulsantes de vida. Não se tratava apenas de uma solução urbanística lógica, mas sobretudo existia um conceito de cidade que era válido. A cidade era então uma unidade espiritual e social cujos limites eram definidos pela possibilidade da compreensão e colaboração humanas e cristãs.

A constituição do centro da cidade medieval é, dessa realidade, uma expressão evidente.

O desequilíbrio, ou seja, a destruição de uma ordem até então tida por boa, surgiu quando a essa ordenação se substituiu o interesse privado. Em termos urbanísticos, traduziu-se essa mutação de princípios, na sobrevaloração do edifício privado em detrimento do edifício público.

Tal fenómeno, aliás, repetia o que se dera já na Grécia do séc. IV, com o aparecimento de majestosos edifícios particulares, enfaticamente luxuosos e introvertidos, enquanto os templos e os edifícios públicos, bem como os espaços reservados ao convívio social, deixavam de aparecer.

Num ou noutro caso, fundamentalmente, mudara o conceito de cidade, porque mudara a atitude do homem perante a sociedade, e cada um veio a preferir gozar do seu próprio ambiente fechado, privado, abandonando o ambiente público de livre convívio.

Não pretendemos, por agora, criticar um ou outro conceito de vida, denunciar defeitos ou atribuir culpas. Pretendemos apenas apercebermo-nos da relação existente entre a «face» da cidade e a espiritualidade ou conceito de vida da sociedade que nela vive.

Actualmente, muito se fala em comunidade e em vida comunitária, mantendo-se no entanto o gosto feroz pelo ambiente privado. Paradoxalmente, tal gosto tornou-se quase utópico, não por necessidade interior do homem, mas por imposição económica mais colectivista que comunitária, imposição contra a qual se luta desesperadamente, embora sem convicção.

Por um lado, constroem-se nas nossas cidades os chamados bairros económicos, satisfazendo essa aspiração da casa individual, embora com prejuízo doutros valores, talvez mais fundos e vitais. Por outro lado, vemos surgirem em número e volume assustadores os blocos de habitação colectiva, cobrindo a mais variada gama de custos, da renda económica à renda de luxo. Note-se que tais blocos, aceites hoje como inevitáveis, nada têm que ver com qualquer espécie de vida comunitária. Os conceitos de colectivo e comunitário não podem sequer ser comparados, pois que nem da mesma espécie são.

Há quem diga que vivemos em época de transição e que o modo de fazer a cidade é, por isso mesmo, de compromisso. Talvez, mas tiremos as dúvidas com o que se tem feito em matéria de arquitectura sacra.

O edifício-igreja, como garantia de equilíbrio espiritual

A obra de arquitectura é matéria que interessa a todos, mesmo aos que se lhe dizem alheios, porque ela determina a cidade, e esta, o homem.

Dentro da cidade, assumem muito especial importância os edifícios públicos, sobretudo aqueles que acolhem serviços governativos ou administrativos. Tal importância advém-lhes da própria função a que se destinam e da qual são símbolo sensível. Neles se encontra a instituição política, garantia do equilíbrio da vida pública da cidade. Não é indiferente a sua localização, nem indiferentes são as suas linhas arquitectónicas. O mesmo se dirá do palácio de justiça, cuja presença deverá ser garantia do mesmo equilíbrio, e o mesmo vale para toda a espécie de edifício representativo dos vários aspectos da vida e do bem comum.

Que dizer, então, do edifício consagrado ao culto de Deus, da igreja que quase podemos dizer ser «sacramento» da presença de Cristo entre nós? Mesmo para quem nunca nela entrou para se reunir em nome de Cristo, para tomar parte na assembleia cristã, que se reúne para glorificar e prestar culto a Deus, mesmo para esses a igreja representa a presença da instituição religiosa, e serão esses os primeiros a criticá-la se a sua arquitectura não exprimir esse mesmo equilíbrio espiritual de que a sua simples presença deverá ser garantia.

Destinada a acolher uma assembleia ou comunidade católica, a obra de arquitectura sacra tem sido considerada, por essência, a mais comunitária das artes. Não podemos deixar de nos lembrar da catedral medieva, não que a consideremos exemplo único de «estilo católico» (tremendo erro, não muito raro), mas porque ela foi, em seu tempo e mais que qualquer outra arquitectura, uma obra de todos para todos, da cidade para Deus. E o mesmo se não passou com a igreja renascentista ou barroca, porque a cidade começara a deixar de o ser, e por isso o surgir das primeiras elites que criavam formas suas para si próprias, e de si próprias para Deus. E mais ainda porque o palácio privado, com a sua capela privada, interessava e empenhava mais que o palácio público ou a casa de Deus.

Nesses séculos, despontava o conceito de cidade que hoje herdamos: cidade ideal ou cidade abstracta. Então, essa cidade, ainda controlada, era coerente com a cultura requintada, igualmente abstracta e ideal, da sua época. Hoje, pálida herança, só a custo reconhecível e já não controlada, a nossa cidade cresce continuamente, sujeita ao jogo da exploração do terreno e, o que é pior, sujeita a uma nova forma do interesse privado: a indústria da construção civil com fins exclusivamente lucrativos e de um mal entendido emprego do capital.

A construção da igreja raramente acompanha a construção do bairro

A análise dos factores influentes no desenvolvimento da cidade actual seria demasiado longa para agora a tentarmos. Limitar-nos-emos a apontar três fenómenos fundamentais que se encontram na base de tal desenvolvimento. O núcleo central da cidade é hoje assaltado pelos serviços e pelo comércio, e daí o seu quase total abandono como zona residencial. Na primeira periferia urbana, aquela que contacta directamente com esse núcleo central, é notório o crescente aumento de população conseguido, em grande parte, pela demolição de antigos edificios que vêm a dar lugar a outros de maior número de pisos que permitem um muito considerável aumento do número de fogos na mesma área de terreno. Na segunda periferia, regra geral formada por bairros de recente construção, assistimos à passagem de uma estrutura social rural a uma estrutura urbana, isto em espaço de poucos anos. Onde existiam quintas, hortas e terrenos de cultura, surge hoje numa vasta periferia amorfa, à qual se tem já chamado dormitório da cidade.

Que sucede, no meio disto, à igreja paroquial?

Em relação ao centro tradicional da cidade, abundam as igrejas. Aquelas que serviram já uma população que justificava a sua presença como sede paroquial tornaram-se hoje igrejas em que quase morreu a vida paroquial, dada a crescente rarefacção das famílias que habitam no seu território. São igrejas que servem, pode-se dizer, toda a cidade, na medida em que são utilizadas por quem trabalha no centro, ou a ele se dirige para compras ou recreio.

Na primeira periferia, pelo rápido aumento da população, temos igrejas superlotadas, servindo uma paróquia de 30 a 40 mil almas e, às vezes, até mais.

Na segunda periferia, onde surgem bairros inteiros em ritmo até há pouco imprevisível, a igreja não foi prevista, e por isso são esses bairros amorfos e, pior ainda, habitados por uma população que cedo se deixa des-cristianizar. Caso a igreja tenha sido prevista, é extremamente raro que a sua construção seja, ao menos, contemporânea da construção do próprio bairro. Nestes casos ainda, é vulgar que, por muitos anos, se mantenha a primitiva divisão paroquial, embora se tenha verificado uma radical mudança de estrutura social.

Aqui surgirá, com a ajuda de Deus e dos homens, a igreja de...

É lógico que cada um destes três fenómenos básicos que caracterizam, por forma geral, o desenvolvimento da cidade actual tem consequências que podem ser da maior gravidade para a vida pastoral da cidade, se se não tentar fazer-lhes face com medidas de redimensionamento paroquial, adaptação e construção de igrejas.

Ao estudo de tais problemas se chama hoje urbanismo religioso. Tentar resolvê-los com medidas parciais e sem o concurso de técnicos competentes, é risco demasiado grave. Longe de nós acreditarmos no estudo urbanístico como remédio «milagroso» que tudo resolve. Muito antes pelo contrário, confessamos que em tal matéria o estudo urbanístico será totalmente ineficaz se não for precedido, e acompanhado, de um minucioso estudo sociológico, e se não for baseado num cuidadoso programa pastoral. Mais ainda, diremos que tais estudos de pouco valerão se as populações não tomarem por seu o problema da igreja.

Sabemos bem que uma coisa são as possibilidades reais existentes, outra coisa é a solução ideal que se possa propor. Justamente por isso, falamos de estudo sociológico, de planeamento pastoral e de estudo urbanístico.

Tivemos recentemente possibilidade de sentir todo o peso deste problema, e acompanhar pessoalmente os estudos e trabalhos realizados na cidade de Bolonha pelo Centro de Estudos de Arquitectura Sacra, para esse efeito criado por S. Em.^a o Sr. Cardeal Lercaro. Em conferência realizada já há tempos, dizia S. Em.^a, referindo-se a esse trabalho que começou há cinco anos:

«Mas já a procura de terrenos punha um complexo problema urbanístico de grande interesse, não só sob o aspecto estritamente religioso, a maior eficácia do serviço paroquial (é fácil aceitar que basta um ligeiro desvio na localização da igreja para comprometer a sua plena eficiência), mas também sob o aspecto mais vasto da integração social do bairro. (...)»

Foi para nós enorme surpresa quando soubemos que todos os fundos destinados às novas igrejas da periferia da cidade de Bolonha foram empregues exclusivamente na compra de terrenos, e só quando em cada bairro, ou futuro bairro, se achava um terreno reservado para a futura igreja, se iniciou então a construção das igrejas. Nalguns desses terrenos, visitámos a igreja provisória graças à qual, desde logo, tais bairros tinham a presença de Cristo e ouviam a palavra de Deus. Tais igrejas, de materiais modestos, de baixíssimo custo, eram autênticas obras de arquitectura e, sobretudo, sentimos que quem as projectara soubera não só encontrar uma solução económica, mas soubera construir com uma grande carga de amor e a mais cristã das humildades.

Noutros terrenos, onde não fora ainda possível instalar uma igreja provisória, acha-se erguida uma grande cruz de madeira e um dístico onde se lê: – Aqui surgirá com a ajuda de Deus e dos homens a igreja de...

Outras vezes, alugara-se uma garagem, uma loja ou uma simples cave. Aí se celebrava missa diária, aí podiam as crianças frequentar a catequese e fazerem a sua primeira comunhão. Lembramo-nos de uma paróquia que começara, há quatro anos, com cinco crianças na catequese e hoje tem mais de 300! Era a paróquia de Bolonha que contava com maior percentagem de inscritos no Partido Comunista Italiano! Há alguns meses, pudemos assistir ao abrir das fundações da nova igreja definitiva, que começava a ser construída realmente com a ajuda de Deus e dos homens.

A igreja não é um «ornamento» da cidade

Mas falávamos da importância fundamental de uma justa escolha do terreno para as novas igrejas. Será possível que à igreja continue a ser reservado o terreno de menor valia, aquele que pior consinta a construção de um

prédio de rendimento? Será possível que à igreja continue a ser destinado o terreno que «sobejou» depois da construção do novo bairro?

Tal situação, parece que foi, entre nós, já ultrapassada, porque em Lisboa e talvez no Porto os planos urbanísticos camarários prevêm já a implantação de futuras igrejas.

E na província? E nas zonas rurais? Mesmo em Lisboa e no Porto, terá tal previsão sido precedida de um sério e completo estudo especializado? Qual a correspondência entre a malha ou a célula urbana, entre a freguesia e a paróquia? Qual o tipo de igreja previsto para este ou aquele bairro? O terreno previsto consente um satisfatório desenvolvimento das obras paroquiais ou limita-se a comportar a igreja? E, nos arredores das grandes cidades, foi estudado um redimensionamento paroquial actualizado que acompanhe a evolução demográfica e urbana dessas autênticas cidades satélites?

A cidade, no sentido que acima indicámos, é sem dúvida o ambiente favorável à harmónica formação de uma sociedade operante e, se a urbanística só por si não é capaz de lhe infundir tal carácter, é, pelo menos, instrumento imprescindível e essencial ao seu estabelecimento. Cabe ao urbanismo o papel de fomentar e exprimir a harmonia das relações existentes na sociedade do seu tempo. Numa cidade desorganizada, desagregada, numa cidade negação do próprio conceito de cidade, não é possível o aparecimento de tal harmonia de relações.

Pressupõe-se assim que, para que a cidade seja formalmente ordenada, exista previamente uma unidade social que exija essa mesma ordenação. Vimos já que, mercê de factores vários, tal unidade não existe, hoje, à escala da cidade. Por outro lado, a instituição paroquial, na medida em que exige e ensina uma unidade espiritual baseada na prática da caridade cristã ou do amor, que o mesmo é, pode tornar-se instrumento extremamente eficaz na construção da cidade. Para tanto, para que a acção do pároco e das diversas associações apostólicas paroquiais possa frutificar, sabemos bem como se torna necessário um método de acção baseado em dados sociais concretos. Daí o aparecimento e sucessivo aprofundamento do estudo a que se vem

chamando sociologia religiosa. Mas é também condição gravíssima que o centro paroquial se encontre inserido no território paroquial por forma que permita, e fomente mesmo, essa acção apostólica e integradora do indivíduo na igreja e da igreja na cidade.

Esse não é o caso de tantas igrejas, e quantas delas de construção recente, que mais se diriam «bibelots» a ornamentar a cidade, de tal maneira se acham implantadas, distantes das casas, dos percursos habituais, dos pontos principais de convergência dos bairros, mas imponentes e grandes, inacessíveis e isoladas.

A malha das vias de comunicação urbanas deverá ser afluyente do espaço sacro. Não tenhamos medo de deixar que as casas se aproximem da igreja, se lhes reúnam em torno, como os homens em torno do altar. Façamos do adro ou da praça da igreja, quando existam, o ponto de confluência normal da população que nele habita, ou procuremos situar a igreja em tal ponto, para a qual convirja já naturalmente a população. Procuremos enquadrar a igreja, antes que desabrigá-la «rasgando» largas avenidas em cujo topo ela nos aparece mais decorativa, mais monumental, que próxima ou recolhida.

Em Dezembro do ano passado, as nossas consciências foram chamadas pelo impressionante apelo da Carta Pastoral de S. Em.^a o Sr. Cardeal Patriarca de Lisboa, dedicada ao problema das novas igrejas. Dizia S. Em.^a que se tratava de caso de vida ou de morte, para a prática religiosa da Diocese, a construção das novas igrejas. Parece-me que não exageraremos, dizendo que é caso de vida ou de morte, não só a sua construção, como também o seu planeamento e localização. E o caso de vida ou de morte põe-se não só para a prática religiosa da Diocese, mas também para a integração ou desintegração social da cidade, pois que à igreja cabe também hoje essa função.

Imploremos a ajuda de Deus e ofereçamos generosamente a nossa, e em cada paróquia surgirá com certeza um centro paroquial enraizado e eficaz. ✚

BIBLIOGRAFIA:

BOULARD. F., *Premiers Itinéraires en Sociologie Religieuse*, Editions Ouvrières.

HOUTARD F., e SKOLSKI A., *Le Planing des Paroisses Urbaines – Centre de Recherches Socio-Eclésiiales*.

CHÉLINI J., *La Ville et l'Église*. Col. Rencontres, Éditions du Cerf.

WINNINGER, Paul, *Construire des Églises*, Editions du Cerf.

NUNO TEOTÓNIO PEREIRA

Experiência de um arquitecto [Entrevista por António dos Reis]

7 Fevereiro 1961. *Novidades*, pp. 1.3

Sabemos que projectou uma igreja moderna construída recentemente na Beira Baixa, perto de Penamacor. Supomos que esta obra tem grande interesse como experiência, dado que foi realizada numa região ainda muito ligada a hábitos, mentalidades e valores tradicionais. Qual foi a atitude do povo perante a nova igreja?

As circunstâncias especiais que rodearam a construção da igreja – pois esta ficou a dever-se à generosidade de uma família e não à iniciativa e esforço da comunidade paroquial – não facilitaram um diálogo entre o arquitecto e o conjunto dos fiéis; todo o projecto foi estabelecido um tanto à margem dos futuros utentes, com a agravante de ter como autor alguém exterior ao meio. Não admira, portanto, que a obra crescesse por entre a estranheza e mesmo a desconfiança do povo. No entanto, passado um ano sobre a inauguração, suponho que se verifica uma completa adesão dos fiéis à nova igreja, que já consideram bem sua.

A que deve atribuir-se essa reviravolta da opinião? Será que o tal diálogo com o povo pode, afinal, dispensar-se?

O diálogo é indispensável para a validade de uma obra de arquitectura e, quanto mais aberto e vivo, mais fecundo. Mas, se não puder ser estabelecido directamente, ainda o arquitecto pode, através de um movimento penetrante de compreensão do meio, conseguir uma certa identificação com o povo para a erecção de uma obra de carácter colectivo. Suponho

que foi isto que se passou um tanto neste caso e que permitiu a aceitação final da população.

Mas fica-se a pensar no que todos poderiam ter ganho – o povo, o arquitecto e, através deste, a obra – se desde o início tivesse sido estabelecida uma cooperação estimulante entre todos. Entendo ser necessário fazer sempre um esforço neste sentido: uma igreja deve ser verdadeiramente uma obra comum e desde o início; e, nesta cooperação, é claro que cabe ao pároco um papel muito importante. Ainda recentemente, tive conhecimento de um caso respeitante a uma igreja em construção no Patriarcado, em Vidais, perto das Caldas: o arquitecto apresentou os estudos aos paroquianos e o resultado foi dos mais animadores, tendo-se criado um clima de adesão à obra através da compreensão do próprio projecto.

Desculpe, porém, a insistência nesta dúvida: poderá realmente estabelecer-se uma situação de entendimento quando, tantas vezes, é baixo o nível cultural do povo e total o seu alheamento em relação aos movimentos artísticos actuais? Não será inevitável, pelo contrário, o aparecimento de tensões entre o arquitecto moderno e as pessoas para quem projecta, como se tem visto tantas vezes?

A fase polémica da arquitectura moderna – e que foi necessária –, julgo estar ultrapassada. Suponho que geralmente já se aceita que as igrejas sejam modernas; e os casos de conflito a que se refere, e que foram correntes aqui há uns anos, tendem a desaparecer. Já estamos por isso numa situação em que se exige das novas igrejas que sejam algo mais do que simplesmente modernas – dando a esta expressão apenas um sentido formal.

Entrámos agora numa nova fase – já não de combate para a aceitação de uma expressão moderna –, mas de aprofundamento e de procura do real. E é para vencer esta nova fase que se torna mesmo indispensável estabelecer um contacto dinâmico entre o arquitecto e a comunidade para quem este trabalha. Mais culta ou menos culta, esta comunidade tem sempre valores próprios, que compete ao arquitecto descobrir e integrar na obra; ao mesmo tempo, o contacto estabelecido, em correlação com todo o movimento de renovação que se observa no plano religioso, favorecerá a elevação do próprio nível cultural.

É neste ambiente já desanuviado que se enquadra a criação do Secretariado das novas igrejas.

Parece-lhe, portanto, que o Secretariado vem na hora própria? Ou, pelo contrário, não se terão verificado ocasiões em que a sua falta se fez sentir? É evidente que, por mais de uma vez, a falta de um organismo orientador como o Secretariado se fez sentir. Mas do que eu duvido é de que as circunstâncias verificadas até há pouco tempo fossem de molde a permitir a eficaz actuação desse organismo ou mesmo a sua criação. Pelo contrário, parece-me saltar à vista que, hoje, as condições existentes são francamente favoráveis a uma acção positiva.

Referiu-se ao saneamento do ambiente pela liquidação do conflito entre uma expressão, digamos, tradicionalista e uma expressão moderna. Será que existem outros factores que possam favorecer o aparecimento de obras de qualidade? Sem dúvida. Penso que existem vários e que todos convergem, fornecendo às novas formas de expressão um conteúdo cada vez mais denso e uma linguagem mais rica. A evolução da própria arquitectura que, ultrapassada a fase racionalista, procura hoje uma base humana mais ampla, abrindo-se largamente aos valores espirituais. Ao mesmo tempo, a importância dada ao espaço interno (tão importante numa igreja), a consideração do ambiente preexistente e dos valores tradicionais, o estudo de factores de ordem psico-sociológico e espiritual e a inserção num espaço urbanístico são características que, ultimamente, têm enriquecido a arquitectura moderna e que a tornam externamente apta a resolver os problemas postos pela construção de igrejas.

Falou em convergência. Que outra ordem de factos pode apontar, além dos que acaba de referir?

Toda a renovação da vida religiosa nos seus múltiplos aspectos a que estamos assistindo e participando, e que tem frutificado exactamente nos últimos anos, através de movimentos nascidos no seio da Igreja, que têm posto a descoberto valores um tanto esquecidos do cristianismo.

O movimento litúrgico é dos de maior importância no que toca à construção ou à renovação de igrejas. A revalorização da Missa como função dominante e com a participação activa dos fiéis, a celebração de actos litúrgicos com grandes assembleias, como na reforma da Semana Santa, tudo isso veio dar novas exigências e novas possibilidades ao espaço interno das igrejas.

Já noutra plano, não menos importante, toda a renovação da Pastoral e o desenvolvimento dos estudos de Sociologia religiosa têm vindo a definir um conteúdo novo e enriquecido que abre igualmente largas perspectivas. E o estreitamento dos laços entre os fiéis, a consciência, que se vai lentamente formando, de que formam uma comunidade, vivificada pelo amor fraterno? E a presença dos outros, dos que estão de fora? E a enorme aspiração de unidade?

Assistida por Cristo, a Igreja constantemente se edifica, renovando-se. E enquanto isso, no mesmo movimento, irá construindo as novas igrejas no mundo de hoje. ✚

JOÃO DE ALMEIDA

Problema da aceitação do «moderno» na arte [Entrevista por António dos Reis]

10 Fevereiro 1961. *Novidades*, pp. 1.3

Perante a vasta tarefa da construção das novas igrejas no Patriarcado, impõe-se um esforço de coordenação e unidade de critério. Alguns receiam que esse critério, do ponto de vista estético, seja o da modernidade. Pensa que a designação «novas igrejas» deve tomar-se como sinónimo de «igrejas modernas»?

O termo é equívoco, vem geralmente carregado de sentido polémico. Se lhe conservarmos o alcance que lhe dava Sua Eminência o Senhor Cardeal Patriarca, na Pastoral de 1953, o de correspondência a valores vivos do nosso tempo, então direi que queremos igrejas modernas, igrejas que assumam aquilo que de mais vital e de mais profundo anima o homem e a sociedade de hoje.

Creio, aliás, que o problema da aceitação do «moderno» na Arte, nomeadamente numa arte que, como a arquitectura, é eminentemente serviço da colectividade, se vai equacionando mais e mais no plano da consciência desses valores – valores modernos, como lhes chama Sua Eminência – por parte de todos aqueles a quem as obras se destinam.

Uma comunidade cristã acolherá uma igreja moderna que o seja autenticamente, na medida em que for ela própria trabalhada pelo fermento de renovação que esses valores constituem. Só assim ela será capaz de passar do juízo periférico das formas, do «bonito» e o do «feio» julgados segundo uma sensibilidade arbitrariamente informada, para a compreensão profunda da intenção que anima a obra. Essa intenção lhe dará a chave da linguagem formal utilizada.

E quais julga que sejam, em especial no que toca às igrejas, esses valores modernos que imprimem novas direcções à arquitectura de hoje?

Sintetiza-os bem o teólogo alemão Theodor Klauser, no directório para a construção das igrejas aprovado para a Alemanha pela conferência episcopal de Fulda: «desejo imperioso de vida comunitária; ânsia de verdade e autenticidade; desejo de passar do que é periférico ao que é central e essencial; ambição de clareza, luminosidade e visibilidade; veemente anelo de silêncio e paz, de calor e segurança». Eis algumas das grandes coordenadas segundo as quais se renova a arquitectura sacra de hoje e, antes dela, a própria vida pastoral e litúrgica da Igreja. Só lhes chamaremos novas porque redescobrem, num contexto novo, o do homem do séc. XX, realidades de há muito esquecidas, mas estreitamente vinculadas à própria natureza do cristianismo: assim, e acima de tudo, a dimensão comunitária da vida cristã, sem dúvida a principal raiz de todo o movimento actual de liturgia e arte sacra.

A Igreja – o seu próprio nome o significa – é comunidade, é-o por natureza: comunidade de todos os que, em Cristo, formam um mesmo Corpo, ligados pelo vínculo do amor fraterno. Mas não lhe basta sê-lo: tem de o viver e de o exprimir, em cada uma das múltiplas comunidades que a descobrem no espaço e no tempo.

Depois de séculos de culto cada vez mais exclusivo dos valores individuais – e Deus sabe a que ponto ele afectou a expressão social e litúrgica da vida cristã –, voltamo-nos hoje de novo para as fontes, na ânsia de redescobrir estruturas aptas para manifestar integralmente essa essência comunitária.

Concretamente, como se traduzem na concepção das novas igrejas esses factores que acaba de apontar?

Antes de mais, através de nova organização da assembleia litúrgica. A igreja-edifício será, fundamentalmente, aquilo que for a igreja-assembleia de culto. Longe da noção clássica de templo, o lugar de culto cristão não preexiste à comunidade que nele se reúne: esta é que é o templo vivo do Deus vivo. E o edifício que vai envolvê-la terá de manifestar a natureza

dessa reunião, não somente numa linha funcional de solução prática, mas «incarnando» algo do mistério invisível da Igreja Corpo Místico de Cristo, a realizar no tempo uma acção una e intemporal.

Imaginemos uma assembleia organizando-se livremente num espaço não edificado. Reuniu-se para realizar uma acção sagrada e vai realizá-la hierarquicamente, como corpo orgânico constituído por cabeça e membros: presidente e ministros do culto por um lado, fiéis por outro. Todos cooperam na mesma acção sagrada, acção de Cristo-Sacerdote, mas a títulos e em graus diversos.

Duas zonas principais se definem desde logo: o espaço em que o celebrante preside à acção litúrgica e, convergindo para ele, a envolvê-lo num largo abraço que exprime a potencialidade de participação de todos os circunstantes, o espaço dos fiéis. O primeiro, que na igreja edificada tomará o nome de santuário, será o lugar da presidência, da Eucaristia e da proclamação da Palavra, cada uma destas funções encontrando nele a sua estrutura apropriada. Assim, tomará relevo especial o assento do celebrante, donde em circunstâncias várias da celebração ele preside à assembleia litúrgica. Também à proclamação da palavra será dado lugar próprio e adequado: o ambão. Mas será sobretudo o altar, mesa do sacrifício e lugar da manifestação eucarística de Deus entre nós, que se apresentará como centro sagrado de toda a assembleia, ponto de convergência e irradiação da comunidade actuante.

Em volta do espaço assim organizado – e quando digo «em volta» excluo a disposição em círculo fechado, como contrária à estrutura interna da assembleia –, vão congregar-se os fiéis, também eles hierarquizando-se segundo funções diferenciadas, nomeadamente a do grupo de cantores, elemento de ligação entre o celebrante e a assembleia e, conseqüentemente, localizado na proximidade do altar, à cabeça dos fiéis.

Eis, nas suas linhas fundamentais, como se organizou comunitariamente a assembleia cristã. O edifício que a vai envolver e exprimir dependerá, basicamente, desta organização.

E serão estes imperativos litúrgicos suficientes para justificar igrejas tão diferentes daquelas a que estamos habituados?

Não são evidentemente os únicos, mas são o fundamento de todos os outros. Na medida em que se ignorem, teremos uma modernidade formalista tão vã e inútil como o formalismo dos que copiam o antigo. Todos conhecemos edifícios modernos que só o são pela letra e não pelo espírito.

Mas analisemos um pouco mais por dentro as diferenças de fundo entre as igrejas que nos legou o passado e as que hoje queremos edificar.

Pense nos dois tipos de igreja com que estamos mais familiarizados: as de três naves, anteriores ao século XVII, e as de nave única do período barroco. Nas primeiras, aparece-nos a assembleia dividida, repartindo-se os fiéis pelas várias naves, sem que muitos vejam o altar, nem se vejam uns aos outros. Nas segundas – e as igrejas de Lisboa, na sua maioria posteriores ao terremoto de 1755, são quase todas desse tipo – a assembleia unifica-se, mas acentua-se a dispersão com a multiplicidade das capelas e dos altares. Entre estas, a «capela-mor» é mais uma, pequeno espaço anexo à nave, apenas mais fundo, com o altar distante, desaparecendo quase sob o retábulo ou o trono. A propósito destas igrejas, dizia Sua Eminência na Pastoral de 53: «atenuava-se assim, e até se perdia no espírito dos fiéis, o significado místico das igrejas católicas, a belíssima realidade da vida sacramental cristã, a união de todos com Cristo».

Contrapondo-se a elas, como nos vão surgir as igrejas de hoje? É ainda Sua Eminência que nos dá a chave da resposta: «Cada igreja significa e realiza a unidade do povo católico. Um só Cristo, um só altar, um só rebanho, um só pastor.»

A igreja moderna será, antes de mais, una: unidade da assembleia entre si, unidade da assembleia com o santuário. O problema fundamental consistirá na articulação destes dois espaços, de modo a que, simultaneamente, se distingam e se compenetrem. As possibilidades de solução são múltiplas, mas a tendência dominante é a de igrejas tão largas quanto fundas, com o santuário inserindo-se no espaço dos fiéis da forma mais íntima e mais próxima, avançando para o meio deles, deixando-se abraçar e envolver,

oferecendo-se ao olhar de todos. Afastado do fundo e isolado, elevar-se-á o altar, com ampla possibilidade de circulação em seu redor, dando lugar àquilo a que não receio chamar valorização cénica dos gestos e deslocações rituais; atrás, de face para os fiéis, a cadeira do celebrante domina visualmente toda a assembleia; à sua direita, na orla do santuário, o ambão afirma o papel relevante da Palavra na celebração litúrgica.

Compreende-se bem que todas estes elementos assim dispostos e hierarquizados dêem ao santuário dimensões e configuração diferentes das da capela-mor nas nossas antigas igrejas. A partir daqui, é todo o conjunto do edifício que se organiza segundo o mesmo espírito. A luz, o ritmo arquitectónico, o jogo de volumes serão outros tantos meios de manifestar esse espírito e de o estimular na consciência dos fiéis.

Resta-me insistir num ponto: a grande liberdade de procura de soluções concretas. A tarefa específica do arquitecto começa onde acabam a do teólogo e a do liturgista. Cabe-lhe a ele realizar, em termos de arquitectura, a síntese de todos os factores enunciados, numa compreensão profunda do espírito do seu tempo, será ele a encontrar, para além desses imperativos de ordem geral, a expressão mais adequada às circunstâncias particulares da comunidade e do lugar a que se destina a sua obra. E veremos assim surgir, como estão surgindo já em alguns países da Europa Central, igrejas muito diversas nas formas, mas identificadas no espírito.

Sabemos que trabalhou algum tempo com arquitectos da Suíça e da Alemanha e tem mantido contacto com as realizações desses e de outros países da Europa Central. Querirá apontar-nos em quais desses países a renovação da arquitectura sacra se apresenta com mais vitalidade?

Entre todos, a França e a Alemanha podem considerar-se os pioneiros, com as primeiras igrejas modernas construídas por volta de 1930. Mas, enquanto a Alemanha é hoje, neste campo, um dos países com maior número de experiências válidas – o extraordinário florescimento das comunidades cristãs no após-guerra e o progresso do movimento litúrgico foram factores determinantes – a França não nos tem dado mais do que raras obras de excepção.

Ao lado destes países e com origem no exemplo que deles recebera, teve também a Suíça papel preponderante no movimento. De um modo especial nos cantões de língua alemã, rapidamente se impôs e generalizou um espírito novo na construção das igrejas, quer no sector da arquitectura, quer no das artes plásticas e do equipamento litúrgico. Deste ponto de vista, pode talvez considerar-se a experiência suíça a mais completa entre todas, até ao presente. Para ela contribuiu decisivamente a associação que, desde 1924, agrupa os artistas católicos e coordena as suas actividades.

Por fim, mais recentemente, também a Itália começa a dar-nos obras de grande interesse, algumas delas entre as mais livres e corajosas que conheço. Centros de estudos como o de Bolonha marcam novo progresso, pela importância dada às bases sociológicas e urbanísticas na construção das igrejas.

De todo este esforço de renovação, não nos sentimos alheados em Portugal. Desde há alguns anos, temos mantido contacto com os diversos grupos e personalidades dos países referidos e esboçam-se várias formas de cooperação internacional permanente. Temos esperança de que esse esforço, que é o esforço comum de toda a Igreja de Cristo no nosso tempo, possa também entre nós dar os seus frutos. A criação no Patriarcado de um organismo coordenador da construção das novas igrejas permite-nos supor essa esperança fundamentada. ❖

DIOGO LINO PIMENTEL

Renovação da arquitectura religiosa [Entrevista por António dos Reis]

8 Fevereiro 1961. *Novidades*, pp. 1.3

Actualmente, verifica-se um importante movimento de renovação da arquitectura religiosa. Quais são as características básicas que orientam tal movimento?

O actual movimento de renovação da arquitectura sacra caracteriza-se fundamentalmente pela preocupação de:

1. Estar a par do seu tempo.
2. Obediência absoluta às exigências actuais de ordem litúrgica.
3. Garantir a eficácia pastoral do edifício de culto, integrando-o correctamente na textura urbana ou no aglomerado de que faça parte.

Pode desenvolver um pouco cada um dos pontos indicados?

Embora haja ainda quem persista, por simples saudosismo ou por falta de sintonização com a cultura do seu tempo, em defender que construir igrejas modernas é pura heresia, penso que a discussão sobre o antigo e o moderno esteja já ultrapassada. Já muito foi dito e escrito sobre tal questão. Agora há que construir as igrejas e frequentá-las, deixando ao tempo que julgue da validade do estilo moderno.

O segundo ponto corresponde a uma necessidade evidente, sentida por toda a Igreja, de que as igrejas permitam uma perfeita vivência dos actos litúrgicos. Corresponde, afinal, essa preocupação ao notável esforço pastoral que se vem fazendo, no sentido de chamar os fiéis a uma total participação nos actos e na vida litúrgica da Igreja. De facto, a participação dos

leigos nos actos de culto, o maior esclarecimento do profundo sentido da liturgia, e mesmo o notável aumento do nível de ensino e formação nos seminários, conduzem a uma inevitável exigência de dignidade, sacralidade, funcionalidade e espírito cristão das novas igrejas.

Não se pode dizer que qualquer destes dois pontos seja uma novidade exclusiva do nosso tempo. Poderemos mesmo dizer que nenhum deles implica «inventar» novas e inéditas soluções. Talvez esteja tudo afinal em, muito simplesmente, reabilitar antigos valores, consciente ou inconscientemente esquecidos, sem que isso signifique adoptar soluções antigas, mas apenas encontrar expressão actual para valores que existem desde que Cristo se acolheu a uma casa, reuniu os seus discípulos em torno de uma mesa e, pela primeira vez, consagrou o pão e o vinho.

Outro tanto se não poderá dizer do terceiro ponto que apontámos. Este constitui efectivamente uma novidade relativamente recente, pelo menos como matéria de estudo especializado. Noutros tempos, tempos de mais fé e de maior integração social, o templo surgia naturalmente integrado, em diálogo com as casas dos homens, como se fosse o complemento directo da oração perfeitamente construída que constituía a cidade.

Quais são, então, os dados desse novo problema da integração urbana dos novos centros paroquiais?

A crescente complexidade da organização da cidade de hoje, consequência do seu rápido crescimento demográfico, põe problemas urbanísticos de facto inéditos, agravados também por certas invenções de valores como seja, por exemplo, a transformação da construção civil numa indústria de rendimento assegurado e que tem por objectivo, não tanto o bem-estar comum ou o progresso social, mas sim o bem-estar e o progresso financeiro dos que a exploram, ou como seja ainda o facto do problema do trânsito de veículos motorizados prevalecer sobre aquele outro do estacionamento dos peões em jardins e praças públicas ou mesmo em suas casas.

Estas novas condições urbanas, aliadas a um crescente menosprezo pelos valores espirituais, a uma gradual tendência materializante da cultura, a uma decrescente capacidade de apreensão das realidades transcendentais

em favor do sempre crescente apego ao imediato e contingente, fizeram que se começasse a admitir a existência de uma crise da cidade.

Qual foi, então, a atitude perante a crise da cidade?

Diagnosticada a crise, houve que começar a pensar no remédio. E essa é a grande tentativa do urbanismo contemporâneo: conseguir que as nossas cidades não se tornem simples somatório de casas vizinhas, habitadas por homens fechados em si mesmos e, portanto, divididos entre si; conseguir que as nossas cidades voltem a ser cidades, isto é, que se avizinhem as casas avizinhandando também os homens.

Veio isto para dizer que, enquanto se não encontrar a solução sociológica e urbanística para a crise da cidade, dificilmente a arquitectura moderna poderá «desabrochar» validamente como movimento geral. Obras de arquitectura moderna de valor universal são ainda casos de excepção, casos isolados, de certo modo ineficazes por serem expressão de uma minoria e, normalmente, fruto de condições casualmente favoráveis.

Pode aplicar-se o que acaba de dizer à arquitectura sacra?

Sim. O que se diz da arquitectura em geral pode também dizer-se, como é evidente, da arquitectura sacra. No entanto, neste campo da arte de construir existe uma base sociológica e espiritual mais sólida do que para qualquer outro tema arquitectónico. A nova igreja destina-se normalmente a uma paróquia. Ora, acontece que a paróquia é, por definição, uma comunidade restrita e definida por um território organicamente delimitado. Se há casos em que se não verifica tal definição, há justamente que começar por aí. Dimensionar e definir uma população e um território não são tarefas fáceis na actual situação de crise urbanística. Daí o estudo a que se vem chamando Sociologia religiosa, do qual o redimensionamento paroquial é um dos capítulos mais importantes e de maior projecção.

É através da instituição paroquial, no domínio religioso, e do descentramento dos serviços em bairros e freguesias, no domínio da administração civil, que hoje se processa a reconstituição da cidade-comunidade-humana, por sectores.

A paróquia é, de facto, a unidade social que pode aspirar a uma autêntica vida comunitária, de sentido cristão. Antes de mais, nela se garante um elevado grau de unidade espiritual e doutrinal, assente na prática da caridade cristã ou do amor entre os homens, conforme o mandamento de Cristo.

A instituição paroquial tem a sua sede no centro paroquial constituído pela igreja com todos os seus anexos, onde os paroquianos se reúnem em assembleia para prestarem culto a Deus e no qual se encontram para realizar de facto uma convivência de tipo familiar, sob a orientação do pároco.

Tudo isto seria absolutamente natural e espontâneo se não existisse a tal crise já referida e, portanto, não seria sequer necessário falarmos de um problema de integração social e urbano da instituição e do centro paroquiais.

A maior dificuldade reside normalmente na escolha dos terrenos ou, antes, na impossibilidade de escolha dos terrenos. Para que o centro paroquial tenha plena eficácia sob o aspecto pastoral e seja um contributo positivo para a reconstituição da cidade, não basta que esteja localizado dentro dos limites de uma área ocupada por um número de pessoas tido por ideal. Integrar urbanisticamente uma igreja não é propriamente localizá-la onde um critério exclusivamente estético a torna desejável, à maneira de ornamento da cidade ou do bairro.

Quais deverão ser os factores determinantes da localização do centro paroquial, para que este possa atingir plena eficácia sob o ponto de vista pastoral?

Antes de mais nada, considero essencial que tal problema não seja apenas tido em consideração pela Igreja, mas também pelas autoridades civis competentes em matéria de urbanismo, visto que ele se não situa exclusivamente no plano da pastoral, mas tem evidentes repercussões urbanísticas que a todos interessam. Só uma estreita colaboração entre o Prelado, ou os técnicos por ele nomeados para tal efeito, e as autoridades municipais garante uma solução plenamente válida.

O centro paroquial, com as características que já referimos antes, desempenha um papel fundamental no conjunto de edifícios de utilização comum hoje tido por indispensável em cada freguesia ou bairro e que, normalmente,

se designa por centro cívico. Esses centros cívicos, nos quais se integram as escolas, os centros recreativos, as bibliotecas municipais, os centros de convívio, o cinema, o centro comercial, etc., como o indica a própria designação de centro, formam o que se poderá chamar o coração do bairro. De maneira geral, é recomendável que o centro paroquial seja o fulcro desse coração, pois de contrário se correria o risco de uma duplicação, criando dois pólos de atracção que, em vez de contribuírem para a integração social do bairro, antes o iriam fraccionar. Claro que tal solução só será viável nos casos de coincidência entre a divisão paroquial e a divisão administrativa da cidade.

É arriscado quereremos estabelecer princípios gerais, mas, se tivermos sempre a preocupação de estudar cada caso isoladamente, em função das condições particulares que cada um apresenta, nada nos impedirá de ter em vista que:

1. O centro paroquial fique situado no ponto de confluência natural da população. Esse ponto de confluência poderá ser o mercado, o acesso aos transportes colectivos que servem o bairro em estudo, um ponto de reunião já tradicional, quando se trate de um bairro antigo já com os seus hábitos de vida comunitária; pode ainda ser o centro geográfico do bairro, quando este, pela sua textura, não apresente pontos de convergência bem definidos; poderá ser também um ponto situado na periferia da paróquia se esta ocupar uma zona periférica da cidade e, por isso, a população tender naturalmente, no seu percurso diário em direcção ao centro urbano, a passar por tal ponto, etc.
2. O centro paroquial seja bem visível e inconfundível com as restantes edificações, sem que, porém, fique isolado delas, de modo que todos possam sentir a sua presença, sem que, no entanto, ela se imponha enfaticamente.
3. A ser localizado numa praça, por exemplo, se evite que as faixas de rodagem transformem o centro paroquial numa «ilha rodeada de trânsito por todos os lados».
4. O terreno permita o suficiente desenvolvimento da igreja e das respectivas obras paroquiais, que hoje assumem especial importância,

como já vimos, na medida em que o conceito de igreja paroquial tende a ser substituído pelo de centro paroquial.

Outros factores determinantes da justa localização do terreno de uma nova igreja poderiam ser apontados, mas tudo isso só será viável se o dimensionamento da paróquia e a escolha do terreno acompanharem de perto o estudo do plano urbanístico do bairro em questão, e daí a necessidade, a que já nos referimos, de haver uma estreita colaboração entre as autoridades religiosas e civis, na solução de um problema que lhes é comum. ✚

JOSÉ ESCADA

A pintura sacra e a sua função litúrgica [Entrevista por António dos Reis]

11 Fevereiro 1961. *Novidades*, pp. 1.7

Como diz Joseph Pichard no seu livro *L'Art Sacré Moderne*, «... o sagrado aparece como uma restrição do religioso. Todo o homem, com efeito, tem a sua religião (ou a sua irreligião), mas não há senão um pequeno número de coisas e de pessoas sagradas. Existem objectos sagrados, aqueles que servem o culto – dias sagrados, reservados ao sacrifício e à oração – livros sagrados, cujas palavras não devem ser tomadas distraidamente. A liturgia vem, aliás, dar todo o sentido a esta consagração».

Daqui se conclui que, a existir uma pintura sacra actual, é necessário que ela responda a esta função litúrgica, a de, em união com as outras artes do espaço, participar no culto que a Igreja rende a Deus por Cristo. Poderá a pintura de hoje responder a uma função deste tipo?

Penso que sim, ressalvando, em todo o caso, certos pontos que convém não esquecer.

As únicas pessoas competentes para realizarem arte sacra são os Artistas e, no que diz respeito à pintura, os pintores. Esta afirmação, apesar da sua cristalina transparência, tem sido diariamente esquecida pela Hierarquia e por grande parte dos fiéis, que tem deixado ao cuidado de santeiros e fabricantes a missão de «decorar» as nossas igrejas.

Mas esses artistas devem ser os melhores e os mais autênticos, o que significa que devem ser actuais e criadores.

É escusado pensar que um pintor ou um arquitecto medíocres, no momento em que fazem arte sacra, realizarão fatalmente uma obra-prima, inspirados automaticamente pela espiritualidade do fim que visam.

Esta perniciosa convicção tem dado os piores resultados.

Além disso, julgo que, numa época positivista e sem inquietação religiosa, não é possível uma arte sacra e, porque a nossa época e a arte dos nossos dias estão marcadas por uma religiosidade e por uma exigência de sobrenatural, eu disse no princípio que acho possível o aparecimento de uma arte sacra.

Creio ainda que não é apenas dentro da igreja que a pintura e a arte necessitam de reencontrar o sagrado.

Esse encontro deve-se dar, mesmo fora da liturgia, embora seja nela, como diz Pichard, que ela recebe todo o seu pleno sentido.

Porque, quando hoje se discutem problemas de figuração, abstracção, etc., se esquece que, noutros tempos, o que conferia valor e sentido à criação artística era não a figuração (que pode ser um valor que por momentos se pôs de parte), mas o sagrado, porque só o sagrado interessa verdadeiramente os homens e os justifica.

Assim, parece-me que as exigências que implicam a sobrevivência e a vitalidade da arte de hoje coincidem exactamente com as que são próprias da arte sacra.

A humildade, a clareza, a economia são virtudes das quais se tentam aproximar os artistas de hoje, e são as mesmas que a Igreja exige para a sua arte.

Qual a sua opinião quanto ao problema da unidade com a arquitectura?

Quanto ao problema da unidade com a arquitectura, parece-me que é necessária uma grande inteligência do papel que cada uma das artes deve desempenhar na criação do espaço da igreja por parte dos vários artistas chamados a colaborar na criação desse espaço.

Assim, parece-me que tem o pintor de reconhecer certos limites que a qualidade do espaço que o arquitecto concebeu lhe impõe, e este, reconhecer que o pintor não pode fazer uma obra válida se não respeitar as linhas de força da sua personalidade e a sua plena liberdade de concepção dentro, claro, dos tais limites já citados.

Parece-me, neste aspecto, necessário acentuar que vejo como errado o uso da pintura numa igreja se a pintura em si mesma não tiver um valor autónomo que se pode manter uma vez separada do espaço arquitectónico; aliás, o mesmo se pode dizer para toda e qualquer obra de arquitectura.

É necessário que essa obra (pintura ou escultura) esteja presente não como mero ornamento, mas como elemento vital do espaço, deve ser algo de necessário e não de acessório. Um bom exemplo deste casamento feliz, parece-me serem certas pinturas de Gher, em igrejas suíças, e, por ex., as cerâmicas de Matisse na Capela de Vence. ❖

VITORINO NEMÉSIO

A arte sacra moderna e a cultura

[Entrevista por António dos Reis]

19 Fevereiro 1961. Novidades, pp. 1.4

Que relação descobre entre a arte sacra moderna e a cultura?

Depende do que entendermos por uma e outra coisa. Contentemo-nos, quanto à segunda, com a intuição prática do que ela é. Quanto à arte sacra moderna, será a que acompanha o ritmo da arte moderna em geral. Começemos pelo ramo principal, a arquitectura. A construção civil actual evoluiu sobretudo em função do emprego de novos materiais: o cimento e o ferro, o vidro, as ligas metálicas e as substâncias isoladoras (do calor e do som), tijolo, pedra laminada para revestimentos e estruturas leves, etc. Tudo isto criou uma técnica nova, principalmente baseada no cálculo das resistências e pressões, em ordem a obter o maior número de pisos e de cómodos dentro do mínimo espaço. A preciosidade do terreno nos grandes centros urbanos determina os grandes alçados e a concentração dos utentes. Outros factores influem: a concentração e racionalização da indústria e do comércio, a socialização do *habitat*, a consequente magnitude dos órgãos vitais urbanos – serviços públicos, hospitais, cidades escolares, etc.

É evidente a impossibilidade de acudir a tamanhas necessidades com os meios tradicionais da arte de construir: a abundância de espaço de planta, a forma cubicular antiga, em correnteza, a lentidão da mão-de-obra aplicada a materiais de afeiçoamento. Cada região construía conforme o que tinha à mão. Em Portugal, tínhamos: o granito no Norte, o xisto na Beira, a alvenaria caleada no Alentejo, a madeira nas zonas pobres do Litoral, em estacaria. O tijolo começou por predominar da Bairrada ao Ribatejo: Pampilhosa

do Botão, Taveiro e Albergaria dos Doze ainda hoje são centros produtores de nomeada. Isto de um modo geral, pois sempre a pedra foi o material preferido para as construções cuidadas.

Com o cimento armado ou betão, o tijolo generalizou-se pela facilidade de combinação com aquele processo e pela rapidez do seu emprego. Assim, o canteiro se viu suplantado pelo alvenel, e até este ficou reduzido a uma espécie de menino que brinca às construções, sobrepondo com uma simples colherada de massa cubozinhos iguais... A arte, que repousava no mestre, no oficial e no aprendiz, deslocou-se sobre o empreiteiro. O arquitecto começou por ceder ao engenheiro, e principalmente ao mestre-de-obras, que, geralmente oriundo do ofício entre nós denominado «pedreiro», se improvisou cumulativamente empreiteiro e mestre de traça, e logo sujeito da encomenda: isto é, empresário da construção – dono e realizador.

«Entrar nestes pormenores parece-me indispensável para se compreender a dupla crise nacional: da arquitectura como arte e da construção civil como empresa. Nas vicissitudes que aponte assentam os males de que sofremos: carestia da habitação, degenerescência das formas, acabamento precário dos edifícios, erros de traça urbana derivados do abuso da liberdade do edificar, com corrida à indústria do inquilinato, à especulação sobre terrenos, etc.

O surto económico, provocando o fomento predial e das grandes obras integrantes de instalações de serviços e focos de produção, perturbou profundamente o ritmo coerente e adequado da arte, «pedra sobre pedra».

Mas voltemos mais pertinentemente à arquitectura. O seu rumo novo tem de ser visto sobretudo nos países que tinham condições especiais para o dar: regiões devastadas pela guerra e, ao mesmo tempo, detentoras de um elevado património monumental e urbanístico; nações onde as novas técnicas surgiram ao lado de uma tradição criadora de formas de pedra, de tijolo, ou de «pedra e cal». Outro tipo de lugares eleitos para uma arquitectura nova é o de países em surto, de colonização interna e exploração, como as duas Américas, Austrália, outros ainda. No primeiro tipo figuram países como a França, a Alemanha, o Norte da Europa. A Suíça, país forte-

mente tecnicizado e com espaços particularmente indóceis à planta ou traçado, alinha já na vanguarda mundial da construção, como o Brasil que criou São Paulo e, sobretudo, Brasília. Mas há que ver o problema um pouco para além das causas puramente concretas: material e meios da sua aplicação. O espírito do tempo, a nova concepção do mundo, uma configuração e sentimento novos da existência determinam necessariamente um novo estilo nas coisas – e desde logo nas casas. Assim, a pressão do «social» conduz às estruturas arquitectónicas de bloco. As linhas simplificam-se e alargam-se. Os espaços, sempre poucos para o muito que deles se exige, organizam-se racionalmente: a compartimentação torna-se, por um lado, mais sintética e encurtada, por outro mais ampla e funcionalmente cingida aos fins e usos comuns. Há – digamos assim – menos quartos particulares, mas logradouros mais vastos. Reduziu-se o aposento privado em favor da boa instalação colectiva. Daí a larga respiração dos vestibulos dos terraços, dos *halls* e *living rooms*. A própria nomenclatura destas partes da casa, importada, mostra que o critério dos cómodos foi importado também. E o modelo racional, planificado, generalizou-se.

A natureza dos materiais, por um lado, a concepção do *habitat* em grupo, por outro, de colaboração com o espírito sintético e prático do nosso tempo, geraram assim uma arquitectura de massas, em que o volume e o rasgo primem sobre a figura. Esta, na arte anterior, adiantava-se ao edifício, impondo-se-lhe. Na arte nova, passou a resultar das necessidades de alçada e compartimentação.

Assim, uma primeira lei domina a arquitectura moderna: a sinceridade da expressão. Não se parte, como outrora, da fachada para a estrutura: agora, é a estrutura que determina a fachada. Daí, muitas vezes, a assimetria dos rasgos (portas e janelas) e o imprevisível dos perfis laterais, de frente e de traseiras. O terreno de implante impõe-se igualmente aos volumes. Uma casa de encosta não tem a mesma erecção que se lhe dá na planície. Os tectos acompanham as linhas de assentada do edifício. O clima e o ambiente, por fim, condicionam o modo da iluminação, do isolamento ao calor, a altura e espessura das paredes. Estes factores, aliás, sempre influíram numa arquitectura

sã, fruto da tradição e da experiência. Só na fase do crescimento repentino e anárquico dos velhos aglomerados e do brusco surto de outros se generalizou indiscriminadamente o modelo abstracto do edificio, copiado das «regras de arquitectura» com espírito de hibridismo e de invenção fantasista.

E que consequências tira do que acaba de expor para a arquitectura sacra?

Desde logo, as que a unidade essencial da arte de construir implica. Se esta evoluciona respondendo a novas condições sociais, o seu ramo sacro tenderá a seguir naturalmente o mesmo rumo. A única reacção possível, a semelhante tendência é a que deriva dos fins especiais da edificação para o sagrado. A imutabilidade do dogma e a perenidade do culto restringem naturalmente a margem de invenção do construtor. A igreja é a casa de Deus eterno: tem que mostrar de algum modo a eternidade do divino. Assim, será naturalmente solene, simbólica, inutilitória, grave. Mas será também simples, expressionalmente sincera, humanamente verdadeira.

O carácter hierático do templo harmoniza-se com as condições sociais dos fabriqueiros quando estes o respeitam sem traírem a fidelidade aos seus próprios recursos materiais. A paroquial de uma praia de pescadores não deve imitar a frontaria e a área de uma matriz de grande vila. A igreja de uma cidade fabril não pode ter a mesma expressão de uma paroquial de gente de granjas. A arquitectura sacra só esqueceu estes princípios quando levou a toda a parte o modelo de uma época fértil em templos novos – o século XVIII. Então, o barroco citadino invadiu anacronicamente a serra e o campo. Generalizou-se o templo-salão, de presbitério quase segregado da nave, com o transepto e os lados carregados de altares, púlpitos simétricos, etc. A assembleia dos fiéis ficava insensivelmente escalonada por sexos e, até, por classes: mulheres e pessoas distintas à frente, a gente humilde atrás, e todos com dificuldade em seguir os actos do culto celebrados ao fundo, num enfiamento funicular, de perspectiva precária. Traçamos, é claro, um esquema necessariamente carregado e, portanto, sujeito a múltiplas restrições. Mas, no fundo, era mais ou menos assim.

E que diz concretamente da nova arquitectura sacra?

Em Portugal, há apenas algumas tímidas tentativas, dispersas no meio de novas igrejas sem cunho, copiadas do antigo ou inculcando uma frustrada modernidade. Lembro as que sei: a paroquial de Moscavide, do Pe. João de Almeida e Arq. Freitas Leal, e uma igreja de Águas (Penamacor), do Arq. Nuno Teotónio Pereira. Ambas representam notáveis esforços para aclimatar o estilo forte e sincero que se define lá fora. É, pois, no estrangeiro que temos de procurar a linha dos novos tempos. Ainda há pouco, o Pe. João de Almeida, jovem e autêntico arquitecto que, com outros, anima o Movimento Renovador da Arte Sacra entre nós, expôs e comentou um excelente documentário fotográfico de igrejas que viu em França, Suíça, etc. Há-as modelares na Alemanha, na Dinamarca, no Brasil, e até em África. As que mais de perto observei foram algumas da Renânia, em Colónia.

Aí, os estragos da guerra impuseram a reparação de muitos templos, arruinados quase *a fundamentis*. Corpos inteiros de preciosas arcas românicas foram reerguidos ao gosto francamente actual, sem que o conjunto sofresse nas suas linhas mestras. A portada maior da catedral de Colónia, por exemplo, foi refeita sem preocupação de pastichar o velho estilo, com motivos sacros tratados com liberdade adentro de um mínimo respeito pela simbologia cristã. E é, em todo o caso, maravilhoso ver como se torna possível derivar sem sobressalto para uma capela de cimento e vidro a partir de naves puramente românicas ou góticas. Com mais integridade expressional, talvez, que o enxerto renascente da Porta Especiosa nos fortes muros românicos da Sé Velha de Coimbra.

Resumindo: a nova arquitectura sacra concebe os espaços do templo com vista, por um lado, à acomodação dos fiéis em genuína «assembleia», movidos pelo espírito de fraternidade corpo místico, e, por outro, à maior evidência e respeito do altar-mor. À visão triunfal e profusa do presbitério barroco sucede o pano de fundo limpo e luminoso da ara, em que a luz se não centra em talhas a partir de lucarnas exíguas ou de janelões indiscretos, mas captada por paredes translúcidas ou rasgos tectonicamente calculados. Os focos de claridade e as zonas de sombra e de

penumbra regulam-se pelo jogo dos volumes na sua referência ao exterior. Assim, o desenvolvimento da área não tem um carácter «clássico», de modelo único com leves variações arbitrárias, mas a franqueza do estrito e do conveniente ao espaço religioso ali possível, desafogado e dignificado em relação à traça urbana.

O baptistério deixa de ser um apartado ou anexo, para se integrar no todo como fonte da graça lustral. Os altares laterais em linha cedem às capelas absidiais ou à cripta: reduz-se a imaginária, relevando a representação cristológica e mariana sem prejuízo das honras devidas aos santos que a piedade local elege, mas evitando-se uma multiplicação mal compreendida e distractiva da iconografia tradicional de devoção. A pureza dos símbolos mede-se pela subordinação do todo ao Santo Sacrifício, com íntegra obediência aos preceitos litúrgicos e às intenções do padroado. A Eucaristia, foco e viático da participação renovadora do cristão no Corpo Místico, exige do arquitecto a reserva do âmago do traçado. Tudo, no templo, deve assegurar o recolhimento e a união dos crentes na convergência sobre a dupla presença da Vítima e do Sacerdote, a sua voz que invoca e louva, os seus gestos que sagram e unificam.

Acha, então, que a arquitectura moderna serve melhor o culto?

De um modo geral, parece-me que está mais perto da cristandade actual que a arte repetitiva e estática dos últimos tempos. Cingindo-se mais francamente às novas condições concretas da existência – recursos materiais, sentido colectivo, simplificação e funcionalização das formas –, procura recuperar um certo rumo de pureza simbólica e de comunidade eclesial que os séculos renascentista ou neoclássico sacrificaram por vezes, na arte sacra, à linha triunfal do sagrado e à estamentação dos leigos.

Claro que, aqui e ali, há excessos, senão abusos. Há, sobretudo, as dificuldades próprias de todo o novo caminho e, particularmente vivo, o conflito das gerações. Custa muito a passar de um «clima» de formas a outro, de um dispositivo habitual à insólita economia dos espaços sagrados. A arte figurativa de um realismo patético ou idealizado não quer ceder o passo à arte

esquemática e rude, que tanto hieratiza as pessoas e as coisas santas como parece trazê-las abusivamente ao plano humano. A inspiração marcadamente populista e social de certos artistas empobreceu o sopro de mistério e de sublimidade da arte sacra, sobretudo na escultura e na pintura. Só o artista que se impregne da velha humildade artesanal, virtude cristã por excelência, pode em rigor ousar às representações do Senhor, da Virgem e dos seus santos com um sentido ao mesmo tempo divino e humano.

Aqui, são de ouvir as palavras de Sua Eminência o Senhor Cardeal Constantini aos artistas italianos, com a sua dupla autoridade de Consultor da Sagrada Congregação do Santo Ofício e de historiador da arte cristã: «Descalçai, isto é, desembaraçai o vosso espírito da bagagem humana, refazei uma alma cristã, pura, dócil, a alma dos vossos maiores! E podereis então criar obras de beleza e de vida cristã.»

Entre nós, o movimento juvenil de arte sacra moderna e sobretudo a criação do Secretariado das Novas Igrejas do Patriarcado por S. Eminência o Senhor Cardeal Cerejeira representam um grande passo para renovar sem trair. ✚

MARIA JOSÉ DE MENDONÇA

Arte sacra ornamental [Entrevista por António dos Reis]

19 Fevereiro 1961. *Novidades*, pp. 1.5

O PROBLEMA DAS ALFAIAS NECESSÁRIAS PARA A VIDA LITÚRGICA

Tornando-se necessário prover com objectos de culto as igrejas que vão ser construídas, o que pensa a respeito da maneira como poderá ser orientado esse aspecto da Campanha?

A campanha para a construção de igrejas e capelas do Patriarcado levanta, entre outros problemas já discutidos na série de entrevistas publicadas pelo *Novidades*, aquele que diz respeito às alfaias necessárias para a vida litúrgica dos novos lugares que vão ser abertos ao culto.

Dessas alfaias, umas pertencem à arte do tecido, e são os paramentos dos sacerdotes – casulas, dalmáticas, pluviais, véus de ombros – e os ornamentos do altar – toalhas, pavilhões de sacrário e de píxide, véus de estante, etc. –, outras à arte de ourivesaria, como os vasos sagrados, a cruz e os castiçais de altar, os ostensórios, os turíbulos e as navetas.

Quer isto dizer que, na campanha em curso, há também a considerar um capítulo de arte sacra ornamental, independente da construção, embelezamento e apetrechamento das igrejas, mas com elas estreitamente relacionado.

O número avultadíssimo de peças que será preciso executar, para provimento das novas igrejas, leva a supor que seria conveniente estudar o assunto de modo a estabelecer-se um programa que permitisse realizar,

dentro dos limites de carácter económico e de tempo, próprios de iniciativas desta natureza, obras que correspondam às exigências do fim a que se destinam.

SIGNIFICADO QUE A LITURGIA DÁ AOS OBJECTOS USADOS NAS CERIMÓNIAS DO CULTO

Poderá dizer-nos alguma coisa acerca desse programa que julga conveniente fazer-se como estudo prévio neste sector da Campanha?

Nessa ordem de ideias, talvez convenha começar por definir qual o significado que a Sagrada Liturgia dá aos objectos usados nas cerimónias do culto, mas digamos primeiro o que se entende por Sagrada Liturgia. O Papa Pio XII, de saudosa memória, delinea-a nestes termos: «A Sagrada Liturgia é o culto público que o nosso Redentor rende ao Pai como cabeça da Igreja e que a sociedade dos fiéis rende ao seu Fundador; ou, em breves palavras, é o culto integral do Corpo Místico de Jesus Cristo, isto é, da Cabeça e dos membros.»

Nesse «culto integral» do Corpo Místico há diversas partes, todas elas constituindo a vida da Igreja, e uma delas diz respeito às pessoas e às coisas, isto é, aos ministros do culto e às alfaias, ou objectos que servem nos actos do culto; entre essas alfaias ocupam lugar de fundamental importância os paramentos com que se revestem os sacerdotes, representando Cristo e o seu Corpo Místico, na verdade o próprio Cristo e o seu Corpo Místico, no culto prestado ao Pai, e os cálices, os cibórios e as píxides e os ostensórios destinados a conterem a Eucaristia, Presença Real de Cristo entre os homens.

Este é o significado litúrgico dos objectos do culto, alguns dos quais são sagrados, na acepção completa do termo, tanto assim que têm de ser submetidos ao ritual da sagração ou da bênção para poderem ser usados nas cerimónias da igreja.

O carácter sagrado das alfaias litúrgicas cria uma exigência de qualidade que não permite aceitar os objectos fabricados em série, nessa produção de

baixo nível industrial, chamado de «artigos religiosos», que se infiltrou nas nossas igrejas e nelas se instalou, mau grado os mais elementares princípios do espírito litúrgico.

Seria portanto para desejar que, conforme vão ser chamados arquitectos, pintores e escultores para a construção e o apetrechamento das novas igrejas, a execução das alfaias do culto fique entregue a pessoas experimentadas na arte têxtil dos paramentos e na arte da ourivesaria.

O CARÁCTER SAGRADO DAS ALFAIAS LITÚRGICAS CRIA A EXIGÊNCIA DE QUE SEJAM OBRAS DOS ARTISTAS

Quer dizer que o carácter sagrado das alfaias litúrgicas cria a exigência de que sejam obras saídas das mãos dos artistas. Mas, dada a amplitude da Campanha da Diocese de Lisboa, como vê probabilidades de obedecer a esse princípio?

Desde que de facto a Campanha aceitasse essa exigência e estabelecesse esse princípio, torna-se necessário estudar a organização de trabalho oficial para a execução de paramentos e outros tecidos litúrgicos e para as peças de ourivesaria.

O programa desse trabalho, subordinado ao espírito da Campanha definido na Carta Pastoral que Sua Eminência o Senhor Cardeal Patriarca de Lisboa fez publicar em 19 de Dezembro de 1959, teria como norma obter obras adequadas às novas igrejas, dentro de um orçamento compatível com as condições financeiras da iniciativa.

Para o «novo estilo de construção», preconizado nesse notável documento, teria de ser encontrado um «novo estilo de objectos do culto». Para tanto, como o arquitecto em relação à construção das novas igrejas, o artista que estivesse à frente dessas oficinas haveria de, conforme as palavras de Sua Eminência, «se instruir e purificar interiormente na assimilação da espiritualidade e da liturgia católicas. Não sofreria com isso a arte, arte e riqueza não está provado que sejam sinónimos».

Esse trabalho oficial implicaria a existência de oficinas convenientemente apetrechadas, dispondo de pessoal técnico que trabalhasse com um artista conhecedor do artesanato, a quem competia criar os debuxos ou projectos das obras e orientar a sua execução. Este trabalho de colaboração entre o artista e o *artífice* está sempre na origem de uma vasta produção de qualidade, em qualquer ramo da arte ornamental.

A QUALIDADE DAS OBRAS JÁ REALIZADAS PERMITE SUPOR QUE TEMOS ARTISTAS E OFICINAS CAPAZES

Quais são as possibilidades de levar a efeito, entre nós, um trabalho oficial desse tipo? Temos oficinas convenientemente apetrechadas e artistas preparados para as orientar na execução de paramentos e de peças de ourivesaria?

Devido à renovação da Arte Sacra, verificada ultimamente entre nós, têm sido feitas experiências deste tipo de trabalho oficial em paramentos e ourivesaria.

A qualidade das obras já realizadas permite supor que temos artistas e oficinas capazes de empreenderem uma tarefa de tão grande amplitude desde que dispusessem dos meios materiais suficientes e de tempo para se entregarem ao estudo do assunto.

Um dos primeiros capítulos desse estudo parece-nos que deveria consistir na definição de diversos tipos de alfaias, relacionados com as igrejas a que se destinassem.

Não se trataria de obras em série mas do estabelecimento de determinados modelos, estudados em função dos locais onde os objectos seriam usados; nos pormenores da cor e da escassa ornamentação, haveria as variações que fossem de aconselhar.

Outro aspecto que nos parece muito importante é o conhecimento da solidez dos materiais empregados na confecção das peças, particularmente no que respeita aos paramentos e outros tecidos litúrgicos.

Seria um princípio de falsa economia empregar tecidos que, passados poucos anos, estivessem num estado de conservação impróprio para serem usados nas cerimónias da igreja.

Neste particular, a colaboração de um técnico de fibras têxteis poderia ser de grande utilidade.

A eventualidade de se estudarem tipos de fibras e de tecelagem para os tecidos litúrgicos é, a nosso ver, de considerar.

A importância da *matéria* é decisiva na qualidade e no aspecto de uma obra de arte ornamental, quase tão importante como a *forma*.

Isto não quer dizer que se torne necessário, para obter boa qualidade num objecto, empregar exclusivamente os chamados materiais ricos. A qualidade da obra de arte depende mais do conhecimento que o artista possui do material empregado do que da própria natureza desse material.

QUALIDADE NA OBRA DE ARTE SACRA

Acaba de se referir à importância da forma e da matéria na qualidade de uma obra de arte ornamental. Gostaríamos que nos dissesse algumas palavras sobre o que entende por qualidade na obra de arte sacra.

As alfaias usadas no culto divino são, conforme já se disse, objectos sagrados, devido ao fim a que se destinam, e por esse motivo elas têm de se revestir, na sua forma artística, de uma expressão de *sacralidade*.

Essa é a qualidade essencial de um objecto de arte sacra.

Quais são os meios de que o artista dispõe para dar à obra litúrgica a expressão do sagrado?

Ouçamos o Pe. Regamey falar-nos de um programa de artes sacras e dizer que «se as artes satisfazem, em plenitude, rigor e sumptuosidade, as funções que o edifício sagrado deve desempenhar e que são principalmente as «funções litúrgicas», essas artes terão grandes possibilidades de fazer uma obra que aparecerá como *sagrada*. Para tanto, torna-se necessário um discernimento, uma espécie de tacto no tratamento das formas que procederá

espontaneamente do sentido do sagrado, do qual o artista deverá estar animado quando trabalha».

E mais adiante, referindo-se particularmente aos objectos do culto, o Pe. Regamey diz que «essa mesma exigência de verdade é literalmente a única que se impõe. Quando se trata de utensílios que servem ao culto, a sua função é de tal forma *imediatamente* sagrada que nada mais há a procurar do que os fazer determinar em tudo para o seu mais perfeito uso».

Isto requer da parte do artista um conhecimento profundo do significado litúrgico dos objectos e das razões de ordem funcional que exigem o emprego de determinadas formas e de certos materiais. Numa palavra, pressupõe a educação litúrgica do artista que o seja de verdade, pois sem esta condição também não lhe será possível realizar uma obra de arte sacra autêntica.

E, a terminar estas breves considerações sobre a arte sacra ornamental que desejaríamos ver nas novas igrejas do Patriarcado, formulamos o voto de que esse sector da campanha dê origem à organização de oficinas onde se formem novas gerações de artistas e de artífices e se produzam obras que, indo educar o gosto do grande público católico, tornem cada vez menos presente, na ornamentação das nossas igrejas, a pacotilha dos «artigos religiosos» que as fracas exigências de uma Fé mal esclarecida consideram digna do culto divino. ❖

JOSÉ ESCADA

Carta a Nuno Teotónio Pereira [Explicação acompanhando o desenho para o símbolo do MRAR]

31 Março 1961

Caro Nuno

Só agora mando o boneco porque tenho tido uns relatórios para a Gulbenkian a que não posso faltar. Além disso fiz uns poucos que não me satisfizeram ou porque não realizavam exactamente a significação desejada, ou porque plasticamente eram desagradáveis. Aí vai este que não me parece de todo mal. A arte que gostaríamos de fazer deve ser a um tempo pura, económica, mas ao mesmo tempo esplendorosa e rica, e por isso eu pensei que um lírio nascendo de uma mão pudesse ser um bom símbolo para o nosso movimento.

Além das palavras de Nosso Senhor – “Olhai os lírios do campo, vede como eles crescem: eles não trabalham nem fiam; contudo, digo-vos que o próprio Salomão em toda a sua glória NUNCA SE VESTIU COMO NENHUM DELES” – existe, o facto de o lírio ter três pontas, o que lhe confere imediatamente um simbolismo muito especial que na Antiguidade se lhe atribuía. Ele pode, aliado à cruz, simbolizar a adoração cristã da Trindade e como, no nosso caso especial, essa adoração se exprime através do que fazemos, de coisas materiais que saem das nossas mãos, eu o coloquei nascendo de uma mão, não definindo por isso muito os seus contornos.

Por outro lado, o nosso movimento tenta renovar e, por isso, a flor que nasce pode representar, como disse atrás, a obra que nasce, mas também o nascimento, a renovação, a frescura que nós queremos trazer à arte da Igreja.

O meu maior problema foi conseguir integrar a cruz sem que parecesse uma coisa «aposta» mal arrumada. Penso que não está mal porque tentei dar-lhe o ar de pertencer à própria flor como se fosse o seu centro e por isso com um certo movimento.

Quanto às letras, usei as de Sarrebrucken por ser mais prático e porque não são realmente feias. Vai aí uma sugestão (apenas) minha, para o arranjo do boletim, mas vocês façam como entenderem.

Talvez fique melhor o «emblema» mais pequeno e apenas um. Por ex.: em lugar de o contorno ser negro, meter-lhe uma cor qualquer bem escolhida.

Eu assim olhando para esta maquete, o que me parece é negro a mais. As letras, por ex., podiam ser a cinzento ou a mancha do desenho, enfim vocês com estes elementos (como são cheios de talentos!) desenrascam-se.

Ainda não fiz o desenho para a oração, mas mandarei em breve, eu, aliás, estou a pensar ir aí e talvez seja eu próprio portador.

Também pensei que talvez não ficasse mal o desenho ocupar a largura toda do boletim e com uma cor leve na mancha que o contorna.

Quanto ao remetente, um tipo minúsculo e negro colocado ao atravessar como vai indicado, penso que daria bem.

E parece-me que é tudo. Oxalá que a boa vontade com que estão actualmente os mraristas continue e que alguma coisa se faça com a ajuda de Deus.

Um abraço a toda a gente e «à bientôt»!

Para ti um abraço em N.S., assim como para a Natália e meninos.

José Escada

NUNO PORTAS

Novas Igrejas – considerações a propósito de uma exposição

Julho 1964. Brotéria, vol. 79, n.º 1, pp. 18-27

¹⁰⁴ A exposição «Novas Igrejas da Alemanha», realizada na Sociedade Nacional de Belas-Artes por iniciativa da Fundação Calouste Gulbenkian, com a colaboração do Movimento de Renovação da Arte Religiosa.

A exposição sobre as novas igrejas da Alemanha atingiu uma soma de visitantes que se calcula em cerca de uma dezena de milhares¹⁰⁴.

Este interesse do público da capital por uma exposição de arquitectura revela, por um lado, a crescente atenção com que é sentido o que se entende vulgarmente por «arquitectura moderna» e a expressão de propósitos, de funcionamento, de gosto que, cada vez mais generalizadamente, lhe é exigida. Por outro lado, confirmará que esta predisposição a aceitar, senão a exigir, novas concepções, ainda que por forma necessariamente deficiente, se estende já a um tema – como o das igrejas – onde tem sido mais sensível a mentalidade conservadora que se considera defensora de uma tradição histórica, no entanto deixada morta há mais de um século de academismo.

São conhecidas as razões deste longo eclipse, de que saem com nitidez declarada as experiências do após-guerra de várias dioceses alemãs, que nesta Exposição se documentaram, ou as que têm surgido nas de Bolonha e Milão em Itália, nas de Paris ou Besançon e outras em França, para só citar pontos europeus onde não apenas se fizeram igrejas modernas mas, sobretudo, muitas e planeadas igrejas modernas.

A reacção a tal identificação entre sacralidade da arte e as formas de certos estilos eclesiais passados traduz-se em diferentes lugares – ainda que distanciados – pela vontade oposta: assimilar as formas e técnicas recém-nascidas ao tema das igrejas porque participamos dos mesmos valores que levaram à sua invenção. E assim, antes que fosse possível um aprofunda-

mento, ou confronto, entre os conteúdos respectivos, defendeu-se a legitimidade e a necessidade da «arquitectura moderna» nas igrejas. Por isso em 1895, A. de Baudot, um dos pioneiros do betão armado, constrói a igreja de Saint-Jean de Montmartre, mas, a despeito de não disfarçar o novo material, obriga-o a um trajecto neogótico; em Barcelona, nos últimos anos deste século, um genial pioneiro do movimento moderno – Antoni Gaudí – desenha para um mecenas a Cripta da Colónia Güell, que ficará na história como momento criador de rara intensidade, amálgama de efeitos espaciais autênticos com componentes românticos e expressionistas, numa planta de tipo circular de contorno já livre. Mas o mesmo Gaudí aceita no Templo da Sagrada Família, inacabado, de Barcelona, todo o compromisso de uma concepção gótica, e é apenas com o decorrer dos anos que dela se liberta para lhe deixar ainda a marca do seu dramatismo pessoal.

Passariam depois mais de duas décadas para que outro pioneiro de primeira grandeza – o francês Auguste Perret – construísse a igreja de Raincy, nos arredores de Paris, com a linguagem rectificada do primeiro período do betão armado – mas, ainda aí, o ambiente resultante da translucidez das paredes se não pode deixar de ligar às transparências dos vitralistas medievais.

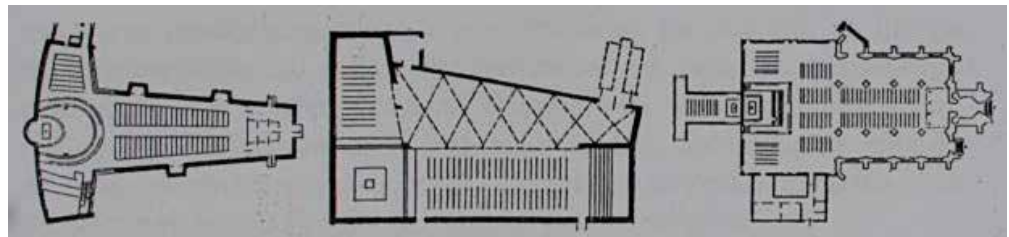
A teorização do «funcionalismo» como método básico para a organização dos edifícios faz-se precisamente na Alemanha dos anos 20 e, simultaneamente com edifícios religiosos de filiação expressionista de Dominikus Böhm, surgem ainda antes de 1930 as primeiras obras de Otto Bartning e de Rudolf Schwarz, protestante o primeiro, católico o segundo.

Com a obra destes homens, sobretudo de Schwarz, o tema sacro sofre uma evolução importante: a modernidade traduzida esporadicamente em uma ou outra obra, em um ou outro país, e que aceitara até aí, praticamente, o programa da igreja tradicional, começa a ser alimentada pela evolução da Liturgia e, por seu turno, a introduzir concepções espaciais que, reciprocamente, não poderiam deixar de suscitar novas experiências litúrgicas ou de convívio comunitário, como bem o sublinha o texto inserto no Catálogo desta Exposição.

E se é Rudolf Schwarz (1897-1961) que, como nesta Exposição se confirma, tem a obra mais rica de propostas, não deixa de ser curioso notar que provém,

a um tempo, de um homem que fez a sua aparição ao espírito da Bauhaus – espírito técnico, funcional, racionalista mesmo – e que foi, por outro lado, elemento destacado dos grupos renovadores da liturgia e da pastoral do seu país, tendo trabalhado, nomeadamente, com Guardini. A obra de Schwarz, expressivamente documentada, é, naturalmente, desigual; desigual devido à intensa produção de constante experiencialismo, desigual sobretudo pelo peso que nela tomam aspectos muito gratos à cultura germânica, como simbolismos excessivamente literários ou, por outro lado, uma rusticidade ainda romântica – e não é por acaso que também entre nós opusemos, com certa ingenuidade, o «modernismo» despojado do românico ao espírito exaltante do gótico ou ao dinamismo do barroco... A questão não estava em mais românico ou menos gótico, mas na necessidade de reinvenção genuína que não recusa a riqueza de imaginação ou o dinamismo dos espaços modelados.

Mas o problema da expressão do próprio espaço arquitectónico, ou, por outras palavras, da intenção artística posta no próprio ambiente e não nesta ou naquela peça solta, é certamente o mais difícil e delicado e, aí, a contribuição deste autor em igrejas como a de Aachen (1929) ou de Düren e Freshen (1955) tem um alcance incontroverso.



Três plantas das principais igrejas de R. Schwarz no último período. Três soluções de distribuição da assembleia com intenção de envolvimento do Santuário. À direita, um caso exemplar de reintegração de uma igreja gótica destruída, no espírito da moderna acção litúrgica que arrastou um esforço claro e aberto que se integra, por contraste, no corpo primitivo. A mesma disposição nas igrejas novas de Oberhausen e Essen também patentes na exposição.

De facto, a experiência dos últimos anos só confirma que não basta obter um perfeito mecanismo de funcionamento litúrgico, mas é ainda necessário criar uma vibração das formas artísticas que reflecta e actue sobre a renovação da mentalidade que se tem operado e opera irreversivelmente nas comunidades cristãs deste tempo. A obra de Schwarz é altamente exemplar porque a sua busca se alimenta, a um tempo, em ambas as fontes. E, reciprocamente, é essencial sentir a força expressiva dos seus ambientes para tomar o peso e o sentido da vivência cristã no mundo moderno.



Pode afirmar-se que, até ao segundo pós-guerra mundial, o movimento moderno na arquitectura criou as suas bases teóricas e metodológicas próprias, assimilou ou suscitou novas técnicas de construção, passou por sucessivos movimentos expressivos de acordo com as regiões de globo e os momentos culturais.

Naturalmente, a sua aplicação foi centrar-se na resolução dos grandes problemas prioritários, postos pela civilização industrial, urbana e de massas: as novas zonas habitacionais; os equipamentos escolares, de saúde, ou administrativos – depois de durante algumas décadas, à força de desconfiança das camadas dominantes das próprias administrações, quase se ter limitado a «exercícios de estilo» em palácios ou moradias para alguns mecenas de particular visão.

O fosso que então se estabelece e aprofunda, entre as massas urbanas e a prática religiosa, explica uma retracção na construção de novas igrejas, assim como, e por outro lado, a tendência defensiva dos cristãos conservadores para a identificação da Igreja com as culturas e estruturas sociais agonizantes não poderia favorecer um surto das artes sacras, mas sim e apenas uma repetição de formas clássicas ou medievais, que apenas adia o trabalho de criação genuína que o progresso cultural impunha.

Mas a redução quantitativa da população praticante faz-se acompanhar de um movimento de consciencialização e de autenticidade e, por outro lado, de uma maior vitalidade das comunidades de fiéis enquanto tais. Daqui o surto incessante de testemunhos, de movimentos, de experiências de vida,

de apostolado, de pastoral, de liturgia, etc., que explicarão uma necessidade cada vez mais nitidamente sentida de renovar os ambientes ligados à vida religiosa e, numa segunda fase, de precipitar os novos conteúdos que informem o progresso conceptual daqueles.

Essa linha de experiências vitais tem tido, cremos, dois sentidos dominantes que se ligam à temática das novas igrejas:

- > O primeiro, uma procura da mensagem cristã no seu sentido original, evangélico e comunitário, ligada aos estudos bíblicos e à recuperação de valores perdidos da vida dos tempos apostólicos ou pré-constantinianos. Assim, a revisão da concepção triunfalista ligada a séculos de domínio temporal e que a evolução social não mais tornará possível senão no fugaz apoio (aliás, muitas vezes interessado) do braço secular e o decorrente desprezo pelas liberdades do homem, cada vez menos tolerável.

Esta preocupação vem-se consolidando na força da redescoberta de valores da pobreza, da justiça, da paz que se traduzem em vivências e formas despojadas de faustos, de manifestações exteriores, que não correspondam a necessidades das consciências; em comprometimentos nas acções sociais libertadoras, tendentes a realizar uma vida cívica e cultural mais justa na qual as massas populares procuram parte activa pela primeira vez.

- > O segundo, uma procura de encarnação da mensagem nos tempos modernos, recusando continuar a identificar a civilização cristã com determinadas estruturas históricas do mundo ocidental – feudais, imperiais ou integristas – para, em sentido positivo, proceder a uma valorização da esfera temporal nos seus processos evolutivos próprios, que consolidaram as aspirações à justiça das massas, pela socialização e a organização técnica.

Deste esforço se infere que a vida religiosa se encarna progressivamente em coordenadas novas, que se traduzem na pastoral, na liturgia, na espiritualidade em geral, em conteúdos e formas de comunicação produzidos num contexto cultural alterado pela cada vez maior expansão dos conhecimentos,

cada vez mais extensa aplicação de métodos racionais de planeamento às mais diferentes actividades humanas – inclusivamente, à organização da própria prática religiosa.

E só neste contexto, de que apenas lentamente nos começamos a aperceber no nosso país, se entenderá um surto de expressões inéditas na arquitectura religiosa, como o que atenta esta Exposição, explicando o cantinho conceptual que o seu estudo percorre desde que se delimita a paróquia até... ao desenho de um sacrário.

Com efeito, desde os limites da paróquia que atendem às vias de comunicação à localização dos restantes equipamentos urbanos e, através da sociologia religiosa, às características sócio-económico-culturais da população, estende-se toda uma ordem de dados que informam a escolha do terreno, a composição do programa do conjunto paroquial, a lotação conveniente da igreja, etc. A dimensão da assembleia, por seu turno, tem influência no estabelecimento de relações entre os membros da comunidade; o número maior ou menor de igrejas menores ou maiores relaciona esses dados com a mobilidade das equipas paroquiais e, sobretudo, com a necessidade de tornar acessíveis os locais de culto, relacionando-os com as deslocções, ou hebdomadárias ou diárias, preferenciais da população praticante.

Do urbanismo ao espaço interior e deste à sociologia religiosa, eis o que é apenas uma pequena alusão a toda a vasta problemática da arquitectura sacra que se fundamenta e critica, a um tempo, no progresso das ciências humanas e no confronto com as expressões formais que segrega a vivência cristã no nosso mundo. Por aqui se vê como estamos longe do subjectivismo ou do idealismo das categorias estéticas académicas, como se exprime, objectivamente, a comunidade nos seus objectos de culto.

Seguindo uma crítica mais aprofundada destes dados, encara-se depois uma justa inserção do volume de construção no conjunto urbano. Uma consciência de «diáspora», por exemplo, explica a ausência da posição dominante do tipo «catedral-sobre-a-cidade», como era o caso de épocas, como a medieval, de unificação dos poderes ou quase-unanimidade nas manifestações religiosas.

¹⁰⁵ Em artigo notável pela abertura à contribuição destas novas igrejas, publicado no *Diário de Notícias* e do qual citamos dois aspectos críticos que podem suscitar uma discussão de interesse.

Mas o controle da expressão arquitectónica deverá ser sentido mais longe: se é importante que a igreja assim depurada exprima bem o significado, para o exterior, das acções que envolve como testemunho de caridade, que não esmaga os direitos dos que nela se não reúnam, dialogando antes serenamente com as outras actividades colectivas da vida cívica actual – não é menos importante que os materiais, técnicas ou volumes traduzam por si o carácter de presença confiante, aberta, criadora nas características da revolução técnica que mudou desde há poucos séculos o curso da história. Esta abertura confiante explica que se adopte a «substituição do trabalho manual especializado pelo produto fabril feito à máquina, substituição que faz temer a Raúl Lino¹⁰⁵, que «não seja indiferente, não só para o resultado artístico, mas seja-me permitido dizer – também para o efeito moral da obra realizada. Não é destituído de importância o facto de, na construção de uma igreja, se sentir a imbução do espírito da colectividade por meio de trabalho feito que, assim se pode dizer, humanizou a obra elaborada em contraste com processos maquinísticos que dimanam exclusivamente da preocupação económica quanto ao tempo e ao dinheiro que têm de ser gastos».

Ora, cremos que não é justa a crítica que faz considerar a «humanidade» do cinzel e, portanto, a «desumanidade» da maquinaria; nem é tão menosprezível para o espírito a poupança do tempo e custo, que permite construir mais casas para viver ou rezar, que possam ser mais utilizadas por operários com mais tempo livre, mais libertos do esforço físico. A alta mecanização das actividades em nada altera o nível artístico da obra; altera-lhe, sim, as características conceptuais e formais, e o próprio processo de formação, uma vez que remete a criação para os momentos de planeamento do projecto, vinculando-o às possibilidades de seriação dos meios mecânicos... E é evidente que não poderá ser julgada de um ponto de vista, digamos, aristocrático: o produto industrial pressupõe outras opções culturais, pressupõe um consumo de massas. De resto, é esta alteração da posição estética que nos permite confiar numa cobertura das necessidades de igrejas nas extensas expansões urbanas, aceitando com atitude criadora a seriação e tipificação de elementos construtivos também para os edifícios do culto, encarando

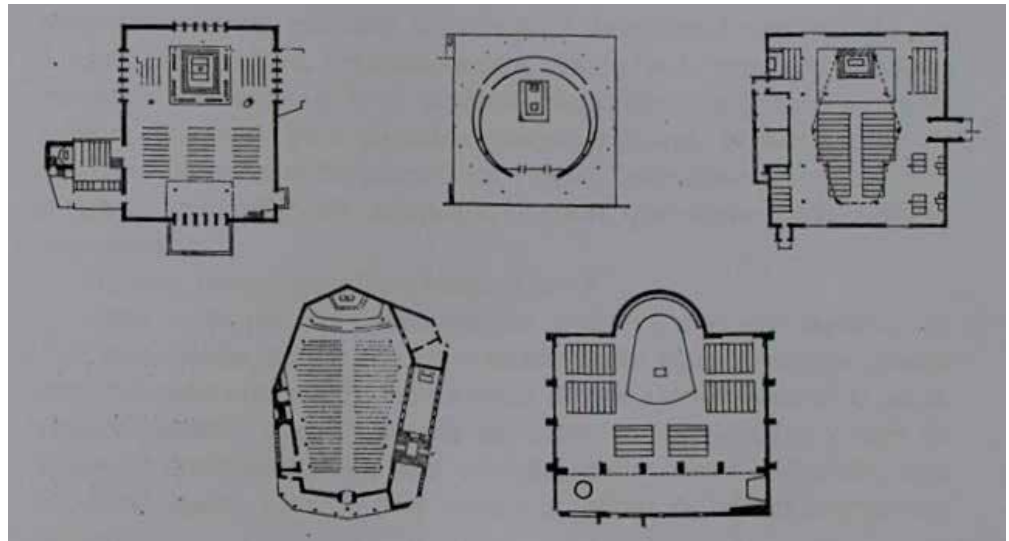
106 *Ibidem.*

mesmo, e cremos que sem perda de significado arquitectónico, igrejas de carácter provisório, recuperáveis ou extensíveis, de acordo com a própria mobilidade dos núcleos populacionais. A necessidade desta posição é mais clara e premente em meios como o nosso, dada a distância que crescentemente nos separa de uma sociedade «opulenta» como a que pôde erguer os templos desta exposição. A Justiça tem tudo a ver com a consciência das prioridades nos investimentos quando a maioria não possui o mínimo vital – mesmo em igrejas.

Entretanto, a igreja é resolvida hoje, prevalentemente, como o contorno de um povo, reunido para dialogar com consciência e clareza, para participar abertamente numa acção sacerdotal; daí que se tenham ensaiado com êxito assembleias dispostas por forma mais envolvente, como alternativa a igrejas de expressão axial; se tenham atenuado as distâncias e as diferenciações de espaço entre aquelas e o Santuário; se tenha evidenciado o lugar da Palavra Sagrada; se tenham obtido ambientes claros, que exemplificam uma recusa do misticismo individualista ou da oratória típica dos últimos séculos, que se podiam comprazer com efeitos mais ou menos cenográficos.

Para encontrar relações eficazes entre os espaços e as acções de comunidade reunida, tem sido necessário, após a necessária libertação do formalismo das «plantas» tradicionais – de nave única e sobrecomprida, de braços iguais ou transepto, etc. –, ensaiar outras disposições que, não constituindo figuras fixas de valor tomado quase como simbólico (como a «cruz», por exemplo), atestam, no entanto, uma preocupação bem conseguida, de abrir o espaço, rodear francamente o Santuário, garantir a maior proximidade e frontalidade entre altar – ou – ambão e assembleia, etc.

A esta luz se têm de observar alguns dos exemplos germânicos de procura de novas disposições populares, se não mesmo um espaço interior novo, e que só aparentemente podem ser considerados como «louca variedade de plantas que só me fazem lembrar a infinda série das mais díspares plantas barrocas que um Fischer von Erlach elaborou (...)»¹⁰⁶.



Cinco exemplares de obras recentes de arquitectos alemães – Lill, Ruf, Shaller, Leitl e Steffann –, os mais destacados do vasto catálogo da exposição. De notar como a diversidade das formas é, afinal, convergente: sentido de assembleia e de franca participação em relação aos Santuários que, por seu turno, deixam de ser encerrados ou sentidos como «boca de cena clássica».

Mas, na verdade, o que explica tal variedade não são loucas intenções de variações mais ou menos barrocas, mas o *resultado de uma liberdade conceptual hoje adquirida* no campo de cultura e que, no caso da arquitectura, resulta de um método de trabalho em que entram em íntima adesão os factores mais particularizados (enquadramento urbano de cada caso, características climáticas, geográficas, antropológicas locais, variedade de materiais ou meios de execução disponíveis para o efeito, etc.) e que permitem uma procura original constante, dado que as possibilidades da técnica da construção são quase ilimitadas e os cânones não são já entendidos no sentido académico do termo.

A resolução das múltiplas hipóteses, que a evolução de liturgia deixa em aberto, justificariam só por si essa variedade de soluções que, em certo sentido, se podem considerar «experimentais», mas naquela larga medida em que *experimental é a encarnação* constante dos próprios valores cristãos na história. A unidade que é legítimo exigir das obras de arquitectura, que em

diferentes lugares se erguem para um mesmo fim, não é, agora, a de se tipificarem em plantas circulares ou cruciformes, nem mesmo hexagonais ou quadradas, mas a de responderem a uma nova fase de maturação das assembleias cristãs, a uma evolução das formas litúrgicas, a uma renovação da mentalidade e cultura gerais, na qual os cristãos participam agindo e criando.

O que se tende a assegurar é *uma unidade no método* para dar forma a essas relações, em Colónia ou em Lisboa, e não uma igualdade de soluções formais. Como se tem já dito, não há um «estilo moderno» na arquitectura, no sentido de permanência em que se pode falar doutras épocas; há, antes um conjunto de tendências que valorizaram diferentemente os diversos factores que intervêm num método conceptual, respondendo, portanto, em termos que divergem ao longo de períodos culturais distintos.

E, entretanto, as concepções da arquitectura contemporânea numa dialéctica própria, mas que não é exclusiva desta actividade humana, popularizam-se, quer numa ânsia de validade universal, de estabelecimento de «standards» ecuménicos, que correspondem à homogeneização crescente das necessidades numa sociedade de massa, quer na valorização do que particulariza cada situação espacial e, mesmo, do peso das tradições culturais, técnicas ou geográficas.

Esta dialéctica explicará bem a necessária «coincidência» de concepções de igrejas de Colónia ou de Lisboa. como explica a necessária «coexistência» de obras contemporâneas, mas divergentes, às vezes numa mesma cidade. «Sínteses» ou «maturidades», palavras de que tanto se fala e espera, com excessivo escolasticismo talvez, resultarão necessariamente da generalização de experiências sólidas, do seu vigilante confronto com a evolução das comunidades, mas na nossa cultura, em que a mobilidade (e não a estabilidade) é valor, constituirão, porventura, apenas outros momentos experimentais de maior alcance pedagógico, mas logo igualmente fugazes no rio da incessante procura de interpretações criadoras da vida do espírito.



Não é do menos significativo da Exposição das Novas Igrejas da Alemanha o que nela se mostra dos critérios que presidiram à *reintegração* de antigos

templos destruídos pelos bombardeamentos ou tornados inadequados para o actual serviço de culto. Para encerrar esta nota, não se encontraria nada mais exemplar, como resumo conclusivo nem mais naturalmente polémico em relação à experiência nacional, do que a liberdade criadora, verdadeiramente culta afinal, com que os novos materiais e técnicas, a nova expressão depurada e objectiva, os novos espaços funcionais para renovada liturgia, pastoral, eclesiologia foram insuflados nesses «ex-monumentos» e como lhes vieram a conferir outra dimensão cultural, outra adequação à vida que dentro deles decorre, incessante.

E essa nova expressão «integrou-se»?

Não sendo possível reconstruir um espírito gótico, por exemplo, em formas modernas, sem os riscos que mesmo assim alguns exemplos alemães expostos atestavam, não há mais a exigir do que a resposta cabal às necessidades culturais actuais, tomando em conta, objectivamente, o valor do ambiente preexistente – e este valor foi gradualmente assimilado, aliás da última guerra para cá, pela teoria e pela prática da melhor arquitectura moderna. ❖

JOSÉ MAYA SANTOS

Significado e organização do espaço sagrado

1964. *Ora et Labora*, Ano XI, n.º 4, pp. 244-253

Se admitimos que o termo sagrado engloba, ou sugere desde logo, as noções de separado e reservado na tentativa de uma sua definição, cremos que esta não será clara se não lhe juntarmos imediatamente as expressões complementares de adequação e destino. Com efeito, por um raciocínio analítico, somos levados a traduzir numa sucessão de termos simples (ou progressão de ideias) um esboço de definição da sacralidade espacial: exigência de separação do profano (ou uso comum), primeiro, reserva exclusiva – que não admite soluções de continuidade nesse uso separado –, depois. Mas estaremos já em presença de um espaço sagrado quando o separamos, primeiro, e o reservamos exclusivamente, depois? No sentido restrito, ou literal, do termo, sim. Um local separado e reservado é sempre, de certo modo, um local sagrado, ou melhor, consagrado.

Porém o seu destino, ou finalidade da sua separação do uso comum, é o que lhe dará, efectivamente, o carácter sagrado, carácter este que subirá de grau, digamos, quando se passar de um estágio inferior a um superior, de uma finalidade prática e utilitária (garagens, fábrica, etc.) a um destino especial (biblioteca, sala de audições, etc.) e, depois, religioso ou cultural (igreja, santuário, etc.). Falta-nos somente a adequação para conferir a esse espaço um sinal positivo, o reconhecimento imediato de uma sacralidade como coroa-mento das sucessivas etapas apontadas: separação, reserva, finalidade.

De facto não basta destinar determinado espaço, por exemplo, a uma função eclesial. Todos conhecemos uma série de tentativas frustradas em

que, ao penetrarmos no edifício de culto, sentimos não haver adequação: ou porque o espaço é pobre de expressividade e falho de humanização, ou porque não funciona, isto é, não está devidamente hierarquizado e organizado. Podemos mesmo dizer, nestes casos, que o espaço não é sagrado, pelo menos na plenitude do termo.

Nem a índole deste artigo, nem a necessária grande extensão de considerações filosóficas a respeito dos termos atrás apontadas – separação e reserva, finalidade e adequação – permitem um desenvolvimento perfeito destas ideias até uma noção mais completa da expressão espaço sagrado. Porém, considerámos imprescindível aqui tocarmos, mesmo ao de leve, em dois dos aspectos mais fundamentais neste capítulo, antes mesmo de falarmos na organização do espaço sagrado: trata-se da hierarquização e, como corolário, do fulcro do espaço cultural.

Creemos que hierarquização do espaço reservado ao Culto se refere mais ao significado do seu conteúdo que propriamente à distribuição dos diferentes órgãos componentes – altar, assembleia, coro, ambão, etc. –. Estes distribuem-se hierarquicamente, de facto, mas ter-se-á de pressupor uma mentalização (ou formação) prévia, digamos assim. Não basta, por exemplo, considerar a posição relativa entre si do altar e zona de comunhão, ou da assembleia sentada e o local da Liturgia da Palavra. Todos estes (e outros) fundamentais elementos do Culto têm de se dispor funcionalmente (abusando da expressividade do termo, podemos mesmo dizer que «têm de funcionar liturgicamente»), mas, primeiro, há que subordiná-los, organicamente, a uma hierarquização de síntese espiritual. Queremos aqui significar que é necessária, antes do mais, uma formação litúrgica autêntica na definição de hierarquia cultural. E novamente nos desculparemos com a índole simples deste artigo para justificar uma carência de aprofundamento nesta matéria, mas pareceu-nos quase ser suficiente a citação de dois passos de documentos vitais, íamos a dizer dois textos complementares, ainda que muito afastados no tempo e no lugar: «Uma das novidades mais revolucionárias do cristianismo foi a de libertar o Culto das suas ligações com lugares determinados, montanhas santas ou florestas sagradas cheias de mistério, ou mesmo de

¹⁰⁷ Missanun Solemnia, J. A. Jungmann. 8. *Exigences Spatiales de la Célébration Eucharistique*, Vol. I, 1951.

¹⁰⁸ 1043, l. na Declaração da Comissão Litúrgica Preparatória do Concílio Vaticano II ao n.º 128 da *Constituição da Sagrada Liturgia*, in *Revista Eclesiástica Brasileira*, 23, 1963, pp. 1042-5.

¹⁰⁹ *Missarum Sollemnia*, J. A. Jungmann. 8, p. 309, Vol. I, 1951.

suas ligações com o Templo de Jerusalém, para o transportar a todo o local onde os fiéis se reunissem diante de Deus»¹⁰⁷, e «...construa-se de tal modo a igreja que a disposição das coisas e dos lugares seja um claro sinal e como que um reflexo fiel da Sagrada Sinaxe que é a assembleia do Povo de Deus, perfeitamente unido e hierarquicamente constituído pelos “servos” de Deus e pelo “povo santo”»¹⁰⁸.

Na organização do espaço sagrado teremos, assim, de antepor ou, melhor, de pressupor a hierarquização no domínio dos princípios: tudo se conjugará em função da assembleia (*ecclesia*) que ela é, na realidade, o templo de Deus. Tudo o mais é complementar, uma sucessão de elementos secundários, ainda que imprescindíveis, harmónica e funcionalmente dispostos em ordem a uma celebração comunitária adequada.

Porém, a razão de ser da própria assembleia reunida, o motivo da reunião, o fulcro ou pólo de convergência é o trono de Cristo, o altar do Santo Sacrifício. Será este o único elemento não-secundário, ainda que não possa ser motivo de escândalo considerá-lo no seu aspecto de utilidade. De facto, o altar da assembleia cristã não torna as ofertas santas e consagradas à Divindade pelo seu simples contacto com elas, como nas religiões da Antiguidade: «na nossa religião, as ofertas são essencialmente santas em si mesmas e consagradas a Deus: em última análise, elas não têm necessidade do altar. A mesa sobre a qual elas são depostas não tem, primeiramente, mais que um simples valor utilitário»¹⁰⁹. O Altar deve a sua fulcralidade à acção litúrgica, é mais Mesa do Sacrifício que Trono de Cristo, se nos é permitida uma aparente irreverência teológica. Aliás, o considerar-se a Mesa do Sacrifício como fazendo parte da própria assembleia (como seu fulcro, é evidente) e não como mais um dos vários elementos culturais do espaço sagrado, ajuda-nos a compreender e a aceitar mais facilmente a hierarquização de princípio atrás mencionada: como poderia ser a assembleia do povo de Deus o Seu próprio templo se não tivesse no centro o motivo da reunião, a mesa para o Sacrifício?

O facto de o Santo Sacrifício se poder oferecer, desde os primeiros séculos até aos nossos dias, em qualquer local – ao ar livre ou em lugar apropriado

da vida civil – exigindo somente um suporte para as Santas Espécies (única marca de separação com o mundo profano), ajuda igualmente a perceber, com nitidez, o íntimo vínculo entre assembleia-ecclesia e espaço sagrado, e a necessidade de antepor a quaisquer pormenorizações de organização neste uma visão clara da hierarquia litúrgica na celebração: acima de tudo (estávamos aqui a pensar na primazia dada, tantas vezes, à adoração da SS.^{ma} Eucaristia, em desfavor do Banquete-Sacrifício Eucarístico e Ofício de Louvor Divino), dizíamos, o Povo de Deus, em comunhão com os Anjos e Santos, em redor da Mesa da Ceia – verdadeiro Trono de Cristo –, em comunidade coesos, em marcha para o Pai.

Bastará, porém, conhecer a hierarquia do espaço sagrado para a organizar devidamente, ou melhor, utilizando a terminologia seguida no princípio deste artigo, para obter uma adequação à finalidade exigida? Cremos que esse conhecimento, quanto mais perfeito for e mais imbuir a concepção espacial do lugar de reunião, será o sustentáculo firme do desenvolvimento da organização e distribuição do referido espaço e, no início, o ponto de partida autêntico.

Não cremos, entretanto, que se possa menosprezar uma espécie de adequação material, íamos a dizer mesmo, uma humanização de raiz. Se a «igreja-edifício» reúne a «igreja-assembleia» para o culto litúrgico, destina-se a homens que actuam, e não a figuras abstractas, decorativas que assistam.

A humanização do espaço contido na «igreja-edifício» supõe assim duas espécies de fases: uma de organização do corpo de actores do drama sagrado; outra de harmonização dos elementos materiais que enquadram esses actores, um autêntico jogo de múltiplas peças ordenadas para a consecução de um ambiente sacro e humanizado.

A primeira, de organização do corpo eclesial, consiste na perfeita distribuição dos papéis, desde o actor principal – presidente da assembleia – ao contra-actor – assembleia de fiéis. «O actor principal é o presidente da assembleia, o bispo ou o sacerdote seu delegado. Preside à reunião, dirige a palavra à assembleia, formula em nome dela a oração colectiva, recebe as oferendas da mesma, pronuncia a prece eucarística e consagra a Eucaristia, distribui

¹¹⁰ *Exigências Espaciais da Celebração Litúrgica*, D. Tomás Gonçalves de Oliveira, OSB, ed. Ora et Labora, p. 13, 1963.

¹¹¹ J. Gelineau, fasc. 63, 1960, p. 47, in *La Maison-Dieu*.

¹¹² Geoffrey Scott, «A arquitectura do Humanismo», Laterza, Bari, 1939.

os dons consagrados... O contra-actor é formado pela assembleia dos fiéis, separada por idades e sexos. Esta escuta, responde, canta, apresenta as suas oferendas ao altar, participa nos dons sagrados»¹¹⁰. «Esta estrutura bipartida da assembleia litúrgica deriva da própria natureza hierárquica da Igreja, particularmente do sacerdócio ministerial colegialmente exercido. Por isso mesmo, a sua projecção espacial, na separação visível entre clero e fiéis, aparece-nos como uma constante do culto cristão desde as suas origens»¹¹¹. Esta perfeita distribuição de papéis não é, assim, uma simples organização burocrática ou mera disposição simbólica de cargos e honrarias. Trata-se, antes do mais, de uma exigência de acto comunitário. Realmente, qualquer forma de actuar em agrupamento humano pressupõe ordem, funções definidas, hierarquia, para poder funcionar como convém ao motivo da acção.

E segue-se à ordenação uma adequada distribuição de lugares: não é indiferente a um ambiente humanizado que os participantes se disponham confusamente.

A segunda das fases atrás apontadas para humanização do espaço contido na «igreja-edifício» – harmonia ou jogo dos elementos materiais que enquadram os actores – consiste, como a definição já o indica, na justeza de todas as peças (ou meios) necessários ao lugar de reunião e, principalmente, na devida atenção dada a cada uma, isto é, no considerá-las vitais e plenas de significado.

Não nos parece forçado chamar agora a atenção para o elemento que contém ou condensa todos os outros elementos materiais a harmonizar: o próprio espaço arquitectónico, o espaço contido. Diríamos até, mais adequadamente, que a modelação do espaço contido antecede, prepara e depois resolve o jogo dos elementos que condicionam o ambiente a sacralizar, digamos, e a humanizar. Geoffrey Scott refere-se já à importância vital desta modelação do espaço, ao acentuar: «...mas esteticamente o espaço tem uma importância ainda maior: o arquitecto modela-o como um escultor modela o barro, desenha-o como obra de arte; procura, em suma, por meio do espaço suscitar um determinado estado de alma...»¹¹². Mais adiante, para vincar esta última sugestão do poder expressivo da concepção espacial, cita um

¹¹³ Bruno Zevi, *Saper Vedere l'Architettura*, Einaudi, 1953, p. 147.

simples exemplo, muito elucidativo: «Quando nós entramos pelo fundo de uma nave e aí nos encontramos diante de uma longa perspectiva de colunas, começamos, quase por impulso, a caminhar em frente, porque assim requer o carácter daquele espaço. Ainda que permaneçamos estáticos, a vista é levada a percorrer a perspectiva, e nós, em imaginação, a seguimos». E ainda, depois, ao referir-se à necessidade que temos de encontrar uma finalidade para esse movimento – um altar, por exemplo –, exclui a hipótese de se terminar essa acção espacial com uma superfície lisa «simplesmente porque um movimento sem motivo (ou finalidade), e que não conduz a um ponto culminante, contradiz o nosso impulso físico: não é humanizado».

Teremos que ter, assim, uma modelação espacial à escala humana na base da criação de um espaço sagrado na «igreja-edifício», isto é, deveremos procurar uma estética humanística na concepção espacial do edifício sacro. A ordenação e organização do espaço para o fim proposto, a volumetria, a escala, a proporção, tudo será relacionado com o homem, neste caso o fiel, que procura aqui na «igreja-edifício» e, acentuemos, também através dos meios arquitectónicos, a mediação com o Pai por Jesus Cristo. E poderemos concluir com Bruno Zevi que «... o valor próprio, original, da arquitectura é o do espaço interno» e «... que todos os outros elementos, volumétricos, plásticos e decorativos, valem no juízo do edifício em função de como acompanham, acentuam ou obstaculizam o valor espacial»¹¹³. As proporções (e dimensionamento), a luz e a posição da sombra, a cor e os contrastes de suas aplicações, o carácter das linhas dominantes, o uso dos materiais, e tantas outras peças que constituem o jogo dos elementos necessários ao enquadramento dos actores da «igreja-assembleia», integram-se na referida modelação espacial, marcando-a com sinal positivo consoante a justeza e oportunidade da sua aplicação. E, aqui, teremos chegado à adequação material, ou melhor, à humanização do espaço sagrado, hierarquicamente organizado. Reafirme-se que não basta conhecer a hierarquia do espaço sagrado para o organizar devidamente: uma adequação de ordem espiritual reclama uma adequação de ordem prática, material; uma boa funcionalidade litúrgica exige o espaço envolvente adequado, sacro e humanizado.

Se lançarmos uma vista de olhos pela organização do espaço sagrado nas diversas formas como tem sido realizado através dos tempos, descobriremos sempre uma relação, ou analogia, entre a concepção e maneira de viver a Liturgia da comunidade eclesial da época e a interpretação espacial, arquitectónica, do edifício sacro. Os ligeiros exemplos que apontamos reforçarão o princípio de tese proposto: a influência da modelação do espaço contido na configuração e organização do espaço sagrado, cultural ou litúrgico.

Lembramos a mutação profunda realizada nas primeiras basílicas cristãs (p. ex., em Santa Sabina de Roma) em que imediatamente, pela supressão de uma análise simétrica da basílica romana primitiva, pela colaboração da entrada no topo, pela decoração, pelo isolamento destacado do altar, se conseguiu um carácter dinâmico à medida do homem (humanização do espaço contido) e, depois, a celebração com índole comunitária de 2 pólos de atracção – celebrante, assembleia de fiéis – em volta do altar, *omnium circumstantium*. Foi evidente a preocupação social, de comunidade, da organização do espaço das novas basílicas cristãs e talvez nunca como nesta época se pôde sentir, tão imediatamente, esta relação espaço arquitectónico-espaço cultural (lembra-nos também o Mausoléu de Santa Constança como exemplo rico deste significado espacial).

A ideia da vinda do Senhor e do povo em marcha conduzido pelo seu chefe ao Seu encontro, criando um sentido de orientação, um simbolismo na prece e na celebração, originou o espaço direccionado segundo um eixo em longitude e que nas catedrais românicas de toda a Europa foi objecto de cuidados especiais na sua métrica humana, depois alargado em continuidade espacial de grandes contrastes dimensionais no gótico.

O renascimento, desde o século XV, e o período barroco posterior não alteraram o simbolismo de orientação referido: o espaço cultural continua a exprimir imperfeitamente o mistério total da assembleia litúrgica, não procurando centrar o Povo de Deus num pólo, ou Mesa do Sacrifício. A liberalidade e a movimentação do espaço barroco (ocorre-nos aqui o dramatismo espacial da *Vierzehnheiligen* – Igreja dos 14 Santos – de B. Neu-

¹¹⁴ Além dos mais notáveis documentos que são conhecidos e de outros que nos escapam de momento, citamos como indicação: *Carta Pastoral sobre Arte Sacra*, S.^a Em.^a o Cardeal Patriarca de Lisboa; *Normas do Concurso de Anteprojectos para a Igreja do Sagrado Coração de Jesus em Lisboa*; *Normas do Concurso de Anteprojectos para a Sé Catedral de Bragança*; fasc. 63, 1960, de *La Maison-Dieu*, *Bâtir et Aménager les Églises*; *Directivas do Episcopado Francês para a Construção de Igrejas*; *Directivas do Episcopado Alemão*, cf. *Ora et Labora* II (55), pp. 93-100; *L'Art Sacré*, vários fascículos sobre o assunto; *Chiesa e Quartiere*, vários números, etc.

mann, nos meados do século XVIII) afectam muito sensivelmente a harmonia e a unidade espacial da assembleia.

A renovação litúrgica operada a partir do princípio deste século ocasionou, como é evidente, uma procura de uma harmonização espacial com a noção de Banquete Sagrado, na concepção da «igreja-edifício». E assim surgem variadíssimas interpretações espaciais procurando traduzir e mesmo realizar a comunidade da família de Deus reunida em volta da Mesa do Banquete. Por vezes concentricamente, a assembleia envolve completamente, ou quase, o altar; aqui perde-se a hierarquização litúrgica que é absorvida pela circularidade democrática. Outras vezes em anfiteatro, reunindo-se a assembleia em frente ao palco do Drama; aqui reconquista-se a hierarquia, mas porventura perde-se ainda a concentração no fulcro do santuário, que só é plenamente atingida quando o presidente da assembleia se opõe à comunidade dos fiéis – diálogo, articulação com o centro de convergência no altar.

Todos estes e muitos outros exemplos que se poderiam citar realçam a importância fundamental da modelação espacial na organização da «igreja-assembleia», a referida adequação do espaço sagrado.

Podemos até considerar, num esboço ou tentativa de programa para a organização do espaço sacro, como primeiro condicionamento a modelação do espaço arquitectónico, a sua humanização, em resumo.

É inevitável, como segundo condicionamento e na linha do que atrás apontámos, a sua perfeita ordenação funcional, isto é, a sua hierarquização litúrgica: o primado da assembleia em volta do santuário. Não cabe aqui referirmo-nos em pormenor às exigências de destaque da Mesa do Sacrifício: tratar-se-ia de outra direcção, de um sentido de orientações práticas ou de regulamentações de princípios. Para mais o assunto quase roça a exaustividade, desde essas obras magníficas de doutrinação que são a *Missarum Solemnia* de Jungmann e a *Constituição da Sagrada Liturgia* actual, passando ainda por encíclicas e cartas pastorais, directivas episcopais, estudos de revistas especializadas, etc., que pormenorizam mesmo no campo prático, desde as dimensões do supedâneo às exigências dos castiçais¹¹⁴. Interessa-nos, contudo, vincar o aspecto de destaque do Altar em relação à

complementaridade dos outros elementos do espaço cultural: a hierarquização do espaço sagrado na sequência da principal hierarquização falada – assembleia de fiéis e «servos» de Deus, santuário.

O ambão da Palavra, o baptistério e o círio pascal; o órgão, os cantores e a *schola cantorum*; os espaços destinados aos sacramentos da Eucaristia e Penitência, a capela da Sagrada Reserva; a iconografia, a via-sacra, o culto secundário, etc., constituem esses outros elementos complementares do espaço cultural, íamos a dizer, segundos actores do Drama sagrado, e, ao serem complementares, num enquadramento adequado à finalidade da sua actuação e ao grau da sua participação hierárquica, completam o referido segundo condicionamento na organização do espaço sagrado. Na medida em que se articularem expressivamente (e em plenitude de verdade litúrgica), realizarão a sua quota-parte de funcionalismo cultural na celebração comunitária. Para cada um deles, exigir-se-á também o esquema pedido para os elementos materiais que enquadram os actores: justeza, significado, aprofundamento da sua razão de ser e da sua finalidade.

Faltar-nos-á somente um terceiro condicionamento, seguindo portanto a modelação do espaço e o funcionalismo litúrgico, o espírito que anima os actores do Drama, a alma ou o motor, chamemos-lhe assim, do espaço sagrado.

Ainda que se possa refutar este terceiro condicionamento no aspecto da sua integração nesta organização do espaço sagrado, ele não pode ser considerado senão como elemento vital de todo o ambiente sacro. Poder-se-á dizer que é indiferente a maneira como os actores se movem ou representam, como sentem ou participam?

O comunitário a sobrepor-se ao individualismo e a pureza dos sinais sagrados constituem o que podemos denominar de estruturas sólidas da alma que anima esse corpo de actores.

«Deveríamos estar todos, creio, profundamente orgulhosos no fundo de nós mesmos, e agora mais que nunca, desta prerrogativa de cristãos que é a nossa, de estarmos no coração da celebração eucarística. Nós não «assistimos» à Missa, nós participamos: somos o povo de Deus, que temos

¹¹⁵ *Le Peuple de Dieu autour de l'Autel*, B. Fischer, Cerf, 1963, p. 83.

¹¹⁶ *Les Signes Sacrés*, Romano Guardini, Spes, 1938, p. 27.

o direito de oferecer e receber juntos a grande oferta que nos é feita, depois de termos ouvido a Palavra de Deus pronunciada pelo padre em nome de Cristo»¹¹⁵. Trata-se até, quase o podemos dizer, de um círculo vicioso: se o povo de Deus está todo junto, em comunhão, no centro de celebração eucarística e se participa realmente nela, o espaço será sagrado em plenitude; se, por sua vez, foi concebido um espaço humanizado e devidamente hierarquizado para o povo de Deus, este será levado para um sentir comunitário, será arrastado para a oração cultural por excelência e abster-se-á da devoção individual em proveito da celebração litúrgica da ecclesia.

No teatro, assistimos à representação em conjunto, sentimos a interpretação dos actores e até vivemos a acção do drama em cena, mas sempre fechados no individualismo das nossas reacções subjectivas; há também reserva e separação do espaço para uma acção dramática que decorre à nossa frente.

Na «igreja-edifício», que alberga a «igreja-assembleia», a reserva do espaço para a acção sagrada terá de ser acrescida da adequação ou maneira de viver o drama representado; os actores da celebração não estão num palco em frente do povo: a participação de todos os fiéis na acção eucarística confere-lhes o direito de serem todos actores, o espaço é dinamizado totalmente.

A pureza dos sinais sagrados, sob o aspecto comunitário de que viemos falando, consiste mais na forma exteriorizada da acção sagrada do que na pureza individual do gesto e da atitude cristãos. Esta é necessária, é mesmo o ponto de partida para a perfeição da «igreja-assembleia» enquanto ela é formada por indivíduos; de facto, não se pode supor uma acção de comunidade sem os seus membros instruídos e vivendo, cada um também, a liturgia. Como Romano Guardini diz, «a Liturgia é um mundo que tomou forma, mundo de acontecimentos sagrados e escondidos. Ela é “sacramental”. Trata-se então, antes do mais, de aprender este acto vivo pelo qual o crente concebe, recebe, realiza os sinais sagrados e visíveis da invisível Graça. Trata-se de “formação litúrgica” e não de ensinamento litúrgico, ainda que não se possa separar uma do outro»¹¹⁶.

¹¹⁷ *Les Signes Sacrés*, Romano Guardini, Spes, 1938, p. 25.

Porém, o que aqui nos interessa acentuar é a pureza dos sinais sagrados da assembleia, como necessidade reclamada pela acção litúrgica, em primeiro lugar, e imediatamente reflectindo-se na sacralidade do espaço cultural. Além do sinal da cruz, da tomada de água benta, do gesto de *mea culpa*, da modelação da voz, da maneira de estar em pé ou de joelhos, etc., gestos e atitudes individuais, temos como mais importantes na celebração os gestos colectivos que terão de ser plenamente significativos e desenrolar-se em pureza de sinalética sacra. Não vemos mesmo como se poderá atingir a eficácia total na acção litúrgica senão através de uma comunidade eclesial integrada e viva.

A dialogação, o sincronismo nas atitudes da assembleia de fiéis, o canto inserido no louvor Divino, o ritual executado com autenticidade pelo celebrante e seus ministros e acólitos, resumindo, os sinais sagrados participando efectivamente na acção litúrgica, não serão um enorme contributo para a sacralização do espaço cultural? E poderíamos terminar este simples apontamento também com Romano Guardini, insistindo em que é necessário «ver a realidade que estas atitudes significam e penetrar na riqueza que as fórmulas contêm. As cerimónias dar-nos-ão, então, as suas profundas riquezas»¹¹⁷.

Propositadamente, não faremos um resumo conclusivo, como é de uso, neste artigo: a sucessão de temas apontados constituem-no por si mesmo. Deixaremos ficar os galhos, perdoe-se-nos a imagem poética. Todos sabermos ver depois as folhas e os frutos, e também conheceremos donde partem as ramificações: do tronco que é o espaço sacro, da raiz que é a Sagrada Liturgia. ✚

JOSÉ MAYA SANTOS

Arte sacra, Assembleia cristã, fundamento do espaço sagrado

1965. *Ora et Labora*, Ano XII, n.º 3, pp. 245-285

«Porque o povo dos fiéis é, ele mesmo, o verdadeiro templo de Deus (...);
e, na realidade, o edifício não é outra coisa senão a concretização
e o invólucro material que se formou em volta desse templo vivo de Deus.»

J. A. JUNGSMANN, MISSARUM SOLEMNIA

Integrados no espírito de renovação que a Igreja atravessa, e com o apoio substancial da documentação e da legislação emanadas das Comissões Conciliares, têm surgido ultimamente diversos artigos, recomendações e, até, já directivas com carácter oficial, em diversos países, focando o arranjo da igreja para o culto litúrgico. Já porque escritos por autoridades no assunto (permitimo-nos destacar alguns mais adiante), já porque o tema não permite considerações definitivas, não pretendemos esboçar aqui princípios normativos na questão.

Aliás, esses princípios, contidos na Constituição da Sagrada Liturgia e posteriormente na Instrução de 26 de Setembro de 1964, estão já superiormente desenvolvidos e interpretados nos referidos artigos e directivas, insertos em revistas da especialidade.

Porém, três factores levaram-nos a fazer nestas páginas como que uma revisão dessas orientações conciliares, mais à luz de uma problemática espacial que de uma exclusiva funcionalidade litúrgica (ainda que esta seja sempre uma condicionante da primeira): a relativamente pequena difusão entre nós dessa documentação, em primeiro lugar; a utilidade de uma referência

118 De facto, ainda que indissociáveis, espaço físico e espaço arquitectónico não se identificam: «... é que espaço arquitectónico é algo de diferente do espaço físico, do ar contido numa caixa forrada por paredes, pavimentos e tectos. O espaço arquitectónico é um espaço contido e definido por elementos arquitectónicos, mas estes podem, ou não, ser espessos, opacos. Não se trata de uma delimitação física, mas sim artística, psicológica. Dois exemplos elucidativos: o palco do teatro e a colunata de uma nave que separam nitidamente dois espaços sem os dividirem hermeticamente ou fisicamente». (De uma conferência do Dr. Flório de Vasconcelos, 6 de Maio de 1963); cfr. *Saper Vedere l'Architettura* de Bruno Zevi.

mais vasta ao espaço sagrado em termos arquitectónicos, depois; e, finalmente, a verificação de um número crescente de novas igrejas, arranjos e adaptações em antigas, sem uma base em critérios seguros, na maior parte das vezes.

O primeiro dos factores apontados não necessita de qualquer reforço explicativo: a valia dos referidos artigos e documentos obrigou-nos a um duplo movimento de sua difusão – a citação e algumas referências nestas páginas, e a utilização dos seus esquemas como elementos de consulta e de orientação. Cremos não ser demais para a nossa restrita formação litúrgica insistir e reflectir sobre tão oportunas e legítimas deduções dos «*altiora principia*» contidos na Constituição, como sublinha Godfrey Diekmann, perito e consultor da Comissão pós-conciliar de Liturgia.

O terceiro factor que nos induziu a este artigo – arranjo de igrejas antigas, construção de novas – explica-se em considerações simples. O não-suficiente número de Comissões Diocesanas de Arte Sacra e Liturgia em funcionamento (e até as dificuldades de vária ordem com que se debatem algumas delas), a reduzida expansão das poucas revistas da especialidade que poderiam esclarecer e orientar os intervenientes na construção de igrejas, a não-existência oficial de directivas para o assunto e, em geral, uma falta de formação em arte litúrgica (a construção recente de inúmeras igrejas destituídas de autenticidade sagrada e funcional, envolvidas num superficialismo rotulado de artístico e religioso, é, infelizmente, mais que um sintoma do facto), tudo isto, dizíamos, foi um incentivo para que julgássemos oportunas algumas considerações pretendendo unificar normas litúrgicas a conceitos de ordem espacial-arquitectónica.

Quanto ao segundo dos factores que nos inspiraram esta revisão, chame-mos-lhe assim, das orientações conciliares – referência mais vasta às exigências do espaço sagrado –, ele justifica-se por uma necessidade de ordem prática, digamos. A Liturgia exprime-se, essencialmente, por sinais (palavra, oração, cânticos, gestos) que constituem o rito. Mas, sem um enquadramento material – espaço físico e espaço arquitectónico¹¹⁸ –, a Liturgia não pode viver a Sua missão em plenitude, não pode exercer com eficácia total a sua acção comunitária.

Assim, pareceu-nos legítimo (e necessário) inserir as disposições conciliares, as deduções desses princípios e as normas para um perfeito funcionalismo da celebração, no seu quadro de normal existência, no palco onde terão vida: o espaço sagrado com os seus atributos essenciais – escala humana e relação das proporções, ordenação dos elementos principais, expressividade e riqueza da cor e da luz, modelação e realce dos volumes e linhas dominantes, integração e adequado uso dos materiais, unidade espacial, poder de comunicabilidade e poder litúrgico das formas (sacralidade) e, ainda, um verdadeiro espírito de humildade, dignidade e de pobreza evangélica, a transparência de um espírito de serviço.

ARTE DO ESPAÇO SAGRADO, ARTE SACRA DOS OBJECTOS

Antes, porém, de iniciarmos esse relance pelo espaço sagrado, à luz das disposições conciliares, consideramos útil uma referência de arte sacra. Não é demais meditar-se neste ponto tão fundamental.

A celebração cristã tem-se ressentido, através das diferentes épocas da sua história, de um progressivo afastamento da pureza do conceito. Ela, que se desenrola dentro do espaço arquitectónico, sofre com as vicissitudes que a configuração espacial do templo tem apresentado desde os primeiros séculos do cristianismo. Esta configuração, por sua vez, é afectada pelos conceitos e movimentos culturais que determinam, ou têm determinado, flutuações na definição completa de arte sacra.

O primado quase absoluto do mundo das pessoas sobre o dos objectos foi a característica fundamental das primeiras gerações cristãs: o verdadeiro templo – a *ecclesia* – era a assembleia viva, participante. Quase poderíamos dizer que a arte sacra se confinava ao espaço sagrado e assim, talvez como nunca, a arte sacra foi autêntica arte de serviço (litúrgica). Prestava pois, inteiramente, a sua função cultural, despojada e orientada para a realização integral (no lugar do culto) do corpo místico de Cristo. Numa imagem feliz, ao referir-se a este progressivo afastamento da noção eclesial, D. Frédéric Debuyst afirma que, desde a pureza inicial, «ela seguiu

¹¹⁹ In Art d'Église, n.º 130, p. 145.

uma linha centrífuga cujo ponto extremo foi atingido no século XIX e no princípio do século XX»¹¹⁹.

Num paralelismo inevitável, o conceito de arte sacra evolui a par dos estados sucessivos da liturgia eucarística: da refeição pascal celebrada nas «casas-igrejas» dos primeiros 4 séculos do cristianismo (onde a hierarquia das funções, sendo real, não marcava expressivamente o espaço interior comunitário) e que não exigia mais que uma arte sacra espacial, de resguardo e de harmonia na disposição da assembleia, passou-se, sem ruptura com o período precedente, para a celebração com a presidência destacada e com o espaço organizado em função da mesma, não centrado exclusivamente na Mesa do Senhor.

Esta concepção característica da liturgia basilical, que imperou desde o século IV ao século IX, arrastou consigo, na polarização do espaço para a Presidência – imagem do Cristo Glorioso –, uma alteração no próprio conceito do espaço sagrado: a definição do *presbyterium*, uma abside, o trono do bispo.

Como consequência, mas sem afastamento sensível da realidade eclesial dos primeiros séculos, a arte sacra como que juntou ao seu quase exclusivismo de arte de serviço da assembleia um maior destaque a alguns objectos diferenciados: a decoração das absides, o trono, a eurtmia da arquitectura das naves.

E passou-se, então, ao que se poderá classificar de liturgia medieval, desde o século X até hoje, passando pela Idade Média, Renascença e período barroco. Os traços essenciais mantêm-se até aos nossos dias, mas o sentido das coisas foi-se progressivamente alterando: da grande importância dada ao representante pessoal de Cristo na liturgia basilical, passou-se (com as relíquias dos Santos) ao primado do altar na abside; do simbolismo vivo da presença de Cristo na comunidade reunida, passou-se gradualmente à ideia dessa presença nos objectos, com relevo para o altar, e depois, ainda, para a presença permanente do Senhor no tabernáculo, com grande relevo para este cofre. O próprio celebrante deixa o seu lugar normal face aos fiéis e coloca-se à cabeça da mesma assembleia, como primeiro adorador do altar.

¹²⁰ D. Frédéric Debuyst,
in *Art d'Église*, n.º 129,
p. 141.

A elevação silenciosa da Hóstia passa a ser o ponto culminante, e os fiéis, cada vez mais afastados da mesa sacrificial, entregam-se também a devoções privadas; multiplicam-se as missas e, conseqüentemente, as capelas e altares laterais. «Tudo isto modifica sensivelmente o espaço eclesial e pode-se dizer que, desde o século XII, a velha definição de Santo Agostinho segundo a qual a igreja é o lugar onde a igreja se reúne, cessou de ser completamente verdadeira. O edifício possui desde já a sua própria suficiência. Tornou-se um monumento de pedra, uma espécie de novo Templo. Chamava-se-lhe então Casa de Deus, antes mesmo de aí se ver a casa da comunidade, quando anteriormente as duas realidades eram absolutamente correlativas.»¹²⁰

Daí o aparecimento progressivo da igreja como monumento, interior e exteriormente, numa espécie de luta pela aparência, em contraste com a interioridade dos primeiros séculos e da época basilical. E, reflexivamente, numa lenta desintegração dos valores que mais se acentuou no século XIX, chegámos hoje a uma arquitectura religiosa (e arte sacra) truncada no seu significado autêntico.

Resumiremos assim, numa tentativa de síntese de ideias: diferentemente da religião do templo em que o sagrado se refere mais aos valores arquitectónicos e ao simbolismo dos objectos do culto, a arte sacra cristã verdadeira é profundamente humana, tendo como centro vital, pela essência da sua religião de amor, a assembleia reunida para a refeição eucarística. E nunca, apesar do esplendor dos séculos medievais, góticos ou barrocos, se atingiu tão intensamente este conteúdo do espaço sagrado como nas casas-igrejas dos primeiros séculos do cristianismo ou na basílica posterior. E se admitirmos esta plenitude, através da sublimação do espaço da assembleia presidida pelo celebrante de face (diaconia de Cristo) com a Cadeira, Ambão e Altar dispostos em consequência, teremos, nestes traços essenciais, a inspiração para um renovamento actual. Mas mais ainda numa procura de reencontrar uma fórmula adaptada aos nossos valores da casa-igreja primitiva (liturgia comunitária, arte sacra espacial) do que num mimetismo da época basilical.

¹²¹ Constituição sobre a Sagrada Liturgia, Cap. VII, art.ºs 127 a 129.

¹²² A título de informação, indicamos alguns desses estudos essenciais: *Art et Scholastique*, de Jacques Maritain; *Significado da Arte*, de Herbert Read; *Les Signes Sacrés*, de Romano Guardini; *Recherche du Sacré*, in *L'Art Sacré*, 4/5 1947; *Formes, Composition et Lois d'Harmonie*, de André Lurçat; *Les Sens Chrétien dans l'Art*, de P. Régamey; *Principi di Armonia nella Architettura*, de Giuseppe Vaccaro (in *Chiesa e Quartiere*, 26/1963); *Histoire des Formes*, de Focillon, etc., e vários números das revistas da especialidade.

EXIGÊNCIAS ACTUAIS DA ARTE DO ESPAÇO SAGRADO

Em que consistirá essa procura? É um facto que nos últimos trinta anos se tem procurado, ao edificar-se o lugar do culto, o princípio de renovação baseado no conceito da ecclesia primitiva, o primado da arte do espaço sagrado sobre a arte dos objectos culturais. Mas, quase sempre, o sentido da monumentalidade prevaleceu sobre o da hospitalidade, o mundo dos objectos sobre o das pessoas. Não é impunemente que se carrega o fardo cultural de muitos séculos.

As recentes orientações conciliares para o arranjo dos lugares do Culto vieram constituir um aviso ou, se quisermos, uma chamada à ordem, centralizando nos fulcros essenciais da celebração litúrgica – Palavra e Eucaristia – a organização do espaço sagrado e, conseqüentemente, canalizando para este aspecto fundamental a dispersão de conceitos na matéria. Porém, estas directivas, que, no aspecto meramente funcional, estão sendo fácil e rapidamente assimiladas, não constituem mais que um indicar de caminho, um convite à referida procura do ambiente sagrado das primeiras assembleias cristãs ou, pelo menos, dos princípios que então dominavam. Um esforço, sincero e forte, de informação é pedido aos responsáveis pela arte sacra no capítulo final do documento conciliar¹²¹.

Essencialmente, nesta procura de uma arte sacra centralizada no espaço sagrado da assembleia, teremos de ter em conta os condicionamentos do nosso meio de viver, os anseios e necessidades do cristão do século em que vivemos. Certos atributos da arte sacra são comuns ao mundo da arte litúrgica dos objectos e ao do espaço sagrado que contém as pessoas, como, por exemplo, liberdade criadora e autenticidade, sentido do sagrado (qualidade, função e valor formal), expressividade e serviço (humildade, pureza e adequação). Não cabe, porém, à índole deste artigo aprofundar esses atributos ou exigências, para mais que estão suficientemente descritos e estudados em diversos documentos e publicações¹²².

Para reforçarmos a afirmação precedente, socorrer-nos-emos de um exemplo: assim como o altar faz reviver, na sua configuração material, o culto

¹²³ Expressão do Arq. Vieira de Almeida, referindo-se a esta função memorial da Igreja, in *Memória Descritiva do Concurso da Sé de Bragança*.

¹²⁴ In *Curso de Arte Sacra*, Lisboa, Novembro de 1964.

¹²⁵ Ver «Significado e Organização do Espaço Sagrado», in *Ora et Labora*, 4/1964.

eucarístico (o ritual) – numa «memória plástica do rito»¹²³ –, também o espaço e a organização da assembleia o fazem. Ambos, ainda que de maneira diversa, traduzem plasticamente o culto cristão, mas de uma forma mais perfeita o espaço da assembleia, que é o Povo de Deus e Corpo Místico de Cristo. Ou como, em perfeita síntese, Frei José Mattoso nos diz: «O sagrado é a própria comunidade reunida para o Culto. O sagrado estará mais na aptidão para se exprimir na própria celebração (dinâmica) do que no edifício em si (estática).»¹²⁴

Daqui a necessidade de atendermos melhor nas condições em que o espaço eclesial representa de facto um primado absoluto do mundo das pessoas sobre o dos objectos, uma nova (ou redescoberta) noção do sagrado.

Acima de tudo, a arte do espaço sagrado da assembleia (porque se trata de lidar com pessoas e não com coisas) requer um forte espírito de humildade, em contraste com o espírito de posse a que a arte sacra dos objectos insensivelmente nos conduz. Por outro lado, e pelas mesmas razões, uma necessidade de hospitalidade se sobreporá à exigência do monumental que o altar ou o cálice, por exemplo, requerem para si.

Esta hospitalidade, que poderemos também denominar de habitabilidade em terminologia mais arquitectónica, requer um espaço interior que diferencie inteiramente a igreja de um monumento que se vai visitar (concepção que eiva ainda grande parte dos lugares de culto de hoje). De facto o cristão vai habitar e não visitar: a igreja é a sua casa, enquanto membro do Povo de Deus. Para isso, o sagrado dessa habitação eclesial reclama hospitalidade (comodidades de ordem prática também, é evidente, mas que excluem com vigor o supérfluo ou luxo) e, ainda acima dessa possibilidade de se habitar, uma humanização de todo o espaço contido.

Aqui, o termo arte sacra, referido ao espaço da assembleia, atinge a sua plenitude¹²⁵, e quase poderemos dizer empiricamente: esta é a verdadeira arte sacra. Sendo a igreja uma casa de comunhão, em que a assembleia está reunida, comungando unânime na fracção do Pão, a arte de realizar ou conceber, ordenar ou adequar o espaço para tal fim é, de facto, a arte sacra por excelência. A arte litúrgica dos objectos, inserida nela, aparece assim como um secundarismo que não significa, entretanto, diminuição valorativa.

126 «O arranjo da igreja para o culto litúrgico», in *Concilium*, 2 Fev. 1965.

127 Esta expressividade (teoria da *Einfühlung*) resume-se numa capacidade de atrair a sensibilidade através de uma simpatia (ou *empatia*) para o objecto admirado, identificando-se com ele e levando-nos a uma sublimação e libertação de sentimentos. Trata-se, portanto, de um estímulo da emoção estética, essencial para uma mais perfeita humanização do espaço arquitectónico; cfr. *Significado da Arte* de Herbert Read.

128 *Directivas do Episcopado Alemão para a Construção de Igrejas*, in *Ars Sacra*, Zurique, 1952/1953; cfr. *Novellae Olivarum e Ora et Labora* (2/1955)

G. Diekmann, a este respeito, sublinha que, «de qualquer modo, o sentido de família, de encontro pessoal e de acção humana comum deve predominar na concepção do espaço arquitectónico, de modo a que o povo cristão possa mais facilmente tomar parte nos sagrados ritos de uma forma plena, activa e própria de uma comunidade»¹²⁶.

É evidente que a maneira de conceber este espaço sagrado varia com a problemática de cada caso, com os dados locais, com as características e a importância do edifício a construir. Porém, num conjunto de princípios essenciais e que podemos considerar normativos, encontramos um traço comum de aplicação a todo e qualquer espaço sagrado arquitectónico: referimo-nos à humanização desse espaço, pressuposta já uma hospitalidade que se conseguiu através da referida habitabilidade. Serão os princípios dessa humanização, a organização da assembleia (ordem, distribuição e hierarquia), a modelação (pontos essenciais vitalizados, jogo de luz e de sombra, volumetria dos espaços cheios e vazios), a escala humana (relação das proporções entre si, e relação dos elementos e objectos com o homem), a expressividade¹²⁷ (contrastes e uso da cor, adequação dos materiais) e a integração na época ou de acordo com as necessidades do homem de hoje (verdade, pureza, simplicidade e monumentalidade interior).

Já ao referirem-se à construção de novas igrejas, os Bispos alemães salientaram como primeira condição: «As mais nobres necessidades do homem do nosso tempo devem encontrar na igreja a sua satisfação: o desejo imperioso de vida comunitária; a ânsia de verdade e de autenticidade; o desejo de passar do superficial ao que é central e essencial; a ambição de clareza, luminosidade e visibilidade; o veemente anelo de silêncio e paz, de calor e segurança.»¹²⁸

Não podemos alongar-nos no desenvolvimento destes atributos da arte do espaço sagrado. Limitámo-nos quase à sua simples enumeração, mas cremos terem sido úteis estas referências antes de nos debruçarmos sobre as orientações conciliares dedicadas ao arranjo do espaço litúrgico. Porém, não seguiremos para diante sem destacar mais uma condição vital à sacralidade da arte desse espaço e que, propositadamente pela sua importância,

129 «Verdadeira e falsa pobreza na arte sacra», de J. Capellades, OP, in *Maison-Dieu*, 81/1965; recomendamos também especialmente o n.º 5-6 de 1958 de *L'Art Sacré* (*Transparence de la Pauvreté*) que lhe é totalmente dedicado.

deixámos para o fim. Trata-se de uma exigência de pobreza (no sentido profundamente evangélico e que exclui, portanto, a indigência de recursos ou da matéria, a mediocridade formal ou a mesquinhez de expressão) que podemos considerar englobada no citado acordo com as necessidades do homem de hoje. Nela se acumulam vários outros atributos complementares que se identificam mesmo com esse espírito de pobreza: despojamento, essencialidade, humildade, integração nos problemas económico-sociais de hoje. Nada de renúncia à beleza, ou sequer à generosidade de valor dramático na arte do espaço sagrado, contém qualquer desses atributos de pobreza: «Quanto à verdadeira pobreza evangélica, esta pobreza que não é alienação e escassez mas libertação e plenitude, não somente não exclui mas reclama essa espécie de radiosidade que só a magia da arte pode dar às mais humildes matérias»¹²⁹.

O criador do espaço arquitectónico, ao proporcionar as condições mínimas para uma autêntica habitabilidade, não pode esquecer que o cristão de hoje, além das suas necessidades de comodidade, reclama encontrar na igreja essa mesma habitabilidade que ele encontra em sua casa e nos lugares onde vive o dia-a-dia. Repetimos um pouco como «slogan»: menos monumento que se visita, mais habitação do Povo de Deus, deve ser a igreja do cristão do século XX. E precisamente nesta exigência de pobreza está contido o caminho para o referido acordo do espaço do Culto com a configuração da vida moderna. E uma humildade na aceitação da falta de recursos económicos do nosso tempo, o realismo de se reconhecer a imperiosa urgência de muito se construir para contrabalançar o crescimento demográfico e, como consequência, o ter de se trabalhar, cada vez mais, com materiais pobres, utilizando técnicas simples. O espaço sagrado não se ressentido desta digna modéstia, desta concordância com o habitat do homem de hoje; pelo contrário, assimila-a, sublimando assim o profano do dia-a-dia e sacraliza-o.

O ESTÍMULO CRIADOR DESSAS EXIGÊNCIAS

Uma dúvida poderá surgir no espírito dos que, de algum modo, são responsáveis pela construção de igrejas ao constatarem esta primazia dada à arte

¹³⁰ Discurso aos arquitectos, Roma, Setembro de 1962, in *Chiese e Quartiere*, n.º 26, de 1963.

¹³¹ Homilia da Missa dos Artistas na Capela Sistina, em 7 de Maio de 1964, in *Boletim do Movimento de Renovação da Arte Religiosa*, 27/1964.

do espaço sobre a arte dos objectos: não ficará assim diminuída a valia artística e a genialidade inventiva dos criadores de hoje; não se reduzirá o campo de acção, digamos, do artista que trabalha na arte do lugar de culto?

Só por efeito de perspectiva ou por hesitação motivada pelo acumular de vários séculos desviados do essencial neste campo (de uma noção do autêntico sagrado) podemos admitir a existência dessa dúvida.

Muito recentemente e no decurso destes últimos decénios, a própria Hierarquia da Igreja tem procurado desfazer o equívoco, ao lembrar que um aprofundamento da essência do sagrado liberta potencialidades criadoras, nunca podendo coarctar o poder da obra de arte. Trata-se mais de uma orientação para os artistas, de lhes indicar o que é vital, que propriamente um abandono de determinado sector da arte sacra.

João XXIII acentuou especificamente que a Igreja procura a existência nos seus domínios de algo de semelhante ao que os homens encontram nas realizações arquitecturais dos seus quadros normais de vida, «lugares agradáveis ao homem, onde o seu corpo encontre saúde e conforto, onde o seu espírito se expanda na alegria e na luz.»¹³⁰

Por sua vez, Paulo VI, dirigindo-se expressamente aos artistas, faz a apologia da plenitude artística na renovação da arte sacra ao afirmar: «Vimos pedir que utilizeis todas as possibilidades que o Senhor vos deu, e então, no quadro de carácter funcional e da finalidade que associa fraternalmente a arte ao culto divino, deixaremos as vossas vozes exprimirem o canto livre e possante de que sois capazes.»¹³¹

Bastar-nos-á um relance pelo panorama das realizações mais recentes em matéria de lugares do culto, por todo o mundo, para aferirmos da intensidade e da vasta gama de experiências (resultantes, a maior parte) nesta redescoberta da essência do espaço sagrado. Consequentemente, saltar-nos-ão à vista as infinitas possibilidades de imaginação criadora e liberdade formal que os artistas têm tido neste campo (e que em nada são inferiores às da arte sacra dos objectos). O próprio aparecimento da Constituição da Sagrada Liturgia e depois a Instrução de 26 de Setembro, além dos Apêndices e restantes orientações emanadas da Igreja em concílio, além de constituir,

¹³² Remetemos os nossos leitores para uma consulta às revistas da especialidade para uma completa informação acerca das tendências e exemplos meramente esboçados aqui. Entre aquelas, permitimo-nos destacar *Art d'Église*, *L'Art Sacré*, *Chiesa e Quartiere*, *Art Chrétien*, *Das Münster* e alguns números especiais de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *Architectural Review* e *Techniques et Architecture*, por exemplo. Muito especialmente, por se tratar de uma síntese magnífica, recomendamos a consulta dos n.ºs 128, 129 e 130 (1964/65) da revista *Art d'Église*, que incluem uma série de artigos e documentação fotográfica excelente, de D. Frédéric Debuyst.

como dissemos já, uma exortação para um regresso às fontes essenciais dos primeiros espaços sagrados cristãos, funcionou logo (como o deixam adivinhar as fecundas tentativas destes últimos três anos e as iniciativas em curso) como agente estimulador da arte do espaço sagrado.

Serve-nos assim este tema de esperança para terminar esta rápida e sumária visão sobre a essência da verdadeira arte sacra. Desde as tendências de carácter analítico (arquitectura que desenvolve analiticamente as possibilidades dos materiais e cultiva as proporções geométricas puras) em que os arquitectos Mies Van der Robe e Rudolf Schwarz, desde 1952, têm sido expoentes, até às tendências de carácter sintético (arquitectura que procura a síntese, a organicidade do homem e do seu cosmos, por meio de uma maleabilidade e da escala humana) em que os arquitectos Frank Lloyd Wright, Le Corbusier e Fritz Metzger, principalmente desde 1945, são expoentes também; desde um grupo misto das duas tendências atrás referidas e em que os arquitectos Marcel Breuer, Aalto e Louis Kahn, entre outros, se destacam, até uma corrente na procura de um espaço eclesial de personalidade comunitária em que, por exemplo, Emil Steffann, Hermann Baur, Le Donné e Marc Dessauvage são pioneiros¹³²; sentimos no desfilarm destas realizações e tentativas um surto de inventiva espacial sintomático das vastas possibilidades de criação no domínio da arte do espaço sagrado.

Devemos dizer que nos limitámos, com mágoa, a algumas simples citações. Mas é evidente que a apresentação deste tema com a profundidade merecida (e necessária) não caberia facilmente nas páginas desta revista, nem talvez se justificasse plenamente no seu conteúdo. Resta-nos a esperança de ter suscitado uma ponta de curiosidade que obrigue a procurar outros caminhos de informação, mais seguros e mais completos.

AS CONSEQUÊNCIAS DAS ORIENTAÇÕES CONCILIARES, A ESTA LUZ

Procurámos centrar no essencial o conceito de arte sacra e verificámos que essa centralização nos conduz ao primado da arte do espaço sagrado; tal será o resumo das considerações precedentes.

¹³³ São os seguintes os estudos ou artigos referidos como essenciais: «O arranjo da Igreja para o Culto litúrgico», por Godfrey Dieckmann, in *Concilium*, 2/1965. «Réflexions pastorales pour inspirer la construction ou l'aménagement d'une église», por L. Heuschen, in *Paroisse et Liturgie*, 3/1964. «Commentaire» sobre o Cap. V da Instrução de 26 de Setembro de 1964 sobre a Liturgia, por P. Jounel, in *La Maison-Dieu*, 80/1964. «A arquitectura sacra ao serviço da Liturgia», por T. Gonçalves de Oliveira in *Ora et Labora*, 1/1965. «Nuovi orientamenti per l'architettura sacra», por Luciano Gherardi, in *Chiesa e Quartiere*, 33/1965. «Uma instrução sobre a reforma litúrgica», por J. da Costa Ferreira, in *Brotéria*, 3, Março de 1965. «La mise en pratique de la nouvelle célébration eucharistique», por Th. Maertens, in *Paroisse et Liturgie*, 2/1965. E ainda, de uma forma geral, o n.º 1, 2.ª série, 1965, de *Novellae Olivarum*, o n.º 7/8, 1965, da *L'Art Sacré* «Notes sur la nouvelle liturgie», os n.ºs 77, 78 e 79, 1964, de *La Maison-Dieu*, os n.ºs 4 e 6 de 1964 e 2 de 1965 de *Ora et Labora*.

¹³⁴ In *Concilium* 2/1965, p. 52.

É a esta luz, como dizíamos a princípio, que iremos percorrer as disposições e orientações conciliares e, ainda, a legislação esclarecedora desses princípios posteriormente aparecida. Como também já referenciámos, vários estudos de peritos em Liturgia procuraram completar o sentido dessas orientações, deduzindo circunstanciadamente sobre os diversos capítulos que focam o arranjo do lugar do Culto. Limitar-nos-emos à sua citação, embora a sua utilidade vital para os responsáveis da arte sacra e para, de uma forma geral, todos os que intervêm na construção de igrejas, merecesse a transcrição integral ou, pelo menos, uma mais vasta referência¹³³.

Não resistimos, porém, a transcrever um pequeno período de G. Dieckmann que, além do seu conteúdo de esplêndida síntese, nos poderá até servir de abertura a esta parte final de nosso artigo:

«...a organização do espaço litúrgico nas antigas basílicas foi do melhor que já se idealizou, sem dúvida devido à compreensão bíblica e patrística da Igreja e à vida litúrgica que caracterizava aquela época. Mas dispomos agora de possibilidades técnicas em arquitectura e engenharia, então desconhecidas, que tornam possível encarar soluções ainda mais perfeitas. Conjugado com a síntese contemporânea das perspectivas bíblicas, eclesiológicas e litúrgicas que encontraram expressão tão admirável na Constituição, isso abre-nos maior oportunidade e impõe uma responsabilidade, mais urgente que outrora, aos construtores de novas igrejas. O ser autenticamente do nosso tempo não reside apenas em utilizar honestamente os modernos métodos ou materiais de construção, muito embora estes não sejam de desprezar; significa muito mais o espelhar, traduzir e facilitar a nova realização da *Ecclesia* no seu primordial privilégio e dever do culto comum.»¹³⁴

o espaço sagrado exterior. Ousaremos condensar num único tema todas as exigências que o espaço exterior de uma igreja nova reclama: sinceridade.

Sinceridade no aceitar uma fisionomia própria dos volumes que o meio ambiente local determina (sem esquecer, todavia, a universalidade da Igreja), sinceridade nos processos de dimensionamento e de escala humana (menos

¹³⁵ L. Heuschen, in *Paroisse et Liturgie*, 3/1964, p. 238.

¹³⁶ In *Projecto das Directivas para a construção de Igrejas no Patriarcado de Lisboa*, p. 2, Olivais, Setembro de 1960.

monumento à glória de Deus do que habitação d'Ele através do encontro com Seu Povo), sinceridade numa inteireza (ou correcção) de processos construtivos e partidos adoptados.

O sagrado daí resultará e pelo meio de uma verdadeira equipa, constituída pelo arquitecto (munido de preparação prévia, de um programa litúrgico e de um programa específico da comunidade em questão), o Prior e a Comissão de Arte Sacra, e pela própria família paroquial, numa perfeita colaboração em ordem a ser viável um lugar de culto que exprima essa comunidade determinada e não pretenda representar, aos olhos de Deus, um tipo ideal de igreja de uma comunidade ideal. Poderemos chamar a esta atitude da equipa sinceridade e, ainda mais, humildade perante Aquele que tudo vê.

Porém a concepção da igreja não a pode afastar do seu sentido cósmico: paróquia, diocese, Igreja total, o mundo. Deverá traduzir, plasticamente, como a paróquia faz espiritualmente, o missionarismo de uma devoção mais incarnada, uma abertura para o exterior que afaste a ideia do fechada-sobre-si-mesma. «Ela não será a construção mais elevada, pois que a maior parte dos imóveis de habitação colectiva são mais imponentes que ela. Ela é muito simplesmente a Casa de Deus entre as casas dos homens.»¹³⁵

A redução do seu volume até à integração no meio, a proporção e a hospitalidade das suas formas, as aberturas para o exterior sacralizam o espaço externo da igreja, pois que a fazem exercer o seu múnus apostólico, o sentido de missão em relação à paróquia propriamente dita. E, ainda neste ponto, não queremos deixar de citar duas sugestões, entre outras, que Dieckmann recomenda para ela (igreja) acentuar as suas relações com a Diocese e depois com a Igreja total: o destaque dado aos Santos Óleos, com uma luz acesa diante, e a proeminência visual das cruces do rito da sagração da igreja.

«Enquanto obra de arquitectura sacra, uma igreja, além das qualidades próprias de uma arquitectura autêntica, deve saber traduzir, em linguagem especificamente arquitectural, mais do que pelo recurso ao simbolismo das formas ou artificios da decoração, o seu carácter sagrado.»¹³⁶

Igualmente nesta sinceridade de utilização da linguagem arquitectural reside a sacralização do espaço exterior e, assim, sentir-se-á na volumetria

de tradução do interior a realidade da assembleia reunida em torno do altar e do seu presidente. Sem artificios, sem formalizações preconcebidas, sem recursos a linhas de pretensa inspiração religiosa: só a simplicidade e a verdade evangélica perante o Povo de Deus, só a humildade da obra de arte sacra diante do Criador.

A arquitectura do espaço sagrado tem de facto um papel primordial no Culto, ela própria é um instrumento eficaz na participação dos fiéis nas acções sagradas, como acentuam a Constituição (art.º 124) e a Instrução (Cap. V, n.º 90).

Um sinal que avise e que convide (uma torre destacada, um campanário, uma parede ou muro, uma superfície modelada) com os sinos que exercem função de relevo na Liturgia e na vida das comunidades cristãs; uma zona de transição entre o profano e o recolhimento do lugar sagrado (adro, pórtico, vestibulo, galilé); diversos espaços secundários entre os diferentes órgãos do conjunto paroquial que permitam o convívio da comunidade e desempenhem uma função vitalizadora do espaço exterior (pátios, claustros, esplanadas, jardins); a inserção nesses espaços de várias artes plásticas, devidamente integradas na concepção arquitectónica (esculturas, mosaicos, frescos, empedrados); tais serão outros elementos essenciais na adequação do complexo paroquial e na organização do espaço sagrado exterior.

As orientações conciliares, neste capítulo da concepção espacial da igreja, e como é evidente, limitam-se a indicar o caminho para um regresso (será regresso o termo adequado a uma renovação?) ao espírito eclesial das primeiras comunidades cristãs, perdido no decurso dos últimos séculos por entre esplendores formais e excessivas generosidades plásticas. Mas não será isso suficiente para que aí vejamos uma maravilhosa concordância com o que há vários decénios, em matéria de arquitectura civil, se procura, por meio de técnicas novas e novos processos de conter o espaço onde vive o homem de hoje?

Nós, então, não chamaríamos à orientação conciliar um regresso, mas antes uma profunda inserção no temporal, uma reactualização (pois que o espaço eclesial de hoje, senão quantitativamente, pelo menos em qualidade,

¹³⁷ T. Gonçalinho de Oliveira,
in *Ora et Labora*, 1/1965, p. 12.

reclama os mesmos condicionamentos dos espaços sagrados dos primeiros cristãos) que não faz perder à Igreja, em nada, a sua intemporalidade e a força da sua tradição. Aliás, esta tradição reside essencialmente na conservação dos tesouros da Fé e, depois, na adopção de todos os estilos, em todas as épocas, frutos das técnicas de então e meios ambientes, tal como a Mãe que aceita como seus os mais variados temperamentos de seus filhos.

o espaço interior. A meditação atenta das orientações conciliares no domínio da organização do espaço sagrado nas igrejas, muito especialmente a Constituição da Sagrada Liturgia, revela-nos a preocupação bastante explícita de centralizar na Eucaristia (Liturgia da Palavra e Liturgia Eucarística) toda a concepção do referido espaço que engloba a assembleia reunida.

«A Igreja, materialmente considerada, mais não será fundamentalmente do que o invólucro deste mesmo espaço gerado pela e para a assembleia do povo de Deus. Essencialmente, ela é a *domus ecclesia* – casa da igreja» – (assembleia cristã) –, antes de ser a *domus Domini* – «casa do Senhor». «Casa do Senhor», sim, mas porque Este está no meio do seu povo reunido, no nome de Jesus, em assembleia de culto.»¹³⁷

A estas palavras, que tão bem sintetizam o início da concepção formal do espaço sagrado, pouco teremos que acrescentar, tão bem elas acentuam na expressão «espaço gerado pela e para a assembleia» o pensamento conciliar.

Para o desenvolvimento do nosso artigo, importa frisar novamente que esse «espaço gerado pela e para a assembleia» é, propriamente, a arte sacra. Aqui, no arranjo desse mesmo espaço por forma a resultar adequado à assembleia, na sua escala e proporção, na sua humanização, em suma, reside a arte do espaço sagrado e, então, percebemos facilmente, sem paradoxo, como se pode tornar secundária a arte sacra dos objectos. Aliás, esse paradoxo aparente surge na interrogação: se o espaço sagrado inclui os objectos, não será o conceito de arte sacra válido para ambas as definições?

De facto, a maior importância da pessoa sobre os objectos, só por si, justificava que se desse a primazia à arte do espaço que contém e que é des-

138 Prof. Arq. Bruno Zevi, in *Saper Vedere l'Architettura*, Einaudi, 1953, pp. 32-33. Remetemos o leitor para este importante livro que esclarece definitivamente o papel do espaço na arquitectura e permitimo-nos ainda sugerir mais algumas obras capitais, sem o intuito, todavia, de esgotar o assunto: *Espaço, Tempo e Arquitectura* de Siegfried Giedion, *Panorama da Arquitectura Europeia* de Nikolaus Pevsner, *A Arquitectura do Humanismo* de Geofrey Scott, *Através de uma Arquitectura Orgânica* de B. Zevi, *A Cultura das Cidades* de Lewis Mumford, etc.

tinado a essa mesma pessoa humana. Mas é que ainda temos uma outra realidade, que não é demais sublinhar: a arte no arranjo do espaço contido é totalitária, ela é a própria arte da arquitectura (cfr. nota 118).

A luz, a cor, os espaços psicológicos, o som, as dimensões e proporcionamento de vazios e cheios são tão materiais a trabalhar como a pedra, a madeira, o betão e o metal.

«Em conclusão, se na arquitectura podemos encontrar o contributo das outras artes, é o espaço interno, o espaço que as circunda e as inclui, que dá o tom na apreciação de um edifício, que constitui o «sim» ou o «não» de toda a sentença estética sobre a arquitectura. Todo o resto é importante, ou melhor, pode ser importante, mas é função da concepção espacial.»¹³⁸

Estas considerações pretenderam reforçar a afirmação de que as orientações conciliares centrando, numa perspectiva bíblica e patrística, na liturgia da Palavra (ambão e presidência) e na liturgia Eucarística (altar e assembleia) a importância da orgânica cultual, implicitamente centraram no espaço sagrado o fulcro da casa da *ecclesia*, realçando, como é devido, esta arte sacra principal, chamemos-lhe assim. Daí o terem sido abertas inúmeras vias criadoras para os artistas, como atrás referimos.

Por outro lado, ao serem distribuídas as funções dos diferentes actores da celebração litúrgica (cfr. art.^{os} 26 a 29 da Constituição), foi revista a organização da assembleia no sentido em que santuário e nave não constituem espaços divisórios, mas complementares, e assim se recomendou (com previsíveis alterações na plasticidade do lugar do culto) a unidade do espaço eclesial. A presidência destacada do altar para o seu lugar próprio e a celebração da Palavra reintegrada no seu total significado, conjuntamente com o rito da concelebração em início, constituíram importantes factores que desviam a concepção espacial da igreja de um exclusivismo sobre o altar. Altar, Cadeira e Ambão passam a ser os fulcros do esquema funcional da igreja e, em sua articulação orgânica, virão a desempenhar os principais papéis na arte do espaço sagrado.

Celebração face ao povo, procissão do Intróito e do Evangelho destacadas, vantagens rituais e pastorais de uma sacristia à entrada da igreja, coro (grupos

corais e *scholla cantorum*) e comentador (diácono) como intermediário entre fiéis e celebrante na área do pré-santuário são ainda outros factores importantes que as orientações conciliares sugeriram na problemática do arranjo do lugar de culto. E, mais uma vez, é bem visível o primado da arte do espaço litúrgico sobre a arte dos objectos culturais; na conjugação de todas estas orientações com as exigências próprias da obra arquitectónica reside a chave da referida primazia.

a assembleia. O artigo 48 da Constituição recomenda, implicitamente, a coesão espacial que deve ter a assembleia, ao dizer que os fiéis devem tender «...para a consumação na unidade, com Deus e entre si...». De facto, não importam somente razões de ordem prática, como a visibilidade, comodidade, circulações, etc., para a perfeita distribuição dos fiéis da assembleia. A unidade é, pois, a primeira meta a procurar ser atingida na concepção do espaço sagrado, embora essa unidade não implique uma noção de totalitarismo, isto é, deve procurar-se no espaço da assembleia uma articulação de zonas e troços de bancos (porventura, mesmo ligeiras inclinações e diferenças de níveis quando for o caso de grandes igrejas ou catedrais) que permitam à pessoa não se confundir na multidão. Esta será, até, uma das primeiras medidas a tomar na procura de uma escala humana no espaço sagrado. As amplas coxias que indiquem visivelmente os percursos processionais (particularmente o do Intróito e o da Comunhão, além dos da liturgia pascal e de outras festas), salientando-se para lá da mera funcionalidade da circulação fácil, ajudarão a definir esses diferenciados sectores da assembleia.

Para ser atingida a unidade no espaço da assembleia, ter-se-á, além da abolição de lugares privilegiados (cfr. art. 32 da Constituição), de procurar a proximidade física do celebrante com os fiéis numa integração perfeita do santuário com a assembleia. Visto que as técnicas de construção actuais permitem a resolução de espaços unos de grande dimensão, sem obstáculos interpostos, não é indiferente (muito menos é lícito o apego a «plantas tradicionais») a forma concebida para o referido espaço colegial. Acrescentemos, em reforço da importância deste assunto, que o esquecimento das possibili-

¹³⁹ Louis Bouyer, in *Le Rite et l'Homme*, Éd. du Cerf, 1962 (cap. sobre o espaço sagrado).

lidades construtivas de hoje e o apego ao falso idealismo de uma «forma religiosa» traduzem um duplo fracasso e, podemos dizê-lo, um duplo atentado: traduzem, para além de uma mediocridade arquitectónica incompatível com a casa do Povo de Deus, uma rejeição do espírito, que sempre informou a Igreja Católica ao adoptar todas as formas modernas nas suas diferentes épocas, e uma falta de cooperação com as recomendações conciliares que pedem a activa participação dos fiéis nos actos do Culto.

Assim, cada vez menos é recomendável o longo rectângulo da nave traduzindo um espaço contido num paralelepípedo rígido, onde os fiéis caminham penosamente, longínquos do santuário, espreitando e assistindo; cada vez é mais obsoleto um transepto tradicionalista que nada significa para a realidade espacial da assembleia e, pelo contrário, a corta e desunifica.

Uma suave inclinação do pavimento em direcção ao santuário, além de acentuar a polaridade requerida para a Presidência, Altar e Ambão, facilita a possibilidade de uma forma envolvente exigida para a proximidade física dos actores da Celebração e para o integrar do santuário no espaço da assembleia, sem descontinuidades prejudiciais. A assembleia disposta desta forma orientada e convergente (quadrado ou mesmo largo rectângulo, formas ovais ou trapezoidais, em parábola ou anfiteatro, etc., mas sempre sem o altar no centro, pois este, assim, não permitiria um diálogo – celebrante-fiéis) cria um espaço altamente significativo e rico de intensidade dramática, indo ao encontro da noção ideal de unidade cristã, «...a oposição primitiva entre a *naos* (templo propriamente dito) e o *hieron* (todo o recinto cultural) apaga-se, o lugar mais santo englobando de certa maneira, em si mesmo, o povo todo inteiramente sacerdotal. A igreja, de repente, sem deixar de ser a Casa de Deus, torna-se a casa do Povo reunido, a *domus ecclesiae* (casa da assembleia), como dirão os cristãos»¹³⁹.

Uma feliz assimetria, na expressão do liturgista Heuschen, é, além de uma resultante natural das formas que o Culto toma não impondo a centralidade totalitária do altar, uma possibilidade magnífica de evasão à rigidez de um espaço que obrigasse as diferentes fases cultuais a serem «encaixadas» numa, previamente escolhida, «forma». Para mais o centro

real da igreja não é o centro geométrico ou físico: ele é a acção da comunidade que se orienta tanto para a celebração dos Mistérios Eucarísticos, como para a adoração da Presença Real, para o ritual do Baptismo ou para a Penitência, procissões ou outras devoções subsidiárias. O que não exclui o fulcro essencial do santuário. Se a esta maleabilidade de orientar o espaço cultural, numa unidade orgânica, juntarmos a utilização dos materiais no invólucro da assembleia (sempre na sua pureza apresentativa e na sua verdade construtiva), a escolha das cores dominantes (sóbrias tonalidades, mas quentes, numa procura de ambiente humanizado) e o modo como se trabalharão a luz natural e a iluminação artificial (utilitariamente, é certo, mas principalmente em ordem a realces e gradações de peças estruturais importantes e linhas que dominem), teremos quase atingida a modelação do espaço da assembleia.

Não queremos, todavia, terminar este capítulo sem nos referirmos à importância fundamental da cor e da luz na sacralização do espaço. (É aqui que melhor percebemos o que é a arquitectura e o papel vital que desempenha no próprio desenrolar da celebração). Por um lado, iluminação que permita boa visibilidade, leitura fácil e que acentue o carácter festivo das cerimónias; por outro lado, um jogo de luz e de cor que destaque o santuário e outros pontos essenciais do espaço sagrado, graduando o espaço da assembleia numa progressiva e decrescente intensidade luminosa (a iluminação superior é muito recomendável; a iluminação de um lado acentua os contrastes; os encandeamentos são de evitar; a luz de norte é mais regular e suave, etc., serão pontos a observar).

São estas algumas das preocupações que servirão de base à concepção do espaço arquitectónico. Resta-nos referir outra, muito importante, que dará o impulso final para se atingir o sagrado nesse espaço da assembleia: o emprego da luz e da cor em requintada generosidade, por forma a que estes elementos inspirem aos fiéis a alegria da Ressurreição. Trata-se de uma forte missão escatológica da arquitectura, esta; mais ainda que a decoração mural preparando os fiéis e talvez mais do que a simbologia do gesto e da posição dos ministros celebrantes. Como a celebração eucarística é essencialmente uma festa, não será altamente fecundo um ambiente de alegria,

um espaço onde se caminhe e esteja feliz? Será assim o espaço da assembleia a tradução plástica do Mistério pascal.

o santuário. Já atrás nos referimos às orientações conciliares que afectam a organização do espaço do santuário. Se, de certo modo e essencialmente, nada mudou quanto ao significado desta zona primordial (centro da celebração onde preside o Chefe da assembleia com os seus ministros) e quanto à sua articulação com os fiéis da assembleia (destaque, em ligeira elevação, que não represente ruptura e disposição à cabeça da assembleia), o mesmo não se poderá dizer quanto à organização propriamente dita do seu espaço. Entretanto, repetindo-nos, lembramos que o espaço do santuário não se pode dissociar ou separar do espaço da assembleia; aliás, ele faz parte da própria assembleia. A integração cultural da celebração eucarística (unificação do povo santo de Deus em volta do Sacerdote de Cristo) e a consequente tradução formal deste envolvimento fazem com que a expressão capela-mor (no sentido da sua concretização material dos últimos séculos) deixe quase totalmente de representar uma forma legítima (à luz de uma Liturgia vivida). De facto não se pode separar em dois espaços distintos (como num teatro dos nossos dias) aquilo que é (e era ao princípio) uno, salvo motivos imperiosos de uma configuração preexistente.

É sintomático desta asserção o modo como na maior parte das nossas igrejas antigas, de planta em cruz latina, se desenrola o culto, com o Presidente e os seus ministros extremamente afastados do seu povo e comprimidos entre as altas paredes de uma estreita capela-mor (quase sempre de largura inferior à da nave). Como consequência, algo tem de mudar e disso é um sintoma também a progressiva tendência de se aproximar o altar da boca da capela-mor e, por vezes até, para o transepto.

Reportamo-nos, entretanto, somente à organização do espaço do santuário ou presbitério (onde os leigos em diaconia se podem, eventualmente, inserir), pois que atrás já falámos da unidade do espaço sagrado. A celebração voltada para o povo (*versus populum*), a distinção mais nítida entre a liturgia da Palavra e a liturgia eucarística (ambão destacado e altar menos longo),

¹⁴⁰ Cfr. *Missarum Solemnia*, de J. A. Jungmann, Vol. II.

o ritual da concelebração (amplidão do espaço em volta do altar), o revigoreamento e a restauração da liturgia processional (ordenação adequada do espaço) e, muito especialmente, a importância dada ao chefe da assembleia transformando a sua cadeira num sacramental da função de Presidente, são as principais linhas de força da organização do espaço do santuário neste período pós-conciliar. Não iremos aprofundar em pormenor as necessidades para uma eficácia de cada uma dessas linhas de força, para mais existe vasta e categorizada documentação sobre o assunto (cfr. nota 133). Limitar-nos-emos a sublinhar alguns pontos essenciais, pois que este artigo mais não pretende ser que uma tentativa de síntese das condições espaciais (arquitectónicas) do espaço sagrado, que um esboço de legislação analítica.

Como base para o início da concepção do santuário, surge-nos assim uma articulação orgânica de 3 pólos: cadeira, altar e ambão. Temos de ultrapassar a visão estreita de bastar um altar com os bancos dos fiéis em frente.

E entramos novamente na distinção entre a arte do espaço sagrado e a arte sacra dos objectos. É evidente que o altar terá de obedecer às prescrições canónicas e que terá de ter proporções nobres; que o ambão deverá traduzir dignamente o valor da Palavra e que a cadeira da Presidência deverá ser mais qualquer coisa que um banco utilitário. Porém, primeiro que isso, temos de os considerar como elementos que servem a *ecclesia*, a assembleia do povo de Deus.

O altar é uma mesa que serve para um sacerdote exercer, em nome da assembleia, um ritual que é (nas palavras, nos gestos e nos sinais), ele próprio, a arte sagrada por excelência; o altar é um suporte¹⁴⁰, uma mesa para o Sacrifício eucarístico. O ambão é mais um lugar que destaca a Palavra do Senhor através de uma proclamação humana do que um monumento que possa ofuscar esse realce. A cadeira é um lugar onde o Presidente exerce a sua função de chefe, mas não pode pela sua configuração e trabalho artístico sobrepor-se à importância da sua implantação ou aos outros referidos elementos do santuário.

Assim, a arte do espaço do santuário será, essencialmente, o jogo destes 3 referidos pólos nas suas relações orgânicas, a volumetria relativa, a ilu-

¹⁴¹ In *Concilium*, 2/1965, p. 59.

minação e a cor. A matéria que os formará será depois convenientemente modelada, sempre como arte de serviço ao espaço sagrado.

Com as exigências de visibilidade e de acústica sempre presentes, ter-se-á de esquematizar a posição dos referidos 3 pólos numa convergência da assembleia: o altar, a cadeira e o ambão constituídos num triângulo que é, de facto, o centro do espaço sagrado (alguns liturgistas sugerem que esses 3 pólos sejam feitos do mesmo material para acentuar a sua mútua relação orgânica)¹⁴¹. O ambão, de tal modo avançado, entre os fiéis e o altar e a cadeira, que represente bem o seu papel de anúncio da Palavra e ligue com a zona da comunhão; o altar, entre a Presidência e o ambão, por forma a alcançar destaque na Liturgia eucarística, convergindo, então, para ele a comunidade reunida; a cadeira, por trás ou a um lado do altar, em posição que marque com nitidez o lugar do Presidente e em significativa articulação com o lugar da Palavra.

Conjuntamente com um espaço amplo para as procissões litúrgicas, para o rito da concelebração e para os percursos da própria celebração, espaço que todavia não poderá ultrapassar certos limites sob o risco de uma monumentalidade que afaste os fiéis, conjuntamente com essa largueza, digamos, será então necessário atingir-se a sacralização desse espaço com a volumetria harmónica das diferentes peças, e degraus, com a luz natural e artificial (sempre de valor semelhante) realçando e vivificando os pólos de convergência e com a cor das matérias usadas no invólucro do santuário (não se poderão esquecer no problema da cor as tonalidades resultantes da própria iluminação e, muito particularmente, a importância das cores litúrgicas na paramentaria e noutras alfaias do Culto).

Como se compreende, não nos referiremos com detalhe a vários aspectos de pormenor dos citados elementos do santuário, ainda que se possam considerar de vital importância também: forma do altar (que poderá ser novamente reduzido em volume e deverá ser adequado à concelebração); nudez do altar para sua completa dignificação (a cruz e os castiçais poderão estar em volta); solenização do altar (dossel ou iluminação superior); forma do ambão (uma estante dignificada); ligações do ambão (com a comunhão dos fiéis e com a exposição dos Livros Sagrados); elevação e colocação da cadeira

(um ou dois degraus e em articulação com o lugar da Palavra), etc. Igualmente, não nos podemos referir, com o detalhe devido, a outros elementos secundários e objectos de culto que entram, por vezes com acção saliente, no jogo espacial do santuário: círio pascal (em articulação com o ambão da Palavra), bancos para o clero, credências e, no domínio dos actores da celebração, o mestre de cerimónias, os acólitos, os ceroferários e o turiferário, etc.

Sobre estes assuntos, acentuamos somente que, na sua concepção, implantação ou distribuição, devem contribuir para a dinâmica do espaço sagrado, sendo sempre elementos secundários que não perturbem o realce do referido triângulo essencial (altar, cadeira e ambão), mas que, ao mesmo tempo e organicamente, se integrem com vida no desenrolar da acção sagrada. Do mesmo modo, reportamos os nossos leitores para uma consulta a algumas páginas que lhes são indicadas, em especial, na bibliografia apontada atrás.

o pré-santuário. Trata-se de uma zona de transição entre o santuário e os fiéis e, como a expressão já indica, prepara a ligação da cena sagrada com os seus participantes. Não sendo um espaço definido, pode-se entretanto considerá-lo como uma cintura envolvente, senão no sentido literal do termo (pois o espaço da assembleia com o santuário no seu centro geométrico perde a polaridade exigida para uma real participação da assembleia no culto), pelo menos no sentido psicológico.

Nesta zona, sem limites perfeitamente definidos, e que poderemos comparar, em imagem poética, ao fluxo e refluxo da maré na praia, destacam-se essencialmente a mesa da comunhão (inserida no ambão), o comentador e o coro. De facto, trata-se de elementos que, em movimentos cultuais e psicológicos, exercem uma função de vaivém entre os fiéis da assembleia e o celebrante. Sentimos isso particularmente no Ofertório, quando se apresentam as oferendas do povo de Deus no altar: não é uma barreira o espaço do pré-santuário, mas uma ponte de passagem e, como tal, parece-nos fora de uso a antiga balaustrada, ou «cancelli».

Já na comunhão, mais se acentua ainda este carácter de transição e que, se for bem estudado espacialmente, na sua configuração e materiais aplicados,

¹⁴² Cfr. *Exigências Espaciais da Celebração Litúrgica* de D. T. Gonçalves de Oliveira, ed. *Ora et Labora*, 1963, pp. 23/24.

¹⁴³ «Não é necessário que os fiéis estejam dispostos em fila, ao longo da mesa da comunhão: é, com efeito, quase sempre mais prático e, em todo o caso, “mais profissional” de os fazer comungar 2 a 2, diante de um sacerdote que dará a comunhão sem mudar de lugar, o que se reveste de mais dignidade», in *Paroisse et Liturgie*, 2/1965, p. 211, de Th. Maertens.

exclui mesmo, definitivamente, a referida balaustrada. Esta, que era usada para marcar uma separação, torna-se inútil, para mais que a mesa de comunhão é, com rigor, o altar (admite-se até que a comunhão dos fiéis se possa realizar junto do altar, como aliás já se tem feito experimentalmente nalgumas paróquias da França e da Alemanha, pelo menos)¹⁴². A distinção (não barreira ou separação) que tem de existir entre o clero e leigos poderá ser suficientemente traduzida com uma elevação do plano e o contraste do material e cor do pavimento.

A comunhão estender-se-á, assim, por vasto espaço circundante ao santuário, sem obstáculos e com distância suficiente dos primeiros bancos dos fiéis, ou, como se acentua a tendência, realizar-se-á em pontos estacionários, sem grade também, com as vantagens de tomar pleno significado a procissão da Comunhão¹⁴³ e de se atender ao aspecto pastoral de uma mais rápida e eficiente administração do Sacramento, aquando de assembleias numerosas.

A inserção do lugar da Palavra poderá realmente desempenhar nesta zona um papel plástico importante, aliado ao alto significado da correlação – distribuição do Pão eucarístico (comunhão), distribuição da Palavra divina (ambão).

Dado que a função litúrgica do comentador (diaconia que visa uma ajuda à compreensão e vida dos ritos sagrados) não exige a presença de um diácono ordenado, o seu papel de intermediário entre clero e laicado exercer-se-á na área do pré-santuário e não implica um destaque de relevo. Queremo-nos referir ao destaque que seria dado, por exemplo, por um ambão semelhante ao da Palavra, destaque plástico exagerado; o realce litúrgico do comentador, enquanto actor da celebração, não está em causa, pois que, pelo menos por agora, é necessário. Bastará a sua presença, auxiliada acusticamente (quando disso for caso) por um discreto microfone, a sua colocação intermediária entre o plano do santuário e o dos fiéis, a sua visibilidade perfeita e a sua articulação funcional com o altar, ambão e presidência (porventura, em posição oposta ao lugar da Palavra), a dignidade do seu porte e a integração harmónica das suas intervenções no desenrolar da acção sagrada, para se

¹⁴⁴ Cfr. n.º 8 da Declaração ao n.º 128 da Constituição de Sagrada Liturgia, in *Ora et Labora*, XI (1964), pp. 343-345.

¹⁴⁵ «Resta uma posição lateral, prevista num espaço acusticamente bom, à cabeça da nave. Um transepto pouco profundo e ligeiramente sobrelevado é uma boa solução, ou uma tribuna baixa, perto do órgão, confinando com o santuário», diz J. Gelineau em «A nave e a sua organização», in *La Maison-Dieu*, 63/1960, pp. 80-81.

ver realizado o seu papel no espaço do pré-santuário. Não necessita, em resumo, de quaisquer instalações materiais que «monumentalizem» a sua função de comentador.

Representando a assembleia e ajudando-a a exercer mais perfeitamente o culto, o coro exige uma relação directa entre os fiéis e o santuário. Essa relação poderá atingir o pleno significado plástico e total eficácia litúrgica se o coro se localizar na área que designamos por pré-santuário, à cabeça da assembleia dos fiéis, conduzindo-a nas suas intervenções rituais (é evidente que o coro demasiado afastado dos fiéis, à entrada da igreja ou ao fundo por detrás do altar e presidência, está em desacordo com a unidade da assembleia e fica fora do campo da presidência; como um actor escondido nos bastidores).

A necessidade de uma ligação com o comentador e a exigência de uma acessibilidade fácil dos membros do coro à comunhão¹⁴⁴ são outros factores que advogam a integração do coro no espaço do pré-santuário. E, ainda que a colocação do órgão não exija absolutamente uma sua incorporação neste espaço (dependerá da estrutura espacial da igreja), já a colocação do organista deverá obedecer também às razões acima apontadas de participação na assembleia, embora com a discrição e o recato necessários à sua função.

Certos problemas acústicos (quando o grupo coral exceder uma amplitude normal) e exigências espaciais (quando o número de instrumentistas for grande) obrigarão, por vezes, a uma lateralização do espaço reservado à «scholla», sem, todavia, se afastar demasiado dessa posição ideal à cabeça da assembleia¹⁴⁵.

De qualquer modo, não se poderá perder de vista, nesta organização do espaço, que estamos na zona mais dinâmica do rito e, por isso mesmo, esse dinamismo não pode ser prejudicado ou interrompido por uma excessiva aglomeração de pessoas (coro, comunhão, procissões) ou pela má distribuição das suas peças fundamentais. A concepção deste espaço que, como dissemos, se identifica com o do santuário e se integra no dos fiéis da assembleia terá de se inspirar numa transição suave e numa modelação requintada, pois aqui, no pré-santuário, se processará a ligação sagrada de todos os actores da celebração litúrgica.

146 Cfr. pp. 69/70 de «O arranjo da igreja para o culto litúrgico», in *Concilium*, 2/1965.

Cada elemento dos apontados tem o seu papel bem definido nesta modelação, mas não será demais insistir na influência da arquitectura que tem o espaço cheio e o espaço vazio, isto é, por exemplo, a diferença entre o coro em funcionamento e o lugar dele sem pessoas, ou a zona de comunhão sem ninguém e quando está em plena actividade processional. Em linguagem arquitectónica, e uma vez mais, lembramos que o espaço interior tem de ser profundamente humanizado, à escala do fiel ou do ministro sagrado; a arquitectura é realmente o espaço onde caminhamos e vivemos e não uma sucessão ordenada de esculturas ou monumentos apreciáveis.

o tabernáculo. Destacámos especialmente este elemento do Culto por duas razões que nos parecem de assinalar: primeiro, por se tratar de uma peça vital na orgânica do espaço sagrado; segundo, por não fazer parte, especificamente, do santuário, do pré-santuário ou mesmo da assembleia dos fiéis.

O seu carácter de adoração (acentuado fortemente após a sua função reservativa dos primeiros séculos do cristianismo) altera sensivelmente o dinamismo da acção sagrada que, como o nome indica, requer movimento, gestos, sinais. E, assim, um elemento de contemplação com exigências especiais: além de um lugar de nobreza e de boa visibilidade, pede recato, silêncio, separação até. Não é indiferente, portanto, a sua distribuição no jogo dos elementos-chave do espaço sagrado. (Limitamo-nos aqui a estudar as consequências arquitectónicas da localização do Tabernáculo; como é evidente, pelo teor do artigo e por falta de preparação teológica, não nos reportamos a uma análise da evolução histórico-teológica do resguardo do Santíssimo Sacramento).

Se for necessário localizá-lo no santuário, ter-se-á de procurar reduzir ao mínimo o conflito de mistério que a Presença Real ocasiona durante a celebração litúrgica (mormente aquando da Exposição)¹⁴⁶. O significado essencial do princípio litúrgico que afirma só dever existir um altar em todo o espaço de culto comum obriga imediatamente a considerar 3 hipóteses: sacrário em cima do altar-mor, sacrário relativamente próximo ou mesmo

no santuário em suporte especial ou um nicho na parede, e sacrário em capela especial fora do espaço litúrgico propriamente dito.

O n.º 95 do Cap. V da Instrução confirma estas três hipóteses, exigindo somente, para qualquer delas, nobreza na concepção e dignidade na colocação. Se acrescentarmos o aspecto pastoral da devoção fora da Missa, parece-nos não ser ousado recomendar as duas últimas que, além de atenderem aos requisitos puramente litúrgicos e funcionais, são mais consentâneas com a dinâmica do espaço arquitectónico. De facto, tanto a segunda hipótese (sacrário próximo do santuário) como a terceira (capela especial) favorecem a participação da assembleia no acto cultural, não atenuando a referida dinâmica do espaço litúrgico e permitindo uma concepção espacial mais larga, digamos, sem conflitos de funções.

O problema da Missa *versus populum* ficaria assim resolvido, tanto no aspecto de dar pleno significado ao altar como «mesa do Sacrifício», como no aspecto prático de o sacrário não permitir a boa visibilidade dos gestos sacramentais e, principalmente, do Cálice, símbolo mais importante da Refeição Sagrada.

Assim, a colocação do Tabernáculo no espaço do santuário leva a ter em conta, além das exigências do seu relevo e das que atrás falámos, uma proximidade necessária dos fiéis que permita a adoração fora da Missa. Surge, pois, uma hipótese, já encarada em algumas soluções recentes, de compromisso entre esta colocação no santuário e a criação de uma capela especial: um espaço lateral, em articulação com o santuário, que, ainda que resguardado da participação directa dos fiéis no Santo Sacrifício, esteja perfeitamente visível da assembleia, devidamente solenizado e permitindo a devoção privada. Além das razões apontadas, outras poderão militar a favor desta hipótese ou de qualquer variante do mesmo tipo: entre elas, o possibilitar-se a colocação de alguns bancos para a devoção privada sem interferirem com o espaço da celebração, a vantagem de uma proximidade com a zona de comunhão para eventual recurso à Sagrada Reserva e o destaque dado ao lampadário (que, por vezes, encontramos perdido na vastidão do santuário).

¹⁴⁷ A. M. Cocagnac, in *L'Art Sacré*, 7/8 de 1965, p. 18.

Do que se expôs, uma conclusão podemos tirar: a custódia da Presença real é um elemento do culto consequente da celebração litúrgica e, como tal, constitui um seu prolongamento, inclusive do seu espaço sagrado. Seja qual for a solução arquitectónica adoptada (que dependerá também da estrutura espacial do conjunto), ela nunca poderá ser de acrescento, isto é, não se poderá incluir depois, onde puder ficar bem, a sagrada Reserva. Este elemento constitui mais um pólo da organização do espaço sagrado, na periferia do triângulo Cadeira-Altar-Ambão, e assim entrará, determinantemente, no início da concepção do espaço da igreja. O conflito de sua estaticidade com a dinâmica da celebração não pode servir de pretexto para a arquitectura o esquecer. «Nenhuma decoração acrescentada, nenhum conjunto de luzes ou de flores poderá substituir uma arquitectura previamente concebida para pôr em destaque este centro de adoração e de oração.»¹⁴⁷

o baptistério e a penitência. Confundem-se com harmonia, neste vital órgão da assembleia, as recomendações do espírito conciliar com as exigências do espaço arquitectónico da igreja: a centralidade da Eucaristia que reclama uma relação imediata com o sacramento do Baptismo e a unidade do espaço da assembleia que exige uma integração orgânica do espaço baptismal.

Deste modo se torna inviável qualquer solução que encare o Baptistério como um local desligado, exterior à reunião dos cristãos. Por um lado, a sua articulação necessária com o espaço do santuário na Vigília pascal recomenda proximidade a esse espaço; por outro lado, a sua visibilidade de todos os fiéis da assembleia implica amplitude e colocação adequada; e, ainda por outro lado, a significação do seu ritual aconselha uma implantação perto das entradas da igreja.

Conciliar estas três exigências com a unidade do espaço eclesial constituirá o segredo de uma plena expressividade do lugar do culto. Podemos até considerar o baptistério, em imagem, como o fecho de um circuito esquemático passando pelos pólos centrais de todo o culto atrás mencionados. De qualquer forma, o espaço baptismal será um espaço cultural; se é violenta a

¹⁴⁸ Algumas sugestões visando o enriquecimento plástico-litúrgico do baptistério são dadas em *Paroisse et Liturgie*, 3/1964, pp. 242 a 244; cfr. *L'Art Sacré* n.º 3/4 de 1962, 5/6 de 1963 e 7/8 de 1965.

¹⁴⁹ Ver *La Maison-Dieu* 80/1964; pp. 246/9 de *Paroisse et Liturgie*, 3/1964.

sua inserção no espaço do santuário, não o será menos a sua colocação à entrada da igreja em espaço fechado e invisível da assembleia.

Várias soluções e procuras têm sido tentadas, cada vez mais em busca de um espaço diferenciado, mas em articulação nítida com o santuário, os fiéis e a entrada. O aprofundamento do conteúdo teológico do Sacramento, o estudo humilde do seu ritual (sem um rubricismo limitativo) e a inspiração criadora na concepção arquitectónica fornecerão a plataforma para essas aparentemente opostas exigências indicando o lugar ideal, para cada caso, do espaço do Baptismo.

As orientações conciliares tratando da restauração ritual da Vigília da Páscoa e da renovação das promessas do Baptismo antes da Confirmação, o significado de Morte e Ressurreição dado pelo rito e a inspiração nas fontes do Antigo Testamento são elementos unânimes na exigência de amplidão ao espaço do baptistério, tanto na configuração da própria pia, como da zona envolvente. Se a esta amplidão, que facilitará a celebração comunitária do sacramento (cfr. Instrução n.º 99), acrescentarmos a relação Baptismo-Penitência (cfr. Constituição art. 109), podendo sugerir uma integração plástica dos dois sacramentos, teremos dois condicionamentos mais para a concepção do espaço baptismal.

Parece oportuno referir que, para ser atingida plena eficácia neste espaço, muito contribuirá a decoração, integrada na arquitectura, alusiva ao Sacramento (mais com carácter de sugestão do que com naturalismo figurativo que polarize todas as atenções), a luz e a cor, a dignidade da matéria e o destaque do material litúrgico necessário ao Baptismo¹⁴⁸.

Se a Penitência é como um segundo baptismo, não parece forçado sublinhar a sua complementaridade com este Sacramento na ligação espacial dos dois lugares. De qualquer modo, o espaço penitencial, devido ao seu significado e a razões psicológicas, terá de ser concebido não longe das entradas, ou, pelo menos, na parte oposta ao santuário. Este espaço (que deverá sugerir plasticamente a misericórdia de Cristo) será amplo e perfeitamente visível da assembleia¹⁴⁹, ainda que com o recato mínimo essencial, mas sem interferir, de modo nenhum, com o espaço litúrgico propriamente dito.

150 Da Declaração ao n.º 128 da Constituição, *op. cit.*, n.º 10, p. 345.

Nestes condicionamentos e na sua conjugação com o Baptistério e entradas na igreja, dentro do esquema espacial do todo, estará a maior dificuldade que tantas e tantas vezes tem obrigado a abandonar-se a pureza do esquema inicial, acabando-se por incluir os confessionários em locais dispersos e abdicando-se, assim, do alto significado deste Sacramento.

Não queremos terminar esta rápida visão sobre os problemas que afectam a integração do Baptistério (e do lugar da Penitência) no espaço arquitectónico da igreja, sem chamarmos a atenção para o facto de as orientações conciliares reclamarem para este lugar a máxima honra e, ao considerarem a sua função catequística, afirmarem que «nada impede que o Baptistério seja espaçoso, e dignamente disposto a modo de uma sala para instrução dos fiéis, sendo por este expediente o lugar sagrado da iniciação e seu ornamento»¹⁵⁰.

Estas orientações, juntamente com a valiosa documentação citada em 128, 136, 142 e 148, constituem um auxiliar formativo essencial neste capítulo, para o artista e responsável pela construção da igreja.

os elementos complementares do espaço sagrado. De entre os vários elementos secundários do Culto e além de todos aqueles destinados à devoção extralitúrgica que se deverão ordenar cuidadosamente para não prejudicar a participação activa dos fiéis (Constituição, art.º 124 e Instrução, n.º 1, Cap. V), destacaremos especialmente a decoração de uma forma genérica, o culto dos Santos, a capela mortuária, a capela de semana (altares secundários) e as sacristias.

É evidente que faltarão nestas considerações alguns outros elementos que poderemos denominar de marginais, ou subsidiários, e outros ainda que, porventura, poderão influir poderosamente no arranjo do espaço sagrado. Lembramo-nos, por exemplo, da Via-Sacra, alfaias, pias de água-benta, caixas de esmolas, vitrinas para avisos, estante para intenções paroquiais, suporte para exposição da Bíblia, etc. Sem menosprezar a influência que poderão ter e o extremo cuidado com que deverão ser dispostos, considerámos não se coadunar uma análise exaustiva dos mesmos com o teor de

151 Da Declaração ao n.º 128 da Constituição, op. cit., n.º 13, p. 345; cfr. *L'Art Sacré* 1/2, 1949: *La Décoration des Églises* e *Boletim de Informação Pastoral* n.º 3, 1959: *Como ornamentar as igrejas*.

síntese deste artigo. Variada bibliografia, além da que temos citado, ventila com maior ou menor profundidade este assunto.

A decoração do espaço sagrado, fundamentalmente integrada na textura arquitectónica, tem por missão contribuir, bem como a luz, a cor geral e a apresentação dos diferentes materiais, para a sacralidade do ambiente e deverá ser ordenada em função do Culto. Em si mesma, não é objecto de culto, excepto quando iconográfica. «Na decoração do templo sagrado, sendo dupla a função da pintura ou da escultura, entre o iconográfico e o ornamental, deve-se buscar sempre o equilíbrio entre ambos, bem como entre os elementos figurativos e os assim chamados abstractos, para que em tudo resplandeça o esplendor da ordem.»¹⁵¹

Estas recomendações conciliares, já resumidas na Constituição (art.ºs 122 a 125), traçam como que um programa para a decoração do espaço sagrado e deixam já adivinhar uma hierarquia de valores. De facto, a arquitectura da igreja é essencialmente o espaço arquitectónico e se, por um lado, a decoração é admissível (e até desejável) quando se integra harmoniosamente nesse espaço, por outro lado, os elementos arquitecturais mais importantes (a estrutura do espaço interior) exigem uma pureza total: nada pode ser escondido ou falseado, nada pode diminuir a autenticidade dos materiais escolhidos, nada pode ser desintegrado do conjunto. A decoração, em si mesma, brota naturalmente da função e só assim poderá prestar o seu real contributo à dinâmica do espaço sagrado.

Nesta linha de pensamento, incluiremos imediatamente as imagens sagradas, qualquer que seja a forma como se convertam em objectos de culto (pintura, escultura, vitral, mosaico ou tapeçaria, por exemplo, ainda que entre nós quase só se considere iconográfica a escultura), pois que, para lá da sua missão cultural, devem obedecer igualmente às regras do espaço arquitectónico.

A moderação no seu número (não é iconoclastia procurar-se a transcendência do Mistério pascal na essencialidade do espaço litúrgico que a multiplicidade de imagens quase sempre ofusca), a hierarquia das suas posições culturais relativas (Cristo, a Virgem, o Santo titular, etc.) e muito principalmente uma não-interferência com o espaço da celebração (nichos ou

152 Em *Art et Technique du Vitrail* de X. Botte, em *Le témoignage de M. Maertens* in *Art d'Église* n.º 4/1963 e em *Le vitrail*, in *L'Art Sacré* 5/6 de 1956, poder-se-ão encontrar algumas oportunas lições a este respeito.

suportes em espaços ou capelas laterais, mas nunca sobre altares que são mesas do Sacrifício e não sustentáculos de imagens) constituem, a nosso ver, as preocupações fundamentais aliadas às recomendações conciliares que o criador do espaço sacro deverá ter sempre em mente.

Uma palavra ainda, neste capítulo da decoração, sobre dois elementos que nem sempre são utilizados na forma devida e que, por muito procurados, nos parecem dignos de algumas simples considerações: o vitral e as flores. Aquele é usado, normalmente, para efeitos decorativos, quando não para efeitos fáceis de proporcionar religiosidade a um ambiente que a não possui. Não se deverá perder de vista que o vitral é, essencialmente, um processo de modelar a luz, mas não devendo perder, por isso, o seu Sentido de parede.

A sua técnica (vidro martelado ou impresso, tijolo de vidro, cristal em estrutura de betão, vidro de cor sustentado em veios de chumbo) permite a valorização do espaço interno, mas nem sempre se coaduna com o lugar em causa ou mesmo com as condições do nosso meio geográfico (a arte do autêntico vitral nunca encontrou entre nós um desenvolvimento notável). De qualquer forma, só será admissível o seu emprego quando puder exprimir integralmente a sua função e puder ser utilizada com pureza a sua técnica¹⁵².

As flores, que normalmente ocupam nas nossas igrejas um lugar de excessivo destaque, são, evidentemente, permitidas (desde que não sejam artificiais), mas não são exigidas. A sobriedade da sua aplicação e a sua integração no modelar do espaço, conjugando-se com a luz e a cor, exigem que nunca se ponham em cima do altar e que no espaço do santuário se reduzam a um mínimo (um vaso grande de plantas vivas ou ramos de folhagem colocado no pavimento, seria uma solução) e que, de qualquer forma, mesmo nos dias de festa, se agrupem com discrição nos restantes espaços complementares do espaço da assembleia.

Não há senão «uma Eucaristia, um só altar, como não há senão um só bispo, rodeado do presbitério e dos diáconos», dizia Santo Inácio de Antioquia. Porém, a multiplicação das missas celebradas privadamente com a consequente multiplicação dos altares laterais fez esquecer a verdade desta afirmação. Na esteira de várias reacções, a Instrução (n.º 93) é concreta:

¹⁵³ Vide, além das recomendações conciliares, as *Directivas do Cardeal Lercaro para a Diocese de Bolonha*, as *Directivas para as Igrejas do Patriarcado de Lisboa* (em estudo), os comentários à *Instrução em La Maison-Dieu* 80/1964 (p. 112) e, de uma forma geral, a documentação citada nas notas 133, 142 e 144.

¹⁵⁴ Frei José Mattoso, in *Ora et Labora* 1/1965, p. 46.

«Os altares menores sejam em pequeno número e até, na medida em que o permitir a estrutura do edifício, é muito conveniente que estejam em capelas, de algum modo separadas da parte principal da igreja.»

«Se a esta recomendação funcional-litúrgica juntarmos a tendência para a concelebração, que fará quase desaparecer a necessidade desses altares, podemos verificar como é fácil exigir que o espaço sagrado se oriente exclusivamente para o único altar da celebração comunitária. Não sendo sequer necessário um altar para a consagração do culto a um Santo (e até não é recomendável)¹⁵³, não há razão para ser perturbado o referido espaço da assembleia com motivos de distração cultural e volumes desunificadores. A solução arquitectónica (e litúrgica) mais aconselhável é a reserva de um (ou mais, em casos de força maior) espaço adstrito à nave para um altar menor e que poderá ser, em certos casos, considerado como capela da semana. Nesta capela, independente espacialmente da nave, poderá eventualmente incluir-se o tabernáculo da Sagrada Reserva. Nesta hipótese, porém, a concepção arquitectónica deverá atender às exigências reclamadas para uma capela do Santíssimo, como atrás já referimos.

Poderá ainda a capela para os dias de semana (nas paróquias que a justifiquem) servir para os ritos mais familiares dos casamentos e funerais e, neste caso, poderíamos assim solucionar (onde as exigências económico-espaciais não permitirem uma diversificação de espaços adequados a cada função) o problema da capela mortuária.

Nesta deve predominar, em alto grau, o «carácter pascal da morte cristã» (cfr. Constituição, art.º 81), o que lhe será dado pelo próprio aconchego de um espaço mais reduzido que o da nave da igreja, e pela cor, luz e decoração alusiva à glória da Ressurreição. «A capela mortuária deve ser como que o sinal da orientação escatológica da comunidade de fiéis e da esperança na ressurreição dos mortos.»¹⁵⁴

Para finalizar, uma curta referência às sacristias, processada mais no aspecto de sua ligação com o espaço litúrgico do que numa procura de definição da sua configuração espacial.

Normalmente, a sacristia (ou sacristias) é um espaço adstrito ao do santuário: razões de ordem prática assim o recomendam e, entre elas, avulta o

seu carácter de arrecadação de objectos do culto necessários para o decorrer das cerimónias litúrgicas.

Porém, nem sempre a sua localização imediata ao santuário, mesmo com uma porta em comunicação directa com a nave, facilita a expressividade de uma autêntica procissão do Intróito. Esta tomará pleno significado se se desenrolar através dos fiéis da assembleia num percurso bem delineado pelas coxias que, na sua concepção, já deverão prever este rito primordial.

Teremos, então, de equacionar o problema em duas hipóteses: ou uma sacristia anexa ao santuário, mas de tal forma localizada que a saída da procissão de entrada não se faça por trás (o pior) ou ao lado do santuário; ou duas sacristias (preferível) em que uma, anexa ao santuário, conserve unicamente as funções de arrecadação de material litúrgico, e a outra, perto da entrada da igreja, de onde, significativamente, partirá a procissão ao cântico do Intróito, com a vantagem ainda de, nesta, o prior, após a Missa, poder mais facilmente contactar com o seu povo. No fundo, trata-se de uma restauração de um antigo ritual que, nos lugares onde já tem sido posta em prática, resultou em pleno.

É evidente que esta duplicação de sacristias e a localização junto da entrada representam um acréscimo de dificuldades para a concepção do esquema funcional da igreja, ainda que não seja impossível ou sequer muito difícil uma boa participação com os diferentes elementos que fazem parte da cintura de transição entre o exterior e o espaço sagrado interno.

Terminamos como começámos: na esperança de uma modesta contribuição, à luz das orientações conciliares e dos subsequentes documentos respeitantes ao arranjo do espaço litúrgico, para uma maior difusão de conceitos essenciais à estrutura espacial da igreja. E também na esperança que ressalte destas linhas o espírito da afirmação de G. Dieckmann: «... o objectivo mais urgente dos construtores das igrejas de hoje deve ser a firme rejeição da semelhança de catedral que tem dominado até agora e o regresso à ideia de uma estrutura de igreja que somente possa ser uma verdadeira *domus Dei* na medida em que serve a assembleia local, esta a verdadeira *ecclesia* onde Deus habita. A dimensão comum e pessoal, isto é, o mistério

155 In *Concilium* 2/1965;
p. 77.

do Corpo de Cristo realizado em pessoas que vivem no mundo de hoje, deve voltar a ter prioridade»¹⁵⁵.

Essencialmente, pareceu-nos oportuno sublinhar o valor fundamental da arte do espaço sagrado. O realce devido a esta primeira forma de arte sacra poderá esbater um pouco, sem prejuízo de uma autêntica criação artística no domínio dos objectos sagrados, o apego a um certo monumentalismo, (ou triunfalismo) que muito tem deformado um humilde espírito de serviço que deveria sempre presidir à casa de reunião da assembleia cristã, como o foi nos primeiros séculos do cristianismo.

«Nenhum padre tem obrigação de entender de arte a fundo, tal como de grego ou hebreu; mas deve ter consciência de que não percebe, que no Seminário não se aprendeu tudo e que há matérias sobre as quais não pode julgar, e outro recurso não resta que recorrer humildemente aos competentes.»

F. ROIG

NOTA FINAL

- > A título de complemento bibliográfico no domínio da construção de igrejas citaremos mais algumas obras de útil consulta, além das já apontadas em 128, 129, 132, 133, 136, 142, 145, 151 e 153;
- > «Normas para os concursos de anteprojectos da Igreja do Coração de Jesus em Lisboa e da Sé de Bragança», in *Novellae Olivarum* n.º 148, Jan. 1958, e *Arquitectura* n.º 76, e in edição da Comissão Executiva, 1964.
- > «Pastoral de Arte Sacra», de Cardeal Patriarca de Lisboa, Maio de 1953, in *Novidades e Boletim MRAR*, separata n.º 4.
- > «Church Building Directives», Wisconsin, in *Liturgical Arts* 26 (1957), 7-9.
- > *Directoire d'Art Sacré pour l'Archidiocèse de Montréal*, Fides (Montréal, 1963).
- > «Conclusions du Centre Pastorale Liturgique sur le Lieu de la célébration», in *La Maison-Dieu*, 63/1960, 243-9.

- > *Construire des Églises*, Ab. Paul Winninger, Col. Rencontres, CERF, 1957.
- > *Neue Kirchlische Kunst*, Anton Henze, Edit. Paulus (Recklighausen, 1958).
- > *Sacred Art and Architecture*, Keavin Seasolta, Herder & Herder (N. Y., 1963).
- > *Towards a Church Architecture*, Peter Hammond, The Architectural Press, 1962.
- > *Von Bau der Kirche*, Arq. Rudolf Schwarz, Lambert Schneider (Heidelberg, 1938).
- > *Art Sacré au XXème Siècle?*, P. Régamey, OP, Col. Art et Dieu, CERF, 1952.
- > *Liturgy and Architecture*, Peter Hammond, Barrie and Rockliff (London, 1960).
- > *Handbuch für den Kirchenbau*, Willy Weyres (München, 1959).
- > *Arte Moderna e Arte da Igreja*, Pe. Mendes Atanásio, DGU, Coimbra, 1959.
- > *Construcción y Renovación de Templos*, J. F. Roig, Ed Juan Flors, Barcelona, 1963.
- > *Boletim de Informação Pastoral*, n.ºs 9 de 1959 e 27 de 1963.
- > *Novellae Olivarum*, n.ºs 141/57, 154/58 e 162/59.
- > *Chiese e Quartiere*, n.ºs 26/63, 27/63 e 28/63.
- > *L'Art d'Église*, n.ºs 3/51-52, 1-2-3-4/54, 4/56 e 105/58.
- > *Ora et Labora*, n.ºs 4/59, 4-5/62 e 4/64.
- > *L'Art Sacré*, n.ºs 3-4/55, 3-4/56, 5-6/57, 1-2/60, 5-6/63, etc.
- > *Novas Igrejas* (boletim do SNIP), n.ºs 1 e 4/61, 5-6/62 e 7/63. ❖

MADALENA CABRAL

A veste sagrada

1965. *Ora et Labora*, Ano 12, n.º 4, pp. 310-323

«Estivesse o homem ainda no seu estado de justiça original e não precisaria de vestuário, cingido apenas pelo esplendor divino. A veste que cobre agora o seu corpo, a veste que ele enverga ou tira à sua vontade, pode tornar-se o sinal da graça que por misericórdia lhe foi dada, mas que pelo pecado ele pode perder ainda. Pela bondade de Deus, a alma cobre-se com a veste espiritual das virtudes. O vestuário da terra não é só exigido por uma condição miserável; tornou-se um símbolo da glorificação do homem. A veste baptismal deve ser restituída sem mancha no dia do julgamento, mas, enquanto esperamos o momento de nos entregarmos de corpo e alma à celeste acção de graças, convém que nos cubra a veste de coro dos bem-aventurados. É necessária esta veste nupcial para nos aproximarmos da Eucaristia terrestre, que junta num mesmo memorial da Ceia, o sacrifício da Cabeça e a oblação de um louvor imperecível.

«Uma veste não é sagrada por acumular riquezas. Não é um manto real, é um instrumento litúrgico. Deve, antes de mais, significar a glória interior do cristão e situá-lo, sem destoar, no coro do louvor eucarístico.

«Não deverá ser nunca grosseira ou rude, comum ou utilitária, como as túnicas de pele que cingiram Adão e Eva, nem como o burel ou a estopa, tristes memoriais da sempre viva presença do pecado. Antes deverá ser macia, alegre, preciosa. A própria lã, o próprio linho, devem adquirir, pela finura do trabalho, a nobreza insigne das almas bem-aventuradas.

«A veste sagrada não deve ser estorvo, mas deve obrigar à dignidade ou,

melhor, inspirá-la. Nas suas dobras, o mais rude dos homens deveria reencontrar a grandeza dos filhos de Deus restituídos à graça. Os séculos abastardaram-na, reduziram-na, tornaram-na rígida a ponto de favorecer as missas apressadas, os gestos furtivos e todo um comportamento incompatível com a dignidade do mistério. Alegremo-nos ao vê-la reencontrar, nos nossos dias, as formas do seu esplendor antigo. Não foi de uma preocupação estética que nasceu esta restauração – mas de uma necessidade espiritual situada no que há de mais profundo na renovação litúrgica.»

FR. M. A. COUTURIER, EM L'ART SACRÉ, N.º 5-6, 1955

Parece útil reflectir um pouco sobre o problema da paramentaria religiosa, uma vez que esta se integra – e tem posição importante – no movimento de renovação litúrgica actual. De facto, a veste sagrada está de tal forma ligada à celebração dos sagrados mistérios que nenhum cristão deveria ficar indiferente à forma como o sacerdote se apresenta vestido no altar.

Acontece, entretanto, que não prestamos ordinariamente senão uma atenção reduzida aos pormenores da celebração do culto, para os quais não foi despertado o nosso interesse; por outro lado, sucede também que os cristãos interessados na execução de uma paramentaria conveniente deparam com um tal número de dificuldades (problemáticas normas a seguir, difícil escolha de materiais, confecção, etc.) que facilmente desistem de uma selecção de qualidade inicialmente desejada. O resultado obtido é quase sempre pouco convincente, e todos vimos a sentir a necessidade de unir esforços para que seja dada atenção a este problema.

O assunto tem sido largamente estudado e debatido em centros especializados por toda a Europa, o que denota bem até que ponto vem merecendo justificada atenção. No apontamento que aqui deixamos à consideração dos leitores, não podemos deixar de nos fazer eco de algumas dessas opiniões; exprimem de certa forma a linha geral da evolução da paramentaria no tempo actual.

156 A. Molien, «Ornements sacrés», em *Dictionnaire de Théologie Catholique*, t. VI, Paris, 1932, col. 1590-1602.

A TRADIÇÃO DA PARAMENTARIA

Concordam os historiadores em apontar como certo o uso de vestes comuns para a celebração da Eucaristia durante o tempo dos Apóstolos e primeiros tempos da Igreja. Aparece no entanto uma recomendação de S. Clemente de Alexandria (séc. III) no sentido de que viesse a usar-se um traje especial para a oração, bem como uma indicação de S. Jerónimo no mesmo sentido (sécs. IV-V). Podemos imaginar que se trata de vestes correntes, mas de boa qualidade – possivelmente de fina lã branca – pois sabemos que S. Gregório Magno usava «o traje civil de um leigo da boa sociedade»¹⁵⁶.

Falando da casula, diremos que esta deriva da *paenula* romana, espécie de capa usada já desde os tempos pré-cristãos e adoptada pelas diversas classes [Fig. 1]. A *paenula* primitiva era cortada num semicírculo e bastante comprida. Cerca do século IV, começa a ser conhecida pelo nome de casula; é menos ampla, mas continua a ser geralmente usada para os mesmos fins que a anterior, ou seja, vida ao ar livre, trabalho e defesa contra as intempéries.

Com o tempo, veio a ser adoptada pelas classes superiores e passou também a ser usada durante o serviço do culto, generalizando-se esse hábito nos princípios do século XV. Embora caísse quase até ao solo, quando solta, esta peça de

vestuário não se tornava incómoda pois era geralmente levantada sobre os ombros ou sobre um braço, a fim de facilitar os movimentos [Fig. 2].

*

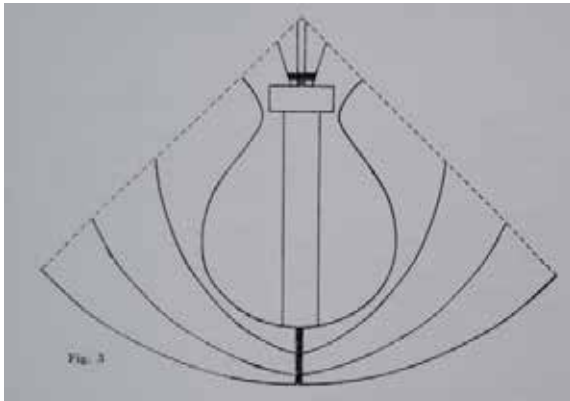
Ainda no século V, passou a ser também conhecida a «planeta», tipo de *paenula* mais ampla e rica, reservada, portanto, para as classes abastadas. Servia indiferentemente para clérigos e leigos, mas era sempre reservada a personagens de condição superior.



Fig. 1 e 2 ►

Nos séculos VI e VII, conhecem-se várias referências ao uso da pianeta pelos ministros da Igreja, e o termo é usado simultaneamente com o de casula, designando exactamente a mesma veste. A partir do século VIII, o termo casula é geralmente adoptado e passa a ser exclusivamente empregado. Durante este período os tecidos são quase sempre lisos, a decoração é reduzida mas forte. As sedas, porque extremamente raras ainda, são de alto preço. Só mais tarde, com o comércio entre Veneza e Constantinopla, se generaliza mais o seu emprego.

Até fins da Idade Média, a evolução da casula é lenta. Pelo facto de os tecidos empregados se tornarem mais espessos, começa, entretanto, a notar-se já um corte na parte lateral da casula que pesa sobre os braços, corte este destinado a facilitar os movimentos do sacerdote; daí a origem da chamada «casula gótica», que passa a cair em pregas verticais e a libertar os braços [Fig. 3].



▲ Fig. 3

Pouco a pouco, abandonado o sentido de veste ligada à indumentária civil, e tomando o caminho do paramento, são empregados tecidos preciosos; os veludos aparecem entre nós a partir do século XV com toda a riqueza de matéria e ornato que lhe dão as oficinas italianas e espanholas. A decoração suplementar de galões e sebastos é muita vez tecida e rebordada a ouro e prata, de efeito sumptuoso, ao gosto da época.

Vem mais tarde toda a exuberância da decoração barroca aliada a um retalhar exagerado da forma, que dá origem às casulas de tipo «rabcão». Delas conservam preciosos exemplares as nossas igrejas e museus, correspondentes ainda a determinado e forte espírito criador. [Fig. 3]

Tal forma, já de si artificial como peça de vestuário, chegou aos nossos dias – depois de floreada pelo século XVIII, adornada pela inventiva piedosa do séc. XIX e desclassificada pela comercialização da primeira metade deste século – na decadência e miséria que todos nós sobejamente conhecemos.

157 A. G. Martimort, *A Igreja em Oração*, Singerverga, 1965, p. 130, citando Paquier, *Traité de Liturgie*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1954, p. 122.

PARAMENTARIA CONTEMPORÂNEA

Nos princípios deste século, começa uma reacção por iniciativa de certos historiadores interessados; vão eles situar os seus ensaios de renovação a partir da já citada «casula gótica», rapidamente adoptada, e substituir a lamechice da decoração piedosa por uma decoração de tipo simbólico demasiado absorvente. Tal situação vai ganhando terreno, os motivos citados avassalam qualquer alfaia litúrgica. Começa a notar-se cansaço em certas esferas, e os mais desejosos de purificação reclamam um caminho de simplicidade.

Novamente se faz contravapor, desta vez tentando destronar os símbolos. Evitam-se (para bem) os bordados de cor berrante nas peças de linho, reduz-se muitas vezes a decoração da casula ao inofensivo Tau...; mas as sedas brochadas de tipo feminino, os inexpressivos galões de veludo ou lavrados e a falta de qualidade na confecção mantêm-se. A título de «moderno», aparecem violentas combinações de cor que nada têm de harmónico; acresce ainda o aspecto decadente de certa paramentaria contemporânea, o emprego frequente de materiais de inferior qualidade a pretender imitar aquilo que não são (algodões e sedas vegetais em substituição da seda natural, plástico dourado por ouro, etc.). Existe, pois, um fundo de falsidade, de certa maneira contrário à pureza que desejaríamos encontrar no serviço do culto.

FUNÇÃO DA VESTE SAGRADA

As palavras do Pe. Couturier, acima transcritas, situam o problema com aquela penetração que o caracterizava. A elas juntaremos alguns comentários de outros especialistas, que nos parecem enriquecer o contexto e completar o seu sentido.

«A veste litúrgica, com suas formas amplas, atenua e apaga a individualidade daquele que a usa a fim de, inversamente, manifestar a dignidade, a função. É natural que o homem que oficia no culto da igreja esteja vestido de uma forma correspondente à tarefa que lhe está designada e capaz de exprimir visivelmente aquilo que realiza... aquele que cumpre uma função do culto age principalmente como ministro e não a título privado.»¹⁵⁷

158 *L'Art Sacré*, 5/6, 1955.

Parece-nos isto suficiente como justificação para uso das vestes litúrgicas, mas há ainda uma palavra especial a dizer em relação à casula; a ela está ligado o forte simbolismo da caridade de Cristo que envolve o sacerdote e da qual ele deve estar inteiramente revestido. É bem explícita a palavra do bispo no momento preciso em que reveste o ordinando com a casula: «Recebe a veste sacerdotal que representa o ardor da caridade. Pois Deus pode aumentar-te o amor e conceder-te a perfeição das obras.»

A compreensão deste texto, a sua meditação, dará certamente novo alento a todos quantos se dediquem ao importante trabalho da paramentaria no espírito de verdade requerido. E seria também relativamente fácil chegar à conclusão de que não estamos diante da expressão dessa mesma caridade quando esbarramos com certas mascaradas, certos monumentos de pieguice que inundam as nossas igrejas.

Parece-nos ainda que a defesa da forma envolvente da casula, da sua amplidão grave, tem aqui, para além de qualquer razão histórica de justificado valor, a sua raiz mais certa.

SENTIDO DA RENOVAÇÃO ACTUAL

Vejam agora, em resumo, quais as características principais a que deve obedecer a veste sagrada. Damos a palavra a alguns dos especialistas e interessados que quiseram responder sobre o assunto a um inquérito da revista *L'Art Sacré* há cerca de dez anos¹⁵⁸.

UMA VESTE

«Para que a veste sagrada represente verdadeiramente a assembleia cristã na medida em que esta é viva e sincera, é indispensável que aquela seja também verdadeira; que seja, pois, e antes de mais nada, uma veste».

«Recebe o seu carácter sagrado da própria função litúrgica em que reveste o sacerdote. Essa qualidade deve ser justificada, não por uma riqueza superficial e berrante, mas pela sua nobreza, dignidade, autenticidade».

«A veste sagrada deve, antes de mais, ser uma veste; nisto tentará restaurar

¹⁵⁹ Pio XII, *Mediator Dei*; cf. *Acta Apostolicae Sedis*, 39, 1947, p. 591. A frase é de Pio XI, *Constituição Divini Cultus*.

a harmonia quebrada pelo pecado original: não se trata de fazer desaparecer o corpo, mas conseguir que ele exprima o mistério da alma.»

«A veste sagrada deve fundamentalmente ser uma veste, deve revestir o padre mais ou menos ricamente, e não servir de ornamento.»

SAGRADA

«Tal veste possui um carácter próprio: é sagrada, reveste o sacerdote na sua qualidade de sacrificador... Há-de dar a nota precisa da oração e contemplação que impregne o cristão desde a entrada no templo. Há-de fazer nascer o belo e o sagrado na sua sobriedade.»

«Deve ser uma veste sagrada; esquecemos demasiado o seu sentido profundamente social: para muitos, não é senão uma mascarada, qualquer coisa que soa a falso, e uma nota tanto mais irritante quanto tem a pretensão de “armar ao rico”. »

«Estas vestes afirmarão o seu carácter sagrado por uma certa qualidade, por uma certa pureza e pela autenticidade da forma e dos materiais escolhidos – mais do que pela acumulação dos símbolos.»

ADAPTADA À SUA FUNÇÃO

«A veste sagrada deve, antes de mais, responder, como qualquer outra alfaia litúrgica, à sua função cultural e às suas exigências. Temos, nos nossos dias, exagerada facilidade em esquecer que a veste litúrgica deve contribuir, pela sua beleza sagrada, para a elevação e santificação das almas – “a arte harmoniza-se com a religião desde que se comporte como nobre servidora do culto divino” –, lembra S. S. Pio XII na sua encíclica sobre a liturgia»¹⁵⁹.

«À parte alguns iniciados, a maioria dos fiéis não julga da vida litúrgica senão através daquilo que se vê: quer dizer, através dos ministros sagrados. Desejaria ver que o padre é um homem separado para Deus, alguém que ultrapassou as suas preocupações tão pesadamente materiais, alguém que definitivamente os liberte de si próprios e lhes lembre ou faça pressentir, até pelo seu aspecto exterior, que não são mais que viajantes deste mundo para o outro».

«Na realidade, quase sempre lhes é dado ver homens revestidos de paramentos que desagradam pelo desleixo, desconcertam pelo aspecto antiquado, ou chocam por um carácter “instalado” ou contente de si próprio».

A COMUNIDADE

«Como veste, deve estar de acordo com a vida quotidiana da comunidade; como veste sagrada, deve exprimir a tensão para Deus dessa mesma comunidade.»

«Quando se nos põe o problema de uma abadia beneditina ou de uma missão popular, creio que a resposta deve estar neste sentido: a veste sagrada há-de brotar do seu enquadramento como o enquadramento deve brotar da terra que o suporta. A aproximação “abadia – missão popular” poderia para muitos traduzir-se por: “riqueza – pobreza”; e logo, inevitavelmente, a questão do “luxo para Deus” seria posta.

Creio, entretanto, que será melhor falar de harmonia. É normal que num mosteiro onde todos tendem para o mesmo fim, pelos mesmos meios, num mesmo espírito, onde toda a vida está centrada sobre o Ofício Divino, seja devido chegar a uma plenitude, por certo mais difícil de atingir noutro grupo menos homogéneo e dividido nas suas preocupações.»

«Haverá, sem dúvida, diferença entre as vestes concebidas para uma grande paróquia urbana ou para uma simples igreja rural, uma capela ou uma basílica, ou mesmo a esplanada de Lourdes (porque não pensar também no caso de Fátima, ou no caso actual das concelebrações?)... Façamos entretanto por conhecer, sempre que possível, o ambiente a que se propõem realizar.»

PELA SUA MATÉRIA

«O essencial é que o tecido seja digno do fim a que se destina...»

«A escolha do tecido: quer seja de lã ou de seda, deve ser maleável e leve – mas sobretudo nada feminino. É indispensável obter um belo cair».

«Que dizer da cor, a gama é de tal forma vasta! É evidente que tons luminosos estão indicados para edifícios sombrios, enquanto que uma harmonia mais surda é possível numa igreja clara».

«Penso também que a escolha do forro e do colorido têm importância: a harmonia das cores deverá aí ser cuidadosamente estudada para evitar contrastes demasiado violentos, fruto de modas passageiras, contrárias, de certo modo, ao carácter de permanência e continuidade dos objectos sagrados».

PELO CORTE

«A forma deve vestir, portanto adaptar-se ao corpo humano, o que não acontece com a casula rígida. O regresso à grande forma clássica (*paenula*) ligeiramente modificada tem recebido o aplauso de sacerdotes e fiéis».

«A casula ampla, de pregas verticais (derivada da chamada casula gótica), é aquela que melhor veste o sacerdote, sobretudo quando não foi propositalmente estudada para ele».

«A maior objecção levantada contra a casula de tipo clássico está na dificuldade de movimentos que provoca. Parece que isto é um erro, pois qualquer destas casulas, quando bem assente, suporta-se muito bem; e o excesso de tecido levantado sobre o peito ou o antebraço irá ainda acrescentar mais à nobreza dos gestos que deverão ser feitos lentamente».

PELA DECORAÇÃO

«A sua decoração, que é facultativa, deverá manter-se sóbria, simples e nobre, o que lhe dará a possibilidade de se adaptar a qualquer estilo de Igreja...».

«Deveríamos sobretudo evitar que a decoração, a pretexto de um modernismo mal compreendido e pela falta de sentido sagrado, vá transformar em mascarada (ainda que seja artística) uma veste destinada ao culto».

«É evidente que a forma tem muito mais importância que a decoração e que esta deve estar sujeita à primeira. Poderá muito bem conceber-se uma casula sem decoração, que se bastaria a si própria pela qualidade da forma, por sua vez nascida da textura».

«A decoração da veste sagrada deve favorecer o silêncio. Não falando já das casulas charadas, há certos paramentos que formam biombo, dispersam os sentidos e chamam sobre si demasiada atenção. O sentido da decoração é unicamente orientar para Deus. Atinge os seus fins na medida em que desaparece, pondo-nos em contacto com as realidades invisíveis. Não deve aspirar a preencher os nossos anseios religiosos: deve simplesmente abrir uma porta sobre o infinito».

«... De uma forma geral, julgo que caminhamos para maior simplicidade».

«Acreditamos sinceramente nos recursos da tecelagem manual, que dá

possibilidades de um tresmalho mais cuidado, mais profundo. Poderá certamente contribuir para a renovação da paramentaria».

«Estimamos que a casula seja tecida à mão, numa peça só, a fim de conservar a pureza e autenticidade que deve ser a marca de toda a peça litúrgica...»

«Em suma, a aplicação de novos conceitos e materiais diferentes aos caminhos da verdadeira tradição há-de ser ainda uma questão de exacto discernimento e forte discrição. Desta forma, a arte da paramentaria religiosa, longe de envelhecer, manterá a sua vitalidade mercê das inúmeras contribuições actuais».

Da leitura acima, podemos tirar alguns conceitos gerais e notar certas tendências que muito nos agradam ainda, apesar da evolução realizada nestes últimos dez anos. Entre elas, o valor dado à própria estrutura da veste, nascida da qualidade do tecido e conseqüente corte, bem como o facto de a decoração passar automaticamente para plano muito secundário, feliz reacção contra tendências muito usuais entre nós.

Quanto ao corte, vemos que as opiniões se dividem entre duas correntes: a casula de tipo clássico, derivada da primitiva *paenula*, e a casula ampla, de pregas verticais, vulgarmente conhecida pelo nome de *gótica*. Esta última tem sido praticamente a única adoptada entre nós, embora tenha havido algumas raras experiências da casula clássica. Tal predilecção não originou, entretanto, grandes requintes quanto ao estudo da forma ou escolha de materiais empregados. Na maioria dos casos, esta casula é cortada em forma de elipse, na qual se proporciona uma abertura central para a cabeça. Ao revestir o celebrante, surge uma farfalhada colecção de pregas verticais que, de certa maneira, abafa os gestos do sacerdote e os neutraliza perante a assembleia cristã. Seria relativamente simples dar à casula a necessária inclinação dos ombros, a fim de que o centro da peça (frente e costas) viesse a cair simples e dignamente, sem exageros de roda, o que a torna mais viril e permite acompanhar o gesto com maior sobriedade.

A escolha entre os diferentes tipos de casula depende dos critérios da assembleia cristã, da sua evolução e conhecimentos. É vulgar reservar-se a

grande casula clássica para celebrações solenes, enquanto que a casula de pregas verticais passa a ser empregada diariamente, ou em edifícios de menores dimensões.

Esperamos que o tempo traga, mercê do estudo aprofundado das origens e da evolução da veste sagrada, felizes experiências, que venham a permitir um juízo ponderado e a formação de critérios seguros.

Vimos que, para a verdadeira renovação da veste litúrgica, havemos de voltar a conferir-lhe esse mesmo sentido de veste. É certo que não vamos concebê-la segundo os moldes da indumentária civil; a tradicional forma sagrada foi sempre mantida através dos séculos. Entretanto, pode verificar-se que cada grande época marcou fortemente a paramentaria sacra com o seu cunho, num grande espírito de liberdade e vigor. Vemos pois, aliados, e como ponto de partida para as melhores realizações, o respeito pela tradição e um forte espírito criador.

Numa Igreja em plena renovação, voluntariamente despojada, revivificada, como havemos de aceitar vestes sagradas que de forma alguma correspondem a tais directivas, mas antes se apresentam com aspecto espalhafatoso, luxuoso (ou falsamente luxuoso), quase atrevidas na sua dissonância?

Parece-nos que uma verdadeira procura da expressão certa da paramentaria, dentro das necessidades espirituais, culturais e humanas do nosso tempo, será excelente forma de conduzir os fiéis à participação mais activa na vida litúrgica. ✚

AVELINO RODRIGUES

Renovación del arte religioso en Portugal

Outubro-Dezembro 1970. ARA – *Arte Religioso Actual*,
Ano VII, n.º 26, pp. 122-136

Una de las señales más claras de la vida cristiana en Portugal, durante la Segunda República, es sin duda el número y la calidad de las iglesias construidas en los últimos treinta años.

No hay pequeña ciudad o villa de provincia que no haya levantado un templo. Las órdenes religiosas restauraron o construyeron muchos lugares de culto, colegios, residencias, hospitales. En los grandes centros, sobre todo Lisboa y Oporto, la década del 40 es la época del triunfo de las grandezas tradicionales, por el entusiasmo con que son restaurados los monumentos antiguos y se levantan iglesias de nueva planta, destinadas a ser, en el medio de la ciudad, el monumento a la «santidad portuguesa».

Se dice que en ninguna otra época de la Historia se construyó tanta iglesia en Portugal. Es verdad que, en el caso de Lisboa, las iglesias construidas son numéricamente insuficientes para responder a las necesidades pastorales de las nuevas zonas urbanas. Pero sobrepasan, con mucho, la capacidad financiera y las necesidades religiosas de las parroquias. Son monumentos presuntuosos y arcaizantes.

Es posible que toda esta exageración constructiva sea reflejo del entusiasmo de la Iglesia y de las fuerzas tradicionalistas para reafirmarse públicamente en Portugal, después de las humillaciones del final de la Monarquía y de la Primera República (1910). Parece como si la Iglesia perdiera el miedo de aparecer en público y, por el contrario, ahora se presentase con una arrogancia inesperada, que hace temblar de rabia a los viejos masones y a los republicanos anticlericales de la vieja guardia.

El triunfalismo escenificado en las nuevas construcciones evidenciaba un sentido de la revancha. El fenómeno encaja en el contexto general de la cruzada de restauración del espíritu nacionalista, del que fue, como símbolo y cartel, la famosa «Exposición del Mundo Portugués» (1940). En este contexto, la tradición católica aparecía expresamente como elemento integrador de la Nación, como una especie de superestructura de unidad de los valores nacionales, ligando el presente al pasado (que se quería restaurar). De ahí que la construcción de las nuevas iglesias fuera estimulada por el poder civil: les reserva emplazamiento privilegiado en las villas y ciudades; ofrece el terreno y hasta sufraga parte de los gastos de construcción. Nacieron así, por ejemplo, las iglesias de Fátima (1938), Santo Condestável (1951), S. João de Deus (1953) y S. João de Brito (1955). En el aspecto arquitectónico – si exceptuamos la iglesia de Fátima –, las otras tres son una síntesis perfecta de todos los vicios del tiempo: teatralidad grotesca, decoración absorbente y anárquica, arcaísmo de formas y motivos, ausencia del sentido del espacio y de la funcionalidad. Pero allí estaban para dar testimonio de la presencia del Cristianismo en la patria portuguesa «restaurada»; para lisonjear el tradicionalismo «saudosista» de una aristocracia cursi y hasta de las masas populares, sin cultura ni perspectivas a que agarrarse.

La arquitectura racionalista de los años 30, representada, sobre todo, en los trabajos del Arq. Pardal Monteiro, habiase afirmado en obras importantes como la «Estação Marítima de Alcântara», el «Instituto Superior Técnico», el «Seminário dos Olivais» y los edificios de la Exposición del Mundo Portugués. Pero no tuvo influencia en la construcción de las iglesias, salvo los casos de la iglesia de Fátima, de la capilla de Seminário dos Olivais, en Lisboa, y de la iglesia da Conceição, en Oporto. Además, el provincianismo nacionalista exacerbado por las celebraciones de 1940 y por toda una mentalización que habría de crear el «día de la raza» hizo morir en Portugal la primera corriente internacional de arquitectura moderna, suplantada por el folklorismo fofo que se llamaba «estilo portugués». Así sucede que de 1938 a 1956 se inauguraron en el Patriarcado de Lisboa 20 y 25 iglesias nuevas, todas ellas en formas más o menos «folklóricas».

En 1956, aparecen dos iglesias modernas. Póvoa de Santa Iria y Moscavide, absolutamente diferentes una de la otra, pero reveladoras de la posibilidad de introducir en Portugal las formas modernas de la arquitectura universal. La Iglesia de «Póvoa de Santa Iria», moderna y avanzada, pero sin valor arquitectónico, no provocó tanto revuelo como la iglesia de «Moscavide», cuya austera sencillez suponía un ensayo del funcionalismo litúrgico y de las líneas de moderna arquitectura.

ARQUITECTURA FUNCIONAL AL SERVICIO DE LA LITURGIA

Algo nuevo había sucedido. Tímidamente se iba a entrar en una fase decisiva para el arte religioso en Portugal.

Varios factores habían contribuido al cambio de ambiente. En primer término debe recordarse el inconformismo de los arquitectos jóvenes y sus críticas frecuentes a la arquitectura «oficial». Al mismo tiempo entraban en contacto con los movimientos culturales y artísticos de Europa, sobre todo de Suiza y de Alemania. La orientación funcional de la arquitectura moderna aparecía en Portugal en medio de ruidosa polémica, sobre problemas tan cruciales como la coherencia entre forma y función, así como la utilización lógica de nuevos materiales, según sus propiedades técnicas.

Esta preocupación funcionalista conectó con el movimiento de renovación litúrgica, iniciado antes de la guerra por dos grandes pioneros, Dom Antonio Coelho, monje benedictino, y Mgr. Pereira dos Reis, rector del Seminário dos Olivais. El Monasterio de Singeverga y el nuevo Seminario Mayor de Lisboa se transformaron en grandes centros de irradiación del movimiento litúrgico. Sus revistas, *Ora et Labora* y *Novellae Olivarum*, ejercieron gran influencia en el clero, en la Acción Católica, en los Auxiliares del Apostolado y en los organismos parroquiales. En Lisboa, la fuerte personalidad de Mgr. Pereira dos Reis había creado nuevas corrientes, anticipándose de lejos a las grandes líneas renovadoras de Vaticano II. Se entraba decididamente en una fase de «pastoral litúrgica», con tal entusiasmo que de hecho la pastoral se redujo – por varios años – a una función litúrgica.

Este ambiente hizo posible en Lisboa un acontecimiento que había de tener gran resonancia para la historia del arte moderno en Portugal: la exposición de arquitectura y arte sacro, promovida por un pequeño grupo de estudiantes y arquitectos jóvenes y celebrada en la iglesia de San Nicolás (1953). Por primera vez en Portugal se debatía públicamente el problema de la arquitectura moderna y sus repercusiones en el arte litúrgico. Como fruto de la Exposición se fundó el Movimiento de Renovación del Arte Religioso (MRAR), que tuvo gran aceptación en la Escuela de Bellas Artes y en varios Seminarios. Se promovieron debates, conferencias, exposiciones: se organizaron cursillos y ejercicios espirituales, en que se profundizaba la teología del templo y la espiritualidad litúrgica, con la valiosa colaboración de otras personas – de fuera del medio técnico o artístico –, como algunos alumnos del Seminario de Olivais, y, sobre todo, dos profesores del mismo, el liturgista Pe. José Ferreira y el teólogo Pe. José da Felicidade Alves.

El MRAR poco a poco llegó a ser una escuela de reflexión – seria y espontánea –, cuyas reuniones frecuentaban artistas, incluso algunos bien conocidos por sus actitudes agnósticas. Pasados los años y merced a un trabajo de equipo, en que el arte sacro era punto de arranque para un estudio y crítica estética más global, puede afirmarse que buen número de los mejores arquitectos modernos pasaron por el MRAR y deben a su existencia mucho de lo que son y de lo que saben.

Las iglesias de Moscovide (Lisboa), de Águas-Penamacor (Guarda) y la del pantano del Picote quedaron como exponentes y ejemplo de este período contestatario, despojado y sencillo, en que la intención litúrgica se superponía a todo lo demás.

Se pretendía que el edificio respondiera – como una máquina – a las necesidades culturales, que al efecto quedaban reducidas a la celebración eucarística. La iglesia – como los liturgistas la describieron – no pasaba de ser un espacio en torno al altar. Se raciocinaba muy simplemente: como el culto es comunitario y jerárquico, la iglesia moderna tiene que ser un espacio comunitario y estructurado de modo que sea – incluso vacía – una representación plástica de la asamblea litúrgica, o como entonces se acostumbraba

a decir, el *sacramento* de la parroquia. El culto eucarístico era casi exclusivo y por eso el altar era necesariamente el polo único de todo el espacio, el punto donde se concentraban geométricamente las líneas arquitectónicas, la iluminación, el color. El altar era todo y algo más: una devoción, un mito, casi un tabú. Nada podía eclipsar-le o hacerle competencia.

Pero había problemas – de difícil solución muchas veces –, como la colocación de los embones o de la sede presidencial o la balaustrada del comulgatorio. Nada digamos de la cuestión planteada siempre por la presencia del Sagrario sobre el altar y la obligatoriedad del expositorio, para la manifestación solemne del S.S., exigencias entonces indiscutidas e indiscutibles en Portugal. Otra dificultad provenía de la resistencia de los obispos para autorizar la celebración de la misa «cara al pueblo», con el consiguiente acercamiento del altar a la nave. Difícil entendimiento entre los obispos, los artistas y los liturgistas, sobre este tema que solía a terminar en soluciones de compromiso que hoy nos parecen sencillamente ridículas.

Hasta el mismo cardenal Cerejeira significaba su resistencia a evolucionar en detalles tradicionales. Por otra parte, artistas y liturgistas siempre encontraron en el patriarca de Lisboa un espíritu abierto a muchas innovaciones. Nunca dejaron de reconocer que sus discursos e intervenciones oficiales – sobre todo la confianza que puso en el MRAR – fueron decisivas para la aceptación y fortalecimiento de las nuevas corrientes litúrgicas y artísticas en Lisboa, mucho antes que en otras diócesis de Portugal o del extranjero.

Hoy debe reconocerse que algunas buenas iglesias de esta época fueron muy perjudicadas por exigencias melindrosas – desmedidas – a las que se daba mucha importancia «en las alturas» y que al poco tiempo acabaron cayendo en desuso con la mayor naturalidad. Sirva de ejemplo la iglesia de Vidais (Caldas da Rainha), que en otros aspectos fue una buena realización. Felizmente no pasó lo mismo con la iglesia del Sagrado Corazón de Jesús, programada y diseñada en aquel tiempo (1960): el correr del tiempo ha permitido la evolución profunda de su programa y proyecto primitivo, sobre todo respecto al interior de la Iglesia.

LA «CIUDADELA» PARROQUIAL

Hacia el año 50 todo el país se vio animado por un entusiasta movimiento pastoralista. Era fruto de los contactos cada vez más frecuentes con el extranjero y del trabajo de un pequeño equipo, reunido en torno al, entonces, Pe. Manuel Falcão, hoy obispo auxiliar del Patriarcado, que a través del BIP (*Boletín de Información Pastoral*) comenzó – desde 1958 – la divulgación de experiencias y documentación pastoral.

Uno de los temas que provocaba animadas discusiones era el relativo a la dimensión de las parroquias. Ya se defendía entonces que la parroquia no debía pasar de los 4000 a 5000 feligreses.

Como la población de las ciudades – y también de las aldeas – había crecido bastante, la experiencia enseñaba que la iglesia nueva traía un nuevo flujo de vida a las comunidades. Había motivos válidos para un entusiasmo constructivo por parte de muchos párrocos, empeñados en dedicar al trabajo de la construcción de un nuevo templo el dinamismo que no sabían cómo invertir en la construcción de la comunidad parroquial.

La afición por la pastoral nunca alcanzó suficiente profundidad. Pero se había fomentado una verdadera devoción por la parroquia y por su templo, que la actividad de un clero clarividente y joven estimulaba incansablemente. Los nuevos organismos parroquiales de apostolado, movimientos catequísticos, de Acción Católica, grupos asistenciales, grupos juveniles, etc., provocaron el entusiasmo de muchos párrocos, que buscaron en la pastoral el método para organizar la vida parroquial, evitando la dispersión de esfuerzos. Una cosa se veía clara, la necesidad de equipo e instalaciones para todos esos grupos.

Poco tiempo después se dejaba de hablar de «iglesia o templo» para insistir, sobre todo, en el «centro parroquial» como conjunto de espacios alrededor de la iglesia, como la «domus ecclesiae» donde se desarrollase la vida de la comunidad parroquial, con expresión plástica de la misma. Entonces se comenzó a hablar mucho de la «ciudadela parroquial» equipada oportunamente para responder a las necesidades de una sociedad urbana. (Como si en la ciudad no existieran otros servicios sociales.) A los arquitectos se entregaban esquemas de necesidades parroquiales con programas sumamente

recargados, que no es preciso detallar. De este modo surgió el programa y proyecto de la iglesia del Sagrado Corazón, de Lisboa, en el estudio de los arquitectos Nuno Teotónio Pereira y Nuno Portas.

El Secretariado de las Nuevas Iglesias del Patriarcado, creado en 1961, marca una nueva etapa, un nuevo paso al frente en la arquitectura religiosa, ya que traduce la aceptación de las nuevas ideas por la jerarquía y da forma institucional al trabajo de los franco-tiradores de MRAR. La dirección del Secretariado fue puesta en manos de jóvenes arquitectos de aquel movimiento que pasó a ser – para toda la diócesis – el órgano de consulta del obispo diocesano en materia de arte sacro.

Es cierto que no todas las realizaciones de este período fueron acertadas. Pero sí es cierto que, en el aspecto litúrgico, las iglesias entonces construidas no han quedado desfasadas por el Concilio. Esto se explica por el fenómeno de «pionerismo litúrgico» que había renovado la mentalidad y realizaciones de la Iglesia lisbonense.

Ideas discutidas durante más de diez años en el ámbito del MRAR acabaron estructuradas en el llamado programa-tipo del Secretariado de las Nuevas Iglesias de la Diócesis de Lisboa (1965), que vino a orientar todo el trabajo de promoción constructiva. Dicho programa fue un documento notable. El hecho de llegar con cierto retraso respecto a documentos similares del extranjero permitió beneficiarse de la experiencia de otros países: tal vez sea el documento más completo en su género, a pesar de no haberse aún perfeccionado por actualizaciones que su carácter de «documento abierto» hacían prever.

Contemporáneas al programa-tipo son las iglesias de Paço d’Arcos (arquitecto João de Almeida), Negrelos-Porto (arquitecto Luís Cunha), Calvão-Aveiro (arquitecto Abrunhosa de Brito), Rio Maior (arquitecto José Luís Zúquete), Seminário de Olival-Fátima (arquitecto Diogo Lino Pimentel), Almada (arquitecto Nuno Teotónio Pereira y Nuno Portas), Bairro de Tabaqueira (arquitecto Jorge Viana), Fazendas de Almeirim (arquitecto Francisco Figueiras), Alfeizerão e Famalicão de Nazaré (arquitecto Flores Ribeiro, SNIP).

En verdad que el programa ya estaba desactualizado a los dos años de su publicación, porque la evolución posconciliar había sobrepasado su concepción de iglesia y los criterios litúrgicos y pastorales que lo inspiraron.

SE CONTESTA LA CONSTRUCCIÓN DE «EDIFICIOS SAGRADOS»

El 17 de febrero de 1966 tuvo lugar en Lisboa una histórica reunión del MRAR en que volvió a ponerse sobre el tapete toda la experiencia hasta entonces vivida. El Pe. José da Felicidade Alves, entonces párroco de Belém y una de las personas más competentes en la diócesis en materia de teología y pastoral litúrgica, formuló con claridad y valentía estos juicios críticos:

1. Es un error definir la iglesia como «templo», esto es, como «edificio sagrado», separado de todo uso profano, para un uso exclusivamente sacro. El programa debe basarse en la vida de la comunidad y no en el espacio ritual, porque el carácter de «sagrado» está en el cristiano y en la comunidad, cuyas acciones son todas sagradas. Por el contrario, «sacralizar» las cosas es como «cosificar» lo sagrado, esto es, ligar lo sagrado a tal local, tal objeto o imagen, lo que prácticamente es la base de la magia o, por lo menos, un regreso al levitismo del Antiguo Testamento.
2. Es también un error considerar la iglesia-templo como centro de la comunidad cristiana. Equivaldría a admitir que la esencia del cristianismo está en el rito y no en la vida. Por eso, en términos espaciales, el «centro parroquial» no es un complemento del espacio litúrgico. Más bien sería lo contrario, el «espacio» una exigencia del centro y comunidad parroquial.
3. Es equivocado hablar de una zona de celebración contrapuesta a la zona de asamblea. Todo el espacio es zona de celebración.
4. Es erróneo pensar que tenemos criterios litúrgicos y pastorales que definan – de modo definitivo – la estructura de las múltiples celebraciones (misa, liturgia de la Palabra, liturgia sacramental, etc.). La evolución de la liturgia y de la pastoral altera y cambia su fisonomía.

Hoy se han perdido muchas certezas que parecían aseguradas antiguamente. En concreto: no sabemos bien para qué son y sirven las iglesias en el mundo; no se ha definido para qué son y sirven las parroquias; no sabemos la auténtica fisonomía de varias acciones litúrgicas; no podemos prever adónde nos llevan las modificaciones radicales que se están operando en el cuerpo social de la Iglesia.

El Pe. José da Felicidade Alves añadió que, siendo la comunidad cristiana «esencialmente peregrina», nada hay más contrario al cristianismo que la instalación en lo adquirido, el inmovilismo vital, el freno a la evolución, como ocurre con los «edificios sagrados» que, una vez construidos, fijan la vida en una fase sobrepasada y no sirven para su dinamismo. Además de esto, para respetar el carácter laico de la vida temporal y ser fermento de fraternidad, igualdad y libertad, el cristianismo tiene que huir de la tentación constantiniana presentándose como una organización social coextensiva de la sociedad profana para la esfera religiosa. La construcción de «edificios sagrados» corresponde a ese estilo de vida que, al fin y al cabo, se manifestó antievangélico y perjudicial al cristianismo y a la Iglesia. Finalmente, la construcción de iglesias es negocio ruinoso en esta fase incontrolable de evolución y movilidad, que afecta a las poblaciones urbanas y rurales, y además absorbe las energías apostólicas y posibilidades económicas necesarias para otras exigencias inaplazables de la vocación cristiana.

En conclusión: en la presente fase de la vida de la Iglesia, la formulación de un programa y de una política de construcción de edificios típicamente sagrados deben rechazarse como algo entorpecedor del movimiento inmanente del cristianismo hacia una continua superación.

Se trataba de una postura radical, importante en cuanto crítica de supuestas certezas, pero incapaz de aportar solución positiva a las necesidades de infraestructura pastoral. Tuvo – sin embargo – la virtud de suscitar – muy oportunamente – una reflexión seria sobre los «nuevos conceptos de iglesia» y hasta una política de actuación pastoral, que vendría a resultar muy realista.

NUEVOS CONCEPTOS DE IGLESIA

La nueva etapa – interrogativa y científica – quedó esbozada en la introducción al número 2 del Boletín del MRAR (2.^a serie), del que transcribimos este texto:

«Porque el MRAR es un movimiento de acción, no pudo concederse un descanso después de ganar la doble batalla de la funcionalidad y de la aceptación del arte moderno en las iglesias. Son cuestiones que hoy están fuera de toda discusión. Pero nuevos problemas volvieron a ocupar nuestra atención. Problemas surgidos de la propia vida en evolución, y que fuimos capaces de detectar porque nosotros mismos íbamos madurando para una visión más profunda.

La idea de la funcionalidad no puede negarse. Por el contrario, deberá ampliar su contenido, pues reconocemos que llamábamos funcionalidad a lo que solamente era una parte de la misma – la liturgia – y no al funcionalismo global de toda la obra. Hoy, en cambio, sabemos que no puede entenderse la funcionalidad sino en términos sociológicos. Porque los edificios están al servicio de las comunidades y la propia vida de éstas evoluciona notablemente, hasta exigir el planteamiento de una revisión pastoral. En esta situación no puede concebirse un programa unificado para las iglesias parroquiales, pues las comunidades son muy diferentes unas de otras y sobre todo porque el ambiente social se encuentra en plena ebullición. Se dice que la parroquia está en crisis. En todo caso, es un hecho que la proyección pastoral sobre la feligresía o vecindario ya no es completa ni exclusiva de la parroquia. No sabemos – en verdad – lo que es la parroquia de hoy; mucho menos lo que será en el futuro. No podemos prever si se articularan en la parroquia – y de qué forma – los grupos de pastoral especializada y otros grupos espontáneos, que parecen destinados a desempeñar un gran papel en el futuro. Programar al detalle para el futuro en una fase transitoria y tan evolutiva es preparar una obra «anticuada desde el día de su inauguración».

También es verdad que los cristianos de hoy necesitan de lugares de culto. Hay necesidad de reunirse. Pero no puede pensarse en un espacio arquitectónico con expresividad muy definida y donde todo ha sido previsto para el

presente. Es posible que en el futuro tenga que abandonarse por inservible. El hombre que entra en una iglesia va a la búsqueda de ambiente distinto de su diaria monotonía, que le cansa y aburre. Busca aire nuevo. Necesita signos que le hablen de realidades y aspiraciones no entrevistas cada día. Pero no es posible salir de este «impasse» sin una actitud valiente de humildad. Se trata de reconocer que tal vez la arquitectura ya no tenga aquella misión prospectiva de adelantarse en iniciativas culturales para la formación de masas, como se la ha venido reconociendo. Solamente se reconocería dicha función al edificio si éste fuera resultado de un movimiento renovador de cultura que impulsase y animase la vida de la comunidad. Ese ambiente nuevo que las personas crean en el templo no existe en el espacio vacío, sino que debe ser fruto del calor humano de las asambleas empeñadas en vivir la alegría pascual de la reunión.

Por otra parte, dada la fisiología propia de nuestra sociedad formada por muchos cristianos agnósticos y de gran número de personas de buena voluntad, deseosas de acercarse a los cristianos practicantes (por amistad, por curiosidad, o por la fuerte atracción del valor simbólico de la Iglesia y de los gestos rituales) y también porque cada vez debe conceder-se un mayor margen de libertad a las personas y a los grupos para que ellos encuentren su conexión con la totalidad del espacio y de la asamblea..., por todo esto, hoy parece imponerse un sentido de la arquitectura religiosa, que podrá ser o no auténtica arquitectura, pero que ciertamente no será «religiosa».

Entre las últimas novedades no podemos dejar de mencionar el llamado «espacio neutro», que las personas puedan utilizar según convenga y quieran, con interinidad de precario, que habrá de ser siempre actual al carecer de permanencia. Son nuevos puntos que obstaculizan cualquier iniciativa de programas definitivos y que cercenan mucho la importancia de las exigencias funcionales. Nuestras iglesias dejarán de ser funcionales en el sentido de que habrán de permitir todas las múltiples necesidades de diversos grupos. Deben poder adaptarse fácilmente a las necesidades de la liturgia, de la pastoral y del gusto en continua evolución.

¿Dejaremos – entonces – de construir iglesias? No se trata de eso. Pero nega-

mos, ciertamente, que la iglesia – parroquial u no parroquial – pueda ser un monumento arrogante de afirmación de fe, de ostentoso sectarismo en una época de miseria económica, de aconfesionalismo, de comunión social, de sencillez de vida. Negamos también que la iglesia sea un templo en el que solamente se realicen actos litúrgicos, ya que toda la vida de la comunidad es sagrada. Negamos que la iglesia sea una «ciudadela parroquial», aunque consideramos urgente y necesaria cierta concentración de servicios de evangelización, de convivencia y caridad, porque en el ambiente social la parroquia actual tiene que dar solamente un testimonio espontáneo y sencillo de caridad, sin grandes organizaciones que se salen de su competencia.

Pero afirmamos que donde haya una comunidad de cristianos tiene que haber un lugar de reunión, que puede ser simplemente una casa particular o pequeñas «casas de comunidad» dispersas por los barrios y poblaciones, dotadas de los servicios más indispensables, y entonces serán también los espacios en que los cristianos del barrio se puedan reunir para toda clase de actividades comunitarias (litúrgicas o no.)

¿Cómo se realizará todo esto? Sobre todo, ¿cómo dar a estos edificios un valor de símbolo discreto en medio de la gran ciudad, sin que la Iglesia se esconda, ni tampoco ofenda su presencia la sensibilidad de ciertas personas? Se trata de un problema que sólo se podrá ir abordando a medida que sean posibles ciertas experiencias de ensayo, apoyadas en un movimiento serio de renovación cultural de las comunidades cristianas.»

Un nuevo período se abrió en la historia de la construcción de iglesias en Portugal. El centro de gravitación de la vida eclesial se había separado de la liturgia hacia otras actividades más evangélicas, en la vida común diaria y en la dinámica de la caridad. Los cristianos más esclarecidos se avergüenzan de la acusación pública de despilfarro y desapruban el contra-testimonio de triunfalismo en la construcción de grandes edificios.

También se constata una profunda alteración del contexto sociológico en que fueron elaborados los conceptos tradicionales. Cada vez se atente más la urgencia de tomar conciencia de la vida personal y colectiva – en

grupos – de los hombres con quienes vivimos. Estas apreciaciones llevaron al MRAR a una serie de estudios que facilitasen un conocimiento más profundo de la psicología de la sociedad urbana en la fase transitoria que atraviesa, examinando hasta el propio proceso de evolución. Se trataba del estudio de aquellas hipótesis de liberación y promoción humanas que la ciudad ofrece a los hombres, así como los medios para combatir y remediar las consecuencias enajenantes del desorden urbano. Se vio que nuestra sociedad urbana, siendo una evolución de la sociedad rural tradicional se encuentra aún mezclada con ella en la actual fase de transición.

¿Qué lugar corresponde a la parroquia en esta sociedad urbana, en que los sistemas de comunicación, de seguridad y de control social son totalmente diferentes de lo que habíamos conocido en el seno de la civilización? No podemos responder con seguridad porque no sabemos aún vivir en la ciudad. No podemos olvidar la progresiva interdependencia entre la casa y los lugares de encuentro, entre el campo y la ciudad; la especialización y concurrencia de servicios urbanos permiten mayor número de posibilidades; la independencia mayor de las personas, el diálogo abierto, la reciproca tolerancia, en la coexistencia y variedad de ideologías y credos; lección de solidaridad que nos da la experiencia de industrialización.

En este contexto de civilización urbana, la iglesia sólo puede ocupar un puesto como institución especializada junto a otras instituciones ciudadanas. La parroquia puede funcionar perfectamente en la nueva sociedad si presta atención especial a los factores ligados al terreno: la familia, la unidad vecinal, la seguridad afectiva, los grupos de afinidad geográfica y en general las estructuras de acogida.

Escapan de la parroquia alejándose de ella casi todos los demás aspectos de la vida social: las profesiones, los contactos sociales especializados, la estructura escolar, la asistencia, la cultura, el descanso. En resumen, que aún hay un puesto y tarea para la parroquia en la civilización urbana, como una de las posibles organizaciones de pastoral, pero no puede olvidarse que ni la parroquia agota las posibilidades de organizar, ni las «organizaciones» constituyen por sí solas lo esencial en una pastoral.

A esta situación llegaban nuestras investigaciones hacia 1967-68, a un nivel en el que el MRAR profundizaba – como nunca – en sus experiencias, entrando después en un «impasse» que no se ve el modo de sobrepasar.

Las ideas vendrán a dar su fruto, sobre todo a través del SNIP. De aquí en adelante, son raros – al menos en Lisboa – los proyectos de «iglesia-templo». Prosiguen las obras de algunas iglesias ya comenzadas, pero los nuevos proyectos siguen francamente otras directrices.

En los barrios nuevos, saturados por una población recién llegada, que no encontró todavía lazos de vida comunitaria, se comprende que el edificio de la iglesia pueda suplir la falta de otras organizaciones sociales y prestar un servicio a la población. Pero no hay duda que el problema fundamental se enraíza en la preocupación misionera de la comunidad mucho más que en la presentación arquitectónica de la iglesia. A veces se sugiere la implantación de una *capilla provisional*, de materiales pobres y sin pretensiones. La experiencia no fue tan fecunda como se esperaba, sobre todo porque las poblaciones – el vecindario – inicialmente sin recursos, comenzaron a incrementar sus exigencias que sobrecargan la obra y le quitan su carácter de provisionalidad.

Más conseguido fue el planteamiento y programa pastoral de la zona de Algés y de los nuevos barrios residenciales de Chelas, donde se han previsto pequeños centros de actividad dispersos entre las viviendas. Incluso en las mismas construcciones. Con todo también se proyecta un centro mayor para los servicios centrales y grandes asambleas.

La experiencia de mayor aceptación ha sido – por entonces – la *capilla salón*. El proyecto-tipo estudiado en el SNIP es susceptible de diversas variantes según el ambiente sociológico y las necesidades espaciales del pueblo a que se destine. La planta es fundamentalmente la misma siempre: un pequeño espacio exclusivamente litúrgico, que puede abrirse a través de una puerta de corredera hacia el gran salón «polivalente», siempre que sea preciso mayor espacio para grandes asambleas. Este salón, que normalmente funciona como centro de convivencias, tiene varias salas anexas (para diversos servicios), una de las cuales está en plano más elevado, pudiendo servir de escenario o de sala independiente, y hasta de espacio complementario y de animación en

las grandes asambleas litúrgicas. Unas diez unidades – de estas capillas-salón – se están construyendo actualmente, tanto en ambientes urbanos como en zonas rurales. Aún es prematuro hacer juicio de su funcionamiento.

Entre tanto y a pesar de haberse hablado mucho de des-sacralización de los edificios y de la excesiva duplicación de espacios, aún no hubo suficiente decisión y valentía para acometer la construcción de una iglesia verdaderamente polifuncional. Fácilmente se acepta que un salón de convivencias pueda unirse a un espacio litúrgico, aumentando ocasionalmente la capacidad local para celebraciones religiosas. Pero persiste la resistencia para aceptar que el espacio litúrgico se convierta ocasionalmente en zona de convivencia para celebraciones no religiosas. Lo más que se admite es el poder aislar una parte del espacio litúrgico, separando el «santuario» con una cortina de protección.

El problema más importante del cristianismo en Portugal es el de saber si la Iglesia está dispuesta a abrir sus puertas a los no creyentes y si a estos les interesa buscar algo en la iglesia. En consecuencia se trata de saber si es posible concebir una «iglesia-servicio de todos» o si, por el contrario, los edificios religiosos continuarán siendo un «ghetto» donde se refugia un grupo humano que la ciudad repudia y que no se interesa en comulgar con la vida de la ciudad.

Sólo la respuesta a este interrogante podría legitimar o condenar – en definitiva – proyectos como los del «Corazón de Jesús», de los «Olivais», de «Arroios» y de «S. Domingos de Benfica», que se pensaron para ser un «sistema abierto», ofrecido a la ciudad y no segregado de la misma, aptos para inspirar una participación multiforme, pero que una equivocada restricción de su destino pudiera convertir en el futuro en edificios cerrados con siete llaves, donde la ciudad no entre, ni quiere entrar, porque le repele y le acusa.

Todo dependerá del papel que la iglesia haya de desempeñar en el futuro del país.

Después de esta evolución tan rica y variada de la des-sacralización de la arquitectura, de la des-monumentalización de la Iglesia, de la descentra-

lización de los servicios pastorales, de la utilización profana de los edificios «religiosos», nos encontramos ahora en el mismo punto de arranque que inspiró nuestra reflexión dialéctica.

Y vienen los sociólogos a decirnos: los pequeños espacios – casi familiares – diseminados por los barrios no excluyen, sino más bien reafirman la necesidad de construir otros espacios mayores, porque la religión de la ciudad será al mismo tiempo religión de pequeños grupos y de algunas grandes asambleas.

Otros dicen: es verdaderamente escandaloso invertir grandes fondos en la construcción de edificios litúrgicos; pero si la iglesia se abre a usos profanos, como cine, convivencias, escuela, descanso, etc., se corre el peligro de aislar a los cristianos de los otros hombres, creando una cultura controlada y censurada que no interesa a la ciudad. Esto les lleva a decir nuevamente que más valdría construir una iglesia que se usara tan sólo como templo, que construir en ella espacios para las más diversas actividades socio-culturales, nueva faceta de prepotencia clerical sobre la cultura de un grupo, que no tiene que ser específicamente cristiana. Además, si la iglesia se centra exclusivamente en los servicios religiosos, los cristianos buscarían en la ciudad otros servicios especializados de cultura y recreo – según sus gustos y posibilidades –, con la ventaja de entrar más en contacto con los problemas y la vida de los hombres y hasta surgir la posibilidad de ejercer un influjo misionero.

Los arquitectos de vanguardia – los que culturalmente se comprometieron en pro de la laicización de la vida y desacralización de los espacios – paradójicamente declaran: en la monotonía de la ciudad, vuelven a ser necesarios espacios muy definidos y de clara significación, que hablen con especial énfasis, como es el caso de los espacios litúrgicos, aunque, además de las funciones propias puedan celebrarse en el otras actividades. Necesitamos espacios significados y retóricos, que supongan una pausa en la vida de la ciudad, una nota diferente y un complemento de armonía. Esta es la idea clave en el concurso para la nueva iglesia de «Olivais-Sul» (Lisboa) «un

oasis en medio de un desierto de significación», y al mismo tiempo un servicio prestado a toda la comunidad del barrio, ya que se ponen a su disposición instalaciones que no tenía.

Estas observaciones nos llevan a prever que, a pesar de todas las críticas al constantinismo de la vida de la Iglesia y a pesar de toda censura al «derroche» económico, con decidida voluntad de centrar la actuación de la Iglesia en los problemas de la vida más que en los ritos litúrgicos, continuarán construyéndose iglesias en Portugal. Y habrá opción y ambientes para «iglesias-sólo iglesias», así como para «iglesias-casi profanas» e «iglesias-servicio de todos», según las diversas exigencias pastorales y los distintos modos de presencia cristiana en la vida. ❖

