

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITECTURA
FAUP 2009/2010

Arquitectura Religiosa Contemporânea
A Essência do Espaço Sagrado no Século XX

Jorge Luís de Menezes Montenegro Andrade Figueiredo

Docente Acompanhante:
Arquitecto Manuel Tomás Botelho

Agradeço a todos.
A todos com quem alguma lição aprendi.
A todas as vozes que escutei.
A todos os livros que li.
A todos com quem conversei.
A todas as viagens que fiz.
A todos os que amei.
Porque assim me deixam feliz.
Obrigado por ter chegado onde cheguei.
Assim continuarei...

Resumo

Desde os primórdios que o homem reflecte sobre a necessidade de criar um espaço simbólico para atingir a dimensão espiritual do sagrado.

Esta concepção, envolve a conjugação de dois conceitos que se relacionam intrinsecamente: A Religião e a Arquitectura. Enquanto uma se torna na força geradora que move o homem a desejar construir espaços sagrados, a outra permite através de materiais físicos a construção desses mesmos espaços.

Neste sentido, ao longo da História, analizaremos o maior ou menor grau de importância que a concepção de espaços sacralizados exerceu nas civilizações que os ergueram.

Focar-se-á o estudo no edifício de culto católico contemporâneo compreendendo em que media a sua concepção constitui uma solução de continuidade ou descontinuidade com a tradição da arquitectura religiosa cristã.

Palavras-Chave: Arquitectura; Liturgia; Espaço Sagrado; Teofania; Poder Simbólico; Arte Sacra; Vazio; Contemporaneidade...

Abstract

Since the beginning of times that mankind thinks about the need of creating a symbolic space to achieve the spiritual dimension of the sacred/divine.

This conception involves the conjugation of two concepts which are intimately related: religion and architecture. Meanwhile one of them becomes the generating force which moves men to wish to build secret spaces, the other one allows, through physical materials, the construction of those same spaces.

In this sense, along the History, we will analyse the bigger or the smaller degree of importance of the conception of sacred spaces for the civilizations who built those spaces.

This study will be focused at the contemporaneous catholic cult building, trying to understand in which way its conception represents a solution of continuity or, the other way, non-continuity with the tradition of the Christian religion architecture.

Key-words: architecture, liturgy, sacred space, teophanie, symbolic power, sacred art, emptiness, contemporary....

ÍNDICE

Agradecimentos

Resumo / Abstract

1 - APRESENTAÇÃO

1.1 - Objecto/Objectivo.....	Pág.8
1.2 - Metodologia.....	Pág.9
1.3 - Estrutura.....	Pág.10
1.4 - Introdução.....	Pág.13

2 – O SAGRADO

2.1 - A Religião Enquanto Força Geradora de Sentido.....	Pág.16
2.2 - O Espaço Sagrado e sua Simbologia.....	Pág.19

3 - A EVOLUÇÃO DO ESPAÇO SAGRADO NA HISTÓRIA

3.1 - Das Civilizações Primitivas ao Início do Cristianismo.....	Pág.28
3.2 - Domus Ekklesiae, Origem do Templo Cristão e Sua Simbologia.....	Pág.37
3.3 - Estilos Históricos - Diferentes Concepções do Espaço sagrado.....	Pág.44

4 – ESPAÇO SAGRADO CONTEMPORÂNEO (séc. XX)

4.1 - 1900-1918 - Anseio de uma Renovação.....	Pág.53
4.1.1 - Portugal - Revivalismo Historicista.....	Pág.66
4.2 - 1918-1945 - Ensaios de um Novo Espaço Sagrado.....	Pág.70
4.2.1 - Portugal - Efémero Modernismo.....	Pág.87
4.3 - 1945-1965 - Ímpeto na Construção de Novas Igrejas.....	Pág.96
4.3.1 - Portugal - Da Tradição à Renovação.....	Pág.112
4.4 - 1962-1965 - Concílio do Vaticano II, a Reforma Litúrgica.....	Pág.125
4.5 - 1965-1990 - Arquitectura Religiosa Pós-Conciliar.....	Pág.132
4.5.1 - Portugal - De Moderno a Pós-Moderno.....	Pág.154
4.6 - 1990-2010 - Novos Caminhos da Arquitectura Religiosa.....	Pág.164

5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	Pág.180
-------------------------------	---------

6 - Motivação.....	Pág.186
--------------------	---------

7 - Bibliografia.....	Pág.187
-----------------------	---------

1.1 - Objecto / Objectivo

O objecto do presente estudo, pretende compreender os pressupostos que identificam o espaço sagrado do edifício de culto católico, com especial enfoque no século XX.

O objectivo, pretende o desenvolvimento de uma análise congruente, sobre as condições que permitiram o despoletar de uma nova Arquitectura Religiosa no início do séc.XX.

Intentar-se-á compreender, em que medida se originara a ruptura com um passado algo dogmático, ao nível do desenho e sobretudo na concepção espacial de edifícios de culto religioso, e em simultâneo, perceber de que forma se instaurara um conjunto de transformações e renovações que permitiram a criação de novas linguagens e valores arquitectónicos, assim como novas formas de pensar os espaços culturais em edifícios religiosos contemporâneos.

O estudo, centrar-se-á na análise da essência do espaço sagrado, através da sua configuração e dos seus elementos constituintes (relação altar/assembleia, luz, simbologia, espiritualidade, entre outros elementos pertinentes ao espaço litúrgico).

Compreender-se-á se as mudanças que ocorreram na sociedade, no pensamento religioso, na prática litúrgica e sobretudo no campo da Arquitectura, como o aparecimento de novas técnicas construtivas e a experimentação de materiais inovadores, analisando de que forma estas condicionantes vieram de algum modo alterar a prática e o entendimento religioso.

Para o presente estudo, será analisado um conjunto de obras paradigmáticas, para a compreensão do panorama evolutivo da arquitectura religiosa contemporânea, quer a nível europeu, quer a nível nacional. Todavia, não é pretendido a elaboração de um guia ou inventário, nem mesmo uma descrição contemplativa e exaustiva dos edifícios de culto da arquitectura religiosa contemporânea. Seleccionar-se-ão apenas os exemplos de edifícios religiosos que preconizaram a adaptação do espaço sagrado aos preceitos litúrgicos da contemporaneidade.

1.2 - Metodologia

A concepção deste estudo, fundamentar-se-á na pesquisa sobre os dados históricos inerentes à arquitectura religiosa contemporânea, com especial enfoque na compreensão da essência dos elementos que formam o espaço litúrgico.

Através da bibliografia seleccionada em torno desta temática, da disponibilidade exequível para a visita a algumas obras, bem como das conversas e troca de impressões com algumas personalidades à volta desta matéria, das quais resultaram sempre reflexões interessantes para o estudo em causa, interpretar-se-á assim, diversas ideias de modo a estabelecer um conjunto de reflexões que conduzirão a um discurso próprio, capaz de desenvolver os pressupostos do trabalho.

1.3 - Estrutura

O trabalho a desenvolver em torno da temática do espaço sagrado na arquitectura religiosa contemporânea, será estruturado em quatro temas ou capítulos principais, organizados de forma sequencial, mantendo a lógica do estudo desenvolvido.

Primeiramente, elaborar-se-á uma reflexão sobre a religião e sobre a força que o sentimento religioso induz no homem, levando-o a construir materialmente um espaço capaz de transmitir a espiritualidade e o simbolismo necessários para alcançar a dimensão sagrada.

O espaço sacralizado e o seu carácter, como se forma, como é entendido, quais os pressupostos que o tornam sagrado e quais os significados que transmite, serão questões abordadas no tema seguinte. Abordar-se-á a temática do espaço sagrado de acordo com a posição de alguns dos autores que se debruçaram sobre este mesmo tema, como Mircea Eliade, Rudolf Otto, Emill Durkheim entre outros, por forma a que a partir da confrontação das suas próprias reflexões e contributos para o tema, se adquira nesta dissertação uma interpretação própria sobre o estudo em questão.

Seguidamente será elaborada uma breve contextualização do espaço sagrado na História. Desde as origens da humanidade, o homem manifesta a necessidade de atribuir a objectos e a determinados espaços, um carácter simbólico, propício ao contacto com uma dimensão misteriosa da vida. Este segundo capítulo sera dividido em três subtemas. Em primeiro, será explanado o período que decorre a partir do Paleolítico desde as grutas da pré-história, passando pelas grandes civilizações como os

egípcios, chegando à Antiguidade Clássica com o contributo dos gregos e dos romanos, que ergueram grandiosos templos por meio de edifícios destinados ao culto.

Esta análise será apoiada no estudo e interpretação de vários textos concernentes à História da Arte.

No segundo subtema, será atribuído especial enfoque ao início da nova fé, profetizada por Jesus Cristo: o Cristianismo, que viera originar uma nova religião e como tal, induziu à construção de um novo edifício, propício ao culto religioso e à comunicação da palavra de Deus aos fiéis, a *Domus Ekklesiae* (Casa da Igreja). Analizar-se-á, através da História, o desenvolvimento da nova fé, associada à procura de um espaço próprio onde pudessem decorrer as celebrações durante os primeiros séculos de vida cristã.

No terceiro subtema do espaço sagrado, intentar-se-á compreender a evolução do edifício da Igreja, que desde os primeiros séculos da nossa era tem vindo a desenvolver-se num espaço distinto, destinado à prática litúrgica e que ao longo dos vários períodos da história, desde a época paleo-cristã até ao séc.XIX alcançara diferentes estilos e diversas formas de organização espacial.

No terceiro capítulo, que constituirá a essência do estudo da presente dissertação, proceder-se-á à reflexão sobre o espaço sagrado na arquitectura religiosa do século XX.

Compreender-se-á as questões que originaram neste período contemporâneo, uma ruptura com o passado algo dogmático e pleno de fixismos ideológicos ligados à construção de edifícios religiosos. Na sequência da Revolução Industrial, preconizada no final do séc XVIII, serão analisadas as múltiplas influências e transformações sociais e tecnológicas que determinaram o panorama projectual dos arquitectos, que preconizaram o desenvolvimento e evolução da Arquitectura. Estilos e correntes artísticas, manifestadas desde o início do séc.XIX foram fulcrais para um novo olhar sobre a arquitectura, renovando assim as práticas projectuais definindo novas linhas, linguagens, volumetrias e novas organizações espaciais.

Será elaborada a uma análise crítica das condicionantes sociais, espirituais e tecnológicas que possibilitaram o desenvolvimento de uma nova arquitectura religiosa e estudar-se-ão os primeiros exemplos de igrejas, onde estão

patentes as formas da modernidade e ensaios sobre a renovação litúrgica e arquitectónica.

Esta análise, parte da observação do espaço sagrado nos vários exemplos seleccionados, bem como da interpretação de autores que já dissertaram sobre o tema da Arquitectura Religiosa Contemporânea como Hugo Schnell, Jean Stock Wolfgang, Kidder Smith, Nuno Teotónio Pereira, entre inúmeros outros autores que contribuíram para o esclarecimento deste tema.

Ao longo deste capítulo, é igualmente pretendido estabelecer um paralelismo, com o panorama da arquitectura religiosa erguida em Portugal no mesmo período de tempo, por forma a analisar e estabelecer uma comparação que à partida nos parece inusitada, mas que contudo contribuirá para a compreensão do panorama arquitectónico português.

Para uma esplanção mais compreensível e meticulosa da arquitectura religiosa erguida durante o século XX, dividir-se-á a análise deste século em quatro períodos de tempo, equivalendo cada um deles a um momento distinto no panorama da história e da arquitectura ao serviço da liturgia. Será atribuído especial enfoque ao Concílio do Vaticano II que na década de 60, preconizou uma série de directrizes que pretendiam uma adequação da liturgia aos novos tempos.

A análise crítica realizada neste terceiro capítulo, assentará no estudo de casos particulares de edifícios religiosos, os quais serão estudados não somente de forma descritiva mas interpretativa. Salienta-se ainda que cada período analisado culminará com o acompanhamento de uma análise concludente onde se reflete sobre o tema abordado de modo a uma compreensão clarificada de todos os pressupostos estudados.

Por último, no quarto capítulo, reflectir-se-á sobre os novos caminhos da arquitectura sagrada erguida na transição do milénio, comportando a última década do séc. XX e a primeira do séc. XXI. Um período que parece abrir neste início de século um novo rumo e, que marcará com certeza o começo de uma nova era no contexto da arquitectura religiosa.

1.4 - Introdução

Desde os primórdios, o homem manifesta a necessidade de construir espaço, um local que o abrigue e o proteja das condições adversas do mundo exterior.

Quando o homem passou a decorar as grutas, as cavernas e abrigos onde se refugiava das intempéries e dos perigos da natureza, com pinturas rupestres e com a concepção de artefactos que representavam simbolicamente os seus desejos e os seus medos, o homem estaria provavelmente a criar pela primeira vez um espaço simbólico que através de elementos figurativos, representava uma manifestação hierofânica que pretendia o contacto com algo de superior e transcendental como única hipótese de salvação para os mistérios mais profundos e enigmáticos da sua vida.

A temática da Arquitectura Sagrada, abrange uma dimensão espacial metafísica que extravaza a própria Arquitectura.

A arquitectura religiosa, possui o mérito de nela se poder viajar, sendo por isso uma fabulosa máquina do tempo e do espaço, que nos permite percorrer o passado e o imaginário, saboreando uma dimensão espiritual do espaço arquitectónico, que inegavelmente constitui uma mais valia que poucas outras especificidades da Arquitectura poderão alguma vez alcançar.

Os edifícios construídos com funções culturais, têm merecido um lugar de destaque ao longo da História e têm sido o objecto essencial de análise da própria História da Arquitectura, desde as civilizações primitivas até à época contemporânea. Ao longo da história, os edifícios religiosos carregam com eles uma profunda carga simbólica e cuidadas manifestações artísticas, reflectindo os valores espirituais e as crenças que moveram os homens a

materializarem num edifício a teofania e o sentido espiritual que pretendiam alcançar na sua vida.

Hoje, a ciência e a tecnologia têm ocupado cada vez mais o lugar da religião, num processo que tem vindo a desenvolver-se já desde o séc. XVI com o Humanismo e posteriormente no séc. XVIII com o Iluminismo. Sobretudo a partir da Revolução Industrial, o edifício religioso deixou de ter a posição de destaque que mantivera na vida quotidiana das pessoas até então.

Antigamente a religião continha um papel preponderante enquanto interpretação do universo na história das civilizações. Todavia, apesar desta gradual alteração de prioridades, o ser humano, em todos os momentos da História, sempre reflectiu sobre a necessidade de relacionamento com o transcendente, procurando compreender a sua relação com o Mundo que o envolve para obter respostas aos seus anseios e dúvidas mais pertinentes. Estas preocupações têm sido manifestadas de diversas formas ao longo da História pelas várias culturas e civilizações.

A arquitectura religiosa envolve simbologias e significações profundas, que se reflectem numa manifestação hierofânica e que se relacionam com o Homem e com a sua concepção de si mesmo, de Deus e do imenso universo em que se integra. A forma como o fenómeno religioso é manifestada materialmente, revela a expressão humana da sociedade em determinado período. Ao longo da História, a arquitectura religiosa tem sido fundamentada por meio da criação de um espaço específico, dotado de significados metafísicos e transcendentais atribuídos pelo homem religioso com a expectativa de alcançar o divino.

Com o início do séc. XX, e incentivado pelo clima de transformações que estavam a ocorrer na vida das sociedades modernas e no campo das artes e das ciências, inicia-se um Movimento de renovação litúrgica proposto pela Igreja Católica, suscitando novos ideais, nos quais a arquitectura das novas igrejas deveria atender a dois princípios essenciais: ser funcional com vista à celebração litúrgica e, proporcionar a participação activa dos fiéis. Esta renovação litúrgica, encontrara os seus fundamentos com as directivas do Concílio do Vaticano II, aproximando deste

modo a Arquitectura Sacra dos princípios da arquitectura civil contemporânea, os quais definiram um momento de reavaliação e de novas perspectivas, proporcionando abordagens inovadoras ao tema da arquitectura religiosa contemporânea.

O edifício da Igreja Católica (Domus) é compreendido como o local consagrado à reunião da comunidade (ekklesia) com o fim principal, de celebrar juntamente com o sacerdote a comunhão com o sagrado através da liturgia manifestada essencialmente pela profeção da palavra e pela celebração da eucaristia. E sendo esta congregação a manifestação da fé de uma comunidade contemporânea, é com intrínseca legitimidade que as obras construídas neste período contenham as formas adequadas à expressão dos seus ideais. Além disso, encontra-se subjugada a ideia de que o homem contemporâneo, precisa ainda mais que os seus antepassados, de um local onde possa refugiar-se do ruído, da cidade e do stress da vida profana, a fim de sentir o valor do silêncio, da tranquilidade e a verdadeira realidade da sua existência num profundo contacto simbólico com o sagrado.

Dentre os pontos importantes a serem abordados, está o estudo das transformações sociais, espirituais e tecnológicas ocorridas na sociedade moderna que afectaram a arquitectura religiosa e influenciaram o espaço sagrado ao longo do séc. XX. Adoptou-se como referência exemplos concretos, igrejas relevantes deste período, das quais decorreram significativas transformações no panorama da arquitectura religiosa, concernente aos aspectos programáticos e funcionais do espaço do templo cristão. Deste modo é pretendido elucidar de que forma após tantos séculos de fixismos que condicionavam a evolução da arquitectura e como tal da arquitectura religiosa, os arquitectos do séc. XX conseguiram finalmente estabelecer uma ruptura com os dogmas do passado e alcançaram a identidade sacra contemporânea, traduzindo as suas concepções do sentido espiritual em formas materiais, criando espaços inovadores.

2 - O Sagrado

2.1- A Religião Enquanto Força Geradora de Sentido

A compreensão do significado da experiência religiosa é um tema tão profundo e complexo que ultrapassa as questões concernentes à fé e ao credo. O entendimento da condição do homem enquanto Ser, apresenta características biológicas próprias da sua espécie, e portanto, apresenta-se como um Ser que pertence a um determinado lugar e a um determinado tempo e, que em última análise, já nasce num mundo constituído não apenas por objectos materiais, mas num mundo repleto de significados.

O homem, é portanto um Ser sempre mais do que é, como um Ser de desejo, à medida que cria e busca novos mundos, e é sempre menos do que deseja ser, na medida em que se constitui como um Ser inacabado em constante evolução. Neste sentido, o homem procura incessantemente a transcendência através da experiência religiosa como forma de atribuir respostas à sua condição humana.



-1- A religião enquanto força geradora de sentido

Esta busca permanente, reflete a proclamação do homem por uma realidade transcendente (o sagrado) onde a vivência da falta e a consciência de si enquanto ser incompleto, se converte em totalidade, e desta maneira, um mundo que não tem significado para si passa então a estar repleto de significados.

“Qualquer que seja o contexto histórico no qual esteja imerso, o homo religiosus acredita sempre que exista uma realidade absoluta, o sagrado, que transcende este mundo, mas que se manifesta nele e, por isso mesmo santifica-o e o faz real” ⁽¹⁾

Em suma, a riqueza e a beleza das manifestações religiosas do homem, sejam elas artísticas ou arquitectónicas, constituem um retrato de como a ansia da plenitude é algo que move a vida do homem religioso na tentativa de aproximação ao sagrado.

Hoje em dia, é possível compreender através da História, que as maiores criações arquitectónicas da humanidade foram erguidas como resposta ao fervor religioso, na ansia de manifestar materialmente aquilo que o homem sentiu para com o seu Deus e Criador. Desde os monumentos megalíticos, às construções da Antiguidade Clássica, às Catedrais, às Igrejas, às Mesquitas e Templos erigidos em todo o mundo é expressa a necessidade do homem de conceber espaços teofânicos que estabelecem a relação do mundo profano com o mundo religioso e transcendental. Uma grande quantidade de investimento, energia e fé foram conduzidos para criar estas estruturas revelando uma absoluta honestidade de expressão.

A religião nasce da necessidade de compreender o Universo que escapa ao nosso entendimento devido à sua complexidade espiritual profunda e ordenada. A religião sempre se manifestou nos melhores períodos da civilização humana, talvez com o intuito de complementar a nossa compreensão científica dos fenómenos naturais. A religião trata-se de uma estrutura que visa dar sentido e procura responder às questões de maior profundidade de pertinência às quais a ciência dificilmente consegue responder.

1 - ELIADE, Mircea; O sagrado e o profano 1985. pg 52

Apresentando um conjunto de orientações e rituais como contrapeso ao lado destrutivo da natureza humana, o sentimento religioso do homem impediu com sucesso, em determinados períodos da História, que a humanidade se desmorenasse no caos e no barbarismo.

De forma generalizada e superficial, a religião fundamenta-se na adoração de uma figura de ordem mais elevada que seja capaz de transcender o mundo terreno, o que por sua vez significa, que um dos aspectos pertinentes da arquitectura religiosa consiste na intenção de recriar esta ordem divina como expressão simbólica e geométrica utilizando materiais físicos. Este processo inicia-se com a edificação da Casa de Deus e com a concepção de artefactos religiosos portadores de sentido e significado, mas certamente não se resume a este facto. Nas religiões primitivas, o espírito criativo manifestava-se em toda a parte, em qualquer lugar onde o homem sentisse a necessidade de estabelecer contacto entre o mundo terreno e o mundo espiritual. Os objectos ulititários e artefactos religiosos eram provavelmente executados com a mesma filosofia, constituindo um esforço do homem por representar a beleza do universo nas coisas construídas e criadas por ele próprio.

O homem religioso entende que Deus encontra-se verdadeiramente em toda a parte, e deste modo, durante milhares de anos, o homem tentou construir tudo em torno dele próprio de acordo com uma lógica mais elevada.

A crença religiosa é geralmente comandada (ainda que não em todos os povos) por uma necessidade do homem se acomodar e interpretar os mistérios do universo. Uma determinada mitologia religiosa, não fornece unicamente regras ou directrizes para a conduta quotidiana, ela exerce igualmente a consolação e a estabilidade contra a possibilidade assustadora de não existir nenhum sentido para a vida, de que a vida em si própria poderá ser um acontecimento aleatório e inconsequente. Um sistema de crenças e de valores simbólicos proporciona assim, um propósito e um significado nas nossas vidas. Assim, desde a concepção das primeiras formas, os arquitectos necessitam de uma estrutura de sentido para a sua profissão, e no séc XX, tendo abandonado os valores tradicionais, irão procurá-la na sua própria capacidade inventiva e criadora, por forma a encontrar o sentido espiritual da arquitectura sagrada.



2- O homem desde os seus primórdios que reflecte a necessidade de um pensamento religioso.

2.2 - Espaço Sagrado e Sua Simbologia

O que é o espaço sagrado? Como se forma e qual a sua relação com a arquitectura? Qual a importância e o fundamento do espaço sagrado nas sociedades? São questões pertinentes sobre as quais nos indagamos e às quais tentaremos responder neste estudo.

A religiosidade nasce a partir da consciência humana. Consciente das coisas, e de si mesmo o Homem compreende que não é ele a causa das regularidades presentes na Natureza, que não é criador das coisas boas ou ameaçadoras que a constituem. Nasce então a crença num poder superior, numa divindade e, conseqüentemente, a busca de formas de comunicação com esse tal poder superior e misterioso.

Como único ser que tem a consciência da morte, o Homem teve a necessidade de conceber a crença sobre a existência futura. Não aceitando a morte como último fim da vida, a sua imaginação reflete o desejo humano de criar outro mundo como um prolongamento da sua condição terrena. A religiosidade carrega simbolicamente as marcas da crença na divindade e na vida para além da morte.

O reconhecimento da manifestação de uma força sobrenatural, é o que se pode compreender por experiência do sagrado.

A sacralização do espaço remonta aos primórdios do aparecimento do homem (enquanto *Homo sapiens*) na Terra. O Homem é considerado como uma das últimas espécies a surgir no planeta e na sua curta trajectória na Terra tem sido capaz de formular ideias e pensamentos de forma a agir perante o seu meio representando as primeiras formas sagradas.

Entre o céu e a terra, o homem olha em seu redor e vê-se envolvido no espaço, ele imagina e cria, formando o seu próprio lugar desde as épocas mais remotas.

Como refere Mircea Eliade “... *as concepções metafísicas do mundo arcaico nem sempre foram formuladas numa linguagem teórica; mas o símbolo, o mito e o rito exprimem, em planos diferentes e com os meios que lhe são próprios, um complexo sistema de afirmações coerentes sobre a*



3- Os planetas, o sol, a lua e as estrelas adquiriram uma simbologia sagrada nas civilizações primitivas.

realidade última das coisas, sistema que podemos considerar uma metafísica” (2)

O símbolo, manifestado num determinado lugar ou por meio de uma imagem criada, reúne em si uma série de conteúdos informativos com o intuito de serem facilmente reconhecidos pelo observador. Os conteúdos e mensagens presentes nos espaços e objectos sagrados fornecem informações preciosas, tornando possível a interpretação comum das mensagens que a linguagem simbólica transmite.

Poderemos, por exemplo, reconhecer a importância que os símbolos enquanto meios de comunicação exerciam nas civilizações primitivas que não possuíam ainda uma linguagem aprofundada e muito menos uma escrita definida, ou por exemplo a importância da iconografia no cristianismo que através da criação dos símbolos cristãos, conseguiu implantar e comunicar a inúmeros povos a essência da nova fé, espalhando-se por todo mundo através de uma linguagem comum.

O espaço é deste modo formado por uma série de objectos, símbolos e significações num conjunto de acções que não podem ser consideradas isoladamente, mas antes num contexto conjugal no qual a história se desenrola. Assim o espaço torna-se relacional e dinâmico, *“como uma espécie de éter onde todas as coisas estariam imersas, devemos concebê-lo como o poder universal das suas conexões”* (3). Existe uma inter-relação de objectos e acções que se realizam numa base material denominada de espaço onde os processos sociais se desenvolvem.

Desta forma, as realizações da sociedade humana, bem como a própria natureza decorre sempre em alguma forma de espaço. Existe o espaço geográfico, o espaço físico, o espaço natural, o espaço temporal, o espaço edificado. O espaço denominado religioso ou sagrado constitui-se dentro da dinâmica destes diferentes espaços.

O espaço sagrado pela simbologia que o homem lhe atribuiu, tem a capacidade de fazer com que o homem se encontre consigo próprio, com os outros e com algo transcendente denominado de divino.



4- Os elementos primordiais da Natureza constituíram um das primeiras fontes de veneração do homem.

2 - ELIADE, Mircea; O sagrado e o profano 1985. pg 52

3 - IDEM ; pg 53

O espaço sagrado expressa a ideia de se viver num mundo ordenado, num universo que faça sentido superando assim o caos mundano.

Quando o Homem constrói espaços sagrados, portanto espaços diferentes daqueles que orientavam os lugares comuns, em todas as religiões, é uma imagem do Mundo e do homem, materializada nas respectivas culturas numa forma organizada diferente da realidade que por vezes é considerada desorganizada, imprevisível e caótica. O Homem, está deste modo, a atribuir significado à sua existência, num gesto, num objecto e num determinado lugar.

Durkheim associa o espaço à religião, falando de uma determinada representação comum de seres humanos pertencentes a uma mesma cultura. Assim, a formação e organização do espaço, implica que este seja de carácter social, uma vez que pertence a uma comunidade com uma ideologia comum. (4)

Ching, define o termo espaço como *“...um campo tridimensional em que os objectos e eventos ocorrem e têm posição e direcção relativas...”* O mesmo autor também estabelece um paralelismo entre espaço e arquitectura *“A sua forma visual, as suas dimensões e escala, a qualidade de percepção dos limites espaciais definidos pelos elementos da forma. À medida que o espaço começa a ser capturado, encerrado, moldado e organizado pelos elementos da massa, a arquitectura começa a existir.”* (5)

O entendimento da experiência do lugar é marcado por um acto transcendente que expressa uma ordem divina. A prática religiosa representa uma das diversas formas pelas quais a religião se manifesta sobre o Homem e sobre os lugares estabelecendo uma marca na paisagem através da cultura. Poderemos considerar os lugares simbólicos e sagrados enquanto lugares organizados pela ocupação humana mas com uma inspiração superior num claro acto de teofania. Os lugares sagrados transmitem regras e significados com os quais os grupos envolvidos encontram forças através de sinais sensíveis para as suas práticas religiosas.

A significação dos espaços sagrados, pela sua condição



-5- O espaço pode ter para o homem uma série de significações.

4 - DURKHEIM, Emili; A divisão do trabalho social; 1989

5 - CHING, Francis D. K.; Architecture : form, space & order; 1979.

simbólica pressupõem a possibilidade de uma “passagem”, pois apresentam a característica de poder transportar o homem da realidade profana e material que lhe mostra os sentidos, para uma verdade interior que emana por detrás da aparência formal dos objectos e dos seres. O símbolo abrange assim os sentidos, permitindo que, a partir dessa percepção sensível, nos elevemos por seu intermédio para as regiões invisíveis que o sagrado pretende representar, permitindo portanto, a “passagem” para outros níveis e graus de consciência de uma vida repleta de significados.

Segundo Rudolf Otto, o sagrado “*é antes de mais, uma categoria de interpretação e de avaliação que, como tal só existe no domínio religioso*” (6) e que desta forma escapa a tudo o que é considerado racional. Contudo, o senso comum tem um entendimento preciso do que é “sagrado” atribuído-lhe um sentido demasiado figurado, que de modo algum já não se apresenta como o sentido primitivo. Enquanto adjectivo, o sagrado refere-se a um domínio separado da realidade, inviolável, ordenado e de um respeito absoluto. Como substantivo evoca uma realidade suprema e divina distinta do mundo quotidiano.

Mircea Eliade apresenta o sagrado opondo-o ao que é denominado profano, referindo porém que “*os modos de ser do sagrado e profano dependem das diferentes posições que o homem conquistou no cosmos*”.(7) A partir desta afirmação depreende-se a existência de diversas dimensões na vida humana que variam de acordo com a inserção do Homem num determinado ambiente social.

Para o *Homo-religiosus*, por um lado existe um espaço mais significativo, simbolicamente diferente de outros, e por outro o espaço sem estrutura nem consistência. Em suma, o espaço sagrado e o espaço não sagrado. Todavia esta interpretação poderá cair em dicotomia porque para o Homem não religioso, o espaço não sagrado pode demonstrar tamanho sentido quão o espaço sagrado demonstra para o *Homo-religiosus*.

Mircea Eliade afirma que “*existem, por exemplo, locais privilegiados qualitativamente diferentes dos outros: a paisagem natal ou os sítios dos primeiros amores, ou certos*



-6- Santiago de Compostela em Espanha, tornara-se num lugar sagrado onde os fiéis se dirigem em peregrinação

6 - OTTO, Rudolf, O Sagrado; 1992; p13

7 - ELIADE, Mircea; O sagrado e o profano 1985; pg 35

lugares na primeira cidade estrangeira visitada na juventude. Todos esses lugares guardam, mesmo para o homem mais francamente não religioso, uma qualidade excepcional, “única”: são os lugares sagrados do seu universo privado, como se neles um ser não religioso tivesse tido a revelação de uma outra realidade, diferente daquela de que participa em sua existência quotidiana.” ⁽⁸⁾

A geografia define o espaço sagrado enquanto um campo de forças e de valores que eleva o homem religioso acima de si mesmo, transpondo-o para um lugar distinto daquele onde decorre a sua vida quotidiana.

O sagrado revela-se em determinados espaços enquanto manifestação hiorofânica transformando-os em importantes “centros de mundo significados” ⁽⁹⁾ em contraste com os espaços quotidianos ou profanos.

O conceito de espaço sagrado identifica-se com o significado cultural do Homem religioso ou da comunidade religiosa que o abrange. Um determinado grupo religioso que partilhe dos mesmos ideais e das mesmas crenças apreende o lugar sagrado à sua maneira, de acordo com a sua cultura, de forma a encontrar o seu significado e as suas lembranças. Assim, a experiência do sagrado está também associada a lugares geográficos por estes estarem impregnados em significados e simbologias devido a acontecimentos épicos que poderão ter decorrido nesses mesmos espaços.

Tomemos em consideração, por exemplo, lugares épicos que se tornaram verdadeiros santuários de fé como Lourdes em França, Santiago de Compostela em Espanha, Fátima em Portugal, ou Meca para os Islamitas. São lugares sagrados para os seus crentes porque fornecem regras e simbolismos onde as comunidades de fiéis encontram sentido para as suas práticas religiosas e respostas para as suas questões mais pertinentes. Construir nesses lugares é considerar o seu poder espiritual e prolongá-lo através da continuada existência do edifício, da sua iconografia e dos repetidos rituais que se realizam no interior do mesmo.

Contudo, a ideia de espaço sagrado que abordaremos neste estudo estará constantemente associado à Arquitectura.

8 - ELIADE, Mircea; O sagrado e o profano 1985; pg 65

9 - IDEM; pg 20



7- O Santuário de Lourdes em França, trata-se de um lugar dotado de grande carga religiosa e é acolhido por milhares de fiéis.



8- Em Fátima, onde ocorreram as aparições de Nª Senhora, fora erguido um Santuário que marca a origem de um espaço sacralizado.



9- Meca, para os Islamitas é um lugar de extrema importância religiosa.

“O desenho e a concepção de um edifício sagrado é a forma de arte em maior escala e também, por certo, a mais ambiciosa, porquanto o homem procura recriar o reino dos deuses na Terra, num espaço a três dimensões, onde os crentes tanto podem entrar física como espiritualmente”. (10)

Na arquitectura sagrada, o homem intenta aproximar-se do Divino, criando um espaço favorável a este poderoso contacto. Habitualmente associamos a arquitectura sagrada aos templos, mesquitas, catedrais monumentais, que se construíram há séculos, acima das comunidades que os ergueram. É na verdade uma forma comum do Homem exprimir o seu anseio pelo Dívino, e a utilização de materiais nobres, dispendiosos e de longa duração transparece claramente o desejo de prolongar as suas obras para a eternidade.

Contudo, a construção de edifícios com carácter sagrado consiste numa actividade humana universal. Não depende da pedra, do tijolo nem mesmo das efémeras construções de lama e palha que encontramos em algumas tribos. O valor simbólico do edifício e os princípios e significados transmitidos à população a que se destina, é considerado o aspecto fundamental para a assimilação do espaço enquanto sagrado.

A santidade de um edifício, não reside na ideia de permanência ou eternidade, mas na concentração da sacralidade que personifica e torna visível. Muitas das sociedades não industrializadas, consideram sagrado o mundo que as rodeia, de tal modo que não é possível haver edifícios que não sejam sagrados. Existem regiões e sociedades no mundo onde não se verifica a existência de templos, todos os contactos com o Dívino ocorrem ao ar livre, num recinto, numa montanha ou na habitação doméstica como sucedera com os primeiros cristãos que não possuíam ainda um lugar próprio para as suas celebrações. A casa transforma-se no centro do universo, mesmo nas sociedades onde existem complexos edifícios sagrados que proporcionem aos fiéis momentos de introspecção e de contacto com o Divino, a casa enquanto habitação, refúgio, detêm sempre um carácter sacralizado muito próprio e íntimo.

Por vezes, em certas culturas, o mundo profano é



-10- Casas rikkbaktsa, exemplo de aldeamento onde as modestas habitações são consideradas lugares de grande sacralidade.

transcendido pelo sagrado no mais simples dos espaços: à beira de uma pedra, numa cabana primitiva, numa gruta ou num espaço abrigado. Nestas tradições para as práticas religiosas não é necessário a construção de grandes edifícios ou templos megalómanos que empreguem materiais nobres e dispendiosos, o que na verdade importa e é de realçar, é a carga espiritual que o espaço comporta e a crença religiosa dos fiéis.

Noutras tradições, a edificação de espaços sagrados, construídos especificamente para uma determinada actividade religiosa, atinge tamanha grandiosidade que as suas construções se convertem em verdadeiros símbolos de uma cultura. Durante muitos milénios de consciência religiosa, o homem, sempre dedicou todos os seus esforços na construção de espaços capazes de transmitir simbolicamente a sacralidade do mundo, a força da fé conduzia os homens a concretizar obras arquitectónicas, que hoje em dia, à luz da nossa consciência ainda é difícil crer como se tornara possível com uma tecnologia tão arcaica construir obras tão magnificêntes.

O templo enquanto edifício cultural detém uma concepção de espaço onde se manifesta uma hierofania, isto é, um lugar onde a dimensão sagrada se mostra ao homem e que, à vista disso, se torna num espaço diferenciado onde a simbologia e as práticas religiosas são o reflexo das relações sociais que caracterizam o espaço sagrado. O espaço sagrado edificado, é portanto o local social e simbólico de salvaguarda física e espiritual, onde o homem pretende além da protecção divina, recuperar a sociabilidade inerente ao ser humano possibilitando a formação de uma comunidade de acordo com toda a utopia que ele representa.

Geralmente denominado de templo, o edifício sagrado, enquanto espaço físico é a referência sagrada mais importante de uma religião. Habitualmente é erguido num lugar simbólico relacionado com a epifania do Divino. O templo de Jerusalém, por exemplo, fora construído sobre um grande rochedo que marca o encontro entre o mundo inferior e a realidade terrena. *“De certo modo, este grande rochedo funcionava como uma tampa que selava o acesso ao mundo inferior protegendo a terra do caos originário”* (11)

11 - ELIADE, Mircea; O sagrado e o profano 1985; pg 65



11- No Egipto, entre outras civilizações antigas, a edificação de templos e de espaços sagrados converteram-se em verdadeiros símbolos da sua cultura e a sua magnificência foi tal que predurou até aos nossos dias.



12- O Templo de Jerusalem, cidade santa, foi construído sobre um rochedo simbolizando a separação entre dois mundos distintos.

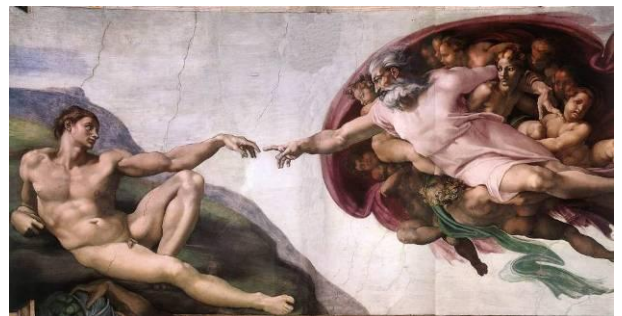
O templo, era e continua a ser o lugar de encontro com os deuses, é a morada de Deus na terra ou “a porta dos céus” pela qual os seres divinos mantêm o contacto com a terra. Por vezes estes edifícios sagrados eram construídos em locais ermos com o intuito de ficarem ainda mais próximos do céu. Simbolicamente eram considerados o centro da terra, o ponto onde teria iniciado a criação do universo e do homem, o “*lugar do paraíso onde a cruz de cristo fora erguida*”. (12) Consideramos assim o templo, como o centro do universo, o ponto onde o mundo inferior estabelece o contacto com o mundo superior, o mundo da Divindade. Desta forma, as cidades que cresciam em torno dos edifícios sagrados também se tornavam lugares sagrados, onde as muralhas preservavam a ordem e protegiam contra a desordem e a instabilidade.

Na Idade Média, os núcleos urbanos continham no seu centro a praça central onde estava a catedral com as torres elevadas que apontavam para o céu. Assim, através da arquitectura, os edifícios religiosos afirmavam a centralidade da vida individual e da vida em sociedade, não admirando que a definição de um espaço sagrado seja algo tão essencial para os cristãos.

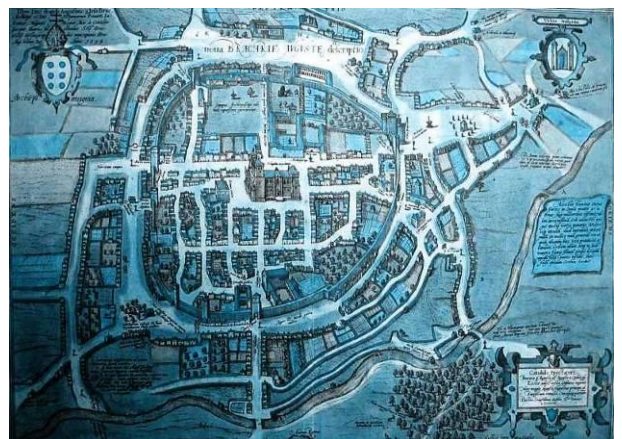
A Bíblia está carregada de lugares onde Deus se manifestou. Os lugares não são em si santificados, mas convertem-se numa referência devido ao que Deus ou outra santidade ali fizera pelos seres humanos. Os espaços sagrados podem ser regiões, montes, casas, uma árvore, uma fonte... o lugar não importa, a religiosidade e o valor simbólico do evento é que se torna fulcral. Para os cristãos o espaço sagrado é essencialmente perceptível através da igreja enquanto edifício religioso onde os fiéis estabelecem contacto com Deus e celebram os vários aspectos litúrgicos.

A igreja enquanto edifício, refere-se deste modo ao espaço arquitectónico sagrado onde homem e Deus se encontram. Todavia, a igreja não pode ser entendida como uma mera obra de arquitectura, porque é algo muito mais profundo e abrangente, carregando em si uma carga de profunda espiritualidade. A igreja é o símbolo de uma comunidade. Um edifício de pedra torna-se numa igreja depois de ser consagrada, da mesma forma que uma criança se torna num cristão após o baptismo.

12- ELIADE, Mircea; O sagrado e o profano 1985; pg 65



-13- Miguel Angelo "A Criação do Homem" Capela Sistina Séc. XVI.



-14- Na Idade Média, as muralhas agiam como um mecanismo de defesa, tendo em simultâneo uma conotação bastante simbólica na separação do mundo profano, do mundo sagrado.

Ver uma igreja enquanto apenas um edifício, ou uma estrutura material, é como desconsagrá-la, esvaziá-la da sua importância fundamental como símbolo de uma religião e de um povo.

A igreja é o “corpo de Cristo” e portanto não é possível explicar o corpo de Cristo somente através de medições, de materiais e das técnicas de construção, há que entender a carga espiritual que o edifício transmite por meio da sua simbologia.

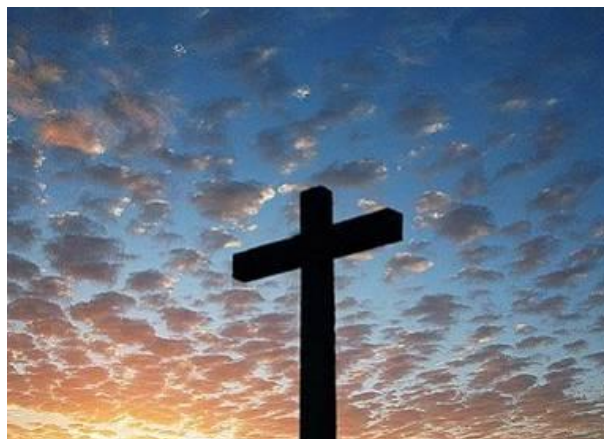
A igreja enquanto edifício trata-se de um espaço hierofânico, ordenado e repleto de significados e simbologias que orientam a vida religiosa dos fiéis, sendo capaz de transmitir uma dimensão que transcende o mundo quotidiano para alcançar o real valor espiritual presente na Casa de Deus.

Assim, templo, é o que designamos de edifício onde o sagrado se manifesta e que à vista disso, tem a sua demarcação própria diferenciando-se dos restantes edifícios pela sua sacralidade. Nestes locais delimitados, as representações sociais e colectivas transmutam-se em relações sagradas, ocorrendo com isso, transformações simbólicas geralmente atribuídas à manifestação divina.

Não obstante, o que nos interessa realçar neste momento, são as delimitações de fronteiras que estas representações provocam, tornando o espaço sagrado.

Para o homem religioso, *“uma igreja, numa cidade moderna, faz parte de um espaço diferente da rua onde ele se encontra. A porta que se abre para o interior da igreja significa de facto, uma solução de continuidade”*⁽¹³⁾ podendo com isso significar porém uma porta que dá acesso ao mundo exterior, à sociedade como um todo.

A igreja enquanto espaço sacralizado, apresenta uma profunda dimensão espiritual que por vezes, nem sempre é percebida, mas que está presente. Somente quando o homem se encontra na disposição de sentir e vivenciar este espaço e interpretar a linguagem da sua simbologia é possível compreender com verdadeira nitidez que existem subdivisões no seu interior aos quais correspondem determinados valores simbólicos, conforme veremos de um modo mais aprofundado ao longo deste estudo.



-15- No cristianismo a cruz tem um papel importantíssimo na demarcação do espaço sacralizado.



-16- O espaço interno de uma igreja, pela carga simbólica que adquire, conduz o homo-religioso a uma dimensão espiritual não alcançada em espaços profanos.

13 - ELIADE, Mircea; O sagrado e o profano 1985; pg 28

3 - A Evolução do Espaço Sagrado na História

3.1 - Das Civilizações Primitivas ao Início do Cristianismo

Hoje em dia é perceptível como é fundamental o reconhecimento da História para a compreensão da actualidade. Em arquitectura, se estudarmos determinada obra, teremos inevitavelmente que proceder a uma contextualização. Assim, para este caso específico de estudo em matérias de Arquitectura Religiosa Contemporânea e a essência do seu espaço sagrado, foi necessário proceder a uma investigação que por sua vez remontou praticamente até às civilizações primitivas onde se manifestaram indícios das primeiras criações do homem.

Como para compreender os pressupostos que originaram a arquitectura do séc. XX, foi essencial estudar as transformações ocorridas no séc. XIX e que para assimilar estas foi igualmente necessário apurar qual o contexto do séc. XVIII e assim sucessivamente, por esta razão, tornou-se óbvio remontar o tema quase ao início da civilização humana conhecendo assim os aspectos mais significativos da própria evolução do Homem e neste caso em concreto, a evolução do espaço sacralizado.

Os pressupostos que orientaram a construção da arquitectura religiosa, desde sempre mantiveram grande destaque no estudo da história da arte. É essencialmente através dos edifícios religiosos que percebemos a evolução da criação artística do homem, que dera sinais da sua existência e da sua cultura através de construções que chegaram aos nossos dias em perfeitas condições de serem interpretadas.

Deste modo, foi necessário fazer um breve interlúdio que contextualiza-se o tema em análise. Neste capítulo intróito, não é pretendido realizar um estudo que aborde exaustivamente todos os factos históricos que conduziram a evolução do espaço sagrado na arquitectura religiosa, desde a pré-história ao início do séc. XX, é antes

intencionado uma descrição muito sucinta sobre características referências que estiveram na génese da necessidade de criação por parte do homem de um espaço sagrado e simbólico e de uma arquitectura especificamente erigida para estabelecer o contacto entre a Terra e o Céu, entre o homem e a Divindade.

Desde o momento em que o homem começa a aplicar a sua inteligência e a reflectir na sua relação com o Universo e com a vida, descobre a certo momento, que é apenas um simples elo na cadeia de fenómenos que é o Universo, assim, a partir dessa consciência se poderá ter originado o primitivo sentimento religioso.

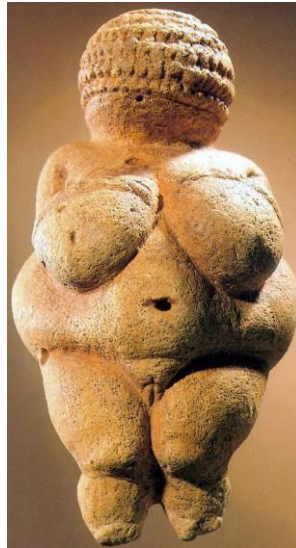
É certo que o homem, tendo esta característica religiosa, teve em simultâneo a necessidade de exprimir os seus pensamentos e suas crenças. Através da sua sapiência e dos materiais disponíveis na natureza, o Homem começa então a criar objectos que parecem dotados de um enorme simbolismo, traduzindo assim o significado de um sentimento e de uma cultura.

A arte alia-se assim à religião como um substituto da vida, como um desejo, que estabelece um sentido de relação profunda entre o homem e Deus. Arte e religião parecem dois conceitos indissociáveis que surgem como desafio à morte, um desejo de sobreviver, de perpetuar certos momentos e emoções, de revelar as suas crenças.

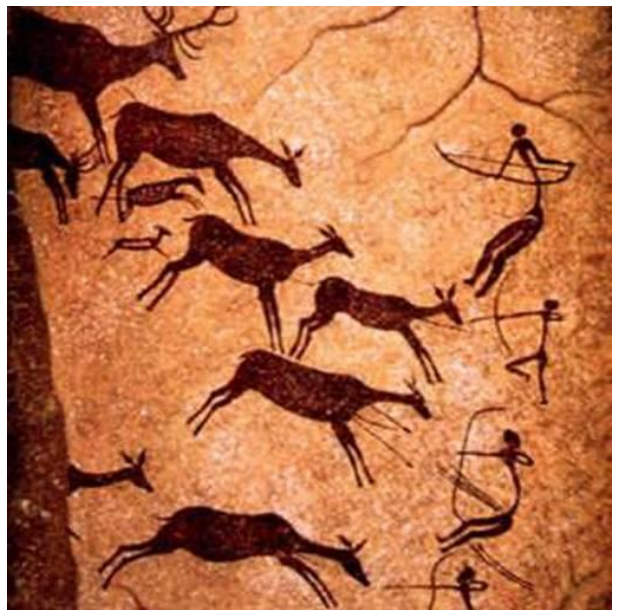
Perante a aspereza da luta pela sobrevivência, desde os primórdios, o Homem reflete na necessidade de prestar culto às divindades, tentando captar os seus favores, o Sol, a Lua, a Chuva, a Fertilidade, elementos da Natureza que presenteiam o Homem com a vida, tornaram-se nas primeiras venerações.

“O Homem começara a demonstrar demasiada preocupação com o seu destino. Não lhes interessaria simplesmente sobreviver cada dia que passava. A morte era misteriosa e aterradora e podia não ser o fim. Estes angustiados pensamentos e os cultos que se desenrolaram para os apaziguar, tornaram mais complexo o conceito de arquitectura” ⁽¹⁴⁾

14 - KOSTOF, Spiro – Historia de la Arquitectura, Madrid, Alinza, p 47.



-17- Vénus de Willendorf (25.000 a 20.000. a.C) Áustria. As formas femininas acentuadas remetem provavelmente para cultos de fertilidade.



-18- Representação de uma cena de caça, Gruta de Altamira Espanha.



-19- A descoberta da agricultura permitiu ao homem a sedentarização e a fertilidade dos cultivos tornou-se numa fonte de veneração.

O Homem, a religião e a arte, começam então a evoluir naturalmente demonstrando sinais da sua existência, desde o período do Paleolítico onde surgiram nas grutas as pinturas e gravuras rupestres e parietais, ou as primeiras estatuetas, que devido à interpretação simbólica que delas hoje fazemos deram origem aos primeiros santuários. No Neolítico, a descoberta da agricultura e da pecuária veio permitir ao Homem a sedentarização, alterando significativamente o seu modo de vida, construindo as primeiras casas que por sua vez desencadeou a formação dos primeiros aglomerados urbanos o que propiciou o início das civilizações.

Estas transformações manifestaram-se nas formas artísticas. Na arquitectura surgiram os primeiros exemplos megalíticos de um espaço sacralizado, sobretudo ligados ao culto dos mortos, como as antas ou dolmens, ou estruturas que presumivelmente pretendiam uma relação mais vasta com o cosmos como os menires ou cromeleques como Stonehenge. Tratou-se de uma arquitectura de formas rudimentares, mas que pela sua dimensão envolvia um esforço comum considerável para a sua construção, denotando uma sociedade com uma concepção de vida largamente orientada por critérios de religiosidade.

Ainda no período Neolítico, nas margens do Rio Nilo, nascera a civilização mais importante desta época, a Civilização Egípcia.

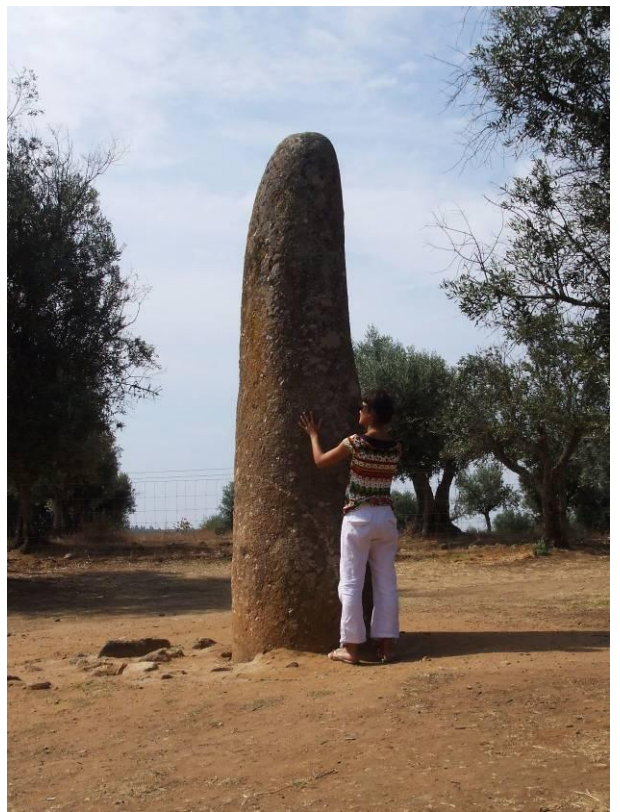
Os egípcios tornaram-se numa civilização extraordinariamente avançada para o seu tempo, e que perdurara mais de três milénios, mantendo uma identidade específica resultado de uma solidez política e religiosa, constituindo assim uma ordem social que valorizava em muito o sentido da vida, quer terrena, quer para além da morte.

A arte egípcia foi marcada por um grande desenvolvimento cultural, político e religioso, e caracterizou-se pelos seus objectivos espirituais e religiosos, visando a eternidade. Materiais, formas e modelos, eram seleccionados tendo em conta esta intenção.

Arte e religião tornam-se intrínsecas, e as formas artísticas permanecem, porque permanece também a essência da fé e dos rituais praticados. Os canones



-20- Cromeleque de Stonehenge, aprox. 2200 a.C. Pretendia provavelmente uma relação profunda com o cosmos.



-21- Menir dos Almendres, Alentejo.



-22- Anta ou Dolmen em Portalegre, exemplo de estrutura funerária, ligada ao culto dos mortos.

artísticos eram bastante dogmáticos, e sempre foram seguidos por se acreditar ser uma inspiração divina. Os egípcios eram politeístas, assumindo os deuses personificações humanas e animais. O faraó também era considerado um espírito divino sendo venerado pelos seus súbditos. O culto ao Sol também foi prestado pelos egípcios.

A arte era ainda uma manifestação política, expressa por uma sociedade extremamente hierarquizada, que se regia por um teor teocrata em que o faraó era em simultâneo rei e sacerdote.

A produção de um espaço sagrado no Egito fundamentou-se sobretudo em dois objectivos: o culto aos mortos e o culto aos deuses. Intentou-se através dos templos recriar moradas eternas, que resstissem ao tempo (e assim o conseguiram), a pedra foi o material escolhido para a construção de edifícios que revelaram um carácter maciço e grandioso.

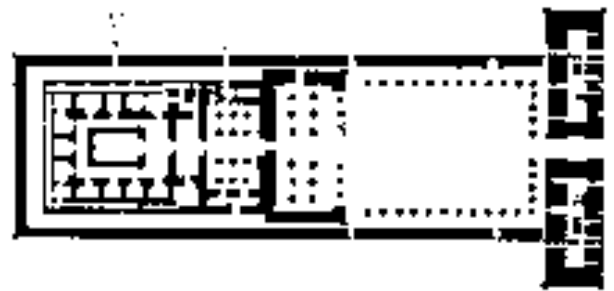
O Templo surge no Egípto, como um espaço sagrado criado especificamente para o acto religioso, era dedicado a um determinado deus e nele se realizavam habituais cerimónias. A entrada era sempre um local marcante pela transição que fazia entre o profano e o sagrado, seguia-se para a zona destinada aos fiéis um claustro porticado com estátuas dos reis. Os compartimentos que procedem ao pátio eram destinados apenas para os sacerdotes, como a sala hipóstila, sustentada por colunas onde se realizavam diversas cerimónias. Surgem outras dependências agregadas a esta sala como oficinas, vestíbulos, armazéns... Finalmente surge o santuário, onde era colocada a estátua do deus e eram proferidas orações. Desde o pórtico ao santuário assiste-se a uma diminuição gradual do pé-direito. A geometria torna-se num elemento largamente empregue na arquitectura egípcia, o templo desenvolve-se num eixo longitudinal que lhe confere orientação e simetria.

O templo representava a ordem no mundo, no caminho para o sagrado, era um organismo onde se integrava a casa de Deus.

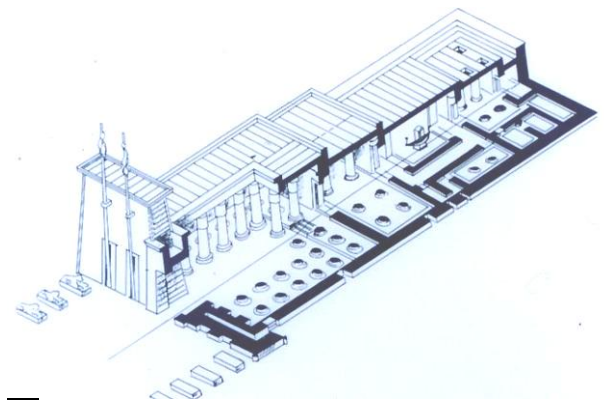
“...as tarefas de que incumbiam os artistas e que consistiam em assegurar a sua salvação espiritual ou perpetuar a sua glória encontravam-se unidas nos fundamentos de toda a



-23- Pirâmides de Gizé, aprox. 2500 a.C. exemplos magníficos da cultura egípcia reflectindo o poder dos faraós.



-24- Planta de templo dedicado a Horus, no Egípto.



-25- Esquema perspetivo de Templo egípcio, onde é possível verificar a compartimentação e hierarquia espacial interior.



-26- Vista interior de Templo egípcio, repleto de iconografia e onde os pilares representavam simbolicamente a floresta.

religião primitiva – o culto dos mortos. O receio de alterações da ordem existente levou a declarar as regras tradicionais da arte tão sagradas e invioláveis como os credos religiosos tradicionais e as formas de culto."⁽¹⁵⁾

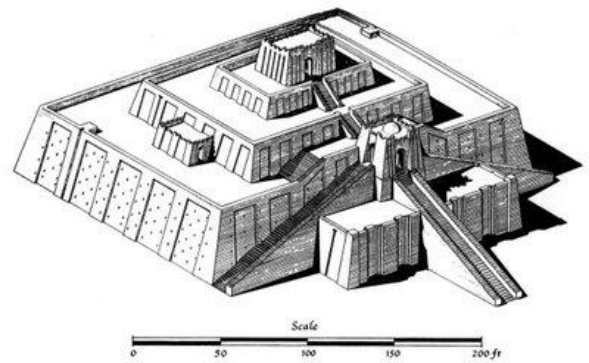
Paralelamente à civilização egípcia, desenvolveu-se a civilização mesopotâmica, com uma história marcada pela instabilidade e pela falta de unidade. A mesopotâmia fora uma terra dominada por vários povos, primeiro os Sumérios (3000 a.C.), Babilónicos, os Hititas (1500 a.C.) os Assírios (1000 a. C.) entre outros. Todos eles contribuíram para o desenvolvimento da arquitectura religiosa na região do Médio Oriente, com a construção de vários templos onde se destacavam os Zigurates, considerados como montanhas sagradas.

Todavia, fora no Reino de Jerusalém, uma região habitada por diversos povos semitas onde sobressaíam os Hebreus que estiveram na génese da religião judaico-cristã guiada depois pelo profeta Moisés.

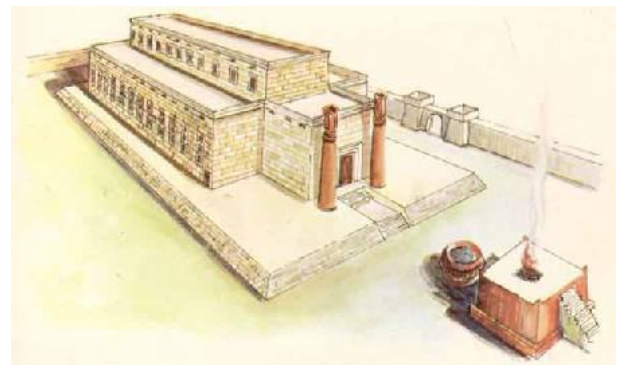
Os hebreus dividiram-se em tribos, formadas por clãs patriarcais que cultuavam a um único Deus (monoteísmo), acreditando serem o povo eleito de Deus.

O sucessor de Moisés fora Josué, que acabara por concluir a longa jornada à Palestina. Mais tarde, para unificar o povo e centralizar os poderes religiosos, políticos e militares, foi fundada a monarquia. Saul, o primeiro rei hebreu, suicidou-se após uma humilhante derrota, sucedeu-lhe então Davi, (que havia morto o gigante Golias com uma pedra). Em 966 a.C., Davi morreu e no seu lugar foi coroado Salomão.

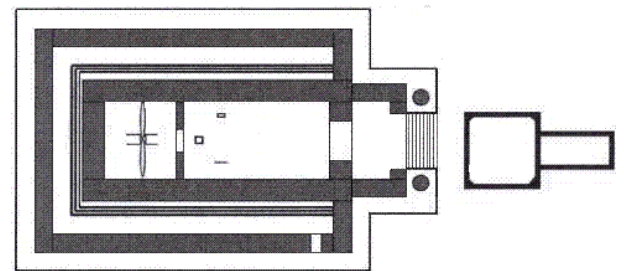
O Rei Davi, da tribo de Judá, desejava construir uma casa para Javé onde a Arca da Aliança ficasse definitivamente guardada, ao invés de permanecer na tenda provisória ou tabernáculo, existente desde os dias de Moisés. Segundo a Bíblia, este desejo foi-lhe negado por Deus em virtude de ter derramado muito sangue em guerras. No entanto, isso seria permitido ao seu filho Salomão, cujo nome significa "paz". Isto enfatizava a vontade divina de que a Casa de Deus fosse edificada em paz, por um homem pacífico.



-27- Reconstituição volumétrica de um Zigurate, construção original da Mesopotâmia, considerado como uma Montanha Sagrada.



-28- Reconstituição do primeiro Templo de Salomão.



-29- Planta do Templo de Salomão.



-30- Esquema do Terceiro Templo, séc. I, remodelado por Herodes.

15 - HAUSER, Arnold – História Social da Arte e da Cultura, 1989, vol 1, p 68.

O Rei Salomão começara a construir o templo no quarto ano de seu reinado seguindo o plano arquitectónico transmitido por Davi.

O Templo de Salomão era uma estrutura rectangular rodeada de pátios abertos, o lugar sagrado era no interior, uma antessala com duas grandes colunas de bronze onde apenas os sacerdotes se reuniam durante o culto, sendo o local dos fiéis no exterior do edifício.

No ano 539 a.C., Ciro apoderou-se da Babilónia e ordena o repatriamento dos judeus mantidos em cativeiro e a reconstrução do Segundo Templo no mesmo local onde existira o Templo de Salomão, manteve-se erigido entre 515 a.C. e 70 DC, tendo sido, durante este período, o centro de culto e adoração do Judaísmo.

Porém, foi depois do regresso do exílio na Babilónia que o formato da religião que hoje conhecemos se começou a desenvolver. O culto passou a centrar-se na sinagoga, um hábito adquirido na Babilónia. Devido à inexistência de um templo, a sinagoga passou a funcionar como um ponto de encontro dos judeus para as orações e para a leitura das Escrituras.

No século I a.C., Herodes o Grande ordenara uma remodelação do templo, com o propósito de agradar a César, o que foi considerado por muitos judeus como uma profanação. Certos autores designam o templo após esta intervenção por "Terceiro Templo" constando como o primeiro edifício associado a Maria, José e Jesus. Este templo foi destruído pelos Romanos em 70 d.C. Hoje, apenas resta dele o Muro das Lamentações que se converteu num dos símbolos arquitectónicos mais sagrados do mundo.

Contudo, antes de focar o tema na arquitectura religiosa cristã, dever-se-á porém mencionar ainda duas civilizações que pelos seus avanços tecnológicos e pelas suas concepções de espaço sacralizado vieram influenciar decisivamente a arte e cultura ocidental. Foram elas a Cultura Grega e a Cultura Romana.

A Grécia, constituiu a primeira civilização clássica, conjugando uma série de influências que desenvolveu e posteriormente viriam a influenciar toda a cultura ocidental.



-31- A Grécia Antiga foi berço de várias práticas presentes no mundo contemporâneo.

Na arte a evolução gradual corresponde a cada uma das fases – Arcaica, Clássica e Helenística. Produzem-se obras de arte para prestar culto aos deuses e responder às necessidades políticas e administrativas, tendo como principal preocupação a estética.

A religião manifestava a “descoberta” do homem, os deuses já não apresentavam formas animais como no Egípto. Os mitos explicavam o cosmos. No Olimpo, a montanha sagrada, os deuses assumiam a forma humana, e personificavam os atributos do homem, destacando-se pela sua imortalidade, pela sua beleza e pelos seus poderes subnaturais.

A Cultura Helenística também venerava os heróis, homens terrenos mas divinizados, que se destacavam pelas seus actos sobrenaturais e se tornavam nos intermediários entre homens e deuses, servindo de exemplo de cidadania.

Todavia, a tendência religiosa ultrapassava o misticismo individual, os sacerdotes eram magistrados cívicos e os rituais eram cerimónias sociais. O culto religioso tornara-se deste modo complexo, assumindo rituais com sacrifícios, procissões e festas onde a música, a literatura e certos jogos tinham lugar.

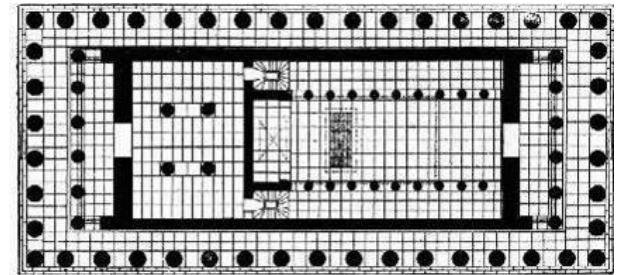
A configuração dominante da arquitectura grega foi formada a partir do edifício sagrado: o Templo. A proporção era tida em realce e as ordens constituíam regras construtivas fundamentadas através de cálculos matemáticos. De acordo com Leonardo Benévolo, “...a ordem é um meio para se conseguir uma avaliação imediata das proporções de todo o edifício.”⁽¹⁶⁾

Na Grécia, o Templo constituía o edifício sagrado e fora concebido para ser visto de fora, aflorando da colina lá no alto, destacando-se assim dos outros edifícios. O Templo simbolizava a união entre os homens e os deuses, a sua implantação realizava-se em locais elevados e de preferência onde tivessem ocorrido episódios épicos.

Existiam vários planos de templos, sempre espaços fechados, de planta rectangular. No entanto também surgira a forma circular em plantas de edifícios religiosos, designados por *tholos*. No interior (*cella*), onde somente poderiam aceder os sacerdotes, apenas existia a estátua



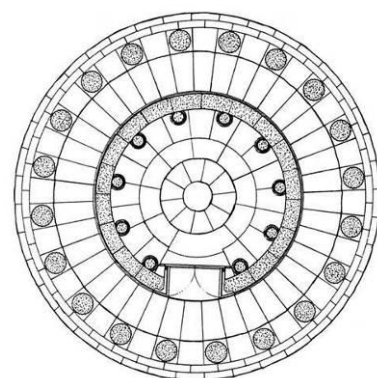
32- Parthenon em Atenas, Grécia, séc. V a. C.



33- Planta do Parthenon em Atenas.



34- Ruínas do Templo do modelo Tholos, em Delfos, aprox. Séc IV a.C.



35- Planta circular do Templo do modelo Tholos.

16 - BENEVOLO, Leonardo, ; As origens da arquitectura , 2003, pg. 45

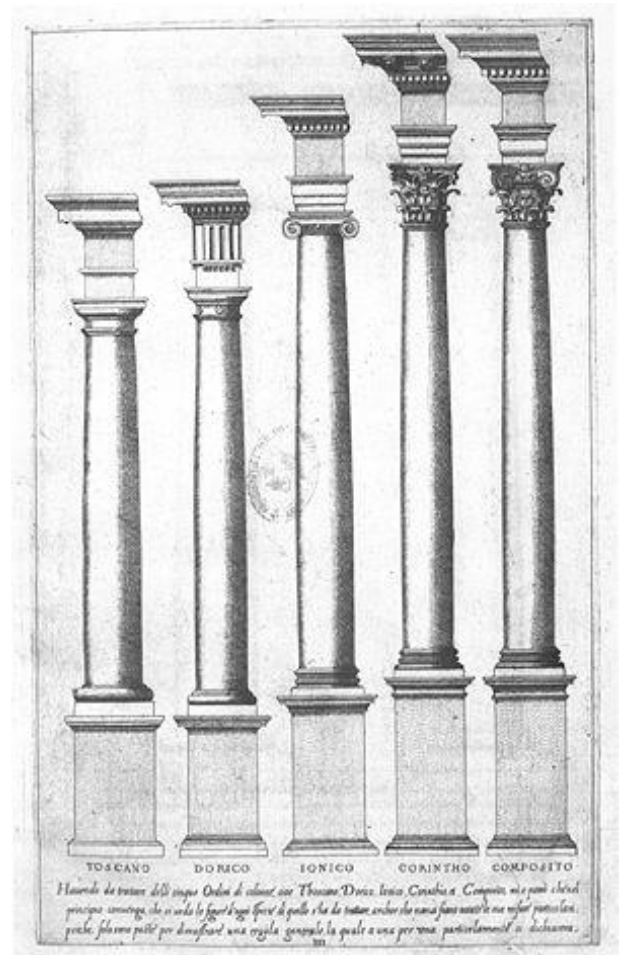
da divindade. Os templos gregos não eram construídos com o objectivo de abrigar grandes multidões, pois eram considerados a morada dos deuses e não local de assembleia, sendo as cerimónias dos fiéis realizadas no espaço exterior, ao ar livre. Por, vezes a *cella* apresentava divisões interiores por meio de duas ou três naves formadas por colunatas como o Parténon que constitui um exemplo paradigmático do templo clássico grego, data do séc V a.C. e é o maior de toda a Grécia.

Por vezes, os templos relacionavam-se directamente com outros edifícios em seu redor, formando amplos santuários, como acontecera na acrópole. As várias construções erguiam-se em torno de percursos onde desfilavam procissões em épocas festivas, tratava-se de um espaço hodológico, um percurso plasticamente delineado de forma a alcançar o templo.

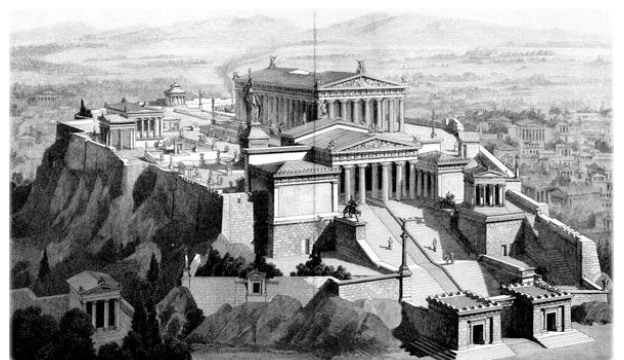
“O templo grego não era concebido como a casa dos fiéis, mas como a morada impenetrável dos deuses. Os ritos realizavam-se no exterior, em torno do templo, e toda a atenção e o amor dos escultores-arquitectos foram dedicados a transformar as colunas em sublimes obras-primas plásticas e a cobrir de magníficos baixos-relevos lineares e traves figurativas, frontões e paredes. Como estava longe do pensamento grego essa problemática psicológica do íntimo que constituirá a força motriz da pregação cristã e que teve a sua primeira manifestação arquitectónica nos obscuros silêncios das catacumbas, assim a civilização grega se exprimiu ao ar livre, fora dos espaços interiores e das habitações humanas...” (17)

Contudo, o método religioso da cultura clássica parece não ter influenciado decisivamente a religiosidade cristã. Porém, o aspecto formal clássico, a proporção, a geometria e as ordens dos templos gregos estiveram na génese de múltiplos edifícios religiosos. Na História da Arquitectura poderemos comprovar que o gosto pela cultura clássica fora tal que além de influenciar a cultura romana fora explorada posteriormente no Renascimento, no Barroco e no Neoclássico.

No entanto, dos gregos, entre outras civilizações, os romanos aproveitaram alguns conceitos artísticos apesar de



-36- Representação das 5 Ordens Clássicas por Vignola.



-37- Reconstituição da Acrópole na Grécia Antiga, núcleo urbano concebido enquanto espaço hodológico.

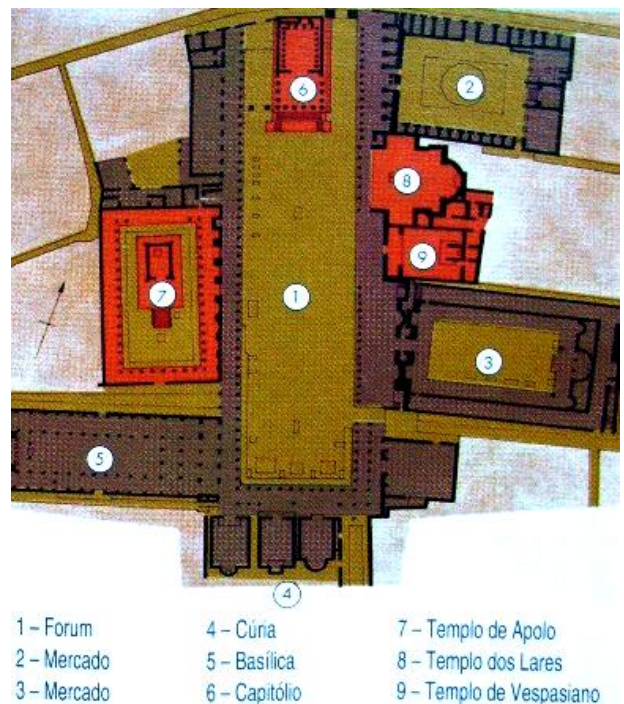
17 - ZÉVI, Bruno – Saber Ver a Arquitectura, Lisboa, Arcádia, 1977, pg 49

os terem aperfeiçoado de tal modo que constituíram uma arte própria, marcada pela harmonização de várias tendências divergentes que coexistiam no mesmo monumento deixando-nos uma vasta herança.

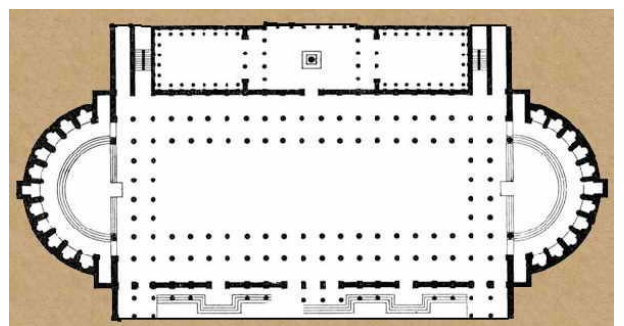
Contudo, relativamente à concepção espacial, as inovações introduzidas pelo Império Romano foram inúmeras e tiveram tanta relevância que ainda nos nossos dias essas inovações se manifestam na cultura ocidental. O Império Romano demonstrou preferência pelos grandes programas urbanos de carácter social como o *forum*, um grande espaço cívico rodeado por edifícios em que a vertente funcional se sobrepôs à vertente decorativa. Todavia, não descurando, os romanos, na construção de edifícios, para além da preocupação com os aspectos funcionais, desenvolveram igualmente o sentido estético e simbólico da construção, manifestando interesse pela beleza e pelo lado espiritual da arquitectura através da organização e tratamento plástico dos diversos espaços por eles concebidos por forma a criar espanto e a causar sensações ao visitante.

Neste sentido, os romanos foram responsáveis por uma nova concepção de espaço, projectando grandes espaços cobertos destinados a actividades sobretudo de carácter cívico e social como a basílica. No que concerne ao espaço religioso romano, o templo que podia ser de duas tipologias: de culto imperial ou de culto às divindades. Contudo, a ideia de um espaço coberto onde os fiéis se reuniam diante de um altar não existia. Tanto na Grécia como em Roma, o altar localizava-se no exterior do templo e servia de mesa onde se realizava o ritual do “Sacro Ofício” sacrificando-se sobretudo animais em honra dos deuses. Na verdade, o templo era o local onde se guardava a estátua do deus e o espaço era apenas acedido por sacerdotes e pessoas com funções religiosas.

A ideia de um espaço abrigado, que albergava uma comunidade de fiéis, como acontecera nas sinagogas e no Templo de Salomão só fora posteriormente explorada pelos cristãos através da *Domus Ekklesiae* (Casa da Assembleia) que originou mais tarde o edifício da Igreja e que conforme será explanado ao longo deste estudo, atingiu uma dimensão sagrada e uma carga simbólica de profunda espiritualidade que se manifesta até aos nossos dias.



-38- Reconstituição da planta do Forum de Pompeia.



-38- Planta da Basílica de Trajano, Séc II a.C.

3.2 - Domus Ekklesiae, Origem do Templo Cristão e Sua Simbologia

Todavia focar-se-á agora o estudo num acontecimento que se tornára fulcral para a evolução do pensamento e da arte religiosa e que constituirá a base do estudo desenvolvido: o início do cristianismo. Após a morte de Jesus Cristo, no primeiro século da nossa era, viera implantar-se gradualmente uma nova religião que necessitou de um espaço que propiciasse a realização das novas práticas religiosas.

As origens arquitectónicas da igreja cristã, são desde há muito tempo alvo de controvérsia e debate por parte dos historiadores, mas longe de dúvidas, a arquitectura dos primeiros edifícios cristãos parece retomar em diversos aspectos a tradição romana.



-39- Mapa representativo da divisão do Império Romano por Diocleciano em Império do Ocidente e Império do Oriente.

Em 285 Diocleciano dividiu o Império Romano em Império do Ocidente e Império do Oriente. A divisão do Império Romano conduziu a um cisma religioso, uma Igreja Ocidental, ou Católica e outra Oriental ou Ortodoxa. Enquanto o catolicismo ocidental manteve a sua independência do poder político imperial, a Igreja Ortodoxa fundamentou-se na união do poder espiritual e secular no Imperador ficando deste modo dependente do Estado.

A Igreja permaneceu como um movimento clandestino por quase três séculos após a morte de Cristo, e só com a promulgação do Édito de Milão no ano 313, pelo Imperador Constantino, se oficializou o cristianismo como religião do Império

Em 323, o Imperador Constantino, tomou uma importante decisão que provavelmente ainda se faz sentir nos nossos dias: fundou Constantinopla e decidiu transferir a capital do Império de Roma para Bizâncio. A nova capital, além de simbolizar a importância de uma estratégia política e económica, simbolizava também a nova base cristã do Estado Romano por se encontrar no seio das regiões mais cristianizadas do Império.

As perseguições e a impossibilidade de construir igrejas nos primeiros séculos do cristianismo impediram o nascimento de uma arquitectura própria para o desenvolvimento da actividade litúrgica. Assim, foi na pintura e na escultura funerária que nasceu durante o séc. II e III a iconografia cristã, tendo um papel fundamental em estabelecer uma simbologia própria que caracterizasse a nova religião de modo a que o seu entendimento fosse mais facilmente assimilado pelos povos que estavam a converter-se ao cristianismo. Embora por vezes adoptados de outras culturas e religiões, a criação destes símbolos fomentavam um meio propício para a interpretação da nova fé. Numa época em que nem a leitura nem a escrita estavam ao alcance de todos, a iconografia tivera assim um papel preponderante na difusão dos pressupostos que orientavam a fé cristã.

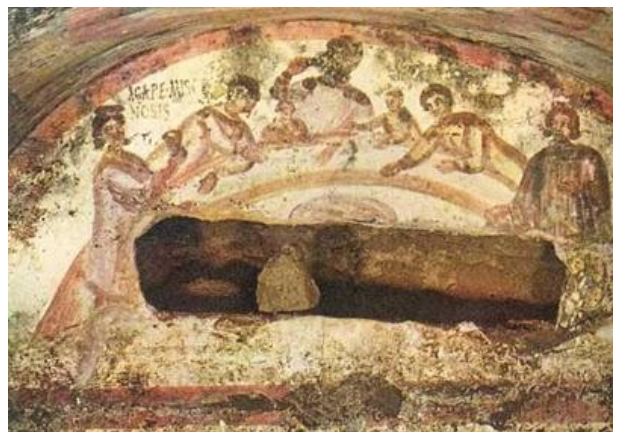
Embora não haja conhecimento de nenhum templo, anterior a meados do séc. III, isto é, um edifício destinado especificamente para o culto cristão, porém, antes disso,



40- Catacumbas de Priscila, Roma séc. III, representação de figuras cristãs como o Bom Pastor.



41- Catacumbas romanas de San Pablo en Malta com mesa ágape ao centro.



42- Pintura de catacumba romana mostra o ágape, antiga festa cristã que se inspirava na Santa Ceia.



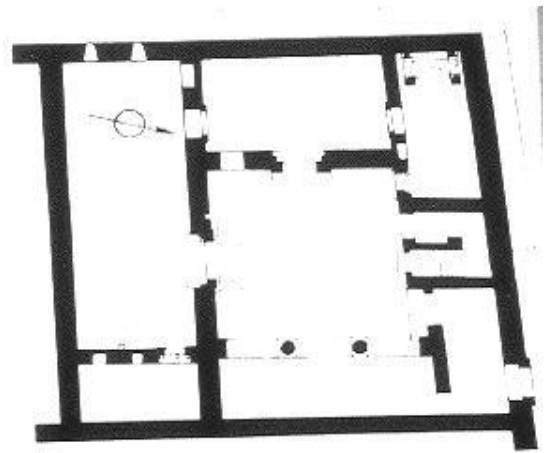
43- Paraíso como banquete celestial. Catacumbas de Domitila. Roma .

certamente, os cristãos tiveram a necessidade de adoptar espaços sagrados reverenciados.

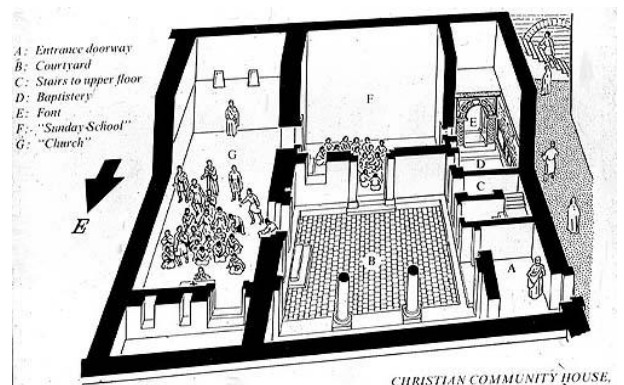
Durante os primeiros séculos, não existindo ainda um local propício à realização das reuniões dos cristãos, foi nas sinagogas, em casas particulares de algumas famílias abastadas que punham as suas habitações à disposição da Igreja (em Roma designadas de *títulos*) (18) e posteriormente nas catacumbas romanas que surgiram os primeiros símbolos da nova religião. Entre as linhas enquadradas pelas paredes e pelas abóbadas apareceram representações cristãs como o Bom Pastor, e figurações de Cristo e dos fiéis, constituindo uma iconografia repleta de significados que esteve na génese das imagens cristãs que chegaram até aos nossos dias.

Os primeiros escritos descrevem como os primeiros cristãos se reuniam para celebrar a Eucaristia repartindo o pão e o vinho, como fez Jesus com os Apóstolos na Última Ceia. O acontecimento central, o centro da vida e da fé espiritual era esta congregação dos fiéis. Apesar da simbologia que o pão e o vinho representavam, o mais importante era o aspecto de união na fé cristã, fortalecida por uma experiência comum. Com ela, a primitiva comunidade cristã constituía-se como sucessora de Aquele que é o “pão da vida” (Jo 3,48) formando o Cálice da Nova Aliança, todos são parte do Corpo de Cristo (1 Cor11,25).

No decorrer dos primeiros séculos não possuímos conhecimento que as comunidades cristãs edificassem lugares para as suas reuniões. Os primitivos cristãos sentiam-se resguardados pelo Corpo de Cristo. Paulo disse da seguinte maneira: “não sabeis que sois templo de Deus e que o Espírito de Deus habita em vós? Se alguém destrói o templo de Deus, Deus o destruirá a ele, porque o templo de Deus é santo, e isso é o que vós sois.” (1 Cor3,16). De modo que o templo, não se tratava de uma construção arquitectónica ou com conceitos espaciais, mas antes uma comunidade (*ekklesiae*) reunida em nome de Jesus Cristo, uma construção de “pedras vivas” (1 Pe 2,5).



-44- Planta de Dura Europos, em meados do século III.



-45- Esquema volumétrico de Dura Europos, transformada em Domus Ekklesiae em meados do século III.



-46- Vista interior do Baptisterio de Dura Europos.



-47- Vista interior do Santuário de Dura Europos.

18 - Títulos era uma tabuinha de madeira que as famílias abastadas penduravam à entrada das suas casas (Domus Ecclesiae), onde estava designado o apelido do proprietário

Somente quando os crentes tomaram verdadeira consciência do carácter aglutinador da religião cristã, vendo o número de fiéis a crescer continuamente, reflectiram na necessidade de criar um espaço que proporcionasse a celebração dos rituais litúrgicos. A igreja mais antiga de que temos conhecimento encontra-se numa antiga guarnição romana em Dura Europos, perto do rio Eufrates. A casa, construída durante o séc. I pertencia a uma família abastada e fora posteriormente remodelada na primeira metade do séc. III como *Domus Ekklesiae* (Casa da Assembleia) desenvolve-se em torno de um pequeno pátio, com uma grande nave longitudinal que servia de igreja, uma sala de catequese, um baptistério e outros compartimentos com funções religiosas. No interior aparece um reportório de figuras totalmente inovadoras, com uma iconografia que alude aos episódios bíblicos que naturalmente se utilizavam com intenções educativas, convertendo-se em símbolos narrativos da fé cristã.

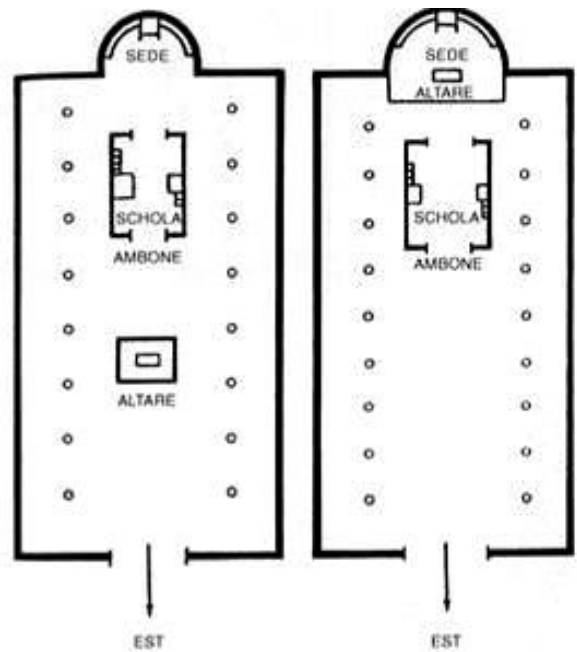
Porém, a decisão de Constantino de no ano de 313 conceder liberdade de culto aos Cristãos que até aí realizavam o culto em edifícios ou locais improvisados como em casas abastadas, em catacumbas ou nas sinagogas, veio possibilitar a criação de um novo edifício para a celebração da fé cristã de modo que a Igreja se tornasse acessível a todos.

Os edifícios teriam por isso de reajustar o programa às necessidades litúrgicas: espaço, luz, visibilidade, capacidade para acolher fiéis, localização do santuário, etc.

Não existindo ainda uma arquitectura cristã com conceitos artísticos concretos de funcionalidade litúrgica apropriada, a Basílica romana que antigamente era um grande edifício situado no *forum*, e que se apresentava como um espaço de características cívicas que albergava um interior espaçoso para a assembleia, tornara-se por isso no modelo ideal para as igrejas constantinianas.

“Mas uma igreja não podia ser apenas uma sala de assembleia; além de conter a comunidade dos fiéis, era a casa sagrada de Deus, a sucessora cristã dos templos antigos. A fim de exprimir esta função, o traçado da basílica pagã foi ajustado...” (19)

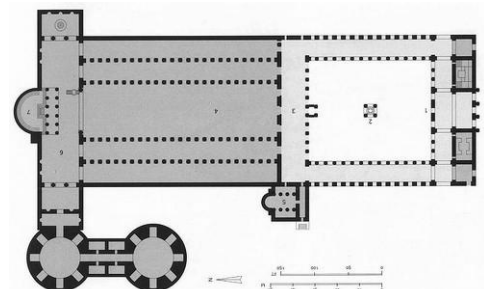
19 - JANSON. H.W. , História da Arte, 1989, pg. 200



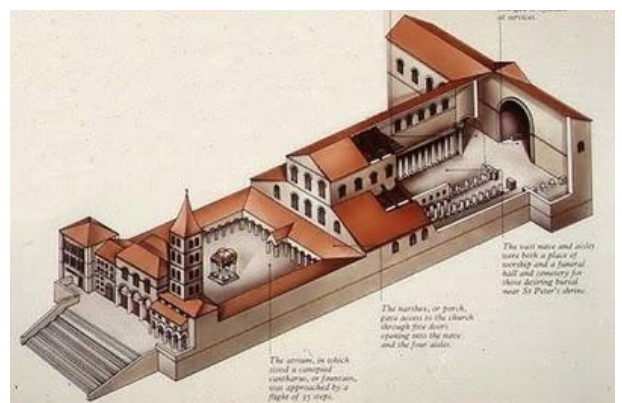
48- Plantas da Basílica Romana e Cristã respectivamente.



49- Vista interior da Basílica de Santa Sabina em Roma, construída a no século V.



50- Planta da Primitiva Basílica de S. Pedro em Roma.



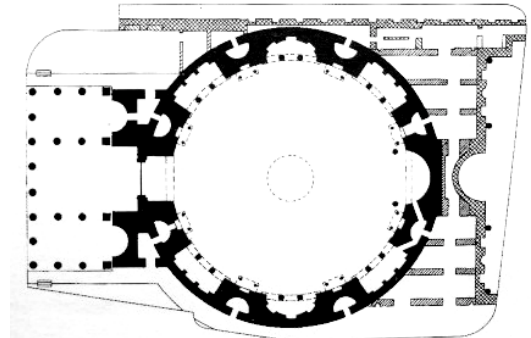
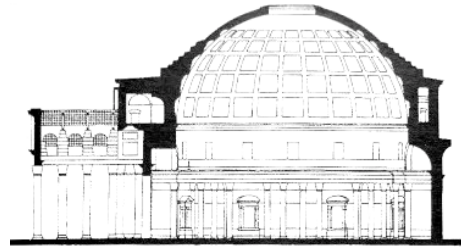
51- Esquema axonométrico da primeira basílica constantiniana de S. Pedro em Roma com acréscimos medievais.

No interior das basílicas, o espaço era habitualmente constituído por três naves, o altar era colocado diante da ábside, avançando para a nave central de modo a permitir uma maior exposição para os fiéis. O trono do imperador foi substituído pela cadeira do bispo, a entrada que por vezes era lateral passava para a fachada oposta ao altar criando deste modo um percurso longitudinal, que se tornara num percurso simbólico de preparação até chegar a Deus, desde a entrada até ao altar enquadrado pelo arco trinfal que emoldura a ábside. Foi também criado outro elemento, a “bema” uma tribuna para o orador proclamar a palavra.

Deste modo a *Domus Ekklesiae* deixa de ser a simples casa onde os primeiros cristãos celebravam as acções litúrgicas para passar a ser a continuidade da basílica romana, passando o edifício a estruturar-se em torno de três elementos fundamentais do espaço sagrado que preduram até aos nossos dias: o altar (mesa do celebração), o presbitério (sede presidencial) e o ambão (mesa da palavra).

Nas basílicas maiores construiu-se ainda um transepto como metáfora da cruz de Cristo. A cobertura era normalmente em madeira com telhado de duas águas. A igreja era precedida de um grande pátio ladeado de colonatas *atrium* em que o lado tangente à igreja formava um nartex como se verifica na Basílica de S. Pedro do Vaticano em 324.

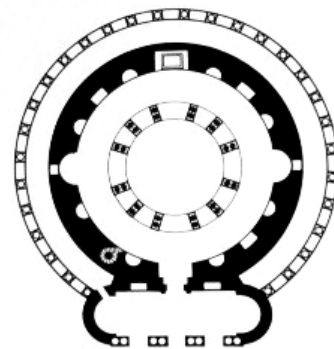
Outra tipologia para a Casa de Deus surgira ainda no tempo de Constantino, enriquecendo a tradição da arquitectura cristã: Os edifícios de planta circular, oval, poligonal ou cruz grega (planta centrada), formando o ideal unitário do círculo com um ponto central onde convergia o olhar, e normalmente com cobertura em cúpula, já anteriormente empregue em balneários romanos, em jazigos e mausolés e que se julga estarem na génese do Panteão construído no séc. II (enquanto templo consagrado a várias divindades do mundo romano). Pelas suas dimensões e pelo espaço centralizado, coberto por uma grande cúpula de 43,5m Ø, o Panteon apresentava condições espaciais propícias ao desenvolvimento no seu interior das celebrações e dos rituais litúrgicos, e por isso fora convertido em igreja em 609 pelo Papa Bonifácio IV.



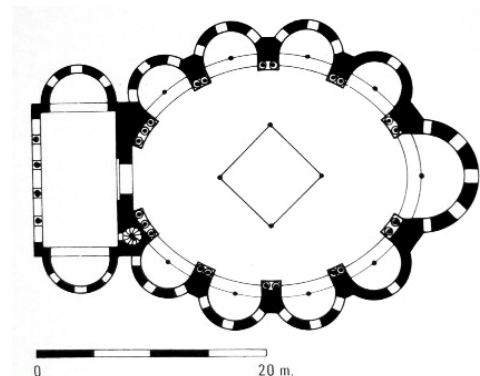
-52- Corte e Planta do Panteão de Roma, transformado no séc. VII.



-53- Vista interior do Baptistério de São João, em Florença, de planta octogonal.



-54- Planta circular do mausoléu de Santa Constança em Roma, séc IV.



-55- Planta oval de S. Gereão, em Colónia, cerca de 380.

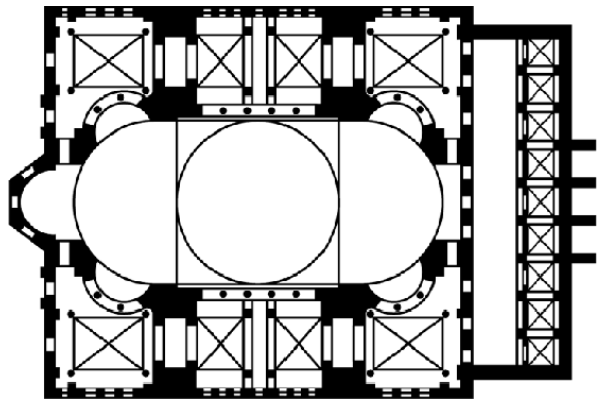
No Séc IV surgiram os primeiros baptistérios, como o baptistério de S. João de Latrão onde o banho é considerado um ritual sagrado. Aparecem também as primeiras capelas funerárias de planta centrada como o mausoléu de Constantia, filha de Constantino.

Dos edifícios de planta centrada, interessa ainda ressaltar a basílica de Santa Sofia em Constantinopla, grande exemplar da arquitectura bizantina, construída por Justiniano em 532. Um edifício que se tornou num marco arquitectónico pela sua grandiosidade, riqueza decorativa e pelas suas inovações tecnológicas ao suportar a cúpula de 31mØ apoiada em apenas quatro pontos permitindo grande permeabilização lumínica e uma enorme libertação espacial.



-56- Basílica Santa Sofia, em Istambul, construída no séc. VI.

Estas novas tipologias de edifícios religiosos, independentemente da sua configuração, destacavam-se pela presença de relíquias, objectos relacionados com Cristo, Maria e outros Santos, tornando os edifícios especialmente atraentes como centros de peregrinações. Concomitantemente, a nova posição de poder e esplendor da Igreja, gerou uma progressiva elaboração e aperfeiçoamento da liturgia que se tornara cada vez mais complexa e impressionante.

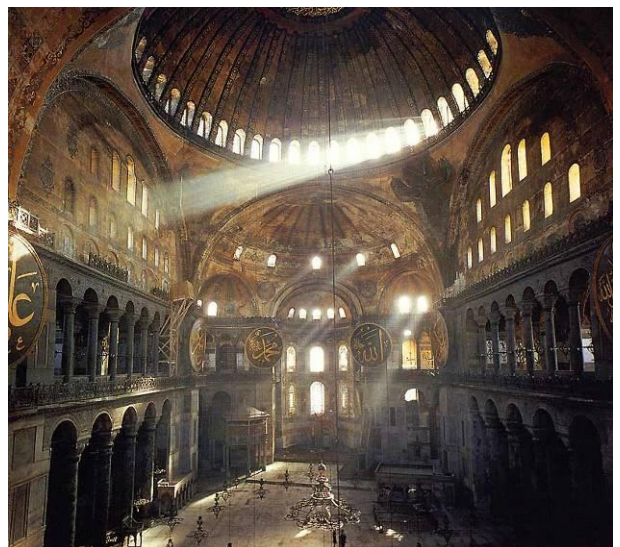


-57- Planta centrada da Basílica Santa Sofia, em Istambul.

Os novos edifícios religiosos e locais sagrados, passam assim a adquirir uma conotação profundamente mística e simbólica através na iconografia criada, apelando eloquentemente aos sentimentos e às emoções, através dos sentidos como o impacto visual da arquitectura, o impacto olfativo do incenso e das velas, o impacto auditivo da liturgia e da música sacra. Deste modo, em cada detalhe, em cada símbolo, os templos cristãos passam a reflectir um novo entendimento da fé que está ao alcance de todos.

A relação entre Deus e os homens manifestou um problema arquitectónico importantíssimo a ser resolvido pela arquitectura cristã: o espaço interior ou espaço sagrado.

O cristianismo permitiu que a arquitectura atingisse novos conceitos e explorasse a criação de um ambiente propício ao culto cristão valorizando o espaço interno em relação às funções litúrgicas, constituindo assim um espaço de carácter sagrado e que reflectisse condignamente a simbologia cristã, servindo de suporte à vasta iconografia que rapidamente inundou a atmosfera das novas igrejas.



-58- Vista interior da Basílica Santa Sofia, em Istambul, onde é perceptível a amplitude espacial e a grande cúpula da cobertura.

“ A igreja é o espaço sagrado. No plano teológico e abstrato o verdadeiro espaço sagrado é constituído pela ekklesia, ou seja, a comunidade dos fiéis; o espaço é referido à dimensão humana e à estrutura eclesiástica no interior da qual o sagrado encontra a sua realização” (20)

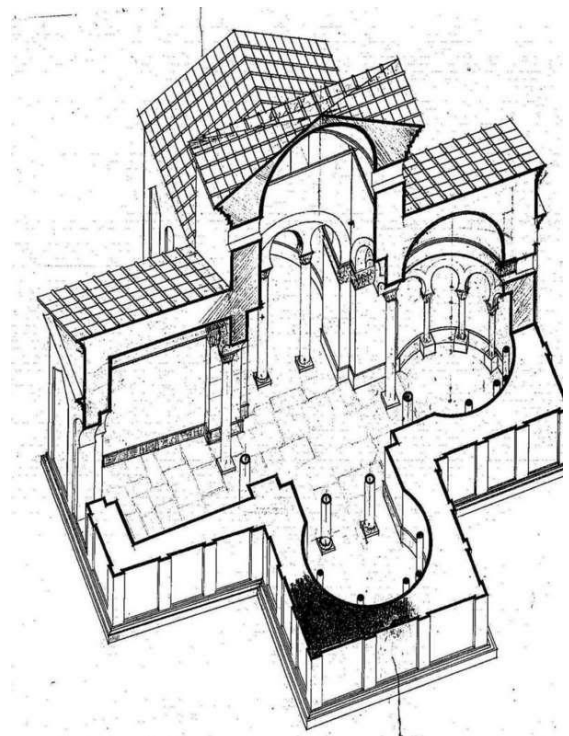
Deste modo, a arte Paleo-cristã e Bizantina, pelas suas tipologias fundamentadas no cristianismo conduziram a arte religiosa permitindo uma evolução coerente desde as suas origens até à actualidade.

As igrejas começaram a ser construídas por todo o mundo ocidental, primeiramente uma igreja em cada cidade que servia de sede ao Bispo (catedral), alargando-se posteriormente por todo o território à medida que se difundia a fé cristã. A religião cristã foi ganhando cada vez mais fiéis através da reconversão em massa da maioria dos povos ao cristianismo.

Os cristãos, tendo agora um lugar específico onde podiam celebrar a sua religião, exploraram ao máximo, por diante as potencialidades do espaço dos seus edifícios religiosos na tentativa de conseguir alcançar a dimensão sagrada da transcendentalidade concebendo um espaço que pretendia ser a morada de Deus na terra. Durante os séculos posteriores, múltiplos factores influenciaram e determinaram os estilos de construção das igrejas, assentes não só nas ideias teológicas, como também nas correntes espirituais da cristandade bem como na evolução da arquitectura, dos métodos, das técnicas e das capacidades dos materiais existentes na natureza, orientando assim a evolução da arquitectura religiosa ao longo dos tempos.



59- Mausoléu de Gala Placidia, em Revena um edifício de pequenas dimensões de planta cruciforme, trata-se de uma das construções mais notáveis do séc. V .



60- Esquema axonométrico da Capela de São Frutuoso de Montélios - Real - Braga. Pequena capela de origem Visigótica com planta em cruz Grega.



61- Igreja de San Pedro de la Nave (Zamora). Igreja paleocristã. Século VII.

3.3 - Os Estilos Históricos - Diferentes Concepções de Espaço Sagrado

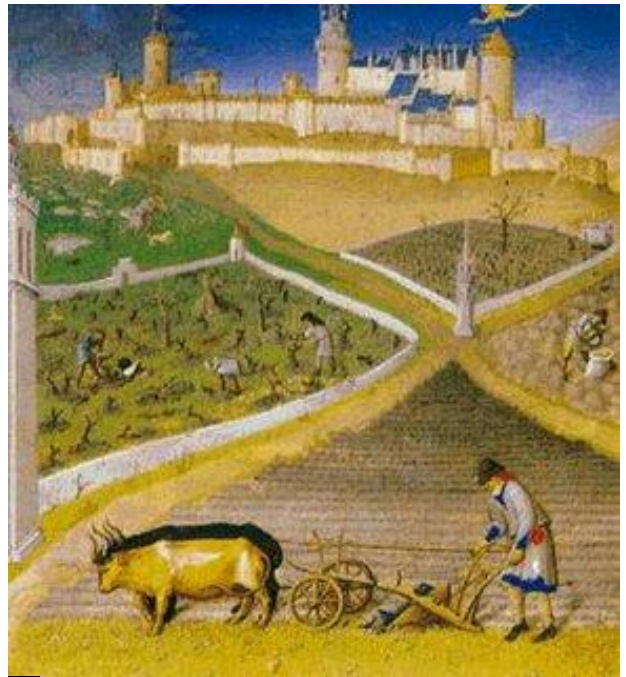
A queda do Império Romano do Ocidente em 476 causara uma época conturbada na Europa do séc.V e VI. Primeiro as invasões dos povos barbaro-germânicos, as invasões muçulmanas do séc.VII e normandas e eslavas desde o séc.IX acentuaram a precariedade da subsistência, por um aumento da ruralidade da vida económica e cultural e por um clima de grande instabilidade e insegurança, aspectos que contribuíram para a instalação do feudalismo no séc.X.

Porém, neste contexto feudal marcado pela violência e pela ruralidade, uma única força se manteve em crescimento contínuo. O cristianismo, cuja fé levava a uma conversão em massa por parte dos povos, tornara-se numa religião aglutinadora que possibilitara alguma ordem na Europa.

Fundamentada na organização interna do antigo Império Romano, a Igreja Cristã exercera um papel determinante na organização da vida dos povos, ao nível das técnicas agrárias, formação de costumes, e da conservação e desenvolvimento das artes, usando as igrejas e complexos monásticos como principais difusores de um novo carácter religioso e doutrinal.

Foi neste contexto de renovação económica e cultural que surgiu o primeiro estilo internacional da Idade Média: o Românico. A construção de igrejas constituía assim uma das mais importantes tarefas das comunidades recém-formadas - quando não se formavam precisamente em torno de um mosteiro pré-existente, caso que configurará uma boa parte das fundações de novos povoados, particularmente em zonas de terras férteis e militarmente seguras.

As igrejas românicas assumiram várias características locais, contudo podem ser caracterizadas de uma forma generalizada: as grandes catedrais como a Catedral de Modena em Itália, ou a Catedral de Durham em Inglaterra (onde normalmente surgiam as formas arquitectónicas



62- Ilustração representativa sobre a época Feudal, mostrando os camponeses a trabalharem nas terras fora da cerca do castelo.



63- Vista exterior da Catedral Românica de Modena em Itália.



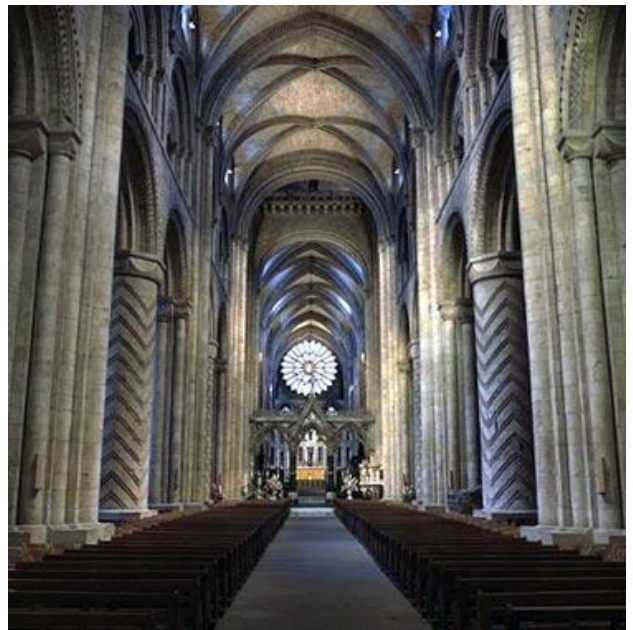
64- Pormenor de capitel românico, onde é visível um grande detalhe na representação iconográfica que na época continha fundamental importância na transmissão dos valores religiosos e morais à população cristã.

inovadoras que posteriormente se difundiam para os restantes edifícios religiosos) pela planta basilical de 3 e 5 naves com transepto formando a cruz latina como metáfora da cruz de Cristo, e com a cabeceira repartida em várias capelas. As pequenas igrejas locais caracterizavam-se pelo seu aspecto maciço, paredes espessas e exíguas frestas de luz, criando um ambiente de penumbra fazendo ressaltar as partes centrais do espaço sagrado aconchegando assim os laços da comunidade de fiéis em oração. Para além de edifícios religiosos, as igrejas românicas eram utilizadas também como espaços de refúgio da população em períodos conturbados de invasões.

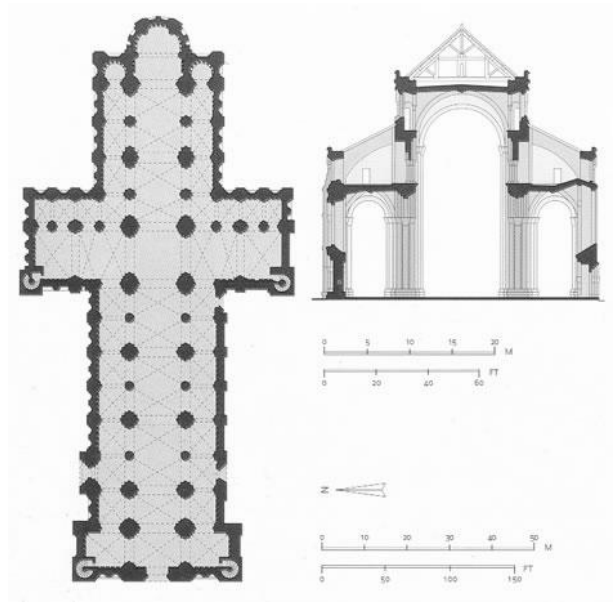
“Nos limites do lugar sagrado, os homens entram em contacto com Deus e estão rodeados pela graça e pelo socorro divino, enquanto as forças do mal param no seu limiar e perdem o seu poder. O lugar santo deve portanto inspirar confiança e oferecer asilo. Mas é também lugar onde Deus está presente na sua onnipotência e é aqui que ocorrem de perferência, as acções milagrosas, inspirando ao homem temor, humildade e angústia.”⁽²¹⁾

As igrejas românicas serviam de suporte a uma grande carga decorativa. Concebidas como *Bíblias de Pedra*, quer pela geometria que orientava a sua construção constituída por elementos repletos de significados de carácter sagrado, quer pela ornamentação e decoração através da pintura e da escultura com representações iconográficas que iam desde animais fantásticos a figuras bíblicas, e acontecimentos épicos, tendo como objectivo demonstrar facilmente a compreensão da liturgia e dos valores religiosos aos fiéis.

Ao Românico sucedera o Gótico, que se destacara pela invenção do arco quebrado, utilizado pela primeira vez em França na Abadia de S. Denis, veio permitir um entendimento estrutural diferente e mais evolucionado. Durante o Gótico, o pensamento humano evoluiu no crescimento do entusiasmo religioso, valorizando a separação terrena do mundo espiritual. A monumentalidade atingida pelas catedrais tornou-se no resultado da devoção ao mundo espiritual, tornando-as assim na morada de Deus.



-66- Vista interior da Catedral Românica de Durham em Inglaterra .



-67- Planta e corte, respectivamente da Catedral Românica de Durham



-68-69- Abadia gótica de Saint-Denis, séc XII, França, onde se manifestou pela primeira vez o arco ogival que originou o estilo Gótico.

A sólida, pesada e simples estrutura do românico dera lugar à esbelteza e sumptuosidade construtiva do Gótico que possibilitou erguer as paredes do edifício a grande altura e abrir grandes janelões com vitrais historiados entre os elementos estruturais. A partir do interior, os vitrais revelavam agora os mistérios da Bíblia e a luz do sol filtrada por eles reflectia a palavra de Deus nos fiéis. A luz e a verticalidade eram agora os grandes conceitos arquitectónicos que caracterizavam o espaço litúrgico gótico e tinham como fundamento alcançar o sagrado e revelar a infinita superioridade de Deus sobre os homens. Sobretudo no gótico final, a escultura adquire uma maior expressividade e naturalidade, eram verdadeiras declarações teológicas talhadas na pedra, simbolizando a magestade de Deus e a glória da sua igreja.

A arquitectura gótica serviu-se das mesmas disposições espaciais do românico, e por vezes serviu-se de igrejas românicas já construídas adaptando-as assim ao novo estilo. Não obstante, o espaço interno assumiu características inovadoras tornando-se mais claro, mais amplo e dotado de maior sacralidade. Das catedrais góticas, os melhores exemplos são a Catedral de Notre Dame de Paris, a Catedral de Chartres, de Milão e de Barcelona.

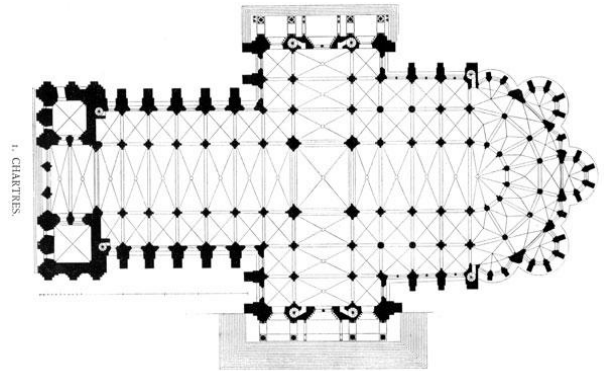
A arquitectura religiosa ganhara assim coesão a partir da definição dos estilos internacionais unificando a Europa Ocidental através de uma ideologia comum.

Entre o séc.XV e XVI dera-se a transição da Idade Média para a Idade Moderna através do Renascimento surgido em Florença e tendo as suas raízes na Antiguidade Clássica. O pensamento religioso teocêntrico e simbólico do mundo feudal dera lugar a uma mentalidade que tendia a explicar as coisas através da medida e das capacidades humanas, colocando o Homem no centro dos interesses universais valorizando conceitos como o Humanismo o Individualismo e o Racionalismo.

Os artistas renascentistas eram agora reconhecidos pelo seu génio individual, manifestado pelo rigor conceptual e técnico e pela descoberta e criação de novos temas para expressar a sua arte. A concepção da arte enquanto ciência tornara os artistas mais conscientes do seu valor. Por outro



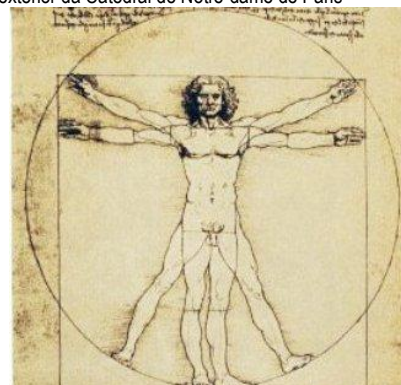
-70-71- A iconografia, tinha um papel importantíssimo nas igrejas e nas catedrais, são visíveis os vitrais historiografados e os portais principais extremamente decorados.



-72- Planta da Catedral de Chartres, como grande parte dos edifícios religiosos, fora inicialmente projectada no Românico e só concluída durante o período Gótico, resultando numa continuidade linguística.



-73- Vista exterior da Catedral de Notre-dame de Paris



-74- Homem Vitruviano por Leonardo Da Vinci, 1490, um desenho que reflecte o antropocentrismo que caracterizou o Renascimento.

lado, a “razão” do Humanismo sobrepôs-se à dimensão espiritual e simbólica presente na arquitectura românica e gótica. O interior dos espaços sagrados era agora austero e sóbrio.

A arquitectura religiosa renascentista regia-se por regras construtivas apoiadas nas tratadísticas de arquitectura que indicavam as proporções e os desenhos geométricos dos elementos constituintes. A planta em cruz latina fora inicialmente explorada, sucedendo-se a planta em cruz grega ou centrada, que possibilitava maior aproximação dos fiéis em relação ao altar. A fachada passa a ser entendida como entrada triunfal fazendo lembrar os pórticos dos templos gregos e romanos. A arquitectura renascentista atendeu ao objectivo dos seus principais idealizadores como Brunelleschi, Bramante, Alberti ou Vignola, entre outros, ao racionalizar o desenho arquitectónico baseando-se nas formas geométricas elementares como o círculo e o quadrado, demonstrando que a planta das igrejas inscritas em formas perfeitas seria a imagem directa da razão divina.

(22)

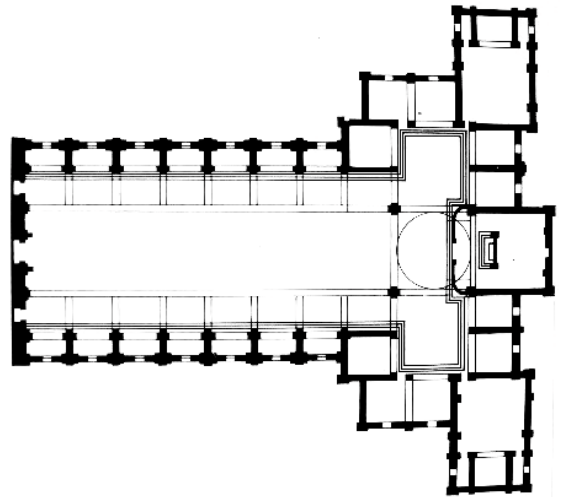
Em meados do Séc. XVI, a conjuntura histórica do Renascimento, dera lugar a um período conturbado. O movimento da Reforma Protestante liderada por Martinho Lutero causara uma grande dicotomia no espírito da população ocidental. As desavensas religiosas dividiram nações e os reis fortaleceram o controlo sobre as populações (Absolutismo). A Igreja Católica encetara a Contra-Reforma através do Concílio de Trento (1545-63) reforçando os poderes fiscalizadores da Inquisição e criando o Index, mantendo a “estabilidade” e reforçando a imagem gloriosa da Igreja através de uma forte disciplina.

Após o Concílio de Trento, a arquitectura religiosa fora inerentemente alvo de mudança, afirmando-se progressivamente uma tipologia baseada na planta centrada, formando uma ampla nave coberta por uma grande cúpula criando a sensação de um espaço absoluto e unificado.

Ao contrário do Renascimento e do Maneirismo, a arte Barroca dirigia-se ao grande público estimulando as



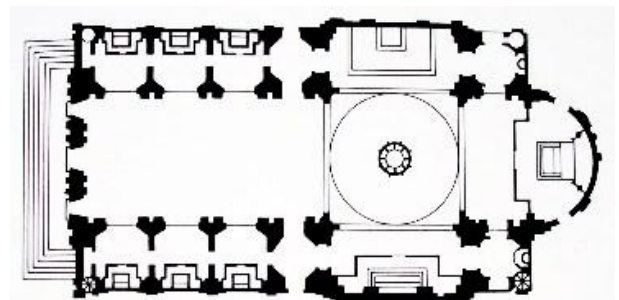
-75- Cúpula da Catedral de Florença, Filippo Brunelleschi, 1418-36.



-76- Planta da Igreja de S. Lourenço, Florença, Brunelleschi, 1419-60, uma igreja do início de Renascimento onde predominava ainda a planta longitudinal.



-77-78- Leon Battista Alberti, Igreja de Sant' Andrea, 1471 em Mantua; e Igreja de Jesus (*Il Gesù*), 1568-84 de Giacomo Vignola.



-79- Planta da Igreja de Jesus, A idéia inovadora de Vignola foi fundir a nave da basílica medieval com o desenho de um edifício planificado típico da Alta Renascença tornando-se o modelo de futuras igrejas barrocas.

emoções pelo movimento curvilíneo, pela ostentação ornamental sumptuosa, e pelos jogos de luz dos edifícios. Estas características foram obtidas por meio da junção entre arquitectura, pintura, escultura, jardinagem, jogos de luz e de água, criando uma obra de arte total num verdadeiro sentido cenográfico onde o olhar dos fiéis se perde num local repleto de símbolos.

A arquitectura religiosa barroca surgiu da reconstrução que os papas da Contra-Reforma executaram em Roma e afectou primeiramente os países que aceitaram as directrizes do Concílio de Trento adaptando os edifícios às exigências da nova ortodoxia litúrgica.

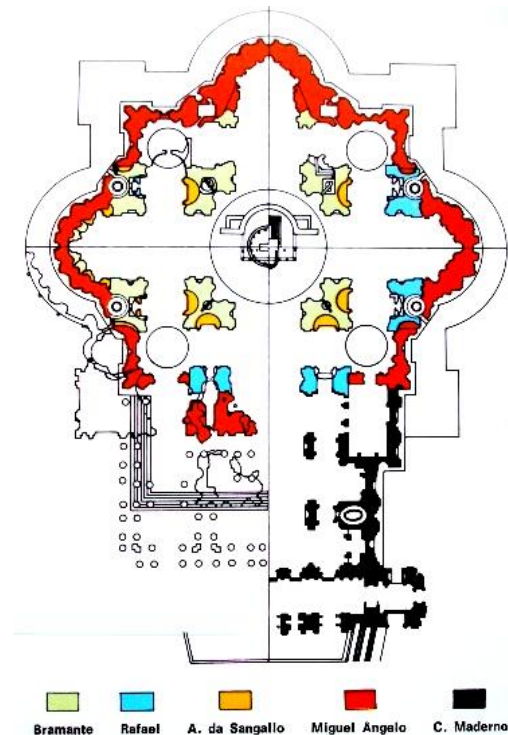
Foram as grandes igrejas como a Basílica de S. Pedro que formularam as linhas orientadoras da arquitectura barroca. As plantas apresentam diversas tipologias com formas geométricas curvas ovais e trapezoidais, mas preferindo as de nave única retangulares ou elípticas. As paredes são onduladas criando a sensação de movimento com pinturas, retábulos e talha dourada propiciando a ilusão de um espaço mais amplo confundindo o tecto com as paredes.

É exemplo a igreja "S. Carlo alle Quattro Fontane" (Roma, 1638-41), projectada por Giovanni Lorenzo Borromini.

“O Barroco é a libertação espacial, é a libertação mental das regras dos tratadistas, das convenções, da geometria elementar, da estaticidade, é libertação da simetria e da antítese entre espaços interior e exterior”. (23)

Com o final do período Barroco surge o Rococó, o Neoclassicismo e o ecletismo do séc. XIX com os seus inúmeros revivalismos históricos. No entanto, estas variações estilísticas não apresentaram inovações substanciais do ponto de vista da concepção espacial.

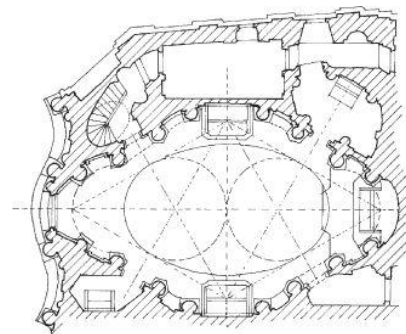
Entre o séc. XVIII e o séc. XIX a arquitectura havia sido dominada por sucessivas retomadas de estilos antigos, que por mais livremente que fossem interpretados, mostravam-se inadequados face às necessidades do presente. Era necessário a implantação de um novo estilo que conduzisse à reforma do vocabulário arquitectónico.



-80- Planta da S. Pedro do Vaticano, com indicação das sucessivas campanhas de construção.



-81- S. Pedro do Vaticano, Colunata de Borromini, 1656.



-82- Planta S. Carlo alle Quattro Fontane (Francesco Borromini. 1638-41) em Roma.



-83- A elegante ondulação da fachada de San Carlo alle Quattro Fontane (1665-1667) em Roma, obra de Borromini, com seus ritmos côncavos e convexas que se reflectem no espaço interno.

A arquitectura do séc. XIX fora ainda marcada pelos efeitos da Revolução Industrial. A arquitectura eclética começara a articular-se com as conquistas científicas da engenharia explorando novos materiais e novas tecnologias. Assim, arte e técnica, dois conceitos distintos fundem-se proporcionando à arquitectura novos valores formais e espaciais que só com o início do séc. XX foram devidamente explorados.

★

Ao estudar a sociedade e a arquitectura religiosa desde a Antiguidade até aos nossos dias é perceptível nos diferentes momentos da História a importância e o significado do espaço sagrado nas civilizações.

Os templos egípcios, os templos gregos e os templos romanos eram espaços exclusivos para sacerdotes ou outras pessoas com funções religiosas, os fiéis não podiam aceder ao seu interior, realizavam assim as suas celebrações, rituais e sacrifícios em torno do edifício ao ar livre.

Com o início do cristianismo, a igreja permaneceu como um movimento clandestino durante três séculos, e só com a promulgação do Édito de Constantino foi possível oficializar o cristianismo enquanto religião do Império.

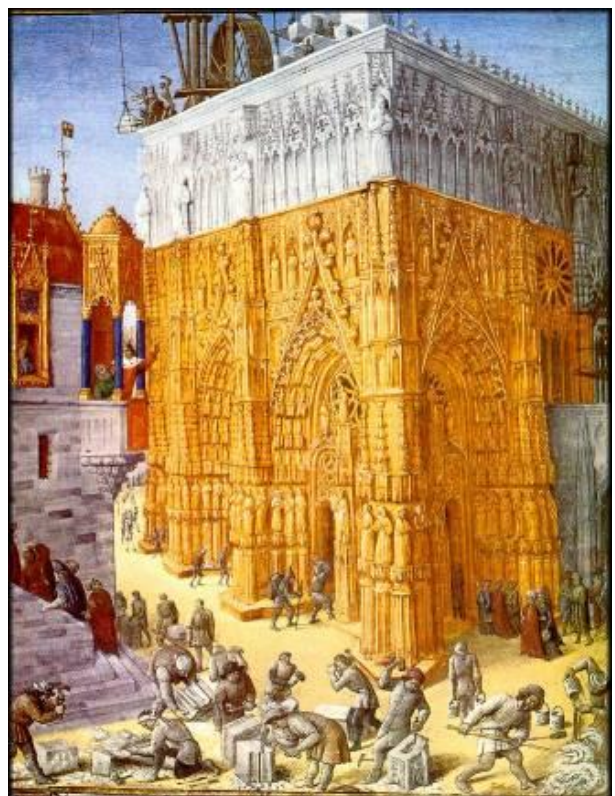
Nascera assim a necessidade de criar um novo espaço sagrado: a igreja, que possibilitava albergar os fiéis que eram cada vez em maior número nas suas cerimónias litúrgicas. Das *Domus Ekklesiae* à readaptação das basílicas, o espaço sagrado cristão iniciou os primeiros ensaios na criação de uma nova atmosfera sagrada.

Deste modo, a arquitectura foi evoluindo ao longo dos séculos como reflexo do panorama cultural e das capacidades da sociedade que a erguera. A concepção de um espaço sagrado enquanto morada terrena de Deus, fora desde sempre uma necessidade que o homem manifestou.

Em suma, o entendimento dos cristãos em relação aos seus locais de culto têm variado gradualmente ao longo da história, indo desde o “templocentrismo”, que considerava o santuário como um lugar dotado de virtudes especiais, até



-84- Pintura alusiva ao Concílio de Trento por Elia Naurizio, pintado em 1633, e que está na Igreja de Santa Maria Maior.



-85- Gravura representativa da construção de uma Catedral na Idade Média, um trabalho que envolvia grande esforço por parte da população.

ao desinteresse pelos espaços religiosos, valorizando-se assim apenas as atividades litúrgicas neles realizadas. Todavia, não há como negar a importância psicológica e espiritual destes lugares onde as pessoas têm uma experiência transcendental do sagrado, valorizando o belo, o estético e o simbólico.

“ É evidente que no decurso dos séculos a evolução da arquitectura eclesiástica e a da arte religiosa passou por mudanças provocadas quer pelas possibilidades dos materiais e conhecimentos técnicos da época quer pelo programa ideológico propugnado nas várias épocas pela Igreja.” (24)

Até à segunda metade do séc. XVIII, quando despoletou a Revolução Industrial, materiais como a pedra, o tijolo e a madeira eram dos poucos elementos disponíveis na natureza utilizados para a concepção de edifícios e portanto correntemente utilizados na arquitectura religiosa.

A arte de construir igrejas utilizando estes materiais, predurou ao longo de séculos, originando a ideia de que a sua evolução ao longo dos vários estilos, resultara sobretudo ao nível ornamental e estético, e não propriamente ao nível tecnológico onde se verificara sobretudo uma continuidade e adaptação das estruturas.

Todavia, apesar das restrições tecnológicas e espaciais impostas pelos materiais empregues, a arquitectura religiosa acompanhou os tempos e a sociedade que a erguera e para qual fora erguida.

Em particular, o tema da Arquitectura Sagrada é muito importante na Liturgia, e no que refere a uma boa disposição do lugar sagrado, temos uma autêntica consagração e ocupação deste para as acções litúrgicas, constituindo, portanto, um realce importantíssimo para a oração, a meditação, a adoração, e sobretudo, para a contemplação e aperfeiçoamento da espiritualidade litúrgica dos fiéis.

No edifício de culto católico, a organização do espaço sagrado também não sofrera grandes alterações, o espaço de uma assembleia perante o altar continuou a ser o



-86- Gravura representativa de um estaleiro de construção de uma catedral sendo visíveis os ofícios de pedreiro e de canteiro.



-87- Gravura alusiva ao trabalho de cantaria.

princípio espacial da arquitectura sagrada e foi essencialmente formalizado por meio de duas tipologias.

A planta em cruz latina geralmente com três ou cinco naves, produzia uma concepção espacial orientada longitudinalmente em direcção ao presbitério situado na ábside. A formação de um eixo visual direccionava o olhar, enquanto a planta central revelava-se mais unitária e abrangente dispondo a assembleia em torno do altar propiciando uma participação mais activa dos fiéis nas celebrações litúrgicas.

“Por sua vez, a igreja, é um símbolo do Reino de Deus, da Jerusalém Celeste, do Seu mistério, do Seu sacramento. Assim, constitui para nós “a porta do Céu”, uma parte do próprio Céu, uma miniatura na terra da grandiosa Pátria Celestial. É também um símbolo do cristianismo como frequentemente afirmam os Padres Apostólicos com o fim de fazer compreender a dignidade e a santidade do corpo cristão, inspirados, como nos diz São Paulo Apóstolo: “Não sabeis que vosso corpo é templo do Espírito Santo?”. (25)

“A Igreja, enquanto Casa de Deus, é digna de toda veneração, porque Deus estabeleceu nela a Sua morada e a escolheu como lugar onde distribuir, com a Sua especial presença, todas as Suas graças; porque é o recinto onde Cristo, Sumo e Eterno Sacerdote, oferece o Seu Sacrifício” (25)

A igreja foi até então um edifício distinto e identificável realizado para a celebração da palavra de Deus e para ofícios religiosos. Eram espaços funcionais do ponto de vista litúrgico, mas eram igualmente lugares de retiro, para rezar, para meditação pessoal, para veneração dos santos e continham também um papel importantíssimo na divulgação artística. Eram espaços sagrados dotados de grande simbolismo, repletos de iconografia manifestada através da escultura e da pintura que pretendiam transmitir os valores religiosos cristãos aos fiéis.

A relação da arte com a liturgia era inquestionável. A Igreja não só preparava os seus artistas como



-88- Última Ceia, Leonardo da Vinci, fresco, 1498.



-89- Sandro Botticelli, A Tentação de Cristo.



-90- Michelangelo Maria e Jesus, detalhe do Juízo Final, 1534-41. Capela Sistina.

25 - BANAÑO; Dom Manuel Garrido; Curso de Liturgia; Cit. In <http://atanasiano.blogspot.com>, at 2010-05-23

encomendava obras aos artistas conotados (veja-se o caso de por exemplo Miguel Ângelo, Bosch, Leonardo da Vinci ou Botticelli). Frescos, mosaicos, telas, esculturas, retábulos... espalhavam-se pelo interior das igrejas estabelecendo uma mensagem dialética com os fiéis.

Porém a situação, hoje em dia parece ser bem distinta, marcada por diversas razões ligadas a uma crise profunda dos valores das sociedades, da religião e da arte, datável porventura desde os finais do séc. XVIII.

Com a entrada do séc. XX a arquitectura atingira novos valores e como consequência a arquitectura religiosa deparou-se com um período de renovação. A Arquitectura Moderna e as teorias racionalistas e funcionalistas, conduziram a Arquitectura religiosa contemporânea na procura da essência do espaço sagrado e o despojamento ornamental e iconográfico das novas tendências parece substituir os muros carregados de informação das velhas igrejas contribuindo assim para um afastamento entre a Arte e a Igreja.

Todavia, prevalece uma questão à qual se intentará interpretar e responder a partir da análise que se segue: Quando a arquitectura é despojada de símbolo, ou quando o “silêncio” e o “vazio” são os únicos símbolos percebidos, poderá a arquitectura religiosa continuar a despertar o sentimento espiritual do sagrado?

4 - Espaço sagrado Contemporâneo - Séc. XX

“O edifício eclesial, não constitui, em primeiro lugar, um problema de estética, ou de estilo, mas sim um recinto simples, severo ou festivo, para a comunidade se reunir em volta do altar, em oração ou comunhão.”⁽²⁵⁾

A arquitectura do séc. XX veio sem dúvida abrir um novo capítulo na História da Arquitectura. Preconizada pelas experiências realizadas no séc. XIX resultado da consequência directa dos efeitos da Revolução Industrial, a arquitectura do século XX veio abrir as portas à contemporaneidade. Mencionar-se-á neste texto alguns dos exemplos mais paradigmáticos da arquitectura que protagonizaram a evolução da arquitectura religiosa.

Para o presente capítulo seleccionaram-se algumas igrejas realizadas pelos mais distintos mestres da arquitectura do séc. XX que seguiram caminhos e soluções espaciais próprias e que delegaram uma grande variedade de configurações de plantas e de concepções distintas de espaço sagrado. Contudo, torna-se pertinente referir que os exemplos de arquitectura religiosa escolhidos para este capítulo, não pretendem esboçar um roteiro, ou um inventário que apresente “o melhor da Arquitectura Religiosa Contemporânea”. É antes intentado estabelecer um fio condutor que ao longo do séc. XX demonstre claramente quais os factores que determinaram o despoletar de uma nova linguagem e uma concepção espacial que incentivou a renovação da arquitectura religiosa, bem como compreender qual o entendimento e significados da dimensão espiritual e simbólica das novas igrejas.

Resultado da evolução da História da Arquitectura, os exemplos seleccionados, são aqui apresentados por estabelecerem novos horizontes no âmbito da construção eclesiástica e por preconizarem uma nova estética e uma nova concepção do espaço litúrgico, fazendo com que a arquitectura sacra acompanhe as exigências da sociedade religiosa contemporânea.

25 - SCHNELL, Hugo; Novas Igrejas na Alemanha, In Catálogo de Exposição, pg. 17

Foi adoptado para a apresentação dos vários exemplos, sempre que possível uma ordem cronológica, tomando como base a data da realização do seu projecto, embora nem sempre esta ordem corresponda a uma linha de evolução definida.

Todavia, os exemplos de arquitectura religiosa que serão explanados ao longo da presente dissertação não pretendem partir unicamente de uma análise descritiva ou contemplativa, mas sobretudo de uma análise crítica e comparativa que indique para além do caminho evolutivo delineado pela arquitectura religiosa contemporânea, indique também a ideologia fundamentada na qual o mesmo processo de renovação litúrgica decorrerá.



-91- Burgueses e operários: dois novos sujeitos históricos trazidos pela Revolução Industrial.

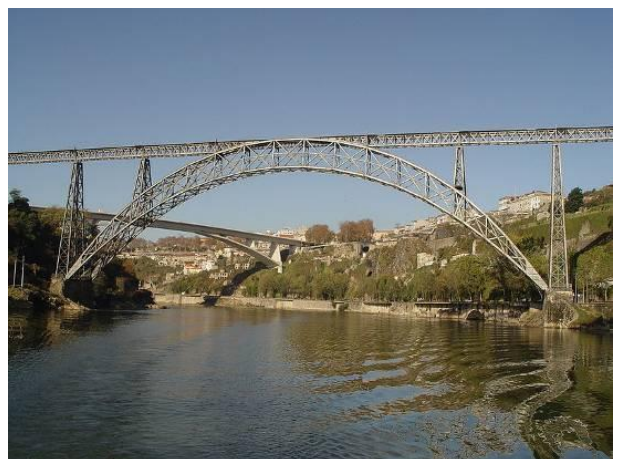
4.1 - 1900-1918 - Anseio de Uma Renovação

Paralelamente às transformações que se fizeram sentir na sociedade, a revolução arquitectónica protagonizada no séc. XIX, manifestou-se também por uma renovação das técnicas modernas e pela formulação de novas teorias. As técnicas modernizadas resultaram da consequência da utilização de novos materiais que surgiram na continuidade da Revolução Industrial como o ferro fundido, o ferro forjado, o aço e posteriormente o betão armado. Por sua vez, as novas teorias provinham directamente da ideologia racionalista.

Desta forma, o ferreiro tendeu a substituir o pedreiro e o marceneiro, assim como o engenheiro suplantou o arquitecto. Operários metalúrgicos e engenheiros foram considerados os homens representativos da civilização industrial, enquanto os pedreiros e arquitectos representavam as artes e ofícios do passado.



-92- Esta ponte, construída sobre o rio Severn, entre 1777 e 1779, foi a primeira ponte de ferro da história e representa o início da construção industrial moderna.



-93- Ponte D. Maria Pia, projectada Gustave Eiffel em 1871.

O facto de grande parte dos arquitectos do séc. XIX se oporem às novas técnicas e ao emprego dos materiais inovadores, possibilitou aos engenheiros, construtores de pontes, gares, pavilhões de exposições, etc... explorar os novos materiais representando assim a ideologia do progresso, da ciência e da razão.

“O desenvolvimento de meios de comunicação cada vez mais abstratos, a continuidade de uma comunicação arraigada é substituída por novos sistemas que continuam a se aperfeiçoar ao longo do séc. XIX, permitindo à população maior mobilidade proporcionando uma informação que é mais precisamente sincronizada com o ritmo acelerado da história. A ferrovia, a imprensa diária e o telegrafo suplantam aos poucos o espaço no seu papel informativo anterior.” (26)

Como o desenvolvimento dos transportes era um factor preponderante para o desenvolvimento da civilização industrial nascente, é compreensível como a construção metálica característica da vanguarda técnica se afirmou na edificação de pontes que ultrapassavam cada vez vãos maiores. Como a ponte do rio Severn (1779) na Grã-Bretanha ou a ponte D. Maria Pia em Portugal em 1871 por Gustave Eiffel

“... o ferro, um material de construção artificial aparecia pela primeira vez na história da arquitectura (...) recebeu o impulso definitivo quando ficou claro que a locomotiva, que fora experimentada desde a década de 1820, só podia ser utilizada em carris de ferro. O carril era a primeira unidade de construção, o precursor da longarina.” (27)

Deste modo, os materiais utilizados na ferrovia como o ferro fundido e o ferro forjado, integraram gradualmente o vocabulário da construção, sendo, além da pedra e do tijolo os únicos elementos à prova de fogo disponíveis para as construções de vários pisos que a produção industrial exigia. A secção tipicamente utilizada na ferrovia evoluiu no decorrer das primeiras décadas do séc. XIX e originou por fim o perfil metálico em I que se tornou num elemento standardizado para a construção e apresentava



-94- Os carris ferroviários tomaram-se nos elementos percussores do perfil metálico utilizado na construção.



-95- Primeira Exposição Universal de Londres, 1851, Crystal Palace de Joseph Paxton.



-96- Vista interior do Crystal Palace concebido por Joseph Paxton.



-97- A Exposição Universal de Paris em 1889.

26 - CHOAY, François; A cidade moderna: planejamento do séc XIX, cit Frampton pag 13.

27 - BENJAMIN, Walter; Paris: capital do séc. XIX, 1930, cit Frampton pag. 23

características mecânicas inovadoras como o aumento da capacidade de cobertura de vãos.

Em meados do séc. XIX, pilares de ferro fundido e vigas de ferro forjado, usados juntamente com envidraçados modulares, tornaram-se numa técnica construtiva padrão de rápida fabricação e montagem que possibilitava construções de variadas tipologias. Assim, os países industrializados começaram a exportar estruturas pré-fabricadas de ferro fundido um pouco para todo o mundo.

Em 1851, realiza-se em Londres a Primeira Exposição Universal, a qual necessitava de um espaço igualmente grandioso. Deste modo foi encomendado ao arquitecto-paisagista Joseph Paxton que desenvolvesse um edifício grandioso de acordo com o método de fabricação de estufas envidraçadas que ele já havia concebido. Paxton, quando lhe encomendaram o Crystal Palace, foi capaz de desenvolver uma grande galeria em estrutura metálica e envidraçada de três pisos.

A partir de 1855 até 1900, as Exposições Universais foram realizadas em Paris. Em 1867, em Champ de Mars, um lugar ideal para estes eventos. Nesta época um jovem engenheiro, Gustave Eiffel ganhara projecção com a famosa Galerie des Machines com um vão de 35m.

A Exposição Universal de 1889 acabou por simbolizar a apoteose da construção metálica através de duas das mais notáveis estruturas que a engenharia francesa iria criar: A vasta Galeria das Máquinas de Victor Contamin, com 107m de vão e a *sui-generis* Torre Eiffel projectada com 300 m de altura.

Contudo, a utilização da estrutura em ferro estava ainda associada a edifícios fabris e grandes armazéns, sendo por isso raramente empregue na construção de edifícios habitacionais e ainda menos adequada para a construção de edifícios religiosos.

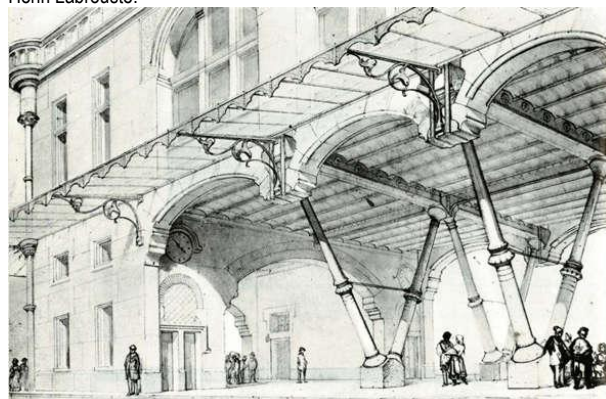
O primeiro edifício público a utilizar uma estrutura metálica na sua concepção, foi a Bibliothèque Sainte Geneviève em Paris (1843-1850) por Henri Labrouste (1801-75) formado na Académie des Beaux-Arts de Paris, discípulo do racionalista Durand, trata-se do primeiro arquitecto que reúne num espírito moderno a arte do arquitecto à técnica do engenheiro.



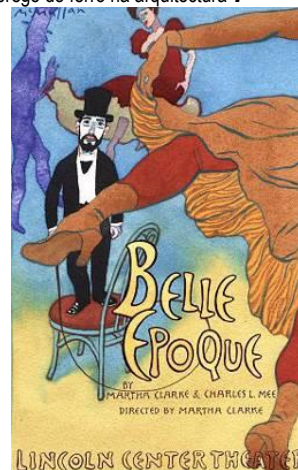
-98- Torre Eiffel, uma das mais notáveis obras da engenharia dos finais do séc. XIX.



-99- Bibliothèque Sainte Geneviève em Paris (1843-1850) projectada por Henri Labrouste.



-100- Desenho de Viollet-le-Duc, Colunas em "V" revelando um método sofisticado no emprego do ferro na arquitectura .



-101- Cartaz pintado por Toulouse Lautrec como analogia à Belle Époque.

Outro arquitecto importante deste período foi Viollet-le-Duc (1814-79) que ficou conhecido sobretudo pela sua tese sobre o funcionalismo e racionalismo arquitectónico, tornando-se na grande influência dos pioneiros da arquitectura contemporânea como F. L. Wright, A. Gaudí, Berlage, Perret, Bherens etc...

Nas décadas de transição entre os séc. XIX e XX as sociedades europeias viveram um clima particularmente feliz que a História apelidou de *Belle époque*. A paz vivida e a aparente estabilidade política juntamente com as conquistas do progresso científico e técnico, instalaram um clima pacífico e de confiança no futuro que proporcionou extraordinárias inovações no campo da arte.

Neste contexto de modernidade, surgiu o Movimento *Art Nouveau* que teve certa popularidade na Europa entre 1892 e 1905, caracterizado por uma nova estética marcada pela inovação formal com linhas sinuosas e geométricas inspiradas na Natureza e no Homem que aliadas ao progresso recorriam às novas técnicas e materiais.

Não obstante, a curta duração da Arte Nova não impediu que se realizasse um dos mais belos e distintos exemplos de arquitectura sacra na variante estilística espanhola, denominada de Modernismo Catalão, por mão de Antoni Gaudí.

A religiosidade de Gaudí é tema recorrente em qualquer livro que fale da obra e vida deste artista. É normalmente descrito como um homem piedoso e com um profundo sentimento religioso, esta característica da sua personalidade reflete-se na sua dedicação à construção de edifícios sagrados.

A **Igreja da Sagrada Família** iniciada em 1882 e ainda hoje inacabada, constituiu o primeiro projecto de arquitectura religiosa de Antoni Gaudí e ao qual dedicara toda a sua vida deixando-a mesmo assim por concluir.

O projecto foi iniciado por Francesc del Villar (antigo professor de Gaudí) com um traçado claramente neogótico de planta em cruz latina com cinco naves. No ano seguinte Gaudí torna-se responsável pelo projecto e de imediato elaborou um plano de revisão da obra, ampliando-a consideravelmente de maneira a ocupar todo o quarteirão.



-102- Vista exterior da Igreja da Sagrada Família, em Barcelona, revelando uma concepção arquitectónica altamente inovadora para a época.



-103- Vista interior da Igreja da Sagrada Família, onde é perceptível uma estrutura sem precedentes criando um espaço com uma atmosfera sagrada distinta..



-104- Esboço de Antoni Gaudí para o projecto da igreja da Sagrada Família.

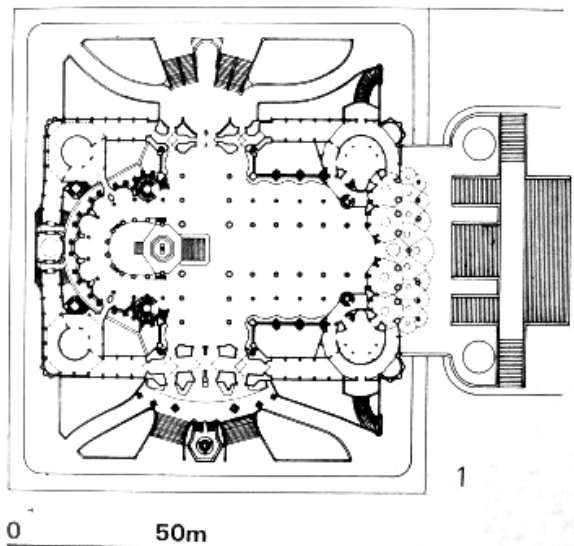
Ao nível do interior, o espaço sagrado é completamente inovador. Os fiéis parecem encontrar-se num bosque em que os pilares remetem para os troncos das árvores e onde a luz chega a quase todos os pontos. A estrutura bastante arrojada, onde sobressai o arco parabólico fica porém oculta sob um manto escultórico naturalista onde abundam as formas animais e vegetais entre outros motivos, tornando o ambiente espacial numa atmosfera acolhedora e extremamente simbólica.

No seguimento da sua fixação pelo simbolismo, Gaudí dera grande importância à demarcação dos diversos elementos, tanto estruturais como ornamentais, conferindo ao templo grande simbolismo e uma ambiente espacial distinto, acolhedor, fascinante e introspectivo. Cada parte da planta, cada torre, e cada cor, representam ou simbolizam algum aspecto da religião católica. O projecto é constituído por dezoito torres: doze representam os apóstolos e uma outra representa Cristo, ficando localizada na intersecção entre a nave principal e o transepto, atingindo os 170m de altura. Esta torre estará rodeada por outras quatro que representam os evangelistas, a última ficará situada sobre o presbitério e simbolizará a Virgem.

Antoni Gaudí, neste projecto desenvolveu uma complexa iconografia para o templo católico, adaptando todos os elementos aos rituais litúrgicos, baseando-se na recompilação de todos os cultos e festividades religiosas tornando o edifício numa obra extraordinariamente simbólica e empragnada em espiritualidade, onde nos sentimos trasladados para as alturas e distantes do mundo profano.

"Nada é arte se não procede da natureza de onde veêm as mais extraordinárias, maravilhosas e bem concebidas formas... A natureza é obra do Criador e, sem a espiritualidade, a arquitectura não passa de ser uma técnica com retóricas pseudofilosóficas. A arte é recriar com imaginação humana as formas que, desde o princípio do mundo compõem este planeta." (28)

Outra das grandes encomendas a cargo de Gaudí foi a urbanização da colónia téxtil da família Guell. Em 1898



-105- Planta da Igreja da Sagrada Família, risco inicial de Francesc del Villar e completado posteriormente por Antoni Gaudí.



-106- Esboço de Antoni Gaudí sobre vista exterior da Igreja da Colónia de Guell.



-107- Planta da Igreja da Colónia Guell.

Gaudí recebera também a encomenda de um templo paroquial para proporcionar a actividade religiosa aos trabalhadores.

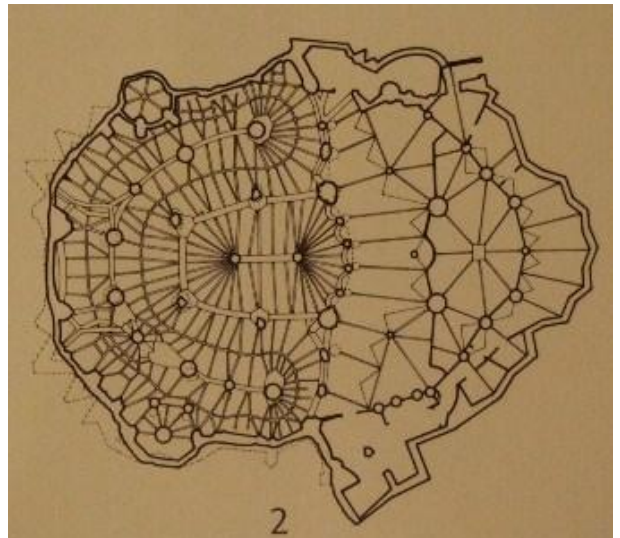
Todavia, as obras da **Igreja da Colónia Guell** só tiveram início em 1908. Para o complexo estudo do desenho e cálculo da estrutura, Gaudí realizou desenhos semelhantes aos da Sagrada Família. As obras da cripta prolongaram-se por demasiado tempo, uma vez que Gaudí estava empenhado em realizar um espaço único e diferente de tudo o que tinha executado até então.

A cripta, assente num terreno desigual rodeado de pinheiros, foi a única parte do projecto que chegou a ser construída. O arquitecto utilizou materiais rústicos e vernaculares como a pedra, o tijolo, a terracota e o basalto, com a intenção de integrar esta obra na natureza e no meio ambiente que a rodeava.

Os mosaicos de cerâmica colorida, surgem somente em alguns pontos específicos, como na parte superior da entrada, onde está representada a Virgem rodeada pela Justiça, a Força, a Prudência e a Temperança.

“ A igreja da Colónia Guell, é um dos trabalhos em que a personalidade de Gaudí se afirma mais vincadamente. Esta obra, embora 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” (29)

A construção desenvolve-se organicamente. Gaudí, centrou a planta em relação à espiral ascendente formada pela escada e pela plataforma de acesso à futura Igreja. Os pilares inclinados estão unidos por arcos rebaixados e as abóbadas estreladas da cripta foram construídas pela primeira vez com formas parabólicas de acordo com a abóbada catalã tradicional. No centro da planta, quatro pilares toscamente esculpidos recolhem as nervuras abertas em leque da cobertura. A presença de Cristo traduz-se por uma dramática expressão de sacrifício que simboliza todo o drama da cruz, a decoração, comparativamente à igreja da



-108- Planta da complexa estrutura da cobertura da Igreja da Colónia Guell.



-109- Vista interior da igreja mostrando as inúmeras nervuras das abóbadas bem como os pilares monolíticos em granito.



-110- Gaudí mostrando a sua religiosidade ao beijar os pés da escultura de Cristo crucificado.

Sagrada Família é escassa, porém Gaudí consegue transmitir toda a emoção e sentimento religioso unicamente através dos materiais empregues. A iluminação apresenta um papel crucial, por meio das janelas que estão colocadas em diferentes posições e tamanhos adquirindo uma função própria na modelação do espaço litúrgico.

Pela sua concepção espacial pode ser considerada como a primeira igreja construída com pressupostos modernos. Os projectos inovadores de Antoni Gaudí pareciam denunciar o desprendimento da arquitectura em relação aos estilos do passado, no entanto, a sua arquitectura não exerceu a influência desejada para a evolução da arquitectura religiosa que lhe sucedeu.

Após a exploração e desenvolvimento da estrutura metálica surge a tecnologia do betão-armado. Trata-se de um material mais tardio e associado à arquitectura do séc. XX.

Algumas experiências em betão-armado tinham já sido feitas desde os finais do séc XVIII por John Smeaton, ou as floreiras em betão-armado (1850) de Joseph Monier. Todavia, só com o sistema inventado por Hennebique em 1879 e patenteado em 1892 foi possível o emprego de vergalhões de aço de secção cilíndrica formando uma malha metálica colocada no interior dos elementos posteriormente betonados. Hennebique tornou-se assim no precursor do betão-armado, criando uma estrutura altamente resistente a esforços mecânicos e que viria possibilitar que a arquitectura alcançasse formas e espaços nunca antes vistos.

O betão armado tornou-se no material estrutural que viera caracterizar a expressão da arquitectura no séc. XX. Apesar das suas características mecânicas e formais permitirem que a arquitectura encontrasse novos caminhos e expressões, perante o pensamento tradicional e historicista da generalidade dos arquitectos e da sociedade, não era ainda reconhecido como um material capaz de substituir a pedra.

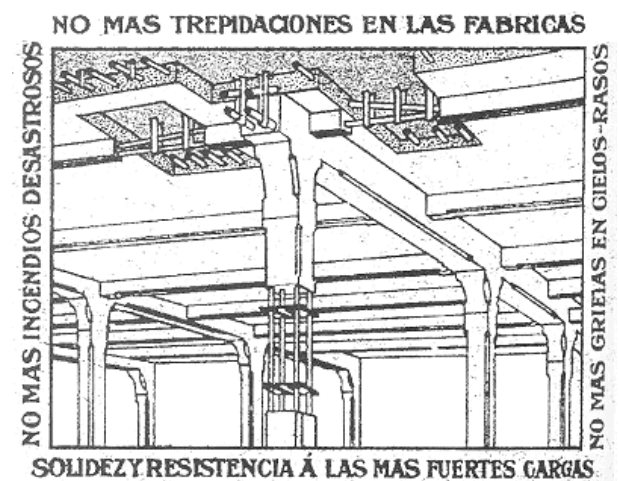
O betão armado foi gradualmente empregue nos vários programas arquitectónicos. Contudo, a ideia de aplicar este



111 Vista exterior da inacabada Igreja da Colónia Güell.



112 Pormenor da carga escultórica que habita nas paredes da igreja revelando a simbologia cristã.



113 Sistema Hennebique em betão armado, patenteado em 1892.

novo material numa construção de carácter religioso parecia extremamente inadequada. Há mais de um milénio que a construção de edifícios sagrados estava associada ao simbolismo e expressão da construção em alvenaria de pedra e por mais que fossem as condicionantes da estrutura pétreo, esta era sempre entendida como a mais apropriada para erigir a casa de Deus.

Todavia, num período em que a industrialização e a era da máquina vieram gerar um conjunto de mutações na sociedade e no modo de vida das populações, a própria religião católica vivera também um período conturbado vendo-se forçada a uma renovação litúrgica de modo a acompanhar os novos tempos. Deste modo, a arquitectura religiosa e o espaço sagrado tiveram igualmente de se adequar aos preceitos da contemporaneidade.

O sistema em betão armado viera exercer grande influência sobre o arquitecto Anatole Baudot (1834-1915). Discípulo de Labrouste e de Viollet-le-Duc, foi a princípio um importante teórico do racionalismo.

A. Baudot recebeu a encomenda da **Igreja de Saint Jean de Montmartre** em Paris (1894-1901). Apesar da administração ter colocado alguns entraves, temendo o desmoronamento das abóbadas por considerá-las de espessura insuficiente, a igreja foi construída em betão armado. Pela primeira vez este material fora utilizado num edifício religioso e apesar da igreja apresentar uma linguagem baseada nas formas góticas, foi alvo de grande polémica por ser construída num material artificial e por isso considerado desapropriado para um edifício religioso.

Baudot, *“...interessava-se pela estrutura aparente como única base válida para a expressão na arquitectura.”*⁽³⁰⁾

Porém, a estrutura em betão armado parecia somente substituir as paredes de alvenaria de pedra. O aspecto exterior da igreja apresenta uma linguagem neo-gótica, tão característica da época. Conforme o exterior, o espaço interno de S. Jean de Montmartre também não apresentava inovações substanciais. O espaço litúrgico é organizado



-114- Vista exterior da Igreja de Saint Jean de Montmartre em Paris (1894-1901), o primeiro edifício religioso a recer uma estrutura em betão armado.



-115- Vista interior da Igreja de Saint Jean de Montmartre. A estrutura interna substituiu a pedra pelas potencialidades estruturais do betão armado.



-116- Vista interior da cobertura da Igreja de Saint Jean de Montmartre. Embora formalmente predominem as referências góticas, as abóbadas e pilares em betão armado permitem uma estrutura de grande esbelteza contribuído para uma nova noção espacial.

convencionalmente em cruz latina, no entanto a noção espacial é mais abrangente, os espessos pilares de pedra foram substituídos pela esbelteza dos pilares em betão armado dotando o espaço de maior transparência e luminosidade.

As características inovadoras representadas pelo novo material, rapidamente se difundiram um pouco por todo o mundo industrializado, sendo gradualmente aplicado em diversos programas arquitectónicos. A capacidade moldável do betão armado despertara a imaginação dos arquitectos, permitindo um vasto horizonte de possibilidades expressivas e de novas noções espaciais para as suas obras.

Na Alemanha, que conforme será abordado adiante, se tratará do país que mais difundiu a renovação da arquitectura religiosa, também se verificou uma vontade de adesão aos novos materiais para a construção de edifícios religiosos, como a **Igreja Militar de Ulm** (1906-08) projectada pelo arquitecto Theodor Fischer, a primeira igreja a empregar o betão armado neste país. Apesar de se tratar de uma igreja protestante *“parece acelerar a adopção de grandes construções capazes de criar sem suportes um tal recinto dotado de unidade, visualidade e boa acústica”*⁽³¹⁾

Todavia, a arquitectura contemporânea carecia ainda de um estilo próprio que caracterizasse o novo século. A falta de identidade de uma nova estética na arquitectura conduziu à utilização constante de referências históricas, nas quais o gótico, agora neo-gótico serviu muitas vezes de conduta à arquitectura.

Os revivalismos históricos pareciam ser o caminho mais viável. A cultura servia-se das formas do passado com o intuito de estabelecer uma continuidade com a história conjugando o passado e o presente na mesma obra arquitectónica. No entanto, a utilização das formas revivalistas onde geralmente imperava o ornamento, tornou-se desadequada perante uma época pós-industrialização, uma vez que a nova estética se deveria antes servir das novas formas provenientes dos materiais inovadores e tornar-se mais adequada aos novos métodos de



117- Vista i exterior da Igreja de Saint Jean de Montmartre. Formalmente derivando de uma linguagem Néo-gótica mas combinando o betão armado com o tijolo.



118- Vista i exterior da Igreja Militar de Ulm que formalmente remete para uma certa semelhança com a Igreja de Saint Jean de Montmartre

31 - SCHNELL, Hugo; La Arquitectura Eclesial del Siglo XX en Alemania. Pg.11

produção e ao modo de vida das sociedades modernas.

“A evolução cultural equivale à eliminação do ornamento do objecto usual.(...) Cada época tem o seu estilo. Carecerá a nossa época de um estilo que lhe seja próprio? (...) o que constitui a grandeza da nossa época, é que é incapaz de criar um ornamento novo. Por isso conseguimos superar o ornamento.” (32)

Neste contexto a procura de uma expressão individual em detrimento da uniformidade expressiva dos estilos históricos estava ainda longe da sua magnificência.

A **Igreja de S. Leopoldo** em Steinhof, Viena (1902-07) projecta por Otto Wagner, revelava ainda alguns princípios da Arte Nova, no entanto é notória a preocupação de inserir já princípios modernistas na obra.

“... a arte moderna deverá oferecer-nos formas modernas criadas por nós e que representem as nossas capacidades e acções(...) Todas as criações modernas deverão corresponder aos novos materiais e às exigências actuais para satisfazer o homem moderno” (33)

Em planta, o edifício deriva da cruz grega coberta por uma grande cúpula. No que concerne à organização interna, destaca-se a disposição da assembleia perante o altar, num plano rampante de forma a assegurar um melhor contacto visual dos fiéis sobre o altar. Esta igreja reflete a tendência de implantar os princípios modernos na arquitectura religiosa através dos aspectos funcionais do espaço, da iluminação, bem como por meio das questões técnicas aplicadas.

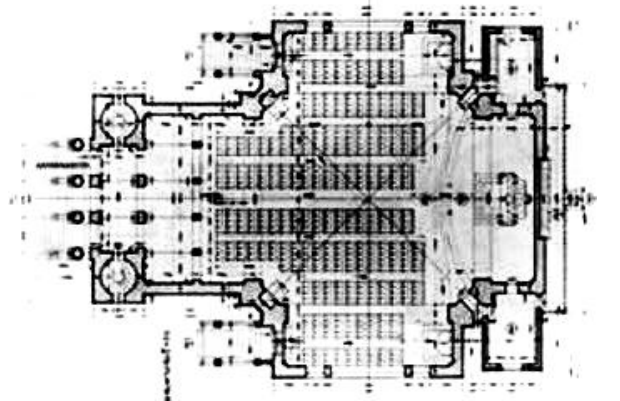
Outro precursor do betão armado, embora do outro lado do oceano, nos Estados Unidos, foi Frank Lloyd Wright que projectou o **Unity Temple** em Oak Park, Illinois, 1906. O edifício, apesar de não constituir uma igreja católica, apresenta um estilo único e que rapidamente chegou à Europa através da exposição sobre Wright de 1910 em Berlim. O edifício parecia *“impregnar a sua visão de uma nova vida com sentido universal do sagrado, que vai do*



-119- Vista i exterior da Igreja S. Leopoldo em Steinhof, Viena (1902-07) projectada por Otto Wagner.



-120- Vista interior da Igreja S. Leopoldo em Steinhof, Viena .



-121- Planta em cruz grega da Igreja S. Leopoldo em Steinhof, Viena.



-122- Vista sobre o altar reflectindo uma composição já renovada do espaço sagrado.

32 - LOOS, Adolf; Ornamento e Delito, 1908; in Colección Arquitectura e Crítica.

33 - WAGNER, Otto; La arquitectura de nuestro tiempo : una guía para los jóvenes arquitectos, pg 18.

sacramento do lar familiar ao sacramento do trabalho e da casa da assembleia religiosa. O seu objectivo, como o de muitos dos seus contemporâneos europeus era a consumação de um ambiente total, abrangendo e afectando toda a sociedade.”⁽³⁴⁾

Ao nível do desenho exterior, a sobriedade e a depuração de formas bem como a ausência de elementos ornamentais ou símbolos possíveis de revelar um espaço de culto, demonstram a vontade de atingir uma nova expressão.

No entanto, a revolução da arquitectura moderna foi mais uma entre tantas outras modificações que afectaram o pensamento e o modo de vida das sociedades contemporâneas do início do séc. XX. As transformações industriais e tecnológicas reflectiram uma tomada de consciência nas camadas operárias e intelectuais em torno do progresso. A Igreja Católica sentia-se afrontada pelas inovações tecnológicas e à margem do homem contemporâneo onde a ciência parecia cada vez mais sobrepor-se à religião.

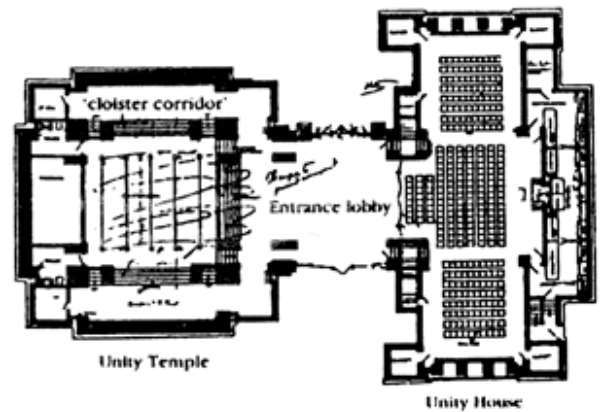
Os edifícios religiosos erguidos antes da primeira Guerra Mundial revelavam a vontade de alcançar uma nova configuração espacial caracterizada pela funcionalidade e pelo emprego das novas técnicas construtivas e dos novos materiais. O motivo deste esforço deriva essencialmente da variedade de possibilidades formais que o betão armado possibilitava para a criação de um novo estilo arquitectónico que melhor respondesse à nova mentalidade.

“ Este moderno material, tão rico em possibilidades de configurações, exige uma libertação total das formas e estilos tradicionais, oferecendo em simultâneo uma série inesgotável de possibilidades na distribuição de espaços em novos edifícios.”⁽³⁵⁾

Contudo, a renovação litúrgica não passou somente pela renovação formal e tecnológica dos edifícios religiosos. Em termos espaciais iniciou-se uma nova compreensão do espaço cultural alcançando-se os primeiros passos na procura do essencial, do funcionalismo litúrgico, em espaços



-123- Vista exterior do Unity Temple em Oak Park, Illinois, 1906.



-124- Planta Central do Unity Temple projectado por Frank Lloyd Wright.



-125- Vista interior da nave principal do Unity Temple.



-126- Vista interior sobre a zona do altar do Unity Temple.

34 - FRAMPTON, Kenneth; Historia crítica de la arquitectura moderna; pg 66

35 - SCHNELL, Hugo; La Arquitectura Eclesial del Siglo XX en Alemania. pg12.

cada vez mais despojados. No entanto, apesar da relação entre o altar e o lugar da assembleia constituir a grande essência do espaço sagrado, a organização do espaço interior de uma igreja requer uma consciência muito mais atenta e aprofundada dos problemas litúrgicos e das realidades eclesiais.

Conforme os materiais proporcionaram novas expressões na arquitectura religiosa, o desejo de uma renovação litúrgica, constituía igualmente objecto de mudança sobretudo através do Movimento Litúrgico que recebeu o principal apoio no início do século XX através de Pio X, Papa entre 1903-14, que incentivou a adopção de igrejas mais pequenas e por isso capazes de proporcionar uma relação mais íntima entre o clero e os fiéis.

Até ao despoletar da Primeira Guerra Mundial em 1914, parecia já estarem introduzidas, sobretudo na Europa, as novas tendências da arquitectura contemporânea. A ruptura com os estilos revivalistas, começada nos edifícios civis parecia querer estender-se a pouco e pouco à arquitectura religiosa, implantando os novos materiais de construção e explorando novas linguagens formais e novas concepções espaciais.

A polémica gerada em torno da renovação da arquitectura religiosa, viera confrontar a cristalização dos meios eclesiásticos que se encontravam solidamente vinculados à estrutura litúrgica do passado. Porém, a adesão da arquitectura religiosa aos princípios arquitectónicos modernos só se poderia justificar com a compreensão por parte da sociedade eclesial, tanto do clero, como dos fiéis para um novo humanismo que contemplasse a visão da evolução cultural que atingia a sociedade contemporânea.



127 Postal evocativo do Papa Pio X.

4.1.1 - Portugal - Revivalismo Historicista

“Cabe à Architectura abrir ao juízo e ao gosto artístico da sociedade contemporânea uma era nova. Dar-se-há no momento presente - como alguns dizem - um renascimento feliz da pobre arte de edificar? Piamente creio que sim.” (36)

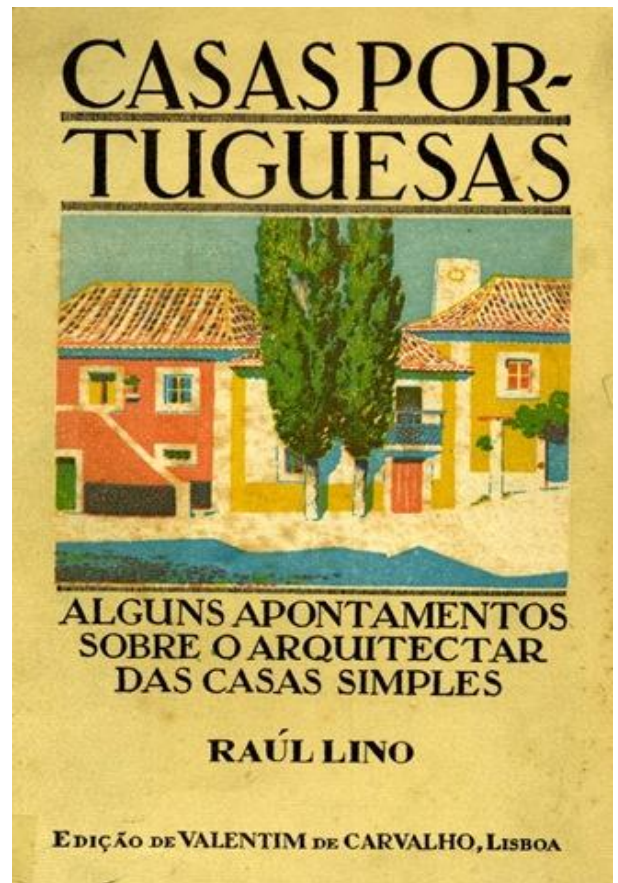
No início do séc. XX, a cultura portuguesa debatia-se entre o desejo de modernização apoiada nas potencialidades da era da máquina, consequência da revolução industrial, e na nostalgia do passado associada à arquitectura eclética e revivalista do século XIX.

“A arquitectura mantinha-se formatada como um universo de Belas-Artes, tardava-se oitocentista, permanecia eclética, revivalista, nisso se distanciando do sentido do futuro contido no pulsar da visão do progresso que a engenharia prometia” (37)

A indústria dividiu assim a cultura entre progressistas, os que abraçavam com optimismo, e os culturalistas ou românticos que a rejeitavam.

Nesta linha de pensamento culturalista, onde se inserem arquitectos como Raul Lino (1879-1974) ou Álvaro Machado (1874-1944), o ecletismo apareceu na arquitectura como reposição forçada do valor espiritual da arte. A questão da “casa portuguesa” intentou definir, através de um romantismo e um eclético ruralismo nacional, o sentido que se desejava profundo e autêntico da alma e cultura portuguesa.

Por outro lado, o sentido mais cosmopolita, sobretudo de formação parisiense, dita académica, por mão de arquitectos como Ventura Terra (1866-1919) e Marques da Silva (1969-47) tentou uma via mais pragmática de um certo racionalismo, através de uma estética citadina que desejava acompanhar as correntes de vanguarda europeias. Apesar dessa tendência revelar um desenvolvimento no âmbito da prática eclética e revivalista, foi o resultado de uma nova ideologia na medida em que alterando a relação



-128- Apontamentos sobre a Casa Portuguesa, livro de Raul Lino.



-129- Ilustração Portuguesa, No. 110, March 30 1908 "A Obra de um reformador, o architecto Raul Lino".

36 - Figueiredo, José; Cit. in Architectura Portuguesa, Janeiro de 1908

37 - TOSTÕES, Ana; Arquitectura Moderna e Obra Global a Partir de 1900, pg.7

do homem com a natureza, o maquinismo industrial provocou no domínio da cultura uma revolução tão profunda como no mundo da técnica.

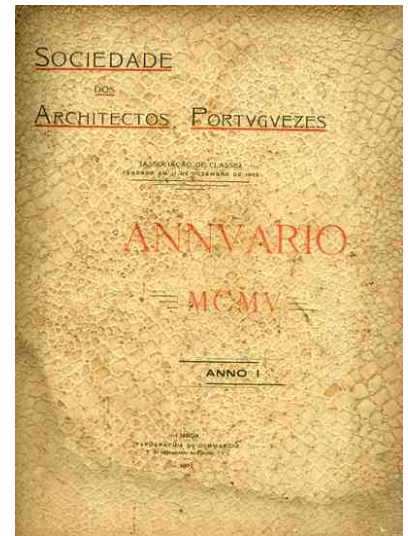
O início do século, foi simultaneamente, tempo de continuidade e emancipação. O gosto revivalista, fixado na adequação dos estilos históricos às novas necessidades programáticas, colocou a questão da funcionalidade e das tecnologias construtivas em desenvolvimento nesse período, assim como o dilema da "Casa Portuguesa". O país oscila entre o gosto cosmopolita e francês de Ventura Terra e a busca de raízes nacionais que Raul Lino protagoniza.

O ano de 1900 constituiu um ponto de charneira na história da arquitectura portuguesa. Diversos factores indicaram o início de um novo século. A arquitectura nacional foi marcada pela expansão das habitações burguesas nas novas avenidas sobretudo de Lisboa e Porto. Surgiram novos equipamentos sociais e principalmente de carácter industrial onde se refletiu a aplicação dos novos materiais e tecnologias.

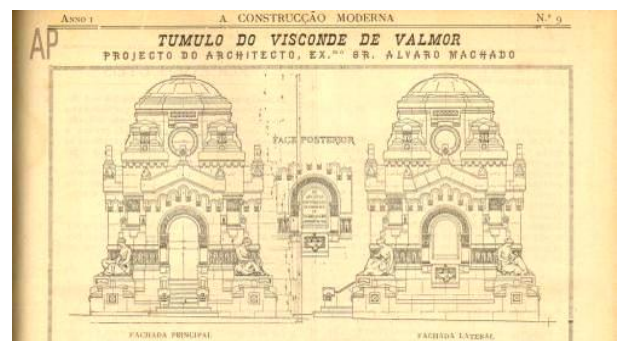
Outros factores determinaram o caminho para a evolução da arquitectura em Portugal, em 1900 publicou-se a revista *A Construção Moderna*, a primeira revista dedicada exclusivamente à arquitectura, na qual se divulgavam os mais recentes projectos realizados.

No ano seguinte, foi criada a Sociedade dos Architectos Portuguezes, que sucedeu à Real Associação dos Architectos Cívís e Arqueólogos Portuguezes, criada em 1872. Assim, os architectos tornaram-se autónomos dos arqueólogos e aparentemente da carga revivalista e historicista que esta questão acarretava, constituindo em simultâneo uma afirmação social perante a crescente operacionalidade dos engenheiros.

Outro factor importante residiu na personalidade do Visconde de Valmor e na atribuição do Prémio homónimo que iria premiar as obras arquitectónicas mais destacadas, primeiramente atribuído a moradias e prédios de rendimento e posteriormente alargado, englobando o projecto do Túmulo Valmor, o qual ganhou Álvaro Machado. Um projecto em estilo neo-românico caracterizado pelas linhas simples e geométricas e pela clareza volumétrica.



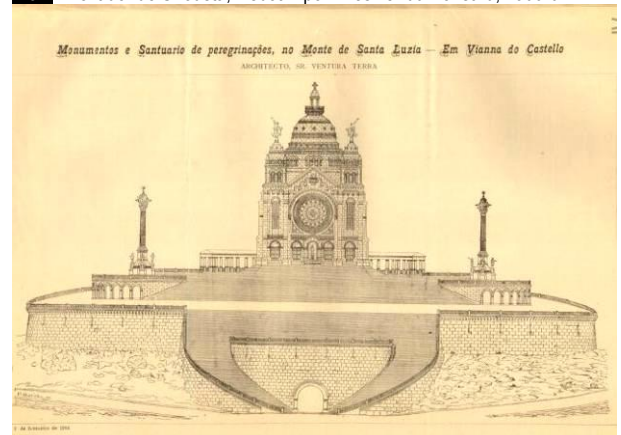
-130- Anuário da Sociedade dos Architectos Portuguezes, 1905



-131- Projecto do Túmulo dos Viscondes de Valmor pelo architecto Álvaro Machado.



-132- Elevador de S.ª Justa, Lisboa por Mesnier du Ponsard, 1900-07.



-133- Santuário de St.ª Luzia, projecto de Ventura Terra.

Do ponto de vista formal, o ano de 1900 reuniu um conjunto de obras paradigmáticas, enquanto projectos caracterizadores de uma época. Os projectos do Túmulo Valmor, do concurso do Pavilhão de Portugal para a Exposição Internacional de Paris, e sobretudo o Elevador de Santa Justa do arquitecto francês Mesnier du Ponsard, constituíram obras que condensaram em si as características arquitectónicas que marcaram o início do séc. XX pelo carácter eclético, historicista e principalmente pelo emprego dos novos materiais como o ferro e o vidro.

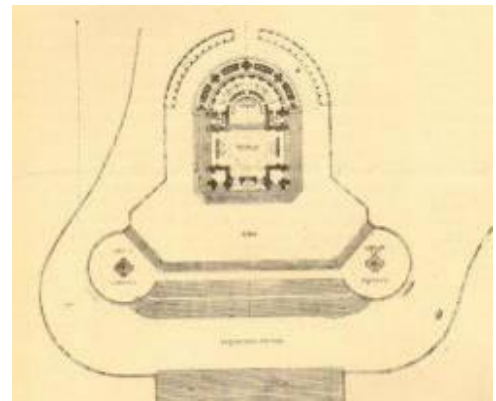
No que concerne à arquitectura religiosa realizada neste período em Portugal, não é praticamente encontrado nenhum exemplo de destaque, porque se a arquitectura civil se manifestou com poucos exemplos, a arquitectura sacra foi praticamente nula.

Salienta-se o **Templo de St. Luzia** (1899-1910), em Viana do Castelo da autoria de Ventura Terra. O projecto foi executado em estilo neo-românico e revela o ecletismo parisiense da *École des Beaux-Arts*, lembrando a igreja de Sacré Cour em Montemartre em Paris, construída anteriormente.

De planta quadrada, onde se insere uma cruz grega, o templo apresenta uma ábside, onde se localiza a capela-mor formando um eixo longitudinal até à entrada. A inovação espacial deste edifício consistiu na elevação do altar em relação à assembleia por meio de uma escadaria, fazendo sobressair o presbitério quer pela sua posição elevada relativamente à assembleia, quer pela luz que clarifica os seus elementos captando a atenção dos fiéis.

“... Ventura Terra, personificou na evolução da arquitectura portuguesa o modelo progressista, prático e objectivo (...) Procurando uma linguagem própria, Terra irá fazer uma arquitectura de composição em que se busca uma maior racionalidade no emprego dos materiais e em que, rejeitando todo o ecletismo na época dominante, se privilegia a noção de função prática. (...) Assim será para as gerações futuras de arquitectos o exemplo de um espírito anti-romântico, racionalizador e moderno.”⁽³⁸⁾

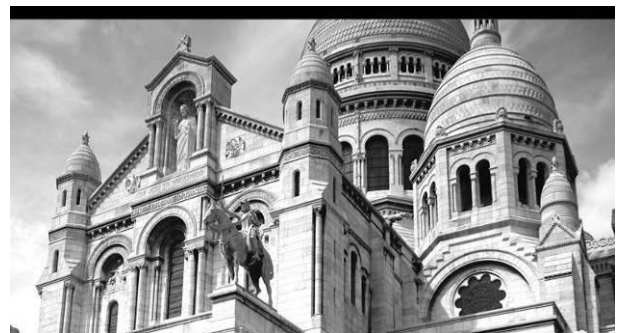
38 - ALMEIDA, Pedro Vieira; FERNANDES, José Manuel; *Arquitectura Moderna; História da Arte em Portugal*, pg. 74



-134- Planta do Santuário de St.ª Luzia, projecto de Ventura Terra.



-135- Vista exterior do santuário de Santa Luzia em Viana do Castelo.



-136- Igreja do Sacre-Coeur Paris, terá servido de referência a Ventura Terra para o projecto do Santuário de Sª Luzia.



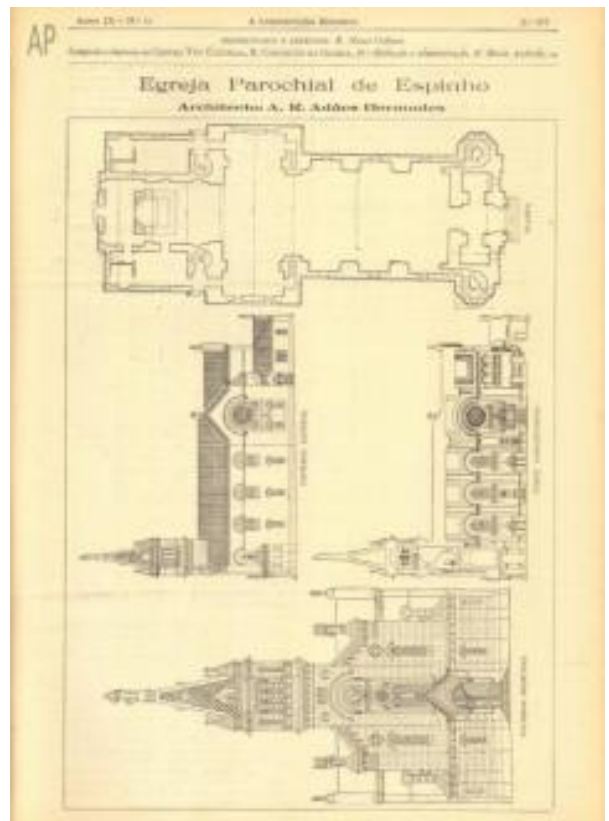
-137- Igreja de S. Torcato Guimarães apresentando formalmente ainda uma linguagem historicista.

Juntamente com Ventura Terra, também Marques da Silva e Raul Lino completaram o quadro dos protagonistas que referenciaram a transição da arquitectura de oitocentos para o séc XX, lançando assim os pressupostos para a arquitectura moderna que se ergue em Portugal nos anos 20.

O panorama da arquitectura portuguesa realizada entre o início do século XX e o começo da Primeira Guerra Mundial, não acompanhou de modo algum a evolução arquitectónica que os países sobretudo da Europa central levaram a cabo. Tratou-se de uma evolução muito ténue que lentamente foi introduzindo os pressupostos arquitectónicos formais que adivinham da utilização das novas técnicas e dos novos materiais. Embora tenha havido uma adesão a materiais inovadores como o ferro e o vidro, sobretudo utilizado em grandes edifícios como mercados, gares, armazéns ou fábricas, ou usados na construção de pontes como a Ponte de D. Maria (1876-77) por Gustave Eiffel ou a Ponte D. Luiz (1886) de Teófilo Seyrig. No entanto o material que veio caracterizar as estruturas do século XX, ainda se encontrava muito distante de ser correntemente empregue na arquitectura portuguesa.

No âmbito da arquitectura religiosa, em Portugal, foram realizados outros exemplos de igrejas além do Templo de St. Luzia. Entre outros autores, Marques da Silva fizera alguns projectos para igrejas como a Igreja do Priorado de Cedofeita, a Igreja de S. Torcato de Guimarães ou a Igreja Paroquial de Espinho que fora construída posteriormente por Adães Bermudes.

Todavia, não sobressaía nenhuma inovação substancial. A nível formal prevaleceu o ecletismo e a constante referência da linguagem historicista. No que concerne aos materiais empregues e às técnicas utilizadas, predurou a construção tradicional em alvenaria de pedra, despresando a potencialidade dos novos materiais. Ao nível do espaço litúrgico, a disposição e organização remetiam igualmente para concepções espaciais tradicionais, não se registando qualquer aspecto inovador comparativamente ao contexto europeu.



-138- Projecto para a Igreja Paroquial de Espinho, pelo arquitecto Adães Bermudes.



-139- Vista exterior da Igreja Paroquial de Espinho.

4.2 - 1918-1945 - Ensaios de um Novo Espaço Sagrado

Entre 1914 e 1918 decorreram a Primeira Guerra Mundial. A arquitectura, entre as outras artes, bem como praticamente todas as actividades humanas sofreram um período de estagnação.

“... aqui no estúdio, o estirador não tem nada em cima; cada dia é o mesmo nada... Pairo aqui como um arquitecto do imaginário” (39)

Numa época de grandes destruições e duros sacrifícios, a encomenda artística rareou, não havendo assim espaço para grandes realizações arquitectónicas. Todavia, houve tempo para as reflexões teóricas perante a arte e compreendendo qual o papel preponderante da nova arquitectura nas sociedades contemporâneas.

Nestas reflexões, os arquitectos receberam influência das diversas teorias provenientes dos movimentos artísticos dos pintores seus contemporâneos (Cubismo, Expressionismo, Futurismo, The Stijl...) intentando deste modo demonstrar nos seus projectos e experiências os conceitos estéticos e plásticos e as novas propostas formais dessas vanguardas artísticas na expectativa de encontrar uma arquitectura que melhor correspondesse aos anseios de renovação das novas sociedades.

A destruição causada pela 1ª Guerra Mundial que atingiu sobretudo a Europa Central, levou à necessidade de reconstruir as cidades e de alojar condignamente os cidadãos, sendo assim necessária a adopção de novas soluções urbanísticas. Compreendendo a desadequação da arquitectura burguesa tradicional face às novas realidades, os arquitectos constataram ser fundamental impor um tipo de construção simples e económica, por meio dos novos materiais como o betão armado, o ferro e o vidro, de forma a optimizar a construção dos seus edifícios.

39 - TAUT, Bruno, Cit in Cadernos de História da Arte; pg.70.



140 Missa celebrada em igreja destruída pela 1ª Guerra Mundial.

Surgiram assim novas correntes arquitectónicas, como o funcionalismo racionalista (levando ao chamado Estilo Internacional) e o organicismo.

A conjuntura social e económica após a Primeira Guerra Mundial determinou a procura de soluções para os problemas de habitação na Europa. A racionalidade e o funcionalismo das formas arquitectónicas foram uma resposta às necessidades vividas, bem como a incorporação de tecnologia industrial, como a padronização, a préfabricação e a produção em série. As ideias da prioridade do planeamento urbano, de economia de meios e de optimização na utilização dos solos, foram ideias debatidas pelos arquitectos modernos.

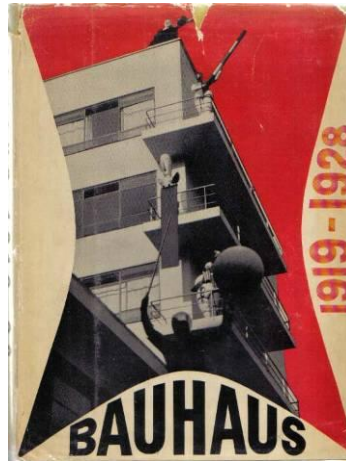
O funcionalismo era já explorado, inicialmente em movimentos do final do século XIX, na arquitectura da Escola de Chicago e no percurso de alguns criadores do movimento Arte Nova, mas foi com a obra de arquitectos alemães como Peter Behrens (1868-1940), Mies van der Rohe e sobretudo Walter Gropius (1883-1969) - (ainda ligado à Deutch Werkbund e mais tarde como mentor e director da escola da Bauhaus, a partir de 1918), que o funcionalismo foi mais divulgado. Le Corbusier (1887-1965) foi o grande mentor do funcionalismo na arquitectura, procurando estabelecer regras ou normas científicas que permitissem a aplicação em várias situações construtivas, em que a adopção do sistema *Dominó* por ele criado, possibilitava a adaptação às exigências dos seus habitantes ou utentes. Também se deve destacar a importância e a acção dos Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna e a redacção da “Carta de Atenas” (1940), um documento chave sobre o Urbanismo moderno.

Nos Estados Unidos da América, o arquitecto Frank Lloyd Wright (1869-1959) explorou a corrente organicista sintetizada, nomeadamente, na Casa da Cascata e na Robbi House, duas das suas obras mais emblemáticas.

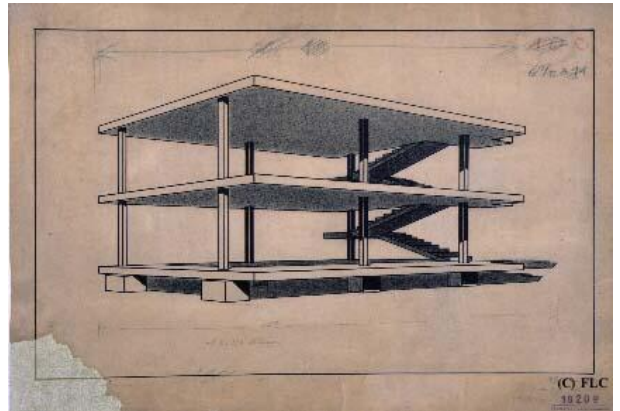
Ao mesmo tempo na Europa e sobretudo através da Bauhaus, estava em pleno desenvolvimento o desenho industrial, ou *design*, que aliava a arte à tecnologia, permitindo a produção em série de artefactos funcionais que respondiam a critérios funcionais e práticos.



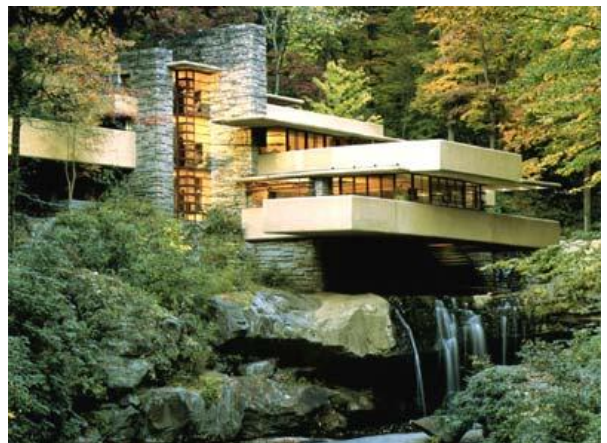
-141- Edifício da Escola Bauhaus, Dessau, 1925-1926, desenhada pelo arquitecto Walter Gropius.



-142- Bauhaus - A Conceptual Model.



-143- Maison Domino, 1914. Estrutura portcada em betão armado, concebida por Le Corbusier.



-144- Fallingwater house, 1935, projectada por Frank Lloyd Wright.

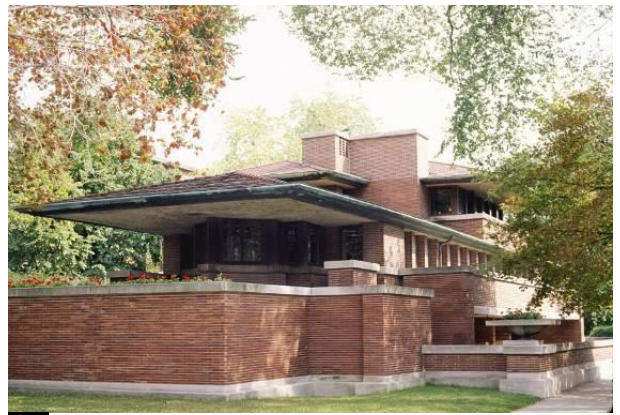
Assim, após a Primeira Guerra Mundial, a Europa debatia-se com os problemas da sua reconstrução. Era necessário reorganizar as cidades, construir habitações para a população desalojada e equipamentos que os servissem, entre os quais as igrejas. Nas décadas de 20 e 30 a produção arquitectónica despertara, sendo possível pôr em prática as teorias que haviam sido formuladas.

A ruptura com os revivalismos históricos, iniciada na arquitectura civil, atingiu igualmente o desenho de edifícios religiosos. O betão armado parecia constituir o material mais apropriado. Numa época em que os recursos económicos eram escassos, até mesmo para a construção de igrejas, foi necessário estabelecer condicionantes de modo a reduzir o custo e a mão-de-obra. O emprego racional dos novos materiais de construção, a formulação de uma nova linguagem, a influência do modo de vida moderna, e a era da máquina agiram como factores determinantes para a concepção de uma nova arquitectura sagrada.

No entanto, as condições que envolvem o projecto de uma igreja são algo demasiado, complexo para ser trabalhado do mesmo modo que qualquer outro programa arquitectónico *“Nenhum edifício público exige a cordenação de tantos pontos de vida como uma igreja (...) Para a configuração externa e interna de uma nova igreja, falta no entanto toda uma série de componentes humanas, espirituais e religiosas”*⁽⁴⁰⁾

A compreensão das exigências funcionais necessárias à organização espacial de uma igreja requeriam um vasto entendimento espiritual das correlações litúrgicas.

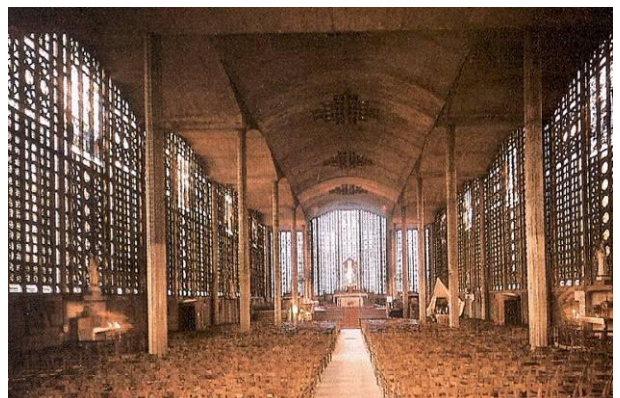
Contudo, a generalidade dos arquitectos e construtores ligados à construção de igrejas, dispunham ainda de laços culturais tradicionais, revelando a tendência de adoptar novamente uma estética historicista. A arquitectura religiosa, comparativamente aos restantes programas arquitectónicos, tardou em assimilar as novas possibilidades, que advinham do emprego dos novos materiais. Era necessário empreender esforços no sentido de compreender os actos litúrgicos de maneira a alcançar a expressão adequada e funcional do espaço interior dos edifícios religiosos.



-145- Robbi House, 1909, projectada por Frank Lloyd Wright.



-146- Igreja de Notre Dame du Raincy (1922-24), projectada por August Perret.



-147- Vista interior da Igreja de Notre Dame du Raincy revelando um espaço interno mais amplo e sobrio devido às capacidades estruturais do novo material.

40 - SCHNELL, Hugo; La Arquitectura Eclesial del Siglo XX en Alemania; pg. 34

Este papel de renovação do espaço litúrgico coube a um grupo restrito de arquitectos de vanguarda, que no período da Primeira Guerra Mundial tiveram a oportunidade de aprofundar os estudos litúrgicos de modo a alcançar uma expressão adequada para a forma e funcionamento do espaço religioso.

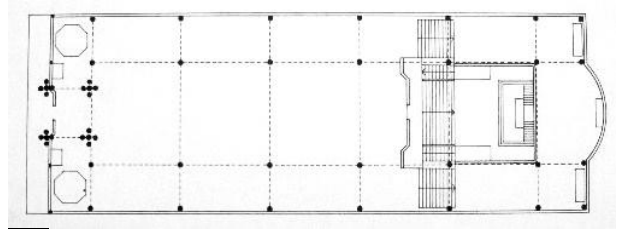
Desta forma, alguns exemplos de arquitectura eclesial do pós-guerra, tomaram como base as premissas postuladas pelo Movimento Moderno, denotando uma clara rejeição das formas do passado perante a importância da função e da forma do edifício. O desejo de transpor para a arquitectura religiosa os mesmos princípios que orientavam a arquitectura profana ou civil, manifestou-se na Europa permitindo deste modo que surgissem algumas obras renovadas de considerável importância.

A contribuição de August Perret (1874-1954) para uma nova arquitectura religiosa, consistiu especialmente em ter conquistado a técnica do betão armado, criando uma plasticidade inédita ao usar pela primeira vez o betão de forma aparente.

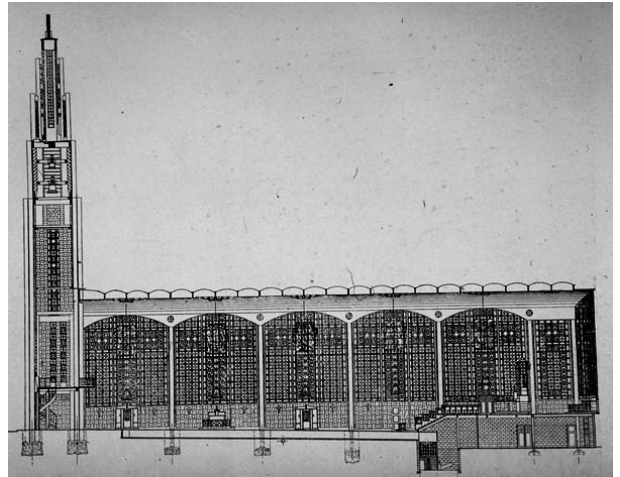
“No entanto, na realidade, encontramos antes um duplo compromisso: se a configuração arquitectónica adverte, indubitavelmente, o uso do betão, este em sua vez, sendo potencialmente capaz de produzir as formas mais livres e plásticas, utiliza-se antes por motivos económicos, de mais fácil cálculo estático e de organização tecnológica mais elementar.”⁽⁴¹⁾

A Igreja de Notre Dame du Raincy (1922-24) e mais tarde na Igreja de St. Teresa em Montmagny (1926) constituem dois grandes exemplos do contributo dos irmãos Perret para a realização de uma nova arquitectura ao serviço da liturgia. Os revivalismos históricos deixaram de ser empregues nas formas decorativas para serem interpretados ao nível da estrutura.

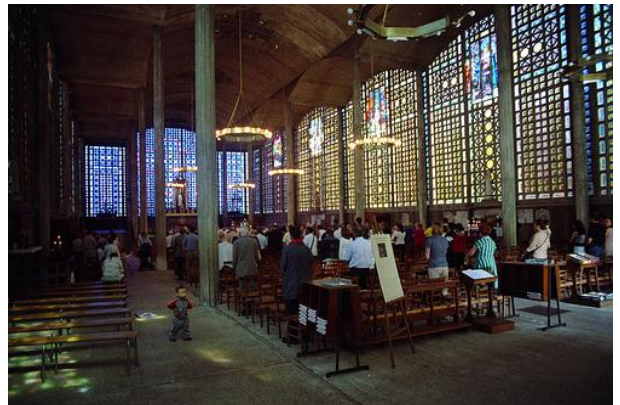
A estrutura gótica constituiu numa fonte de inspiração para muitas obras modernas sendo bem perceptível em Notre Dame du Raincy. “Assim como Abade Suger (1081-1151) lançou o estilo gótico ao ordenar aos seus arquitectos que



-148- Planta longitudinal da Igreja de Notre Dame du Raincy.



-149- Corte longitudinal da Igreja de Notre Dame du Raincy, onde é possível antever a esbelteza construtiva.



-150- Vista Interior da Igreja de Notre Dame du Raincy. As paredes deixam permeabilizar a luz por meio das grelhagens e dos vitrais historiografados, causando uma atmosfera propícia ao culto.



-151- Vista Interior da Igreja de St. Teresa em Montmagny, também de Auguste Perret com desenho baseado na sua congénere anterior.

41 - De FUSCO, Renato; História de la arquitectura contemporânea, 1983 Pg. 173

abrissem as paredes de Saint-Dinis, então, em construção, assim também outro francês posterior, Auguste Perret foi primordialmente responsável por estabelecer uma arquitetura religiosa contemporânea”⁽⁴²⁾

Perret, descobrindo que a estrutura poderia ser autónoma em relação às paredes exteriores, tornou como único apoio da cobertura, também em betão armado somente os pilares. Deste modo, foi possível libertar as paredes exteriores obtendo grandes superfícies de vitrais coloridos por entre as grelhagens geométricas. A luz entrava no edifício de forma controlada, determinando o ambiente de calma e recolhimento necessário à liturgia.

Ao nível do espaço interno, a pequena igreja apresenta igualmente grande inovação. A planta, formada por um rectângulo divide-se em três naves, porém o espaço é perceptível na sua totalidade, a esbelteza dos pilares permitiu o máximo de aproveitamento e de liberdade espacial.

A mestria de August Perret ao empregar integralmente pela primeira vez um material artificial como o betão armado num edifício tão sagrado como é uma igreja, viera permitir aos demais arquitectos, nos anos posteriores orientarem as suas pesquisas no sentido da concretização de um novo espaço sagrado.

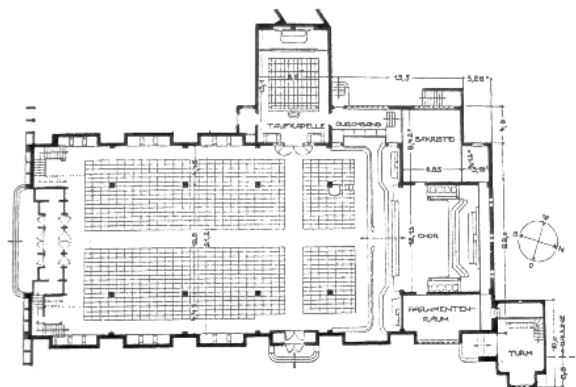
O interesse da arquitectura religiosa em renovar o seu espaço permitira a introdução dos novos materiais. O betão, o aço e o vidro, utilizados na arquitectura civil, empregues agora em igrejas, constituíram uma nova estética e por isso uma nova sacralidade.

Outro exemplo desta nova estética religiosa poderá ser confirmado através do arquitecto Karl Moser (1860-1936), um importante arquitecto do primeiro período da arquitectura moderna, construiu na Suíça, a **Igreja St. António da Basileia**.

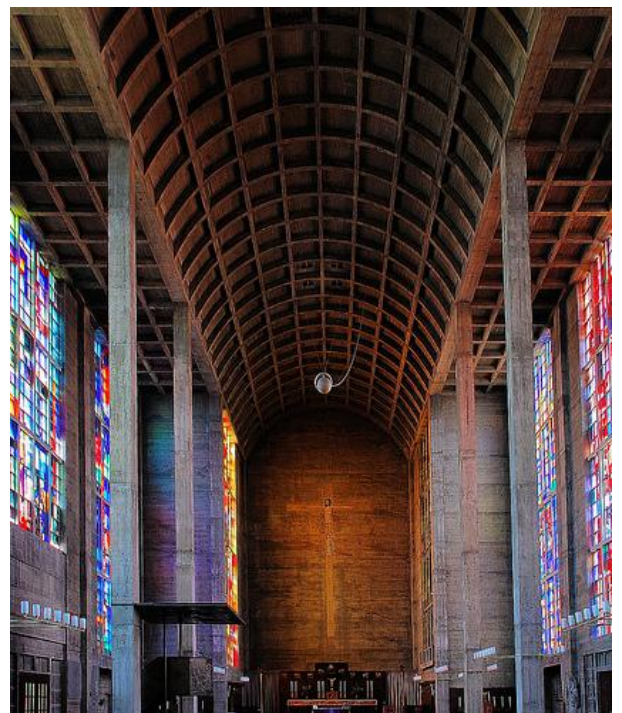
A igreja, formalmente, assemelhando-se a uma pequena catedral, apresentava relativa semelhança com Notre Dame du Raincy. A disposição volumétrica é idêntica, assim sendo, o espaço interno apresenta praticamente as mesmas características, revelando-se no entanto mais abrangente e



-152- Vista exterior da Igreja de St. António da Basileia, projectada em 1926 por Karl Moser.



-153- Planta longitudinal da Igreja de St. António da Basileia.



-154- Vista interior da Igreja de St. António da Basileia, notando-se alguma proximidade com a Igreja de Notre Dame du Raincy.

42 - SMITH, G. E. Kidder; The New Churches of Europe, 1964; pg 9

luminoso devido à maior quantidade de vidro empregue. Após transporem uma porta, passando por um exíguo túnel, os fiéis encontram-se diante do sagrado, num espaço amplo e grandioso que reflete a nova imagem do espaço litúrgico dos edifícios religiosos do séc. XX.

A Suíça, teve no período pós-guerra, relativa importância no panorama evolutivo da arquitectura religiosa moderna. Em 1917, em Lousanne, o pintor e vitralista Alexander Cingria publicara uma série de conferências a propósito da decadência que atingia a arte sacra. No entanto, apesar deste anseio de renovação da arquitectura religiosa, a Suíça acabou por não levar adiante a continuidade evolutiva na organização do espaço litúrgico. Surgiram obras posteriores como **S. Gall** em Oberuzwill (1935) projectada pelo arquitecto Fritz Metzger, ou **S. Miguel** também na Basileia (1950), por mão de Herman Baur. Estes exemplos denotam uma certa analogia com a igreja de Achen projectada em 1930 por Rudolf Schwartz de quem se tratará adiante.

Alemanha

“O altar... terá de ser o ponto de partida e o centro que dê estrutura à construção e decoração da igreja. Toda a arte plástica destinada ao culto divino deve encerrar na sua essência, juntamente com o conhecimento inteligente da tradição, a capacidade de criar as formas modernas autênticas e mais nobres, tiradas da função litúrgica, ao mesmo tempo que terá de conseguir uma obra de arte unitária no seu conjunto, dominada inteiramente pelo divino.”⁽⁴³⁾

No que concerne à evolução da arquitectura e como consequência à renovação da arquitectura religiosa, o papel desempenhado pela Alemanha, foi pelos seus pressupostos, tão importante, por vir posteriormente a influenciar a construção de igrejas um pouco por toda a Europa, que se achou pertinente abrir um capítulo dedicado exclusivamente a este país, aos seus arquitectos e seus edifícios culturais mais paradigmáticos.



-155- Vista exterior da Igreja de S. Miguel, construída em 1950 e revelando certa analogia com a Fronleichnamkirche em Aachen projectada por Rudolf Schwartz.



-156- Vista interior da Igreja de S. Miguel.



-157- Fábrica Fagus, 1911, projectada por Walter Gropius e Adolf Meyer.

O começo do Modernismo no princípio do séc. XX, despertou naturalmente influência na construção de igrejas. As questões que determinaram o panorama arquitectónico após a Primeira Guerra Mundial, e em especial a construção de igrejas, encontraram os seus fundamentos em vários factores.

“Em que estilo deveremos construir?” foi o título de um livro que naquela época, na Alemanha demonstrava claramente em que medida os arquitectos se questionavam sobre o caminho que a arquitectura deveria seguir. O aparecimento dos novos materiais, conforme se tem realçado ao longo do presente estudo, foi determinante para a formulação de uma nova estética bem como para a realização de novas experiências ao nível da organização e disposição do espaço sagrado.

Os exemplos desta nova era construtiva manifestaram-se primeiramente na arquitectura profana, como, entre outros exemplos a Fábrica Fagus (1911) de Walter Gropius e Adolf Meyer, ou o Pavilhão de Cristal de Bruno Taut (1914) em Colonia.

Após a Primeira Guerra Mundial, os novos materiais começaram a ser empregues também na arquitectura religiosa. As mudanças sociais acompanharam as descobertas científicas e por isso os arquitectos viram-se destinados a desenvolver a sua arte no sentido de acompanhar o progresso.

“Foram os melhores artistas, certamente poucos em número, os que levaram a cabo este primeiro abandono destes estilos de imitação. A Primeira Guerra Mundial, assinala no ano de 1914 o ponto de partida para a renovação que viria a realizar-se. A guerra trouxe consigo o necessário aprofundamento espiritual e cristão. A revolução de 1918 ao destruir grande número de valores e inverter outros, fez surgir pontos de vista, categorias e formas novas, criando também, no que respeita á edificação de igrejas, novos princípios ideológicos, técnicos e artísticos.”

(44)



-158- Bruno Taut foi um dos arquitectos que seguiu as idéias de Scheerbart, ao assumir o potencial purificador do vidro, como se nota no seu Pavilhão de Exposições de 1914, em Colônia, na exibição da Werkbund, corrente de arquitetura que precedeu a Bauhaus. Nessa obra, o vidro representa a reconciliação entre mente e matéria.



-159- Vista interior do Pavilhão de Cristal, por Bruno Taut.

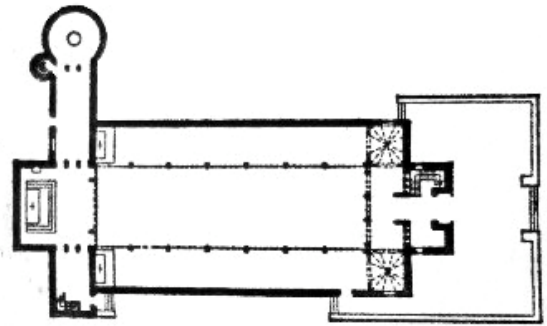
A arquitectura religiosa erigida na Alemanha neste período, pode ser analisada essencialmente através da obra de arquitectos como Dominikus Bohm (1880-1955), Otto Bartning (1883-1959) e Rudolf Schwartz (1897-1961), os quais, através das suas práticas projectuais contribuíram para a renovação do espaço litúrgico.

A necessidade de encontrar uma nova expressão para os edifícios religiosos, uma vez que as formas do passado estavam já ultrapassadas e tinham como consequência perdido a sua significação, levou os arquitectos a reflectirem sobre a configuração interior do edifício em detrimento da monumentalização do aspecto exterior.

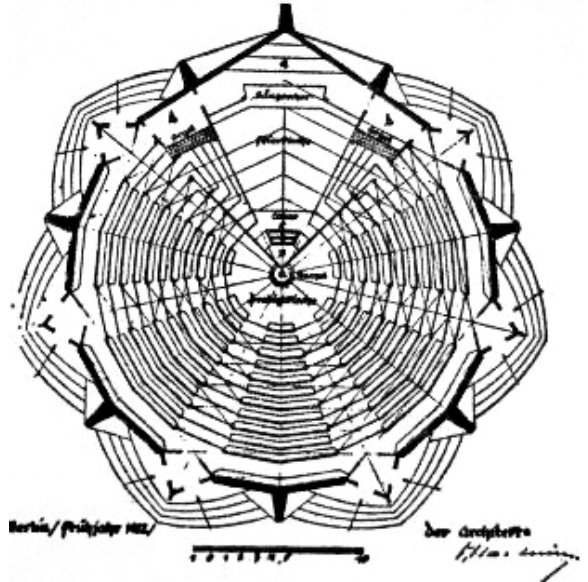
A ideia da primazia do espaço interno do recinto sagrado, perante a monumentalidade exterior, exigiu convicções muito profundas, sendo necessário um longo período de reflexão antes de chegar a uma expressão adequada sobre a compreensão do espaço litúrgico. Ainda antes do término da Primeira Guerra Mundial, surgiram as primeiras ideias orientadas na renovação do espaço interno das igrejas. As novas concepções espaciais litúrgicas, foram exploradas por vários arquitectos alemães como Peter Behrens, Dominikus Bohm, Erich Mendelsohn, Mies van der Rohe, Hanz Poelzig, Hans Scharoun, entre outros. Estes projectos apesar de na sua maioria não terem sido concretizados, exerceram grande influência, através da sua divulgação em exposições e revistas.

O arquitecto que nesta época alcançou maior influência na concepção de um renovado espaço sagrado, terá sido Dominikus Bohm, que entre 1908 e 1919 tinha já desenhado diversos projectos para igrejas. Neste período, o projecto mais importante terá sido o da **Igreja de Neu-Ulm**, (1915), concebido segundo o conceito “horizontalidade e verticalidade” destacando-se sobretudo pela sua nova organização interna, projectada de acordo com os preceitos do novo Movimento Litúrgico. A pia baptismal foi colocada no centro da nave, sem capela. Os fiéis concentram-se num quadrado diante do altar-mor, isolado e elevado sobre um pódio circular.

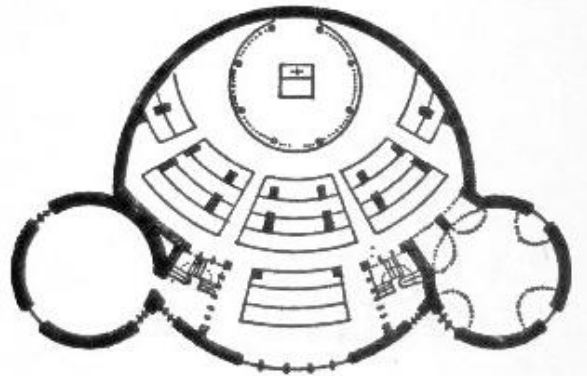
Outro projecto de D. Bohm que despertou interesse devido à nova configuração espacial, foi **Christkonigs-**



-160- Planta da Igreja de S. Pedro, projectada em 1922 por D. Bohm e M. Weber, (projecto não concretizado)



-161- Planta centrada da Stern-Kirch, 1922 por Otto Bartning; (projecto não concretizado)



-162- Planta centrada da Circumstantes, 1923, por Dominikus Bohm; (projecto não concretizado)



-163- Vista exterior da Igreja de Neu-Ulm, em 1915, projectada por Dominikus Bohm.

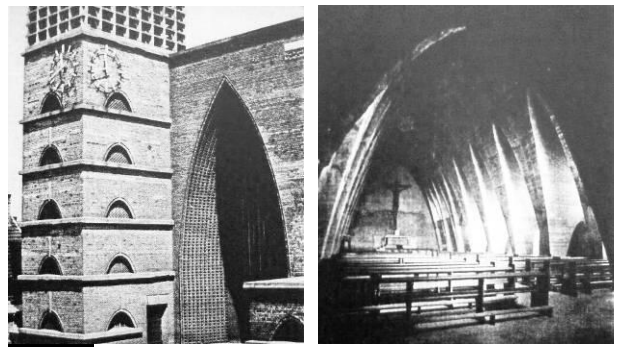
Kirche, erigida em Manguncia em 1926. O seu exíguo espaço central inserido numa forma rectangular, é coberto por uma abóbada parabólica em betão armado, eliminando assim a diferenciação entre as paredes e o tecto, formando uma estrutura única. O côro foi colocado num lugar elevado e bastante iluminado. A entrada, que separa o mundo profano do sagrado, é composta por um arco também abobadado, junto ao qual se destaca a torre, assimilada como uma fortaleza.

Entre os vários projectos de Dominikus Bohm, os que mais se destacaram no período entre guerras foi a Igreja St. Engelbert em Colonia-Riehl e a Igreja de St. Wolfgang de Ratisbona. Em ambas partiu da ideia de um espaço central resultando nelas duas versões distintas à cerca desta ideia.

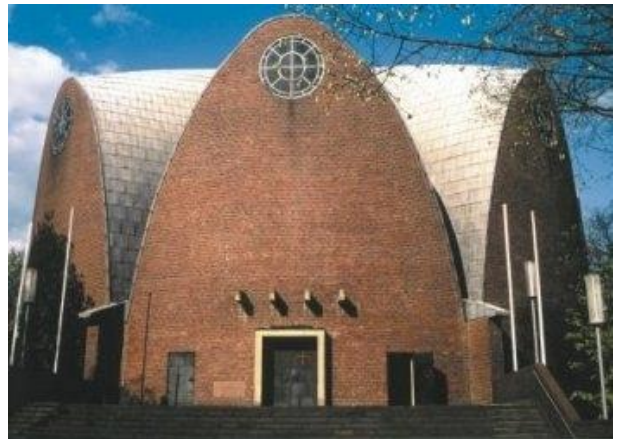
A **Igreja de St. Engelbert** (1930-32) que foi popularmente apelidada de “espremedor de limões” tornou-se importante pela sua composição volumétrica. A planta simples, em forma de círculo, contém oito lâminas em forma parabólica entrelaçadas entre si. Através de uma grande escadaria acede-se ao interior, de planta central, com uma iluminação parca revelando um espaço unitário e acolhedor propício à reunião da assembleia. Através de outra escada chega-se ao altar que merece lugar de destaque, estando este fortemente iluminado orientando a atenção da assembleia.

Apesar destas inovadoras manifestações, foram necessários vários anos até que o impulso destas novas concepções espaciais de um recinto visível e centralizador se tornassem características da arquitectura religiosa moderna.

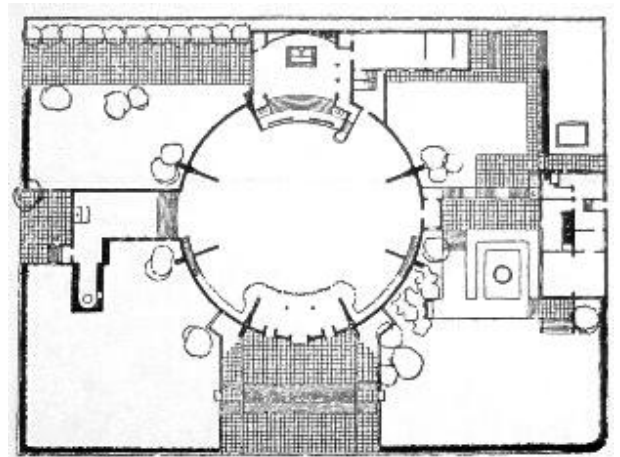
“Bohm, não só contribuiu fortemente para o desenrolar da nova arquitectura religiosa, empregando a nova técnica como elemento espiritual e material da mesma, como além do mais aprofundou as questões litúrgicas, estudando o significado e o lugar que corresponde ao altar, a velha questão do tabernáculo, lugar da pia baptismal, ambão, confessionário, côro e órgão, etc... ao mesmo tempo que se ocupava de problemas puramente artísticos como fizeram muito poucos arquitectos” (45)



-164 - 165- Christkonigs-Kirche, 1926, Dominikus Bohm.



-166- Igreja de St. Engelbert (1930-32) Dominikus Bohm.



-167- Igreja de St. Engelbert (1930-32) Dominikus Bohm.



-168- Vista interior da Igreja de St. Engelbert (1930-32) Dominikus Bohm.

De acordo com os factos analisados, nas décadas de 20 e 30 a arquitectura atravessara um período de grande actividade no campo da investigação. Enquanto um grupo de arquitectos se dedicou essencialmente ao desenvolvimento dos conceitos teóricos, relativos à arquitectura racionalista, outros intencionaram valorizá-la, no sentido de encontrar um maior valor expressivo e plástico indo de encontro às ideias expressionistas.

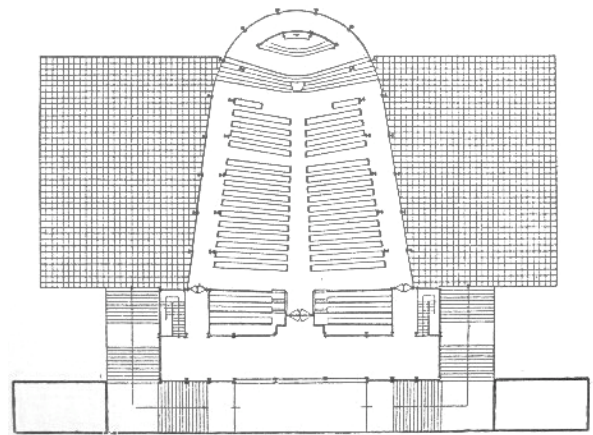
“ Surgindo como reacção natural à arquitectura chamada de ‘caixotes’, que foi a exploração comercial e gratuita da arquitectura racionalista, o expressionismo procurava valorizar os edifícios sob o ponto de vista plástico, na medida em que as suas formas procuravam estados emocionais superiores”⁽⁴⁶⁾

Neste contexto, poderemos analisar a **Igreja de Colônia** de 1928, projectada por Otto Bartning. Embora ligado à Igreja Católica Protestante, Bartning, antes da Primeira Guerra Mundial, tinha já edificado dezassete igrejas. A questão fundamental de Bartning, debatia-se pelo excesso de individualismo que se verificava na época, transmitindo a ideia de que a religião era património dos indivíduos, por isso o arquitecto optou por adoptar uma forma autenticamente unitária que conduzisse o espaço ao valor de uma crença comum.

Esta ideia encontra-se definida na Igreja de Colônia, uma igreja em aço, de nave única que converge para o altar, não existindo qualquer elemento que delimite este do local da assembleia. Nesta igreja é perceptível um ambiente unitário através da ligação dos espaços de forma igualitária não se verificando a diferenciação de ambientes. Este aspecto constituiu uma grande alteração na organização e relação dos espaços internos da arquitectura religiosa. Provavelmente o projecto “peca” por este motivo: o altar, pela sua função transcendente deve traduzir a finalidade da celebração do sacrifício divino, destacando-se deste modo do lugar dos fiéis, e nesta igreja este aspecto essencial não é perceptível.



169. Vista exterior da Igreja em aço de Colónia (1928) projectada por Otto Bartning.



170. Planta da Igreja em aço de Colónia (1928) projectada por Otto Bartning.



171. Aspecto exterior da Igreja em aço de Colónia (1928) projectada por Otto Bartning.

46 - CUNHA, Luíz, Arquitectura Religiosa Moderna; 1957; pg.29

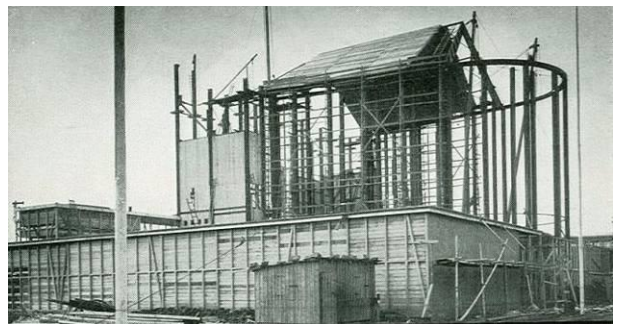
Porém, a Igreja de Colónia destaca-se por outros aspectos. Todo o edifício, debaixo do qual se localiza uma ampla sala de reuniões para a comunidade paroquial, apresenta uma estrutura em aço, cobre e cristal. As paredes exteriores, entre os pilares metálicos estão inteiramente cobertas de vitrais coloridos revelando passagens do Evangelho. Parecia a realização do sonho gótico. Porém devido ao excesso de cores e de luminosidade que penetrava no interior do espaço litúrgico, o ambiente tornara-se demasiado gritante, não conseguindo assim atingir o alto significado espiritual pretendido.



-172- Vista interior da Igreja em aço de Colónia (1928) projectada por Otto Bartning.

“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.”⁽⁴⁷⁾

A Igreja de aço de Colonia não encontrou repercursões ficando reduzida a este raro exemplar. Contudo, a forma parabólica da planta, que já tinha sido anteriormente explorada por Dominikus Bohm na Igreja de St. Joseph de Offenbach de 1925, voltou a ser utilizada posteriormente por outros arquitectos.

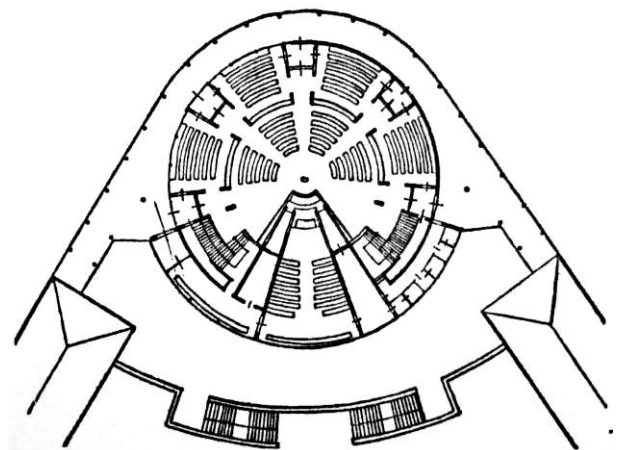


-173- Vista da construção metálica da Igreja em aço de Colónia .

Otto Bartning constituía um caso paradigmático no âmbito da arquitectura religiosa erigida na primeira metade do Séc. XX. O seu importantíssimo legado, manifestou-se no impressionante número de 125 igrejas que construiu por toda a Europa, proporcionando um novo impulso para a arquitectura religiosa através dos seus conhecimentos mais profundos. A sua concepção arquitectónica de edifícios religiosos era executada pela confrontação palpável com o espaço infinito e inassecível. Cada igreja, não só encerrava em si um determinado ambiente litúrgico, como também, deveria tornar perceptível a noção de espaço como um todo unitário e harmonioso.



-174- Otto Bartning, projecto de Die Sternkirche.



-175- Igreja de Auferstehungs, 1929-30, projecto de Otto Bartning onde se nota a preocupação de atingir um espaço centralizado.

ilustres personalidades ligadas ao âmbito das reflexões da renovação litúrgica. São eles os teólogos Johannes Van Acken, Romano Guardini e o pároco e artista Marie-Alain Couturier.

Van Acken era pároco em Renania, e com o seu texto “Christozentrische Kirchen-kunst” (O Cristocentrismo da Arte Religiosa), publicado em 1922, formula uma questão pertinente no entendimento da construção de igrejas, exigindo a concentração da arquitectura e da liturgia no altar, como centro do espaço sagrado.

“... o altar como Cristo místico, deverá ser o ponto de partida e o ponto central da construção e decoração da igreja (...) toda a arte que está ao serviço de Deus, deve criar formas do presente, verdadeiras e nobres por meio do conhecimento espiritual da herança de pensamentos litúrgicos práticos e, com isso, conseguir no espaço essencial uma obra de arte total e homogênea, completamente dominada pelo Divino Magister Atrium” (48)

Existiram naturalmente diversas reacções a esta publicação, o próprio Dominikus Bohm que na época trabalhava em parceria com Martin Weber e em conjunto se tinham debruçado sobre a problemática da renovação da arquitectura religiosa, enviaram a Van Acken os seus desenhos sobre o estudo do espaço religioso. Desenhos estes que acabaram por ser publicados na segunda edição do livro de Van Acken, tornando-se deste modo num contributo para o desenvolvimento da arquitectura religiosa dos anos vinte e trinta.

Outro factor que determinou a evolução da arquitectura religiosa deste período, terá sido o espírito renovador do Movimento Litúrgico na Bélgica e na Alemanha, onde os monges dos mosteiros beneditinos assim como inúmeros membros do Movimento de Juventude Católica, que procuravam a origem das verdadeiras fontes da liturgia *“Acompanhados do Movimento Bíblico, reconheceram as raízes da fé e da vida na configuração da cena durante a reunião da comunidade em redor da mesa do Senhor.”* (49)

48 - VAN ACKEN, Cit in ZAHNER, Walter; La Construcción de Iglesias en Alemania Durante os Siglos XX e XXI; pg 6

49 - IDEM



-176- Romano Guardini, teólogo que dedicara a vida a promover o diálogo entre a igreja e os artistas.



-177- Marie Alain Couturier e Pablo Picasso.



-178- Vista do Castelo do burgo de Rothenfels na actualidade.

Um lugar onde se pudera constatar este desejo de renovação, terá sido no **Castelo de Rothenfels-am-Main** perto de Würzburg. Comprado pela Associação de Jovens Católicos, este espaço foi totalmente remodelado a partir de 1924 pelo arquitecto Rudolf Schwartz com a participação activa do teólogo Romano Guardini.

A posição de Romano Guardini foi decisiva. Ao contrário de Van Aken, Guardini apoiava-se principalmente na essência da liturgia, considerando que a objectividade da acção litúrgica condicionava a composição do espaço.

Em 1918, Romano Guardini, publicou um pequeno texto "Vom Geist der Liturgie" (O Espírito da Liturgia), que se seguiu em 1923 de outros dois volumes "Liturgische Bildung" (Formação Litúrgica) e "Von Heiligen Zeichen" (Signos Sagrados). Estes textos contribuíram com grande influência para as igrejas construídas posteriormente. Romano Guardini, ou publicar os seus pensamentos e ideias sobre a compreensão da essência da liturgia, conduziu a uma mudança na vida religiosa e proporcionou um novo ponto de vista na relação intrínseca do espaço arquitectónico com a simbologia sagrada.

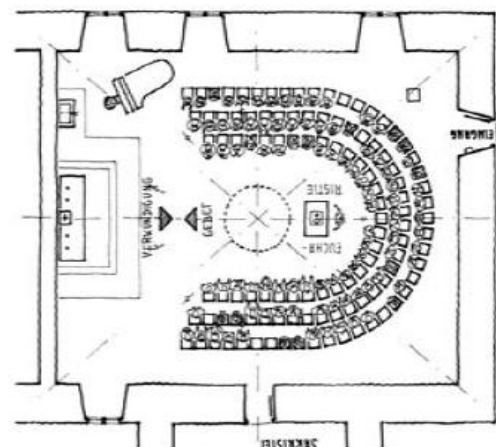
O projecto de remodelação do castelo, encontrara especial enfoque aquando da reestruturação da capela. A capela era já utilizada anteriormente pelos fiéis da pequena localidade de Rothenfels, que ali, congregavam na presença de Deus. Contudo, o projecto passava por despojar todo o conteúdo da igreja *"...sentíamos que através dos nossos actos, algo era destruído aqui, criamos primeiro um espaço vazio. Encontramos o valor para destruir o velho porque queríamos provar algo totalmente novo. Para dizer verdade, queríamos criar algo vazio, sem criar uma abundância distinta."*⁽⁵⁰⁾

A remodelação da Sala dos Cavaleiros, transformada agora num salão para a realização de celebrações litúrgicas, converteu-se num espaço branco e limpo. A monotonia espacial deveria ser somente quebrada pelo culto religioso realizado, devendo ser a própria comunidade de fiés a responsável pela animação do ambiente interno da sala.

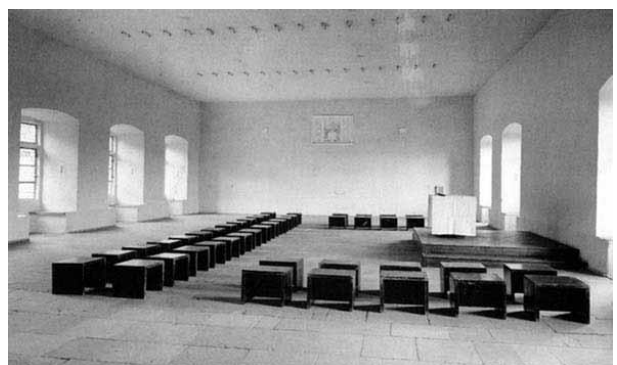
50 - SCHWARTZ, Rudolf; Burg Rothenfels, 1919-29; Cit. in Ludwig Neundorfer, Rothenfels, pg. 32



-179- Remodelação do espaço celebrativo da Capela do Castelo de Rothenfels.



-180- Planta remodelada da Capela do Castelo de Rothenfels.



-181- Rudolf Schwartz, adequação litúrgica da Sala dos Cavaleiros do Castelo de Rothenfels, 1928-29.

A intenção de Schwartz foi a de criar um espaço que se fundisse com a assembleia. O espaço interno, vazio e depurado de qualquer elemento formal desnecessário, era modelado unicamente a partir da acção litúrgica ali decorrida.

Rudolf Schwartz, formula novas ideias para a concretização de um espaço sagrado inovador, descrevendo duas noções espaciais alternativas: noção de “anel aberto” e noção de “anel fechado”.

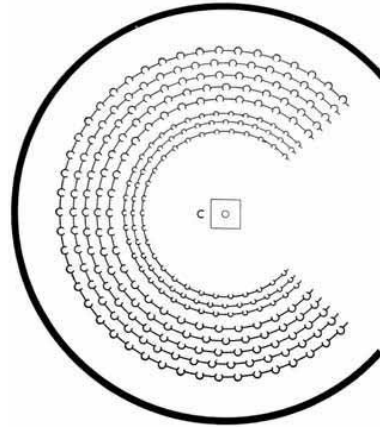
Estes ideais parecem assim remontar aos problemas primitivos da arquitectura e da actividade religiosa.

Com a ideia de “anel aberto”, no qual uma comunidade paroquial formando uma assembleia, se colóca em forma de ferradura segundo três lados do espaço, convergindo para um centro onde está localizado o altar, elevado sobre uma plataforma de maneira a centrar o campo visual em relação a ele. Com a ideia de “anel fechado”, refere-se à forma de um círculo, onde no seu centro aflora o altar. Trata-se do elemento central que aglutina toda a assembleia.

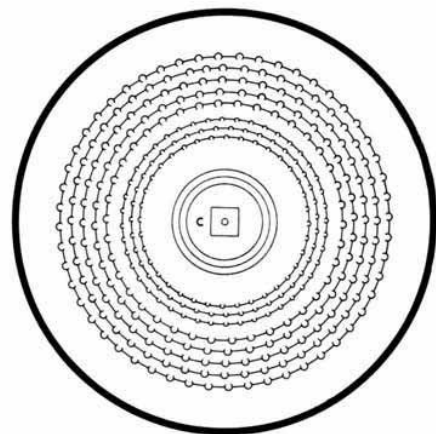
“Para celebrar a eucaristia do Senhor não é necessário um compartimento muito grande. Só é necessário ao centro uma mesa, e sobre ela um prato com pão e um cálice de vinho. A mesa pode adornar-se com velas e estar rodeada de bancos para os fiéis. Isto é tudo. Mesa, espaço e paredes formam a igreja mais simples”⁽⁵¹⁾

Outra ideia essencial que Rudolf Schwartz formulou, foi a ideia de “percurso”, o caminho até Deus. A arquitectura religiosa desde sempre se deparou com este problema, já nas antigas igrejas do românico e do gótico era revelada esta ideologia simbólica do sentido de percurso da vida do homem até chegar a Deus.

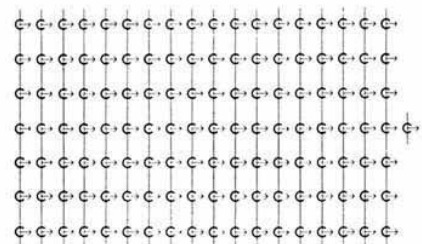
A Igreja do Santíssimo Sacramento (**Fronleichnamkirche**) em Achean (1928-30) fora uma das primeiras igrejas a serem construídas em betão armado na Alemanha, tornando-se numa importante referência para as obras posteriores. Pela sua simplicidade, a igreja constituiu um exemplo fácil de descrever. Todas as formas decorativas



-182- Rudolf Schwartz, conceito de Anel Aberto, em que a assembleia se dispõe em forma de ferradura diante do altar.



-183- Rudolf Schwartz, conceito de Anel Fechado baseado no círculo, onde no centro é posicionado o altar para onde converge a atenção da assembleia.



-184- Rudolf Schwartz, conceito de Percurso em que a assembleia se dispõe longitudinalmente sobre o altar.



-185- Fronleichnamkirche em Achean (1928-30) Rudolf Schwartz.

51 - SCHWARTZ, Rudolf; Cit in ZAHNER, Walter; La Construcción de Iglesias en Alemania Durante os Siglos XX e XXI; pg 8

e ornamentais que haviam sido produzidas até então, foram eliminadas por completo. A arquitectura realiza-se aqui com toda a sua desnudez. A luz constitui um elemento importante na modelação do espaço e na percepção das suas proporções.

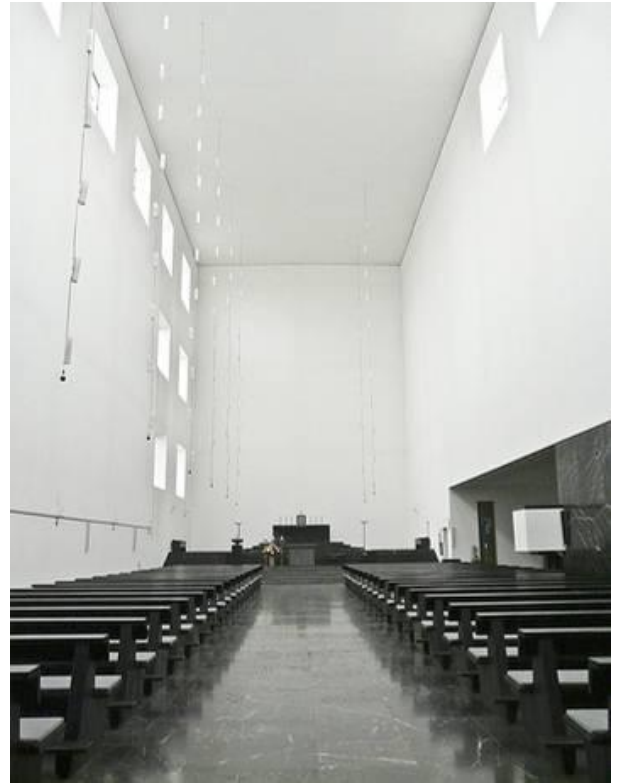
Interiormente, organiza-se em dois espaços: uma zona para a comunidade, que apresenta um pé-direito bastante elevado, e uma nave lateral muito baixa que contém um átrio, confessionários e o altar de Maria. Estes dois elementos formam um rectângulo perfeito sobre a planta.

A nave lateral mais baixa, abre-se para a nave principal em toda a sua longitude, estando somente apoiada num único pilar largo ou pano de parede. O espaço principal, de forma paralelepipedica é único, completamente depurado rebocado a branco. A luz inrompe no edifício através do conjunto de janelas quadradas situadas sempre num plano superior por forma a não haver contacto visual com o exterior. O altar em mármore azul eleva-se sobre uma escadaria frente à assembleia.

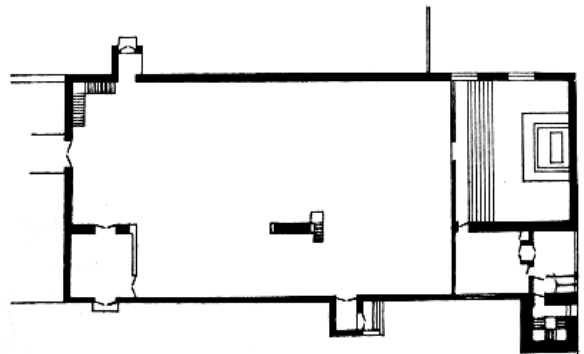
Exteriormente a igreja de Achean assemelha-se a uma fábrica. Tal como o interior, o exterior é igualmente depurado, a volumetria é extremamente simples, a torre ao lado, encontra-se desagregada do volume da igreja. Sem compromisso, Rudolf Schwartz baseia-se aqui nas formas elementares cúbicas tão usadas na arquitectura civil.

Desta forma concebeu um espaço sagrado no meio de um subúrbio caótico como Achean. O principal elemento é a “caixa” enquanto espaço único sem pilares. Esta igreja tem sido até aos nossos dias alvo de controvérsia, principalmente devido à extrema depuração do seu espaço interno. Pouco tempo após ter sido consagrada, Romano Guardini realizou uma descrição sobre este projecto:

“Isto não é um vazio; isto é silêncio! E no silêncio está Deus (...) quanto à falta de imagens deste espaço, o vazio já é uma imagem.”⁽⁵²⁾



-186- Vista interior da Fronleichnamkirche em Achean (1928-30) .



-187- Planta da Fronleichnamkirche em Achean (1928-30) .



-188- Vista sobre o presbitério da Fronleichnamkirche.

52 - GUARDINI, Romano; Cit in ZAHNER, Walter; La Construcción de Iglesias en Alemania Durante os Siglos XX e XXI; pg 10

Para Rudolf Schwartz, o espaço desta igreja divide-se fundamentalmente em três zonas: o espaço deste mundo, onde se congrega o povo, que é a nave da igreja; a zona do umbral, onde vive Cristo, e por trás, o lugar inacessível de Deus, o lugar onde dirigimos as nossas orações, a parede branca e vazia.

Rudolf Schwartz exerceu um papel importantíssimo na evolução da arquitectura religiosa contemporânea através dos seus projectos inovadores bem como por meio das reflexões teóricas que formulou. A sua obra, pela simplicidade que alberga, pelo sentimento de harmonia e tranquilidade, pela espiritualidade do espaço litúrgico, pela relação entre funcionalismo e liturgia, constitui um marco arquitectónico tão importante que certamente influenciou muitas outras obras que lhe sucederam.

Romano Guardini explicitou, independente de qualquer acontecimento concreto do ambiente que se vivenciou nas primeiras décadas do séc. XX *“um acontecimento religioso de inesperado alcance está a decorrer: a Igreja desperta nas almas.”*⁽⁵³⁾

Esta afirmação corresponde perfeitamente à situação em que se encontrava o pensamento católico no período entre guerras.

A confluência de personalidades e as circunstâncias da época e da sociedade contemporânea tornaram-se na consequência desta nova ideologia que remete para a simplificação de formas que se manifestou nos mais variados aspectos da vida, da religião e da arquitectura.

A simplicidade formal foi naturalmente consequência do uso racional dos novos materiais e das novas técnicas e sobretudo do pensamento moderno que refletia agora sobre os princípios de uma nova arquitectura que definiu as inovadoras directrizes da arquitectura religiosa contemporânea e da concepção de um novo espaço sagrado.

Caminhava-se assim para para uma definição mais precisa da arquitectura religiosa moderna. A verdade e a



-189- Vista do espaço interno da Igreja de Achean, notando-se a ideia de “percurso” formulada por Rudolf Schwartz.



-190- Vista interior da entrada da Igreja de Achean onde é visível sobre a entrada o órgão de tubos.



-191- Pormenor do puxador da porta de entrada da Igreja de Achean.

53 - GUARDINI, Romano; Cit in ZAHNER, Walter; La Construcción de Iglesias en Alemania Durante os Siglos XX e XXI; pg 10

pureza desprezados ou ignorados até então, começavam a ter novamente o papel primordial de outora, o conteúdo espiritual do funcionamento da liturgia deveria predominar sobre qualquer outro aspecto seja ele decorativo ou construtivo. É o funcionalismo da ancestral liturgia que constitui a essência do espaço sagrado contemporâneo.

Internacionalmente, estas obras demonstraram ter grande repercussão. A divulgação dos princípios teóricos que estiveram na génese destes projectos de vanguarda, tornou possível a compreensão dos pressupostos que conduziam a evolução da arquitectura religiosa, vindo a influenciar as concepções arquitectónicas que lhes sucederam.

Todavia, num período em que tudo parecia estar a decorrer no bom caminho para que a arquitectura e em especial a arquitectura sagrada continuasse a seguir o mesmo panorama evolutivo, dera-se o despoletar da Segunda Guerra Mundial. O enfraquecimento das sociedades e dos ideais que as motivavam, viera determinar um interregno na construção de igrejas e na realização dos novos ideais litúrgicos.



-192- Rudolf Schwartz a lecionar arquitectura na faculdade de Teologia.

4.2.1 - Portugal, Efêmero Modernismo

“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 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.”⁽⁵⁴⁾

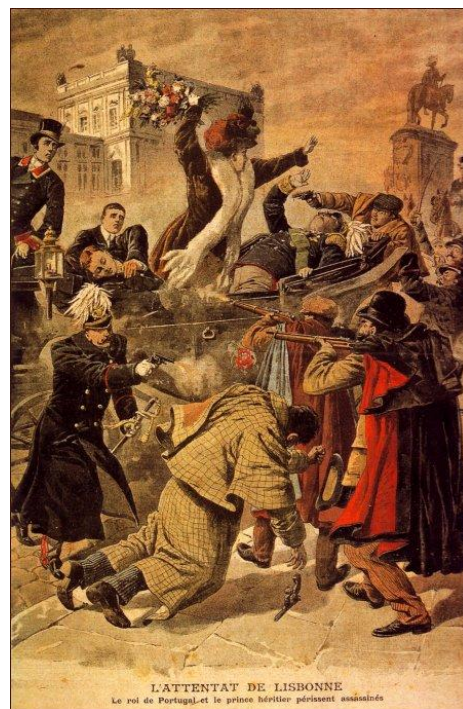
De acordo com a análise explanada no capítulo anterior, na Europa e sobretudo na Alemanha, os arquitectos já tinham manifestado os primeiros passos na busca de uma renovação da arquitectura religiosa. Construíram igrejas completamente distintas e inovadoras, que ao nível formal afastaram-se dos revivalismos estilísticos do passado por forma a acompanhar a estética moderna. Ao nível tecnológico, substituíram a construção em alvenaria de pedra por novos materiais e, no que concerne à organização espacial do edifício preconizaram soluções funcionais inovadoras e espaços depurados. Em Portugal esta evolução desenvolveu-se de uma forma bastante mais retraída.

“Os anos 20 de Novecentos definem em certa medida, o novo século que há muito começara cronologicamente mas tivera variados atrasos na história dos países ocidentais”⁽⁵⁵⁾

A arquitectura dos inícios do século XX não tivera a oportunidade de acompanhar o desenvolvimento que se verificava no resto da Europa. O país atravessava uma débil situação política e económica que dificilmente permitiria o financiamento de obras públicas de grande envergadura.

54 - PEREIRA, Nuno Teotónio, Escritos (1947-96) Arquitectura Cristã Contemporânea, pg 12

55 - FRANÇA, José Augusto, História da Arte em Portugal; O Modernismo; pg 11



193. Regicídio de D. Carlos I.



194. Implantação da República Portuguesa, 1910.

O final da Monarquia e a implantação da República em 1910, juntamente com as consequências da Primeira Guerra Mundial e por fim a imposição da ditadura militar de 1926 causaram um período bastante conturbado que afectou a sociedade portuguesa.

A cultura e a arte foram sendo relegadas, censuradas e pouco entendidas pelo Estado e pelo povo e daí o desfasamento cronológico e ideológico entre as vanguardas europeias e os artistas portugueses.

O ano de 1918 revelou certa importância para o desenvolvimento da arquitectura que se viria a realizar em Portugal. No período imediato ao pós-guerra, surgiu a publicação do primeiro regulamento do uso do betão armado e a criação da Fábrica de Cimento “Henrique Sommer” e a Empresa de Cimentos de Leiria vindo proporcionar aos nossos arquitectos a possibilidade de abandonarem os esquemas oitocentistas em detrimento de uma nova expressão plástica através utilização do novo material construtivo.

No período entre guerras, Portugal viveu aquilo que poderemos designar de primeiro período modernista. Os arquitectos nascidos imediatamente antes ao final do século XIX, foram na década de 20 do séc. XX os precursores do ciclo modernista, explorando as potencialidades da nova arquitectura e desenvolvendo composições semelhantes às que se faziam no resto da Europa. Pardal Monteiro (1897-1957, Cristino da Silva (1896-1976), Carlos Ramos (1897-1969), Cottinelli Telmo (1897-1948), Cassiano Branco (1897-1970), Jorge Segurado (1898-1990) e, Rogério de Azevedo (1898-1983), constituindo a designada *geração do compromisso* souberam protagonizar a estética do Movimento Moderno e conquistar a nova tecnologia do betão armado.

Tal como acontecera anteriormente no resto da Europa, em Portugal, o novo sistema construtivo baseado no betão armado veio possibilitar novas soluções arquitectónicas, desagregando a arquitectura dos estilos históricos que se pronunciaram durante o séc. XIX e início do séc. XX.

Naturalmente, a inovadora expressão arquitectónica, antes de afectar os edifícios religiosos, manifestou-se



-195- Cinema Capitólio (1925-31) da autoria de Cristino da Silva.



-196- Instituto Superior Técnico(1927-35) projectado por Pardal Monteiro.



-197- Instituto Português de Oncologia Pavilhão da Rádio,(1927-33) projecto de Carlos Ramos.

primeiramente em edifícios civis realizados por iniciativa do estado ou por investidores privados. O Cinema Capitólio (1925-31) da autoria de Cristino da Silva; o Instituto Superior Técnico (1927-35) por Pardal Monteiro; ou o Pavilhão da Rádio (1927-33) do Instituto Português de Oncologia projectado por Carlos Ramos, e ainda a Garagem do Comércio no Porto (1928-32) desenhada por Rogério de Azevedo, foram as obras paradigmáticas que caracterizaram a arquitectura moderna realizada nos anos 20 em Portugal, impondo a nova estética e as novas tipologias, fundamentando as bases para a continuidade do que parecia ser o despoletar do Movimento moderno em Portugal.

No que concerne à arquitectura religiosa dos anos 20, esta não acompanhou os pressupostos da arquitectura moderna. É facto que a estética modernista era adoptada em função do programa arquitectónico realizado.

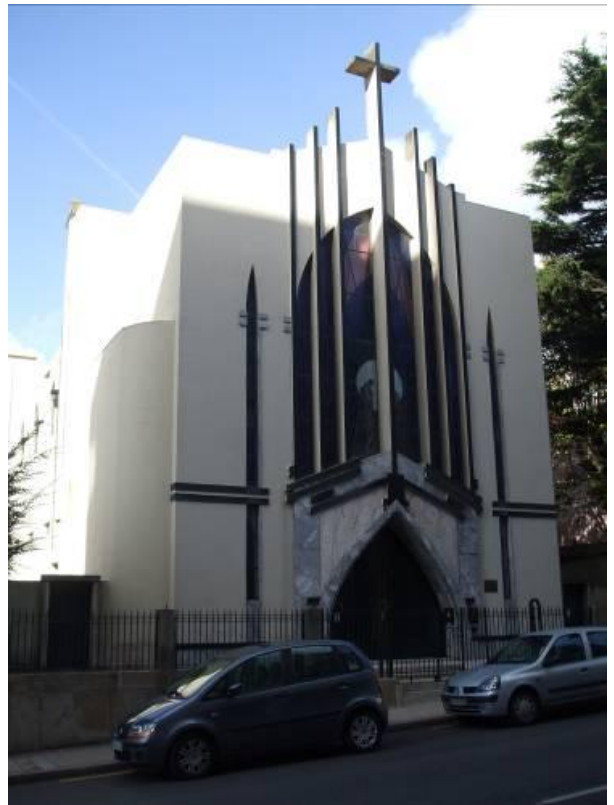
“...os limites da produção definem-se entre uma aproximação de acento racionalista, que ainda não é capaz de integrar o potencial contido nos novos materiais, e um gosto que se adapta cenograficamente ao programa pelo estilo”⁽⁵⁶⁾

Deste modo, é possível compreender o porquê dos edifícios religiosos, na sua concepção não abarcarem a gramática e os conceitos modernistas. A igreja enquanto casa de Deus é um edifício nobre, e assim sendo, era presumível que fosse construída segundo os esquemas tradicionais do passado por forma a não perder a sua imagem e integridade religiosa.

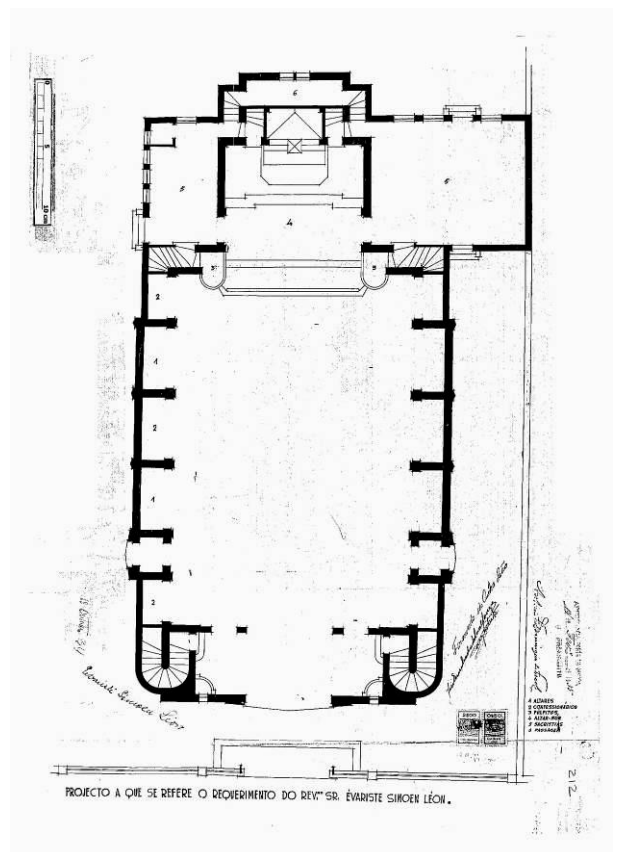
Este aspecto traduz a morosidade com que a renovação litúrgica se desenvolveu em Portugal no primeiro quartel do séc. XX.

Só na década de 30, a arquitectura religiosa em Portugal manifestara os primeiros indícios de adesão ao Movimento renovador litúrgico que influenciava a construção de igrejas um pouco por toda a Europa central.

Neste período entre guerras, Portugal assistiu à construção de duas obras exemplares de arquitectura religiosa moderna que vieram inevitavelmente introduzir as



-198- Igreja de Nossa Sª. De Fátima, Porto, (1929-36) projecto do grupo ARS.



-199- Planta da Igreja de Nossa Sª. De Fátima, Porto, (1929-36).

inovações necessárias no âmbito do espaço litúrgico para que fosse possível iniciar o momento de ruptura com o pensamento algo dogmático que envolvia o plano arquitectónico das igrejas.

Foram exemplos as igrejas de Nossa Senhora de Fátima realizadas uma no Porto e outra em Lisboa.

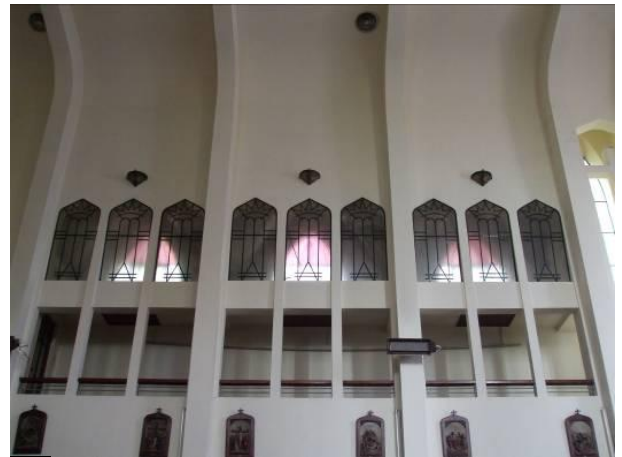
Contrariamente ao que a generalidade dos autores refere, o primeiro exemplo de arquitectura religiosa contemporânea realizada em Portugal, terá sido a **Igreja de Nossa S^a. De Fátima** no Porto, pertencente à Companhia de Jesus. Um projecto da autoria do atelier ARS, no qual trabalhava um grupo de arquitectos, pintores e escultores, pioneiros do Movimento moderno no Porto. A obra foi dirigida pelo arquitecto Moraes Soares (1908), coadjuvado pelos colegas Fortunato Cabral (1903) e Cunha Leão (1909) formando *“uma associação de arquitectos que encetava os primeiros esforços por uma arquitectura verdadeiramente actual.”*⁽⁵⁷⁾

O projecto da igreja data de 1929, as suas obras iniciaram-se em 1933 e só foi inaugurada solenemente em 1936, constituindo assim indubitavelmente o primeiro projecto de arquitectura moderna religiosa realizada em Portugal.

Implantada num loteamento do centro urbano, a pequena igreja, que pelas suas reduzidas dimensões mais se assemelha a uma capela, estabelece relação com um edifício construído anteriormente que albergava residências e centro de catequese.

A Igreja Nossa S^a. de Fátima, segundo a nossa pesquisa, constitui o primeiro edifício religioso concebido com estrutura de betão armado realizado em Portugal, expressando uma tipologia que reflete já alguns conceitos modernos quer pelo emprego do novo material, quer pela linguagem formal adoptada.

A utilização do betão armado na integridade da estrutura viera permitir a clareza formal do edifício bem como uma noção espacial inovadora onde prevalece o carácter funcional dos aspectos litúrgicos.



-200- Vista do clerestório da Igreja de Nossa S^a. De Fátima.



-201- Vista sobre a capela-mor da Igreja de Nossa S^a. De Fátima.



-202- Pormenor da fachada principal da Igreja de Nossa S^a. De Fátima.

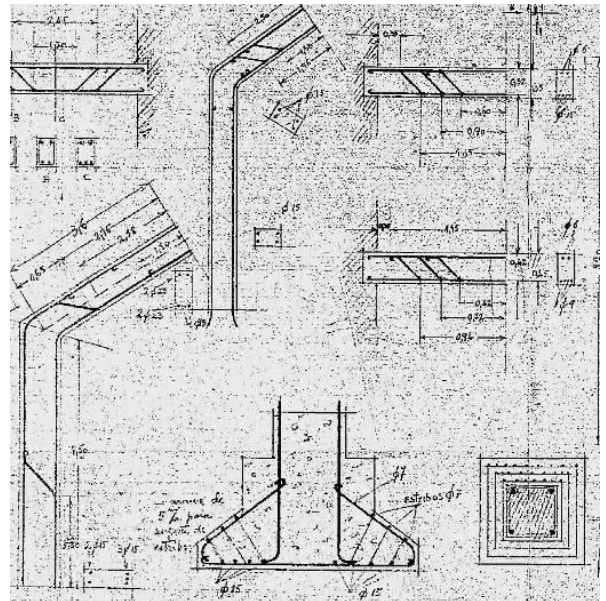
57 - CUNHA, Luíz; Arquitectura Religiosa Moderna, pg 72

O interior, de nave única e com um pé-direito elevado apresenta-se completamente depurado. Com apenas um embasamento em mármore, o branco do reboco preenche todas as paredes e tectos constituindo um ambiente simples e puro. O altar, situado na capela-mor eleva-se a três degraus do espaço da assembleia, é iluminado pelas janelas laterais e encontra-se emoldurado por um pórtico em arco tudor que acompanha as duas águas que formam a cobertura. Este pórtico é repetido uniformemente de forma ressaltada no restante corpo da igreja permitindo antever a estrutura em betão armado que se encontra para lá dos paramentos. A luz, penetra no edifício de uma forma doseada clarificando ainda mais afincadamente a depuração volumétrica do espaço interno da igreja.

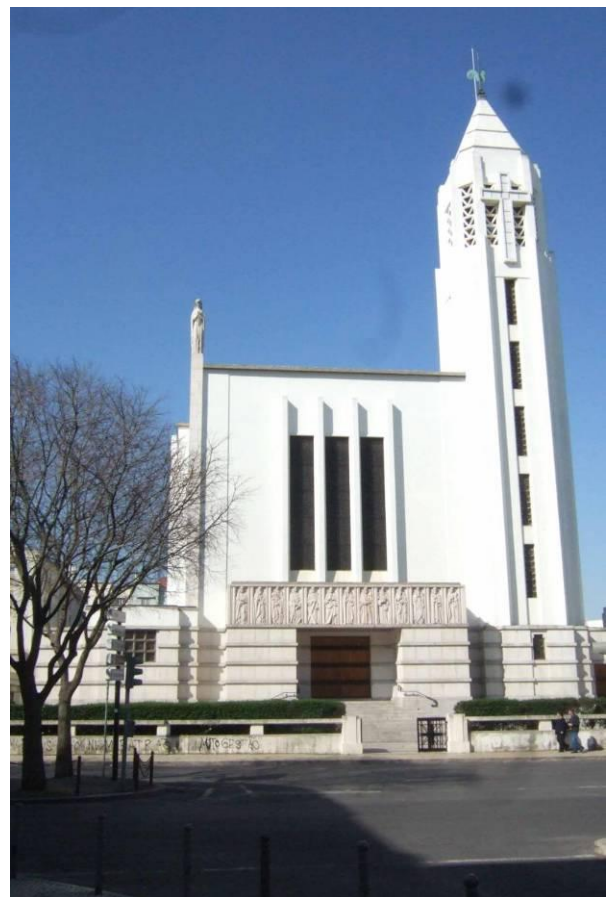
A entrada axial é formada por um endonártex com um pé-direito bastante baixo, sobre o qual se forma o coro alto. O nártex da entrada, revela um momento de tensão que separa o mundo profano do espaço religioso, amplo e depurado. Ainda no interior paralelamente á nave desenvolvem-se as capelas laterais de um lado e de outro sobre as quais se funciona uma espécie de clerestório contendo tribunas.

Ao nível exterior, a igreja apresenta uma expressão claramente moderna, apresentando a fachada principal em empena, influências *Art Déco* num esquema geométrico e simétrico. No entanto, o edifício permite entender ainda uma certa analogia ao passado, sobretudo às referências do Gótico pelo emprego do arco quebrado nas fenestrações e sobre a entrada. A fachada principal apresenta uma ligeira dissonância com o interior da igreja bastante depurado e funcional. O tratamento da fachada remete para um certo simbolismo através da decoração escultórica do pórtico e da mistura de materiais utilizados, convergindo o aspecto formal exterior da igreja para uma mescla de revivalismo e modernidade.

Este edifício religioso, apesar de representar um paradigma no panorama da arquitectura eclesiástica erguida em Portugal, não é merecido do devido destaque pelos historiadores de arquitectura portuguesa. Apesar de classificada como Monumento Nacional, trata-se de um



203 Pormenores construtivos em betão-armado da Igreja de Nossa Sª. De Fátima no Porto.



204 Igreja de Nossa Sª. De Fátima em Lisboa (1934-38) projectada por Porfírio Pardal Monteiro.

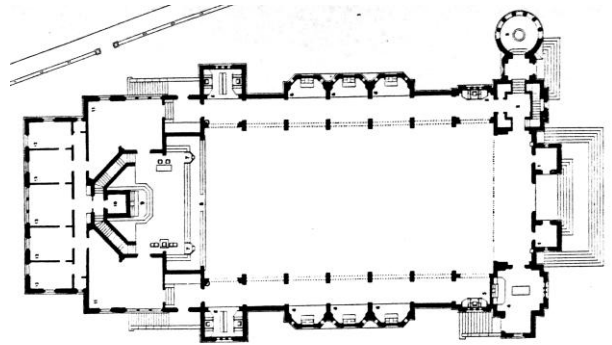
edifício muito pouco estudado que não obstante contribuiu profundamente para a implantação de um espírito de renovação arquitectónica e litúrgica, abrindo o caminho para a arquitectura religiosa contemporânea em detrimento da preferência pelos aspectos revivalistas.

A **Igreja Nossa S^a. De Fátima** em Lisboa (1934-38) projectada pelo arquitecto Pardal Monteiro, tal como a sua congénere do Porto, foi outro exemplo de edifício religioso que aderiu aos pressupostos da arquitectura moderna introduzindo os princípios do Movimento de renovação litúrgica.

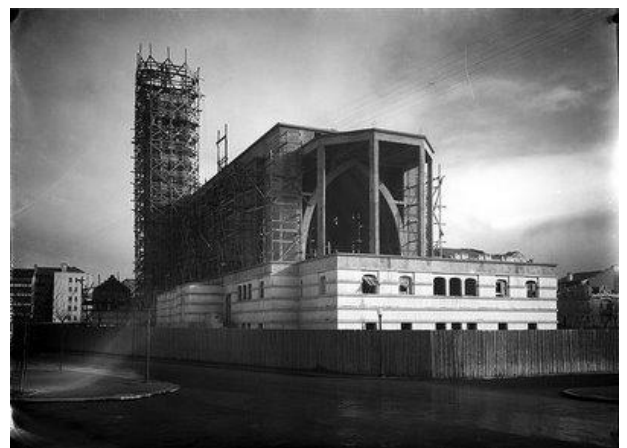
Inspirando-se certamente nas igrejas francesas de Raincy e de Montmagny projectadas na década anterior pelos irmãos Perret, Pardal Monteiro projecta a primeira igreja em Lisboa a desafiar os códigos revivalistas tradicionais. Adoptando no exterior uma linguagem moderna, manifestada na articulação dos volumes, da torre, do corpo da nave e baptistério e na cobertura plana, apresentando uma decoração geometrizante de influência *Art Déco* com grande clareza de formas e volumes.

A igreja salienta-se também pela colaboração dos principais artistas modernos de Lisboa, com esculturas de Francisco Franco, Leopoldo de Almeida, Barata Feyer, Raúl Xavier e Anjos Teixeira e sobretudo pela participação de Almada Negreiros na elaboração dos Vitrais. No entanto, segundo Luíz Cunha “*a arquitectura peca portanto por não ter previsto essa colaboração artística numa base de perfeita integração, como meio de atingir a unidade plástica...*” (58)

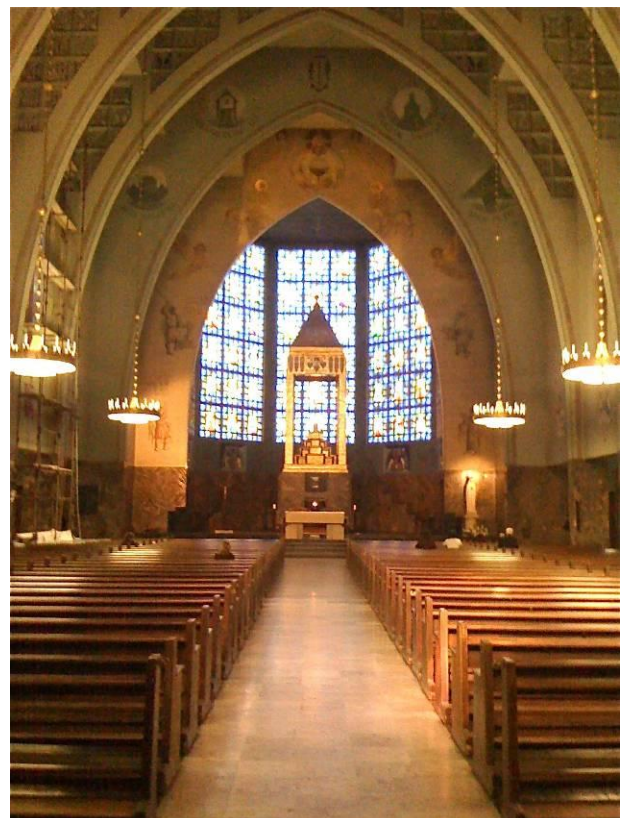
Objecto das críticas mais virulentas por parte dos meios mais conservadores, a construção da Igreja de Nossa S^a. De Fátima só foi possível com o apoio incondicional de uma das mais altas figuras da entidade religiosa: Sua Eminência Cardeal Patriarca Manuel Cerejeira que expressou que a igreja deveria ser construída de acordo com os novos preceitos arquitectónicos, confirmando desta forma a abertura da Igreja Católica à renovação litúrgica impondo a convergência entre religião e arte contemporânea.



205. Planta da Igreja de Nossa S^a. De Fátima em Lisboa (1934-38).



206. Construção da Igreja de Nossa S^a. De Fátima em Lisboa (1934-38).



207. Vista interior da Igreja de Nossa S^a. De Fátima em Lisboa (1934-38).

“Copiar cegamente formas artísticas doutras épocas será fazer obra de arqueologia artística; mas não é seguramente obra viva de arte (...) Quiséramos nós, ao erguer a igreja nova de Nossa Senhora de Fátima que ela satisfizesse as estas três condições:

*Ser uma **igreja**,*

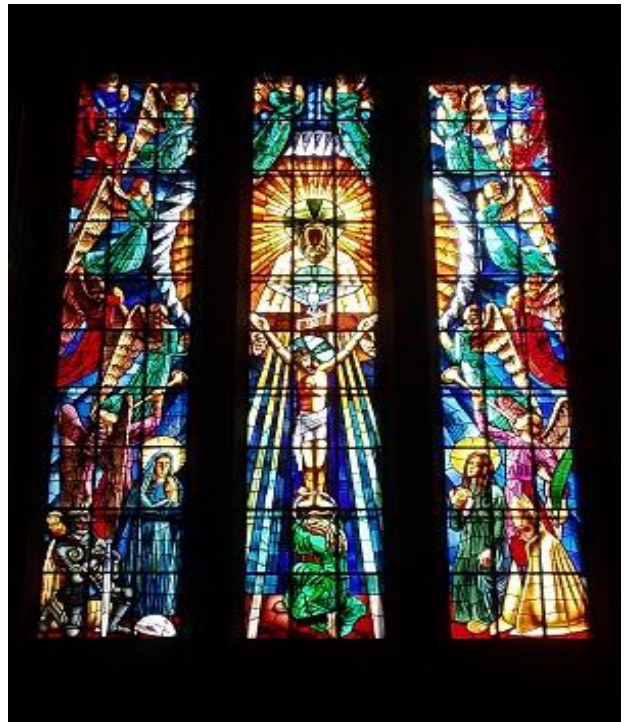
*Ser uma igreja **moderna***

*Ser uma igreja moderna e **bela**.”⁽⁵⁹⁾*

Contrariamente ao que acontecera com a sua congénere no Porto, que apresentava um interior depurado e uma linguagem com motivos revivalistas no exterior, a igreja de Nossa S^a. De Fátima em Lisboa “... se no exterior há a adopção de uma linguagem modernizada, o interior, espacialmente convencional, é ritmado a partir da vincada presença de uma estrutura de arcos quebrados de reminiscências góticas...”⁽⁶⁰⁾

No entanto, o espaço sagrado não é tão convencional conforme refere Pedro Vieira de Almeida. Apesar da utilização de uma planta longitudinal de três naves e das reminiscências góticas que segundo Pardal Monteiro, muito provavelmente remetiam para se conseguir um espaço litúrgico de maior espiritualidade, o espaço sagrado mostramos uma noção espacial inovadora que superou os esquemas tradicionais através do emprego do betão armado na estrutura, numa linguagem simples e geometrizada, instituindo uma nova forma de vivenciar o espaço sagrado.

“Pela amplitude da obra, pela grande colaboração artística que envolveu e pelo apoio esclarecido e entusiástico que encontrou nas autoridades religiosas, esta igreja teve grande repercursão na opinião pública e pode dizer-se que pela primeira vez esta tomou conhecimento dos anseios de renovação que a arte religiosa atravessara”⁽⁶¹⁾



-208- Vitrais historiografados da autoria de Almada Negreiros .



-209- Pormenor iconográfico da capela do baptistério.



-210- Igreja da Penha em Guimarães (1930-36) projectada por Marques da Silva.

59 - CEREJEIRA, Cardela Patriarca in *Arquitectura Portuguesa e Cerâmica de Edificação Reunidas*; n° 43, Outubro 1938; pg 52

60 - ALMEIDA, Pedro Vieira, *História da Arte em Portugal*, Vol.10, pg 118

61 - CUNHA, Luíz; *Arquitectura Religiosa Moderna*, pg 73

Outro exemplo de arquitectura religiosa que em certo modo acompanhou este intróito de renovação litúrgica em

Portugal, foi a **Igreja da Penha** em Guimarães (1930-36) da autoria do arquitecto Marques da Silva. Um templo de planta central quadrada em que o altar, por meio de uma escadaria se encontra bastante elevado relativamente à assembleia.

Marques da Silva, conforme vimos anteriormente já tinha executado alguns projectos de edifícios religiosos, embora ainda dentro do espírito eclético e historicista adevindo do contexto do séc. XIX. Todavia, o arquitecto soubera acompanhar o seu tempo e a evolução da arquitectura moderna. Em 1930 projectara a Casa de Serralves, um verdadeiro símbolo da habitação moderna, onde se destaca a capela adjacente, com influências Modernistas e *Art Déco* e, com um interior exíguo e depurado.

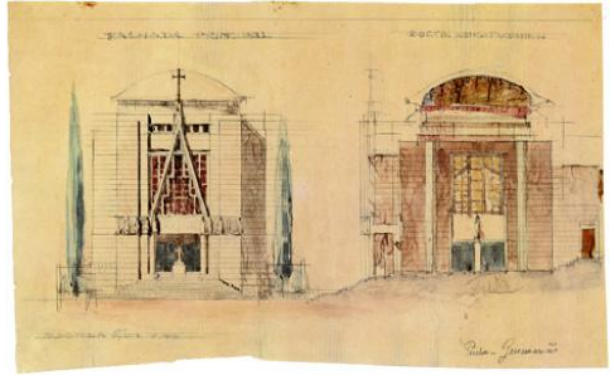
A arquitectura portuguesa das décadas de 20 e 30, dera assim os primeiros passos na conquista da estética moderna, explorando os novos materiais e as capacidades técnicas que advinham do seu emprego, realizando composições semelhantes às que se faziam na restante Europa. Embora os arquitectos desta época demonstrassem interesse pela arquitectura do Movimento moderno, o facto é que a generalidade deles não se encontrava preparada para a resolução da complexidade do problema da arquitectura moderna internacional. Trabalhando num registo meramente formal, como único meio viável de superação dos revivalismos históricos, os arquitectos ditos modernistas não souberam explorar as potencialidades espaciais da arquitectura moderna.

“...a arquitectura das igrejas destas três épocas mostramos, tal como a arquitectura profana do mesmo período, uma longa série de edifícios em cuja a 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.”

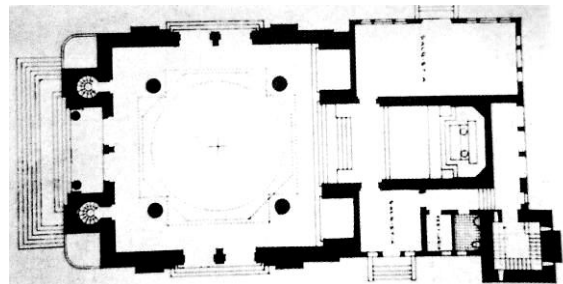
(62)

62 - PEREIRA, Nuno Teotónio, Escritos (1947-96) Arquitectura Cristã Contemporânea,

pg 20



-211- Projectado de Marques da Silva para a Igreja da Penha em Guimarães.



-212- Planta da Igreja da Penha em Guimarães.



-213- Vista da Capela da Casa de Serralves (1930).

Quando tudo parecia estar delineado no compromisso com a arquitectura moderna, cerca de 1938-40, o Estado Novo impôs uma arquitectura “nacional” baseada na defesa da promoção da “casa portuguesa” de Raúl Lino, no ideal artístico e político defendido por António Ferro, na capacidade de realização de Duarte Pacheco e na vontade de Salazar. Toda esta arquitectura nacionalista, utilizou, no entanto, as tecnologias modernas que submeteu às doutrinas e simbolismos historicistas e regionalistas, com o objectivo de criar um estilo que confluindo a arquitectura erudita e a arquitectura popular fosse capaz de revelar a identidade e a cultura portuguesa.

Em conformidade com esta questão que analizaremos mais aprofundadamente no capítulo posterior, a arquitectura portuguesa sofreu um retrocesso, afastando-se literalmente dos pressupostos que conduziram a evolução da arquitectura internacional. A arquitectura religiosa, se por um lado tinha finalmente dado os primeiros passos em estabelecer a ruptura com as reminiscências históricas através das Igrejas de Nossa S^a. De Fátima, no Porto e em Lisboa, duas igrejas que demonstraram o desejo de renovação da arquitectura sagrada, por outro lado via-se agora destinada a regressar ao passado.

4.3 - 1945-1962 - Ímpto na Construção de Novas Igrejas

“A arquitectura assume hoje em dia especial relêvo, não só no que se refere ao edifício em si mesmo, como à sua localização no contexto e ambiente circundante. Na edificação de igrejas deverá ter-se em conta, em primeiro lugar, a função do edifício e logo a seguir a liturgia que hoje se situa de novo no seu ponto central, a pedra do sacrifício e mesa do banquete eucarístico e ao seu lado o ambão. Os elementos decorativos, no seu conjunto, passam para um plano secundário com características de simples serviço.”⁽⁶³⁾

A Segunda Guerra Mundial (1939-45) tivera na Europa efeitos devastadores que deixaram um rasto de destruição caótica que abalara os países envolvidos de uma forma ainda mais agravada que na Primeira Grande Guerra.

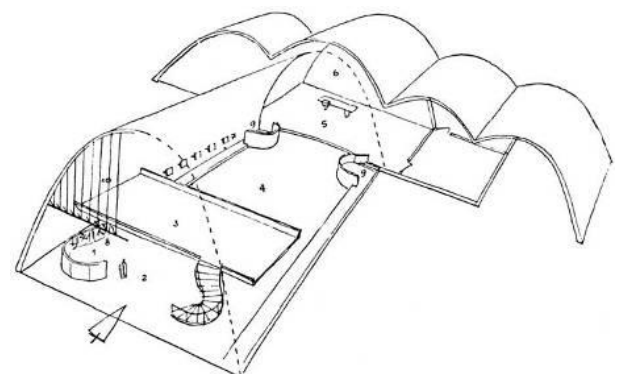
Enquanto a Europa se debatia com a ardua reconstrução das suas cidades e das suas igrejas, do outro lado do oceano, no hemisfério-sul, sobretudo no Brasil, onde era necessário resolver os problemas prementes de habitação e de planeamento urbano, a arquitectura moderna dava os primeiros passos. Le Corbusier teve um papel fundamental ao divulgar os seus princípios urbanísticos e arquitectónicos e principalmente ao demonstrar as potencialidades do emprego do betão armado, influenciando arquitectos como Lúcio Costa e Oscar Niemeyer.

Neste contexto Sul-americano, surge a **Capela de S. Francisco de Assis** (1942-46) que integra o conjunto de Pampulha projectado por Oscar Niemeyer.

A capela, de nave única é coberta por uma abóbada em parábola que converge para a capela-mor provavelmente influenciada pela forma dos *hangares*. A cabeceira da capela é formada por quatro volumes também em parábola onde se localiza a sacristia e a sala de catequese, o volume que cobre o altar destaca-se em altura realçando a sua importância. A posição central do altar é reiterada através



-214- Vista exterior da Capela de S. Francisco de Assis (1942-46) projectada por Oscar Niemeyer.



-215- Perspectiva axonométrica da Capela de S. Francisco de Assis.

63 - SCHNELL, Hugo, Novas Igrejas na Alemanha, in Catálogo de Exposição pg 14

do rebaixamento gradual da cobertura e da luz que passa pelo intervalo das respectivas abóbadas.

A abóbada fecha toda a estrutura, eliminando assim a necessidade de paredes perimétricas, constituindo um espaço interno mais unitário e acolhedor. A simplicidade interior resulta da ausência de arestas e de fenestrações na abóbada. A luz penetra o interior do edifício através da fachada frontal inteiramente envidraçada.

O uso intenso da linha curva, foi apresentado como sinal inequívoco da sua libertação em relação à influência de Le Corbusier e da arquitectura 'ortogonal' do Movimento moderno. Ao mesmo tempo, a independência conceptual atribuída às formas de Pampulha foi celebrada como a fundação de uma arquitetura propriamente brasileira, caracterizada antes de tudo por curvas 'leves e sensuais' que Niemeyer tão bem soube protagonizar.

A capela de Pampulha, demorou catorze anos a ser consagrada pela Igreja Católica, pois a Arquidiocese de Belo Horizonte, considerou o templo "moderno de mais" e fora dos padrões tradicionais e portanto, incompatível com o culto católico. Por isto, a capela raramente serviu o propósito para que fora construída - Lugar de celebração litúrgica, acabando transformada num edifício de carácter histórico.

Oscar Niemeyer concebeu desta forma um edifício sem precedentes, que apesar da controvérsia gerada, constituiu um símbolo da renovação litúrgica no Brasil e contribuiu para um novo entendimento da arquitetura religiosa contemporânea.

Na Europa, os países mais afectados pela destruição provocada pela guerra, direccionavam todos os seus esforços na reconstrução das cidades afectadas. A construção de edifícios religiosos nos anos imediatamente após a guerra passou por uma grave crise. Se por um lado urgia antes a construção de habitações para as massas populacionais desalojadas, não restando assim materiais nem mão de obra para a construção de igrejas, por outro lado as ideias do ponto de vista teológico e arquitectónico estavam ainda pouco delineadas para uma prévia definição de um renovado espaço sagrado capaz de transmitir o início de uma nova era para a arquitetura religiosa.



-216- Vista sobre o presbitério da Capela de S. Francisco de Assis.



-217- Vista sobre a entrada da Capela de S. Francisco de Assis.



-218- Vista das traseiras da Capela S. Francisco de Assis.



-219- A Segunda Guerra Mundial deixara um rasto de destruição um pouco por toda a Europa.

A Alemanha, foi um dos países mais afectados pela devastação provocada pela guerra, porém antes do conflito, a Alemanha tinha sido o país onde o Movimento de renovação litúrgica tinha atingido um maior grau de desenvolvimento. No entanto, nos anos seguintes ao pós-guerra, faltava para a construção de igrejas uma nova concepção na cultura teológica e litúrgica, assim como o encontro entre arquitectos e fiéis de modo a retomar a evolução das experiências anteriores.

A arquitectura cristã, só em 1947 tivera novas directrizes, lançadas pelo Vaticano através do Papa Pio XII na sua encíclica onde promulgou: “*Não se deve recusar em geral e por princípio as novas formas nem as novas imagens; é necessário que se desenvolva a arte moderna, sempre que se evitem os extremos de um realismo excêntrico e um simbolismo exagerado, e a condição que contribua para a necessária veneração que requiere a dignidade do edifício sagrado*”⁽⁶⁴⁾

Deste modo, as directrizes favoráveis à adopção da arte e da arquitectura moderna vieram permitir a desejada realização de uma nova arquitectura sacra.

A construção de igrejas envolvia alguns problemas onde divergiam ideias para a sua resolução: a maioria da população defendia a reconstrução das igrejas antigas conservando assim os monumentos históricos do país. Por outro lado, havia a possibilidade de derrubar as ruínas e erigir no seu lugar novas igrejas levantadas de raiz; ou ainda conservar as ruínas e completar os edifícios com materiais modernos reconstruindo o edifício segundo os parâmetros originais. Porém, somente com a edificação de raiz das igrejas, haveria a possibilidade de levar avante os ideais de uma nova arquitectura e a renovação do espaço litúrgico.

Se no capítulo anterior verificamos a tendência generalizada em destacar o altar, evidenciando a sua importância no seio do espaço sagrado, constituindo um centro aglutinador, em torno do qual se junta a comunidade paroquial, após 1945, a importância do altar fora ainda mais exacerbada cultivando o sentido de comunidade paroquial e



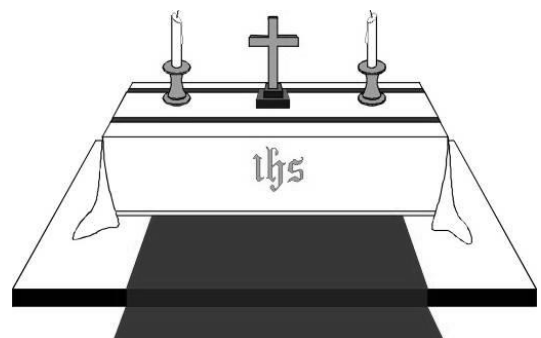
-220- Cidades inteiras ficaram devastadas com a Segunda Guerra Mundial,



-221- Foi evidente, proceder à reconstrução das cidades devastadas,



-222- Papa Pio XII no Vaticano, apelando pela paz e pela segurança,



-223- O altar constitui uma das peças fundamentais do espaço litúrgico,

64 - PIO XII, Papa; Cit. In SCHNELL, Hugo; La Arquitectura Eclesial del Siglo XX en Alemania; pg 77

elevando o papel do pároco cuja a posição teológica na igreja era ainda mais valorizada. Um novo espaço litúrgico estava prestes a afirmar-se, criando novas plantas e novos alçados, mediante o emprego dos numerosos recursos que as novas técnicas proporcionavam.

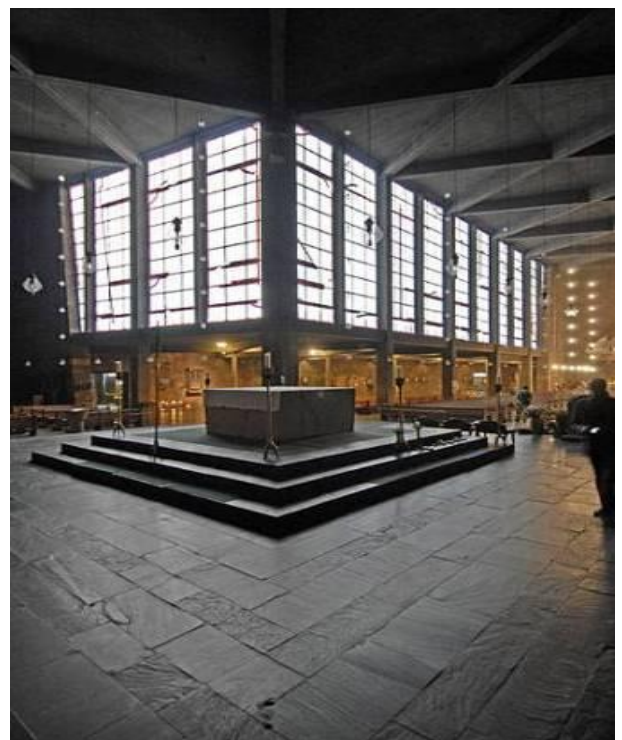
O início da segunda metade do século XX coincidiu com o começo do novo estilo, que viria a caracterizar a arquitectura moderna cristã deste período. Entre os arquitectos que levaram a cabo o desenvolvimento de um renovado espaço litúrgico, destaca-se Rudolf Schwartz que conforme estudamos anteriormente tinha já desenvolvido um papel preponderante no panorama da arquitectura cristã nos anos entre guerras. Entre as inúmeras igrejas que Schwartz projectara e que constituem verdadeiros símbolos da arquitectura religiosa contemporânea, mencionar-se-á apenas os exemplos mais pertinentes que revelem o método de renovação do espaço sagrado, que este autor tão bem soube preconizar.

A **Igreja de Stª. Ana** (1951-56) em Durer, trata-se da sexta igreja erguida neste lugar em 1200 anos de história, e constitui um dos mais esplêndidos exemplos da arquitectura religiosa contemporânea.

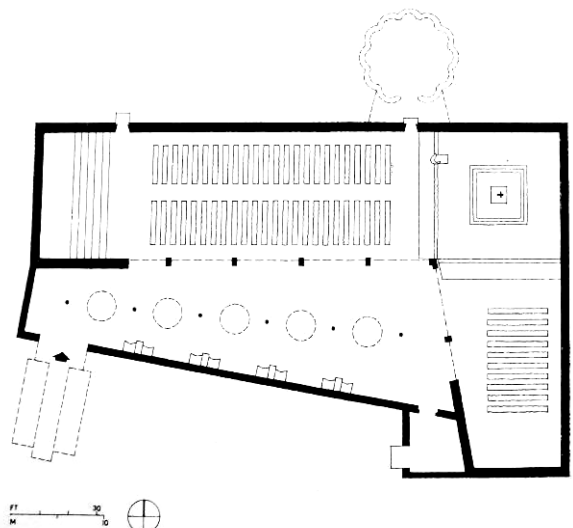
No que concerne à organização espacial, a igreja de Stª. Ana apresenta algum grau de semelhança com a Igreja Corpus Domini (**Fronleichnamkirche**) em Achean (1928-30), com uma nave principal rectangular com pé-direito elevado e uma nave lateral mais baixa, no entanto relativamente aos materiais, esta emprega no revestimento materiais locais como a alvenaria de pedra proveniente da ruína anterior. Deste modo, apesar da semelhança volumétrica, a linguagem formal é inovadora distanciando-se do aspecto fabril e industrial que a igreja de Achean apresentava, construindo a Casa de Deus empregando o material tradicional. A utilização da pedra nesta igreja, remete-nos ainda para um maior aprofundamento simbólico por parte de Rudolf Schwartz - o aspecto fortaleza da igreja, que nos faz lembrar o carácter maciço das igrejas românicas. Assim, na consequência do abalo psicológico proveniente da Segunda Guerra Mundial, a igreja foi concebida metafóricamente como um refúgio da população religiosa.



-224- Igreja de Stª. Ana (1951-56) projectada por Rudolf Schwartz.



-225- Vista interior da Igreja de Stª. Ana sendo perceptível as duas alas convergindo no altar.



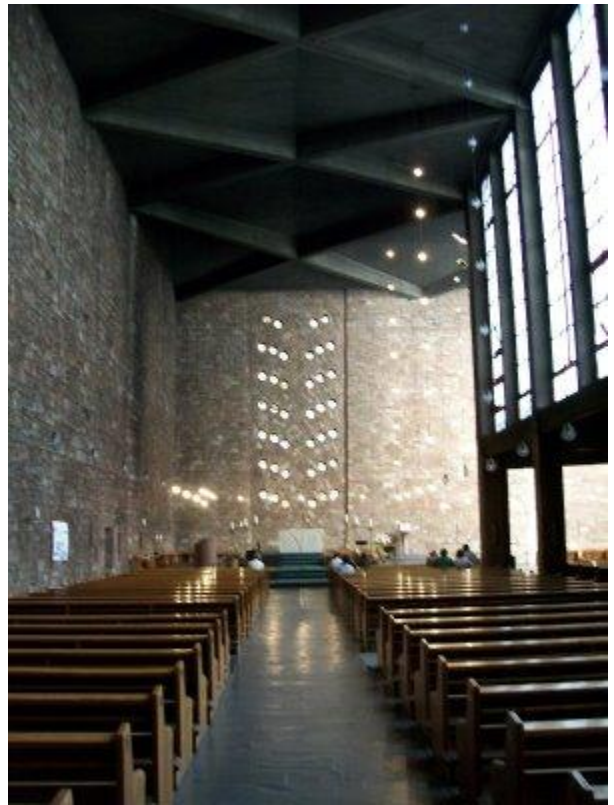
-226- Planta da Igreja de Stª. Ana.

A grande inovação desta igreja surge na concepção do local da assembleia que se desenvolve em L, estando o altar elevado localizado na convergência das duas naves. Os dois braços da igreja, surgiram do requesito do programa que exigia espaços distintos para a assistência e que pudessem ser usados independentemente ou em simultâneo, tornando possível celebrar a missa para dois espaços distintos que na sua totalidade podem acolher cerca de 800 fiéis. A nave lateral, mais baixa, espaço de peregrinação, estabelece contacto visual com os dois braços da assembleia resultando na sensação de comunidade paroquial. A nave baixa funciona igualmente como uma capela mais íntima, iluminada zenitalmente, apresenta um simples altar em veneração a Santa Ana. A pia baptismal encontra-se no extremo da entrada e os confessionários localizam-se também nesta nave baixa, íntima e aconchegante. A entrada lateral é executada pela nave mais baixa, pouco iluminada com um espaço exíguo estabelecendo o intervalo de tempo entre o mundo profano exterior e o momento sagrado do interior que mostra a sua magnificência na nave principal mais elevada.

“Prefiro escolher uma parábola para a planta, porque a parábola é absolutamente aberta... Os muros devem ser muito altos e feitos de um material duro e pesado.” (65)

A **Igreja de St^a. Cruz** (1952-57) apresenta uma grande inovação espacial que viria a influenciar os projectos posterior de Rudolf Schwartz. A forma da planta precede directamente do seu livro *Von Bau der Kirche* que descreve esta tipologia da seguinte maneira:

“A Quinta Planta mostra o povo a dirigir-se à nova terra que foi preparada para eles. Vêm de muito longe, num grande comboio a sua viagem é quase completa e se aproximam do seu destino. Bem aberto, o céu os espera. O senhor sentado à frente estende os seu braços até ao comboio... A estrutura é simplesmente redondez aberta. Não é a redondez de uma ábside que se abre numa vista eterna, e volta outra vez da eternidade. Melhor é essa



-227- Vista da nave principal da Igreja de Stª. Ana.



-228- Vista exterior da Igreja de Stª. Ana .



-229- Vista exterior da Igreja Santa Cruz (1952-57) projectada por Rudolf Schwartz.

redondez que é término e abrigo, complacência, não mais, a luz que nos espera - aquele a que nos entregamos como a uma mão aberta."⁽⁶⁶⁾

Esta citação revela a ideia transcendental do arquitecto em termos gerais da construção de edifícios religiosos. A forma parabólica pela sua curvatura interior, induz um nicho que "abraça" o altar e os fiéis formando um pano de fundo sagrado e abrigado onde converge a atenção da assembleia que é ainda reforçada pela luz zenital estrategicamente direccionada para o altar como se iluminasse as palavras aí proferidas pelo pároco.

Da forma parabólica que proporcionava um espaço aberto e fluido, Rudolf Schwartz evoluiu para a forma elipsoidal explorando mais aprofundadamente as possibilidades técnicas e espaciais da sinuosidade da linha curva.

Outro exemplo da sensibilidade projectual de Rudolf Schwartz, realizado com colaboração de sua mulher Maria Schwartz é a **Igreja de St. Miguel** (1953-54) em Frankfurt-am-Main, inserida num pequeno bairro habitacional.

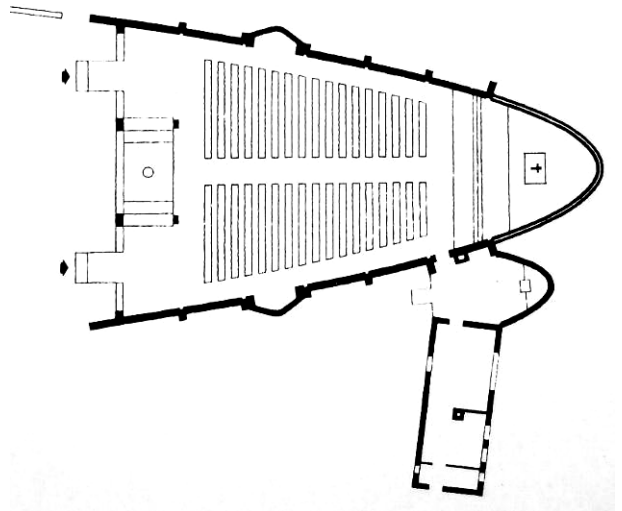
A igreja desenvolve-se numa planta elipsoidal com transepto igualmente elíptico reinterperando a planta em cruz latina em que o sentido longitudinal evocando o conceito de *percurso* enfoca visualmente o altar. O altar encontra-se a eixo, numa posição central na intersecção dos volumes que definem o corpo da igreja por forma a poder celebrar a liturgia para qualquer um dos espaços.

O transepto, no braço esquerdo alberga uma capela com confessionários. No braço direito localiza-se o coro. A parte reservada ao clero encontra-se no lado posterior ao altar. A pia baptismal está situada a eixo, aos pés da igreja onde se localizam duas entradas laterais precedidas cada uma por um volume que forma uma espécie de nartex criando um momento de transição entre o mundo exterior e o espaço sagrado do interior da igreja.

No interior, as paredes são extremamente depuradas, ressaltando apenas os elementos construtivos da estrutura em betão armado por entre os panos murais brancos.



-230- Vista da fachada principal envidraçada da Igreja de Santa Cruz.



-231- Planta longitudinal da Igreja de Santa Cruz.



-232- Vista interior da Igreja de Santa Cruz.

66 - SCHWARTZ, Rudolf, cit in The New Churches of Europe; SMITH, G.E. Kidder. pg 172

O tecto é pintado de azul cor do céu criando uma atmosfera desnudada de simbologia, onde segundo a ideologia do arquitecto, os fiéis encontram um ambiente litúrgico propício à concentração na prática religiosa.

A dimensão espacial do edifício é enfatizada pela acção lumínica natural, que inrompe no interior por meio de um banda de aberturas situadas no topo das paredes periféricas. Estas aberturas, colocadas imediatamente antes da cobertura, revelam o cuidado e a preocupação do arquitecto em impedir qualquer contacto visual com o mundo exterior além da luz e do céu.

O espaço interno, apesar da sua aparente inovação pela preferência da forma curva, remete directamente para os ensaios barrocos em que a sinuosidade da linha curva, contrariamente às limitações do espaço ortogonal, proporciona um espaço livre, abrangente, ilimitado e unitário. A forma elipsoidal, pela possibilidade de organizações espaciais que daí podem resultar, desde a planta longitudinal, à planta centrada e, pela dimensão espacial que causava no público da assembleia transmitindo a sensação de um espaço fluído e totalitário é utilizada como forma principal destes edifícios religiosos.

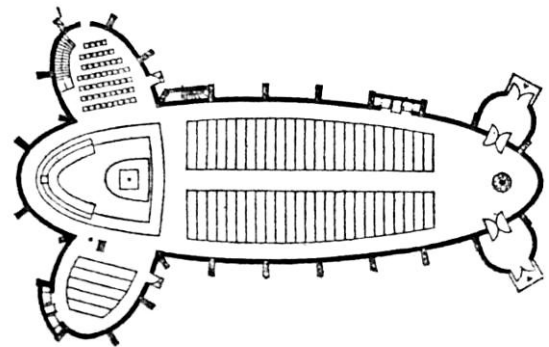
O conceito de *anel fechado* e de *anel aberto*, bem como o conceito de *percurso* que abordamos no capítulo anterior, constituíram para Rudolf Schwartz soluções espaciais que permitiram explorar diversas tipologias. A forma elipsoidal volta ser preferencialmente utilizada por Rudolf Schwartz na **Igreja da Rainha Maria** (1954-59) em Zweibrucker Strasse.

Nesta igreja, Rudolf Schwartz apesar de empregar mais uma vez as formas elípticas ou parabólicas como na Igreja de St. Michael, conseguiu no entanto idealizar um ambiente espacial distinto, fundamentado no conceito de *anel aberto* em que a assembleia se dispõe em três posições diferentes relativamente ao altar revelando a grande unidade espacial que Rudolf Schwartz tão delicadamente soube protagonizar na arquitectura sagrada.

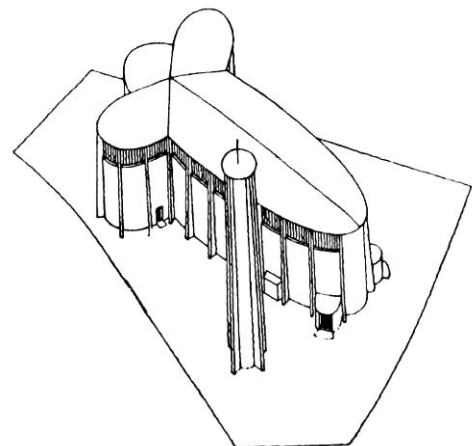
O altar, tal como na Igreja de St. Michael, assume a posição central no cruzamento das naves, formando no cruzeiro, um quadrado elevado de onde a voz do pároco é proclamada para as três direcções da assembleia. A



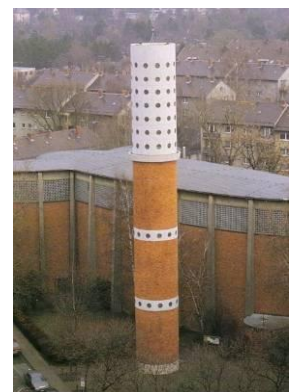
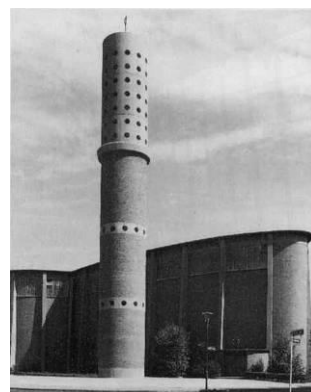
-233- Vista exterior da Igreja de S. Miguel (1953-54) projectada por Rudolf Schwartz .



-234- Planta da Igreja de S. Miguel.



-235- Axonometria da Igreja de S. Miguel.



-236-237- Vistas exteriores da Igreja de S. Miguel .

posição do altar é ainda enfatizada pela carga lumínica que o atinge proveniente das amplas aberturas localizadas em seu redor.

A entrada na igreja, devido à topografia acentuada do território onde se implanta, é executada a um nível inferior, onde também existe uma pequena capela com um altar assemelhando-se a uma cripta. Este local de entrada por se localizar num plano inferior e reservado do grande espaço de assembleia, constitui um momento de tensão entre o exterior e o mistério do interior prestes a ser desvendado ao subir da escadaria.

“Os problemas litúrgicos foram levados por diante e estudados minuciosamente encarando-os Rudolf Schwartz de uma maneira viva e nova em consequência da sua clara personalidade de artista.” (67)

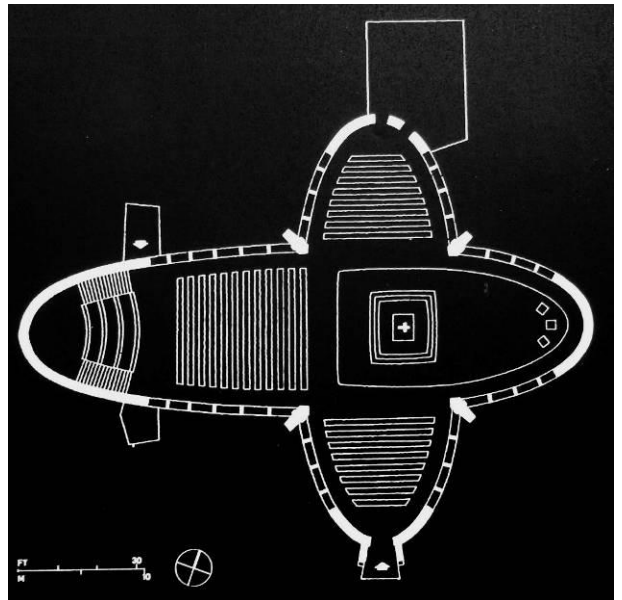
Rudolf Schwartz exerceu extrema importância para a renovação da arquitectura religiosa durante o séc. XX na Alemanha e, os seus escritos e teorias projectuais que aprofundaram a temática da arquitectura sagrada, influenciaram os arquitectos que construíram igrejas um pouco por toda a Europa.

Naturalmente, Rudolf Schwartz, apesar da sua importância não fora o único arquitecto a protagonizar uma concepção de espaço litúrgico inovador, outros mestres desenvolveram igualmente ideias vanguardistas na criação de formas e espaços sacralizados na arquitectura religiosa contemporânea.

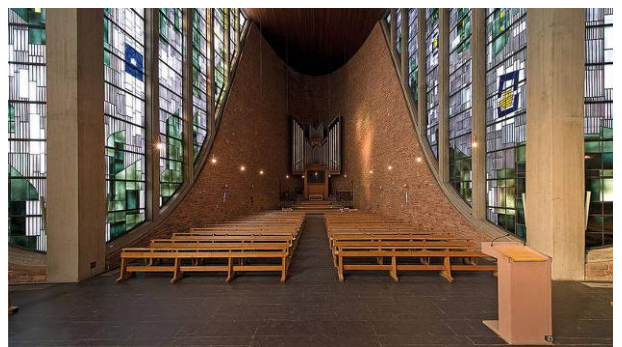
Arquitectos sobre os quais já se explicitou a sua importância na renovação litúrgica no período entre guerras, continuaram as suas experiências e pesquisas arquitectónicas como Dominikus Bohm ou Otto Barnnig. Outros nomes pertencentes a uma nova geração de arquitectos decididos a continuar a evolução das pesquisas anteriores, surgiram porém a partir dos anos 50 do séc. XX, é o caso por exemplo de Gottfried Bohm, filho de D. Bohm, que pela sua sensibilidade criativa, projectou algumas igrejas igualmente inovadoras levando a cabo a



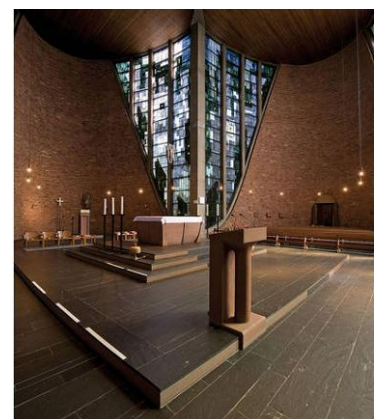
-238- Vista exterior da Igreja de Rainha Maria (1954-59) projectada por Rudolf Schwartz.



-239- Planta centrada da Igreja de Rainha Maria (1954-59).



-240- Vista interior da Igreja Rainha Maria, notando-se o efeito prospettico sobre o altar.



-241- Vista interior da Igreja Rainha Maria.

67 - SCHNELL, Hugo, Cit in Catálogo de Exposição de Novas Igrejas na Alemanha; pg 17

exploração das questões litúrgicas associadas à espacialidade dos edifícios religiosos.

A **Igreja de St. Alberto** (1952-54) localizada em Saarbrücken constitui um templo de planta oval, centrada onde é possível perceber o conceito de *anel aberto* lançado por Rudolf Schwartz, e onde a assembleia se dispõe em quase todo o redor do altar circular que surge isolado e elevado no centro. No entanto o altar é rodeado de uma colunata de esbeltos pilotis, que acabam por se traduzir numa barreira visual entre a assembleia e o altar. Apesar da criatividade de formas, G. Bohm, não consegue um grau de clareza na leitura do ambiente espacial de St. Alberto.

A Alemanha, apesar de ter sido o país onde a renovação litúrgica se desenvolveu de uma forma mais acentuada, não foi porém o único país. Em França onde a cultura arquitectónica através de grandes mestres da arquitectura sempre se desenvolveu com especial relevo, estas questões foram igualmente exploradas. O Movimento de Renovação Litúrgica encontrou em França o seu apoio em duas importantes personagens: os Padres Marie-Alain Couturier (1897-1954) e Raymond Régamey (1900-96) que fundaram em 1935 a revista *L'Art Sacré* e, juntamente lutaram pela renovação da Arte Sacra nos edifícios religiosos, colaborando assim nas obras de arquitectura e pintura sacras de artistas como Le Corbusier, Manessier, Braque, Leger ou Matisse.

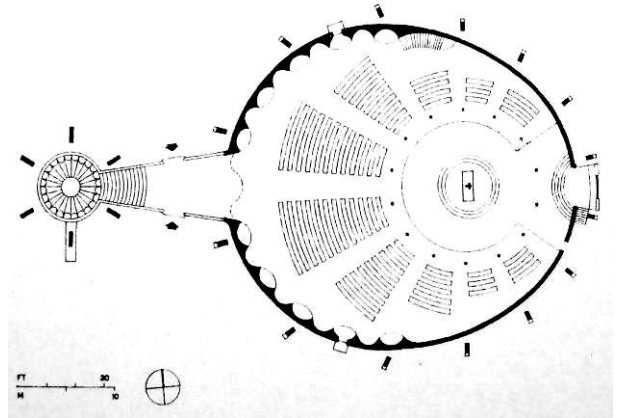
A **Capela de N. S^a do Rosário** (1947-51) foi projectada em Vence pelo pintor Henri Matisse para as Irmãs Dominicanas como gratidão dos cuidados por elas prestados aquando de uma doença do artista.

A nível arquitectónico, a pequena capela de planta em L chega mesmo a antecipar alguns dos resultados emanados do Concílio Ecuménico com uma organização de certa forma central, em que a assembleia se dispõe em dois dos lados do altar que surge a um canto, sendo posicionado diagonalmente de modo a se dirigir em simultâneo nas duas direcções.

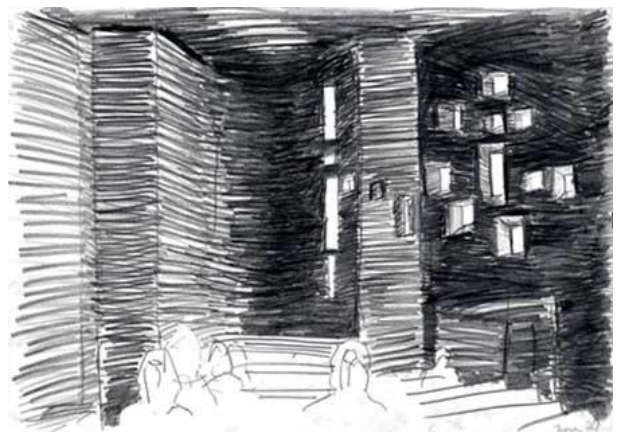
Todavia, o real interesse desta capela reside principalmente enquanto suporte de uma Arte Sacra contemporânea e verdadeira. Matisse trabalhara arduamente durante um período de quatro anos na



-242- Vista exterior da Igreja de St. Alberto (1952-54) projectada por Gottfried Bohm.



-243- Planta centrada da Igreja de St. Alberto (1952-54).



-244- Esquízo do interior da Igreja de St. Alberto.



-245- Vista exterior da Capela de N. S^a do Rosário (1947-51) projectada em Vence pelo pintor Henri Matisse.

composição pictórica que deveria decorar a capela. Vitrais, painéis de azulejos e todos os acessórios de culto foram desenhados pelo artista. Para além de se tratar de um espaço sagrado, organizado de acordo com as funcionalidades litúrgicas, era um espaço preenchido por um grande simbolismo transmitido aos fiéis através da iconografia empregue.

“Recebo agora, todas as semanas, cartas de pessoas que voltam transtornadas de Vence. Não somente por causa da beleza da capela... estou certo que há pessoas que entram no paraíso pela porta que você lhes abriu”. (68)

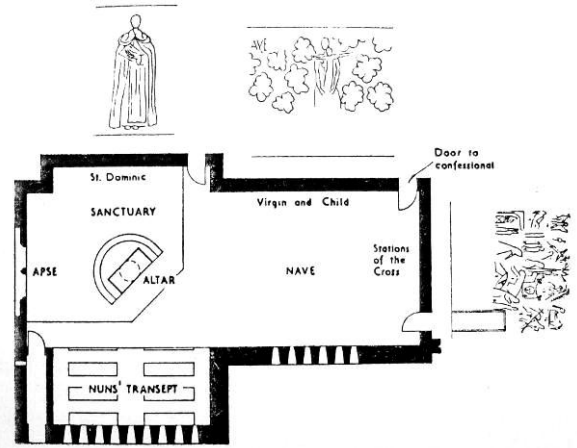
Também em França, Le Corbusier, considerado um dos grandes vultos da arquitectura do séc. XX, foi o autor de um dos projectos mais paradigmáticos da arquitectura religiosa contemporânea. A **Capela de Notre-Dame-du-Haut**, (1950-55) em Ronchamp, substituindo uma igreja que se erguia nesse lugar e fora destruída durante a Segunda Guerra, constitui uma obra sem precedentes. Próxima de uma povoação, a capela implanta-se no topo de uma colina, coroando-a, dominando a ondulante paisagem em todas as direcções.

A importância do local enquanto antigo centro de peregrinação, impôs que naquele lugar se construísse um novo templo. Todavia, o projecto de uma igreja de peregrinação é totalmente diferente pelas condições espirituais de uma igreja paroquial, que se destina a um culto uniforme e que serve um número habitual de fiéis. Uma igreja de peregrinação, recebe afluências excepcionais de fiéis em determinadas ocasiões, sendo necessário uma peculiar organização do espaço litúrgico para que o edifício responda integralmente aos seus pressupostos.

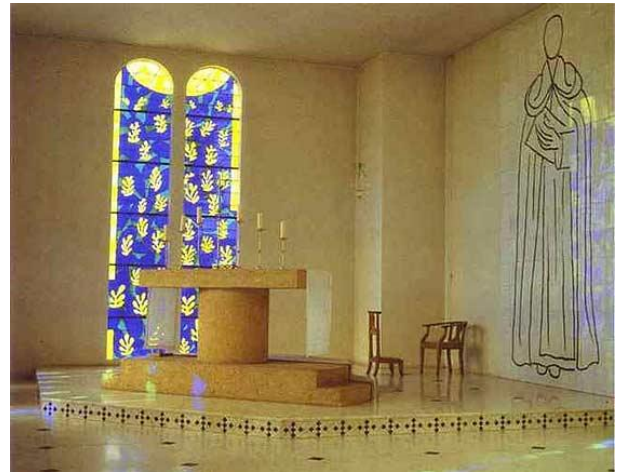
“O templo Mariano de Notre Dame du Haut em Ronchamp, é mais constituído pelo ar livre das altitudes, pelo vento fresco da montanha, pelas nuvens amontoadas em turbilhão no horizonte, pelo suave ondulado dos contrafortes distantes, enfim por todo o cenário natural que o rodeia do que pelas próprias paredes de betão” (69)

68 - COUTURIER, Marie-Alain, 1952 Cit. in <http://www.teologiaop.com.br/capela.html>, at 2010-07-23

69 - CUNHA, Luiz; Arquitectura Religiosa Moderna, pg 66



-246- Planta da Capela de N. S.ª do Rosário (1947-51).



-247- Vista interior da Capela de N. S.ª do Rosário (1947-51).



-248- Marie Alain Couturier juntamente com Le Corbusier .



-249- Vista exterior da Capela de Notre-Dame-du-Haut em Ronchamp (1950-55) projectada por Le Corbusier .

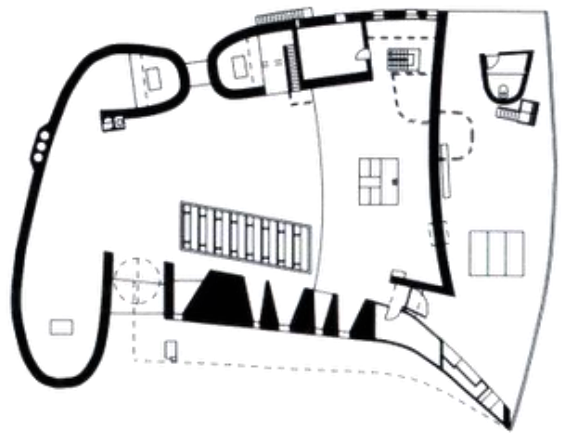
Exteriormente o edifício dotado de grande expressividade é definido por uma abstracção de formas geométricas que segundo o autor é inspirada em várias interpretações, todas elas dotadas de grande carga simbólica, sensível à devoção dos fiéis. A forma ondulante da cobertura, as paredes inclinadas, torcidas e perfuradas, as torres semi-circulares e a variação da linha curva, tornaram Ronchamp num alvo de controvérsia e de difícil assimilação por parte da crítica da classe de arquitectos bem como do próprio público.

Sendo uma igreja de peregrinação, foi necessário o tratamento espacial exterior do edifício, um altar e um púlpito foram criados na fachada sul de modo a atender às grandes massas de peregrinação. Por outro lado, a porta de entrada, pivotante e revestida a desenhos também do autor, onde a carga simbólica das nuvens, das pirâmides, do caminho ascendente e das mãos convidam os fiéis a entrar.

O interior, igualmente sem precedentes, revala-nos uma atmosfera impressionantemente religiosa e profundamente espiritual. À entrada, é logo perceptível o simples altar enquadado na parede rugosa do fundo, onde sobressaem algumas pontuações lumínicas. A parede sul, mais espessa na base, diminuindo a sua largura até alcançar o topo, tem grande importância na modelação do espaço interior da igreja. As aberturas fascinantes, que parecem aleatórias quando vistas do exterior, no interior revelam extrema coordenação para atingir a espacialidade pretendida.

Ronchamp apresenta todos os tradicionais elementos do espaço litúrgico convencional desde a mesa do altar, ao púlpito, ao confessionário, ao mobiliário, como os bancos, cruzes e candelabros participando como elementos essenciais na dimensão espacial, não sendo meras peças litúrgicas mas antes sinais singelos e simbólicos que auxiliam na estruturação do espaço e na atmosfera de mistério e ascensão que remete ao silêncio, à prece e ao recolhimento.

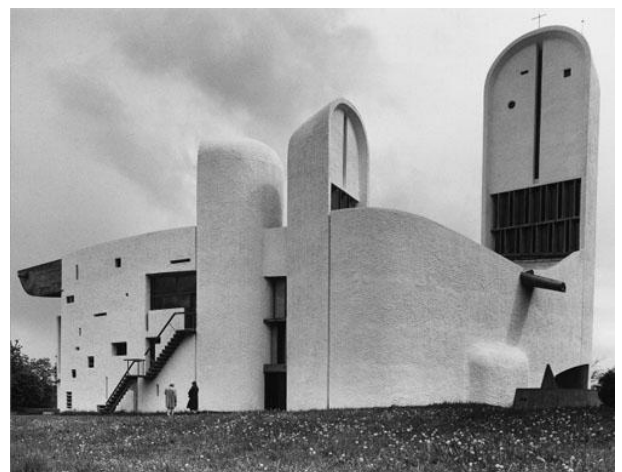
Sensivelmente ao mesmo tempo, Le Corbusier, desenvolve outro edifício religioso, este bem mais complexo que Ronchamp, por se tratar de um edifício monástico, o **Mosteiro da La Tourette** (1953-60) em Eveux-sur-Arbresle, próximo de Lyon, pertencente à Ordem Dominicana, onde a



-250- Planta da Capela de Notre-Dame-du-Haut em Ronchamp .



-251- Vista interior sobre o altar da Capela de Notre-Dame-du-Haut.



-252- Vista exterior da Capela de Notre-Dame-du-Haut.



-253- Vista interior da Capela de Notre-Dame-du-Haut.

simplicidade espacial e funcional exterioriza o modo de vida da comunidade dominicana.

“Em La Tourrete, o lugar é tudo ou nada. Há ali uma ladeira abrupta e um declive transversal, não se trata, em absoluto, de uma circunstância local que realmente justifique o estabelecimento dominicano quintessencial, que parece ter sido pré-concebido. Ocorre o contrário; a arquitectura e a paisagem, experiências lúdicas e distintas, são como os protagonistas rivais de um debate que progressivamente contradizem e esclarecem um o significado do outro.”⁽⁷⁰⁾

Assim como Ronchamp, o Mosteiro de La Tourrete situa-se na ladeira de uma colina, assumindo-se na paisagem, como um bloco de betão armado adaptando-se à encosta variando entre três e cinco pisos. O complexo contém todos os organismos essenciais à vida monástica, habitações, celas, oficinas, refeitórios, claustro e duas capelas, uma para iniciados, elevada e rematada por uma pirâmide, e outra, a capela principal, alta, rectangular e de muros cegos. O interior está dividido quase ao centro por uma escadaria onde está o altar. A severidade da depuração de La Tourrete é própria desta ordem religiosa.

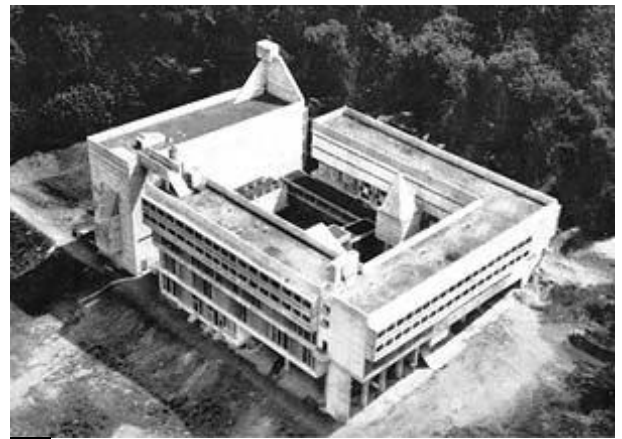
Adjacente a esta capela, localizam-se outras duas, uma a sul pela qual se acede à cripta subterrânea, e outra a norte que assume uma forma curva contrastando com a ortogonalidade do edifício. É uma capela baixa, com sete altares escalonados onde os dominicanos celebravam missa simultaneamente, um espaço exíguo e acolhedor iluminado por lanternins zenitais, onde as cores primárias suscitam a única decoração presente.

“Os pressupostos da arquitectura moderna, quando fundamentados na busca paciente dos valores emanados à espiritualidade humana, não necessariamente ligados ao dogmatismo religioso, podem responder, de maneira magnífica, ao facto de edifícios cuja função é mais espiritual que prática, (...) os muros, afastam as presenças contingentes e realizam o milagre do espaço indizível, por tocarem a fundo a emoção humana. Ronchamp e La Tourrete, enquanto máquinas de emocionar demonstram isso”⁽⁷¹⁾

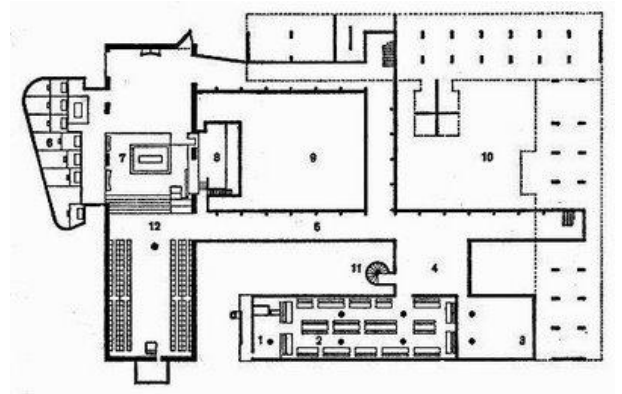
70 - Le CORBUSIER; Cit. in FRAMPTON, Kenneth; História Crítica de la Arquitectura Moderna pg 275

71 - MULLER, Fabio; Cit. In <http://vitruvius.es/revistas/read/arquitectos/05.058/485>

At: 2010-07-24



-254- Vista exterior do Mosteiro de La Tourrete (1953-60) projectado por Le Corbusier.



-255- Planta do Mosteiro de La Tourrete (1953-60).



-256- Vista interior da Capela principal do Mosteiro de La Tourrete.



-257- Vista interior sobre o altar da Capela principal do Mosteiro de La Tourrete.

formas estabelecendo a ruptura com a tradição da arquitectura religiosa, por outro lado, La Tourette, voltado para o seu interior com um espaço introspectivo e apresentando uma linguagem moderna revela-se em simultâneo tradicional. Porém ambos os projectos foram tratados com grande força expressiva convidando ao recolhimento espiritual.

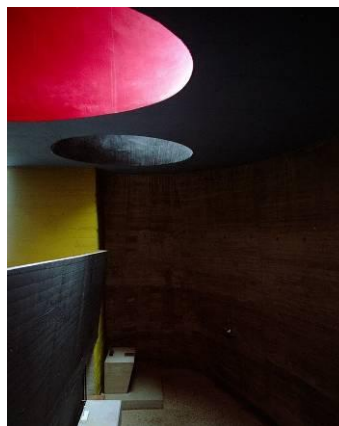
Outro exemplo de arquitectura religiosa contemporânea realizada em França, trata-se da **Basílica de St. Pio X** (1956-58) em Lourdes, da autoria dos arquitectos Eugène Freyssinet e Pierre Vago.

Sendo Lourdes um local de peregrinação, onde ocorrem por ano centenas de milhares de fiéis, foi necessário a criação de um espaço capaz de albergar tamanha multidão. A Basílica apresenta um espaço interno megalómano, com capacidade para uma assembleia de 22000 participantes. A sua implantação realizou-se subterraneamente por forma a preservar o espaço do santuário pré-existente.

Por causa do problema de visibilidade associado à grande multidão que a Basílica albergava, os arquitectos conhecedores da planta central e elipsoidal tiveram preferência por esta forma permitindo um espaço fluído e abrangente. A planta elíptica cujos eixos medem 200x81m, desenvolve-se numa estrutura pavilhonar executada em betão armado. O altar localiza-se ao centro desenvolvendo uma tipologia de *anel fechado*. Para garantir a atenção de todos os fiéis, o altar encontra-se bastante elevado por meio de uma escadaria e o próprio chão da Basílica encontra-se inclinado em relação ao centro permitindo uma melhor visibilidade por parte dos fiéis.

A luz sendo artificial, perde todo o seu simbolismo. No que concerne à decoração, o espaço interior é completamente depurado, ressaltando apenas a expressão do esqueleto estrutural em betão armado cuja textura aparente cria um espaço de aspecto maciço e seguro como se tratasse de uma gruta ou uma caverna da era moderna.

Do outro lado do Oceano Atlântico, no Brasil, pela mão de Oscar Niemeyer fora projectada a **Catedral de Brasília** em



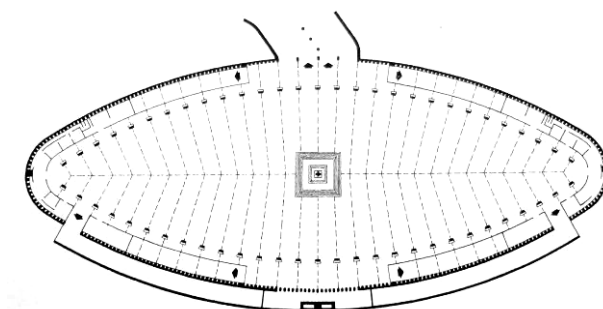
-258- Vista interior sobre a capela dos sete altares do Mosteiro de La Tourette.



-259- Vista interior sobre a capela principal do Mosteiro de La Tourette.



-260- Vista interior sobre a Basílica de St. Pio X, (1956-58) da autoria de Eugène Freyssinet e Pierre Vago.



-261- Planta centrada da Basílica de St. Pio X, (1956-58).

homenagem a Nossa S^a. Aparecida. As suas obras começaram em 1958, tendo a igreja sido inaugurada apenas em 1970.

Oscar Niemeyer já nos tinha surpreendido com projectos de edifícios religiosos onde tinha conseguido desenvolver uma linha projectual muito singular com um espaço sagrado renovado como a Igreja de S. Francisco de Assis em 1942 para o Complexo de Pampulha e mais tarde em 1958 com a Capela de Nossa Senhora de Fátima em Brasília onde conciliou a pura sensualidade da arquitectura com o pensamento algo dogmático da Igreja, criando deste modo uma arquitectura religiosa desprendida de qualquer ligação formal ao passado, apresentando uma linguagem moderna e sobretudo atribuindo à arquitectura religiosa contemporânea uma componente sentimental e espiritual.

A catedral de Brasília constituiu uma produção arquitectónica espantosa, de planta circular com 70 metros de diâmetro ergue-se em 16 pilares curvos formando uma estrutura tronco-cônica rematada por uma coroa que remete para a coroa de espinhos de Cristo e que serve também para iluminação. Niemeyer tentou realizar um templo que não necessitasse de cruzes nem figuras religiosas para caracterizar a casa de Deus.

"Na Catedral, por exemplo, evitei as soluções usuais das velhas catedrais escuras, lembrando o pecado. E ao contrário, fiz escura a galeria de acesso à nave e esta, toda iluminada, colorida, voltada com seus belos vitrais transparentes para os espaços infinitos." (72)

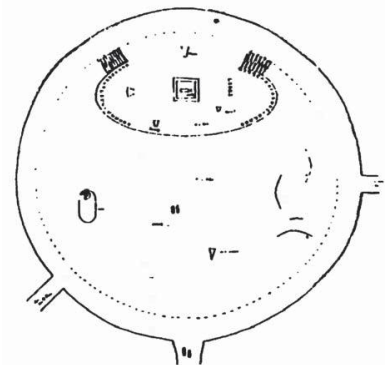
O acesso é feito por uma espécie de túnel em rampa que acede a um plano inferior, passando por baixo do espelho de água existente em torno da catedral. A entrada bastante escura, cria um certo clima, diferenciando a passagem do mundo profano para o mundo sagrado. O interior é extremamente iluminado pela grande massa de vitrais por entre a estrutura, induzindo a quem entra a olhar imediatamente para o alto.



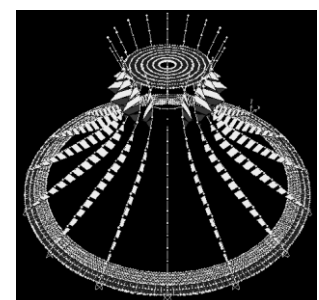
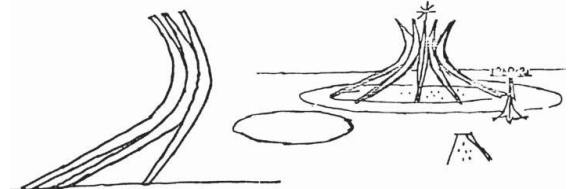
-262- Vista exterior da Catedral de Brasília (1958-70) projectada por Oscar Niemeyer .



-263- Vista interior da Catedral de Brasília (1958-70) projectada por Oscar Niemeyer .



-264- Planta esquemática da Catedral de Brasília.



-265-266- Esquemas estruturais da Catedral de Brasília.

72 - NIEMEYER, Oscar; Cit. in <http://www.gigapan.org/gigapans/19265/> at. 2010-07-26

Embora de planta circular, a organização interna da catedral dispõe longitudinalmente a assembleia diante do altar. Como característica desta época, o altar localiza-se sobre um pódio, estando bastante elevado em relação à assembleia permitindo assim o contacto visual de todos para o santuário.

O edifício da igreja é ainda complementado por dois elementos, o baptistério e o campanário. O baptistério como no cristianismo primitivo é situado no exterior. Apresentando uma forma ovoide, o tecto do baptistério tem a forma do pão e a base significa simbolicamente o cálice do vinho, e ao centro encontra-se a pia baptismal. No baptistério existe ainda a única réplica oficial da Pietá. O Campanário de forma cruciforme e com quatro sinos completa o conjunto.

A catedral de Brasília tornou-se numa das obras mais admiradas de Niemeyer, um arquitecto fecundo com grande capacidade inventiva, um poeta, um criador autêntico que revolucionou o entendimento e a concepção da arquitectura e da arte sacra.

Neste período, o emprego dos novos materiais na construção de edifícios religiosos já se tornava num aspecto latente da arquitectura sacra. A estética dos novos materiais entre os quais o betão armado, eram já aceites entre a sociedade religiosa para a construção dos seus templos. Apesar de sempre surgirem constantes críticas direccionadas pelos meios mais conservadores que se opunham aos novos caminhos que a arquitectura religiosa tomava, a renovação litúrgica direccionou-se no sentido de reformar o espaço religioso manifestando desta forma os novos valores arquitectónicos ao serviço da liturgia.

Após a Segunda Guerra Mundial novos ideais conduziram a construção de igrejas um pouco por toda a Europa. Enquanto no período entre guerras a arquitectura religiosa direccionava os seus esforços no sentido de introduzir os novos materiais e adaptar o desenho das igrejas à estética depurada da arquitectura moderna, a partir de meados do séc. XX avançou-se até à intimidade do espaço sagrado e a sua relação com a participação activa dos fiéis na cerimónia.

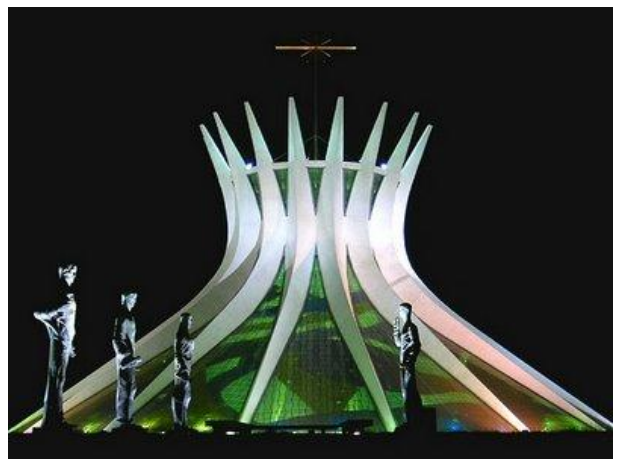
A princípio, muitos arquitectos seguiram o esquema convencional de planta rectangular, realçando o sentido



-267- Vista sobre o baptistério da Catedral de Brasília.



-268- Vista interior do baptistério da Catedral de Brasília.



-269- Vista nocturna sobre a Catedral de Brasília.



-270- Vista interior da Catedral de Brasília.

longitudinal que convergia no altar elevado numa espécie de pódio que enfatizava a sua importância. Todavia a importância do altar fora ainda mais acentuada com a espiritualidade que advinha do sentido de comunidade paroquial que deveria aproximar os fiéis na participação litúrgica. O altar passou então a ser normalmente posicionado no centro da planta o que induziu os arquitectos a optarem preferencialmente pela planta central e pela forma curva que simbólicamente abraçava a comunidade disposta em torno da palavra do Senhor.

Em suma, neste capítulo analisamos essencialmente duas posturas distintas na concepção do espaço sagrado. Se por um lado o despojamento formal e o silêncio espacial protagonizados por Rudolf Schwartz conduziram a arquitectura religiosa à sua essencialidade por meio de um cuidado manifestado na organização em detrimento do funcionalismo litúrgico, por outro lado, o simbolismo das formas litúrgicas e a iconografia preconizada por Le Corbusier através de Ronchamp, ou a poesia da Capela de Vence por Matisse constituíram outro ponto de referência deste período na concepção de um novo espaço sagrado. Neste sentido, embora sejam duas posturas quase opostas entre si, conseguiram cada uma na sua maneira, corresponder adequadamente à renovação do espaço sagrado.

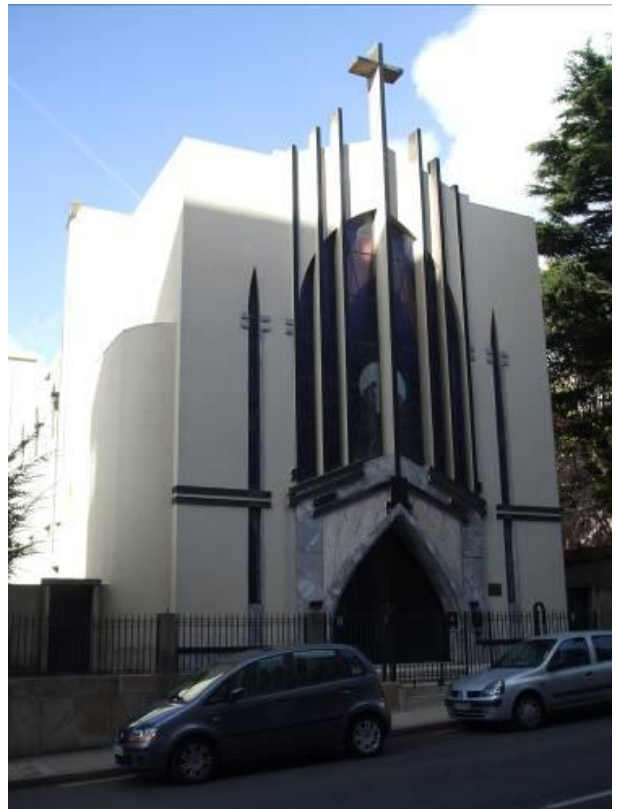
4.3.1 - Portugal - Da Tradição à Renovação

Enquanto em toda a Europa católica, a arquitectura moderna já tinha alcançado as suas conquistas técnicas, formais e culturais, e já se tinha assistido a numerosas experiências no campo da arquitectura religiosa em consequência de um Movimento renovador litúrgico sólidamente apoiado, em Portugal, a arquitectura religiosa moderna, tendo apenas realizado as suas primeiras experiências na década de 30, essencialmente através dos exemplos das Igrejas de Nossa S^a. De Fátima no Porto e em Lisboa, carece ainda de um fio condutor estável que reflita o panorama evolutivo nacional.

“O número reduzido e intermitente de realizações, leva os arquitectos a um extenuante trabalho de concepção que, por não se poder apoiar em experiências anteriores, é forçado a recomeçar sempre e a contar somente com os méritos pessoais de cada um.”⁽⁷³⁾

Todavia este período intróito da arquitectura modernista introduzida em Portugal na década de 30, que parecia ter aderido definitivamente ao movimento moderno e por conseguinte ter ultrapassado a fase dos revivalismos históricos que se prolongaram nas primeiras décadas do séc. XX, não passara de um breve e momentâneo surto na actividade arquitectónica nacional, porventura devido às mentalidades conservadoras ligadas ao passado e à influência do regime ditatorial imposto por Oliveira Salazar.

Na década de 40 decorrerá um período conturbado em que o avanço tecnológico da arquitectura portuguesa fez-se acompanhar de um retrocesso estilístico, fruto do conservadorismo cultural. O “Português Suave” era um estilo eclético que abarcava os conceitos de Modernismo, Historicismo e Regionalismo, condicionado pela atitude oficial das encomendas do Regime do Estado Novo. A intervenção dos arquitectos era pouco consistente,



-271- Igreja de Nossa Senhora de Fátima no Porto (1929-36) projectada pelo grupo ARS.



-272- Igreja de Nossa Senhora de Fátima em Lisboa (1934-38) projectada por Pardal Monteiro.

73 - CUNHA, Luíz; Arquitectura Religiosa Moderna, pg 75

adulterando os códigos modernistas aos quais adicionavam símbolos regionalistas de uma tradição popular rural (mais tarde aprofundada através do Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa), supostamente referentes a uma carga nacionalista e a um passado histórico glorificado. Esta arquitectura não passava porém de uma montagem cenográfica adicionando à pele do edifício um vasto reportório de elementos copiados e interpretados de estilos anteriores que por vezes camuflavam a estrutura em betão armado, resultando numa arquitectura degenerada que pretendia estabelecer furtivamente a ponte entre o presente e o passado.

“O artificialismo é encorajado. A dissimulação é protegida. O culto da forma vazia é tida 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.” ⁽⁷⁴⁾

Desta forma, foi notório o regresso a uma arquitectura tradicionalista, que constituindo um interregno na produção arquitectónica moderna, estabeleceu uma síntese regressiva que visava recuperar os modelos arquitectónicos de outrora. Naturalmente, a arquitectura religiosa, na sequência directa dos problemas de falta de autenticidade que se faziam sentir na arquitectura civil, foi vítima na década de 40 de um retrocesso formal onde o “estilo” ao invés de se tornar no resultado das necessidades funcionais do edifício, foi antes entendido como uma questão fundamental do aspecto formal exterior, ficando o edifício cristalizado na estética da sua cápsula, implicando um corte com a arquitectura internacional.

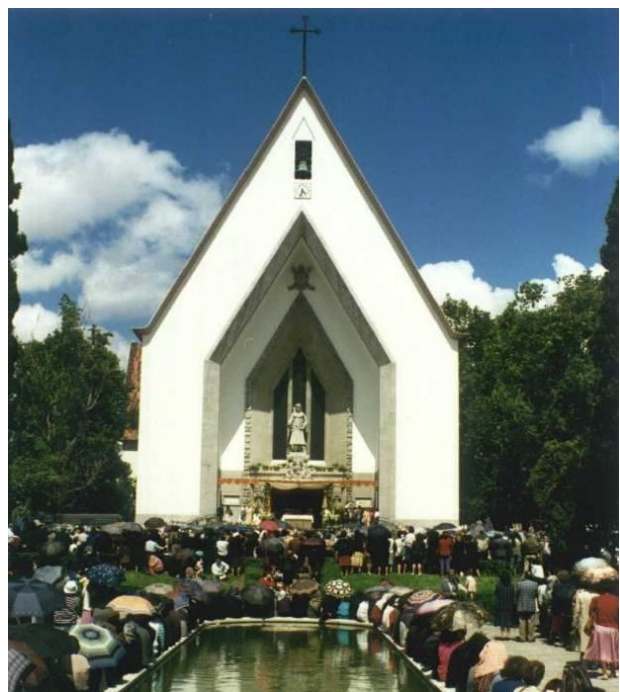
A questão da organização espacial dos edifícios religiosos, não era sequer posta em causa, ela resultava apenas das possibilidades construtivas, ou então resultava igualmente da interpretação da planta longitudinal normalmente de três naves. Como tal não se questionava a ideia de renovação do espaço litúrgico e muito menos a de uma nova espiritualidade na atmosfera interior das igrejas.



-273- Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Caldas da Rainha projectada por Vasco Regaleira.



-274- Igreja de S. João de Deus (1953) projectada por António Lino.



-275- Igreja de S. João de Brito (1955) da autoria de Vasco Regaleira.

74 - PEREIRA, Nuno Teotónio, Escritos (1947-96) Arquitectura Cristã Contemporânea, pg. 6

Assim, as igrejas levantadas nos anos 40 e inícios de 50 do séc. XX retomavam a tradição revivalista dos estilos históricos, como por exemplo a **Igreja de S. João de Deus** (1953) projectada em Lisboa por António Lino, a **Igreja de S. João de Brito** (1955), e a **Igreja do Santo Condestável** (1951) ambas do arquitecto Vasco Regaleira, que concebeu várias igrejas neste aspecto “aportuguesado”, atestando a degeneração da arquitectura religiosa portuguesa naquela época. O reportório neo-gótico, foi novamente utilizado, como sendo a única forma de transmitir a espiritualidade cristã, com os seus aspectos simbólicos e facilmente identificáveis pelas comunidades de fiéis. A estrutura em betão armado encontrava-se habitualmente oculta pelos formalismos das fachadas.

No Porto, a **Igreja de Nossa S^a. Da Conceição**, projectada em 1947 por Dom Paul Bellot e terminada por Rogério de Azevedo, o qual introduziu algumas modificações, manifesta igualmente este anacronismo com um aspecto formal neo-gótico de inspiração francesa. Ao nível do espaço interno, a linguagem gótica, embora presente encontra-se mais dissipada, surgem visíveis as partes estruturais, como os arcos parabólicos em betão armado que definem os tramos da nave e que pela sua estrutura depurada se destacam dos restantes elementos murais.

Também no Porto surge a **Igreja de St^o. António das Antas** (1944-46), projectada por Fernando Tudela. Este exemplo, apesar da sua aparência monumental realçada pelo revestimento granítico, aproxima-se dos princípios arquitectónicos modernos, caracterizada pela depuração formal tirando partido da ortogonalidade das linhas. A austeridade do seu desenho é acentuada pelas filas de colunatas que remetem para a arquitectura de estado numa interpretação clássica de demonstração de poder. No que respeita ao espaço interno, de planta rectangular com três naves e sentido axial é igualmente depurado, salientando-se os arcos parabólicos que formam os tramos da nave apresentando semelhanças com o interior da Igreja de N. S^a. Da Conceição. O altar é inserido numa ábside ovalada que envolve o pano de fundo do altar onde sobressai uma



-276- Igreja do Santo Condestável (1951) da autoria de Vasco Regaleira.



-277- Igreja de N. Senhora da Conceição (1947) da autoria Dom Paul Bellot.



-278- Igreja de N. Senhora da Conceição, vista interior.

escultura em bronze de Cristo na cruz iluminada zenitalmente.

A utilização de materiais inovadores como o betão armado e o vidro na construção de edifícios religiosos em Portugal, deu os primeiros passos na década de 30, com o trabalho de Pardal Monteiro para a Igreja de Nossa S^a. De Fátima em Lisboa e com homónima no Porto projectada pelo grupo ARS, constituindo os primeiros exemplos religiosos no nosso país a desafiar os códigos tradicionalistas em detrimento da adesão a uma estética internacional que incorporava os códigos formais do Modernismo. Para este incentivo de renovação, contribuiu a mais alta figura representativa da Hierarquia portuguesa, sua Eminência Cardeal Cerejeira que se manifestara contra a continuação de uma arquitectura revivalista e a favor da arte moderna aliada à arquitectura religiosa proferindo a celebre frase:

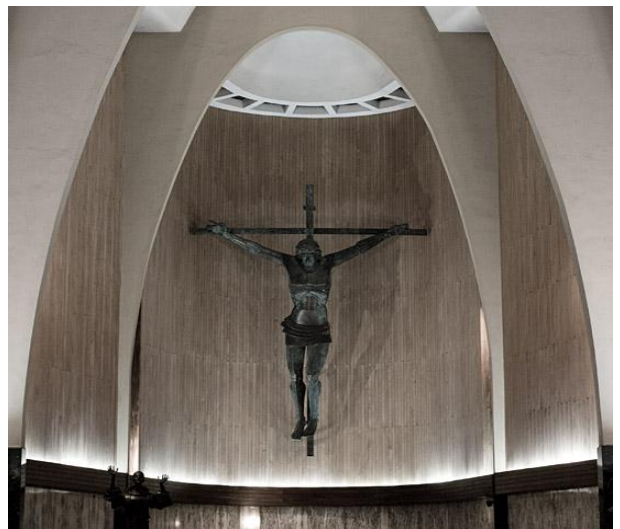
“Copiar cegamente formas artísticas doutras épocas será fazer obra de arqueologia artística; mas não é seguramente obra viva de arte.”⁽⁷⁵⁾

Contudo, este fenómeno que parecia acompanhar a estética internacional teve curta duração, e conforme se acabou de verificar, rapidamente a arquitectura apelidada de modernista, sofrera uma recaída, voltando preferencialmente a uma estética tradicionalista que incorporava motivos de estilos anteriores, identificando-se mais adequadamente com a reduzida cultura arquitectónica da população, em geral habituada a assistir às actividades litúrgicas em antigas igrejas paroquiais construídas em estilos antigos como o Gótico, ou o Barroco, que apesar de entre eles apresentarem claras diferenças, mas todavia apresentavam códigos, símbolos e noções de espaço e sacralidade que pela facilidade de assimilação já se encontravam incutidas na percepção e compreensão dos fiéis.

A arquitectura religiosa portuguesa realizada na primeira metade do séc XX, surgiu portanto fracassada. Se por um lado as igrejas erguidas em aldeias ou vilas, normalmente concebidas por construtores locais ou simples amadores



-279- Igreja de Santo António das Antas (1944-46) projectada por Fernando Tudela.



-280- Igreja de Santo António das Antas, vista do interior.



-281- Igreja de Santo António das Antas, vista do interior.

75 - CEREJEIRA, Cardela Patriarca in Arquitectura Portuguesa e Cerâmica de Edificação Reunidas; n° 43, Outubro 1938; pg 52

que imitavam exemplos por vezes construídos à centenas de anos atrás, por outro lado a arquitectura praticada mesmo por arquitectos com formação, representava igualmente formas dotadas de um historicismo revivalista, já para não referir as concepções espaciais que não apresentavam nenhum aspecto inovador de relevância.

“... com as agravantes de não ter a nossa arquitectura participado nas etapas do movimento moderno, de o não ter acompanhado se não recentemente e quase sempre de modo impessoal e, ainda, de sofrer os efeitos da política de repressão ao ‘moderno’ em prol de um ecletismo monumentalista sem qualquer significado humanista e consequentemente, muito menos português.”⁽⁷⁶⁾

As alterações no panorama da arquitectura em Portugal só apresentaram maior notoriedade a partir dos anos 50 sobretudo devido ao 1º Congresso Nacional de Arquitectura que exprimiu uma crença na Arquitectura Moderna e na necessidade de uma renovação da arquitectura nacional.

No campo da arquitectura religiosa, as igrejas construídas anteriormente como S. João de Deus, Santo Condestável ou de S. João de Brito em Lisboa ou N. S^a. Da Conceição no Porto, lançaram irresistivelmente uma acesa discussão e originaram tomadas de posição algo antagónicas, entre o conservadorismo e o desejo de renovação.

É nesta configuração histórica, que surge um grupo de jovens arquitectos que rapidamente se transforma numa associação de referência: o Movimento de Renovação da Arte Religiosa (MRAR), base de uma pequena revolução na forma de ver e pensar a imagem e o espaço sagrado de novos edifícios religiosos.

No Outono de 1952 um pequeno grupo de arquitectos recém diplomados e outros ainda estudantes da Escola de Belas Artes de Lisboa faziam as primeiras tertúlias, onde reunidos reagiam em oposição á utilização de modelos revivalistas e neomedievais que surtiem na construção das mais recentes igrejas um pouco por todo o território nacional.

76 - PORTAS,, Nuno; - Arquitectura, nº60; Lisboa, Outubro 1957; pg. 24



-282- Capa da versão original do livro do primeiro Congresso Nacional de Arquitectura, 1948.



-283- 1948 - Congresso Nacional de Arquitectos, jantar final na SNBA, de confraternização com artistas plásticos.



-284- Boletim de Arte Sacra Moderna, Porto 1959.

Com uma ideologia que confluía com o que viria a ser a vida e obra da Igreja em estado de Concílio, propuseram uma arte religiosa de cariz eclesial e pastoral elevando a arquitectura religiosa e a arte sacra a uma maior dignidade e qualidade plástica.

Deste Movimento de Renovação da Arte Religiosa fizeram parte alguns dos mais destacados arquitectos e artistas plásticos de Portugal como: Nuno Teotónio Pereira, João de Almeida, Diogo Pimentel, Nuno Portas; Luíz Cunha, Erich Corsepius, Madalena Cabral, Formozinho Sanchez, Manuel Costa Cabral, Eduardo Nery, Jorge Vieira, Manuel Cargaleiro entre outros.

“O papel do MRAR no processo de afirmação e de consolidação da arquitectura religiosa moderna em Portugal foi essencial, tendo levado o seu empenho na divulgação das novas ideias em prática na restante Europa...”⁽⁷⁷⁾

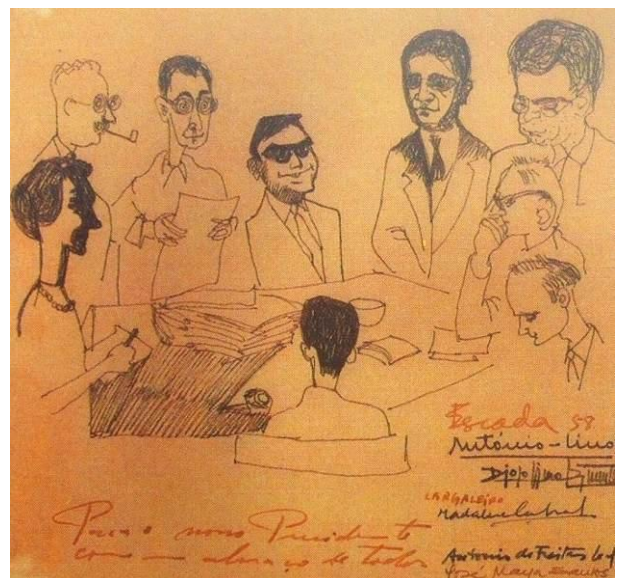
O grupo de jovens arquitectos católicos, começou a sua acção apoiado na “Exposição de Arquitectura Religiosa Contemporânea”, realizada em 1953 com o objectivo de mostrar o que é possível fazer *“para pôr ao serviço do culto litúrgico uma arte digna dessa nobre função”*. Na referida exposição, houvera no entanto, dificuldade em seleccionar alguns exemplos de igrejas portuguesas contemporâneas que fossem capazes de representar, não exemplos perfeitos de arquitectura religiosa (porque também não existiam), mas encontrar simplesmente casos concretos resolvidos e projectados de acordo com uma arquitectura coerente.

Do reduzido número de exemplos de arquitectura religiosa mostrada, na generalidade, eram ainda projectos de igrejas ainda não executados, o que traduz o campo extremamente reduzido da arquitectura religiosa contemporânea nacional. A exposição realizada primeiramente na ESBAL e depois numa galeria da Igreja de S. Nicolau acabara por percorrer todo o país, apresentando de modo crítico o desenvolvimento da arquitectura religiosa em Portugal fundamentando os preceitos da arquitectura cristã no espírito do evangelho: *“Pureza, Verdade, Pobreza e Paz”*⁽⁷⁸⁾ aproximando-se assim do sentido de pureza com a verdade

77 - CUNHA, João Alves; Cit. in

http://www.snpcultura.org/obs_13_movimento_renovacao_arte_religiosa.html

78 - Catálogo do MRAR; Cit. IN PEREIRA, Nuno Teotónio; Escritos; pg 30



-285- Desenho de José Escada, 1958, representando parte do grupo do MRAR, como: Madalena Cabral, Flávio de Vasconcelos, José Maya Santos, Diogo Lino Pimentel, António Freitas Leal, António Lino, Nuno Teotónio Pereira, Manuel Cargaleiro e José Escada (de costas)

dos materiais explorando a simplicidade de formas e o funcionalismo característicos da arquitectura Moderna.

O Catálogo da exposição transparecia uma das ideias fundamentais do Movimento, aquela que nos inícios parece orientar toda a sua reflexão: “Arte Sacra é fenómeno comunitário em ordem ao culto”. Tornou-se necessário integrar a nova vaga de criação artística dentro da Igreja no amplo Movimento de renovação litúrgica e pastoral, que se iniciou na Europa no pós-guerra e culminou na realização do Concílio do Vaticano II.

“ Também através do seu Boletim, publicado com alguma irregularidade entre 1957 e 1967, o MRAR contribuiu quer para a renovação cultural da Igreja em Portugal, quer para a tomada de consciência colectiva dos graves problemas do país, que sufocava política, social e culturalmente. É no estrangeiro, então que o MRAR vai encontrar apoios, informação e os modelos arquitectónicos que ilustram e orientam a sua vontade e desejo de um cristianismo renovado e de uma arquitectura contemporânea modernizada.”⁽⁷⁹⁾

A compreensão do fenómeno da arte religiosa, principalmente da vertente arquitectónica depende de uma correcta aproximação aos dados do Concílio em matéria eclesial, de liturgia e de diálogo com a comunidade religiosa com uma nova atitude perante a sociedade contemporânea que daí resultou.

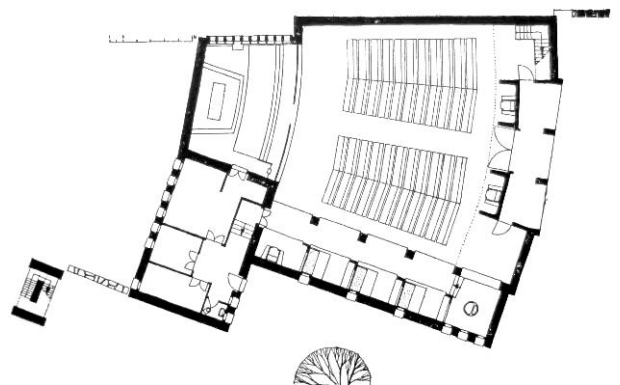
As primeiras obras de referência que no início dos anos 50 preconizaram esta renovação litúrgica, mesmo antes da formação do Movimento renovador, foram a Igreja paroquial de Águas em Penamacor e a Igreja de Moscavide.

A **Igreja de Águas** (1949-57) projectada por Nuno Teotónio Pereira para a família Megre, constituiu a primeira igreja moderna a ser construída após as Igrejas de N. S^a. De Fátima da década de 30, marcando assim um novo momento de charenira na renovação litúrgica.

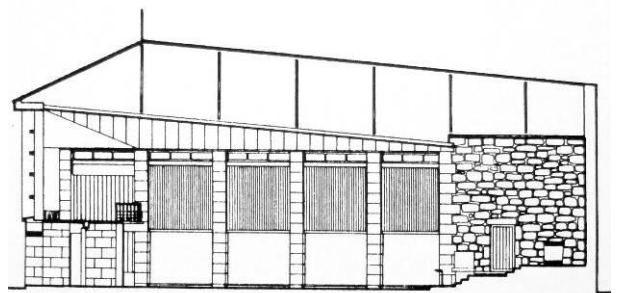
Pelo facto de se tratar de uma encomenda privada, e do isolamento da obra numa aldeia da Beira Interior, proporcionou ao arquitecto grande liberdade de acção.



-286- Igreja Paroquial de Águas (1949-57) projectada por Nuno Teotónio Pereira.



-287- Planta da Igreja Paroquial de Águas (1949-57) .



-288- Corte longitudinal da Igreja Paroquial de Águas.



-288- Vista interior da Igreja Paroquial de Águas.

79 - CUNHA, João Alves; Cit. in

http://www.snpcultura.org/obs_13_movimento_renovacao_arte_religiosa.html

At 2010-07-27

Todavia, a visão projectual conscienciosa de Teotónio Pereira, manifestara-se num edifício que apresenta uma linguagem moderna e em simultâneo tradicional, reflectindo um espaço estritamente funcional e ao mesmo tempo reflectindo uma simbologia dos valores tradicionais e vernaculares da arquitectura, ensaiando uma proposta de fecunda espiritualidade e antecipando o entendimento da arquitectura popular que resultou do “Inquérito”.

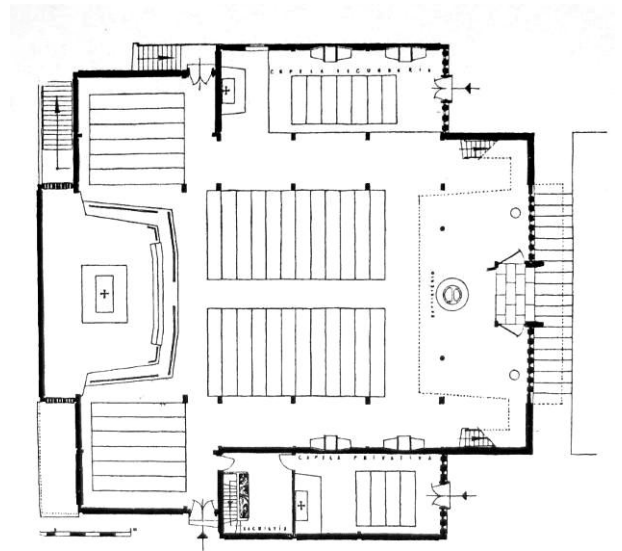
O edifício, pelo carácter regional e pela comunidade bem definida à qual se dirigiu, respondeu assim às necessidades da cultura pré-existente. Ao nível espacial e construtivo, a igreja revela uma coêrência perfeitamente Modernista. A planta em leque convergindo as paredes laterais e o tecto na direcção do altar, valoriza a importância do lugar sagrado. O altar, elevado sete degraus merece lugar de destaque, enquadrado pelo tecto rebaixado, pela parede em alvenaria de pedra e pela entrada de luz da parede lateral.

Na parede de fundo, um pequeno sulco mostra a imagem de Cristo na cruz. A iluminação explora os contrastes luz/sombra, desde o intimismo do baptistério ao espaço mais aberto e iluminado da nave. A pia baptismal é talhada de uma pedra seleccionada e retirada do rio, mostrando desta forma uma igreja que foi capaz de exercer um papel renovado e contudo simbólico no tratamento do espaço litúrgico.

“...a Igreja de Águas ensaia um caminho mais fecundo concretizando uma proposta de uma espacialidade rica em significados, de calor psicológico, de tensão espacial, capaz de comover e assumir, no fundo de um modo actual, a espiritual espacialidade que sempre caracterizou as igrejas e os espaços conventuais. E é nesta questão, de proposta de uma nova espacialidade significativa, capaz de comover, de dar a dimensão da condição humana e o sentido do sobrenatural, que reside a importância maior e transforma esta obra no modelo da arquitectura religiosa moderna portuguesa.”⁽⁸⁰⁾



-289- Igreja Matriz de Santo António de Moscavide (1951-53) projectada por Freitas Leal e João de Almeida.



-290- Planta centrada da Igreja Matriz de Santo António de Moscavide.



-291-292- Vistas interiores da Igreja de Moscavide.

80 - TOSTÕES, Ana; Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50; pag

A **Igreja de Santo António em Moscovide** (1951-53) foi projectada por Freitas Leal e João de Almeida (padre e arquitecto). Apesar do projecto ser posterior ao da Igreja de Águas, foi concluída primeiramente, constituindo a primeira situação de relevo na renovação da arquitectura religiosa portuguesa.

O projecto introduziu pela primeira vez alterações no campo da tradicional liturgia, propondo uma linguagem de carácter funcionalista, inspirada nas experiências suíças que João de Almeida bem conhecia. A planta praticamente quadrangular aproxima-se entre forma basilical e centrada, no entanto é notória também uma adaptação da planta em cruz latina, retomando a solução com transepto, atribuindo-lhe um novo significado. Os três braços largos e pouco extensos permitem uma relação de maior proximidade entre os fiéis e o altar que pela sua posição elevada e centrada em relação à assembleia assume maior destaque.

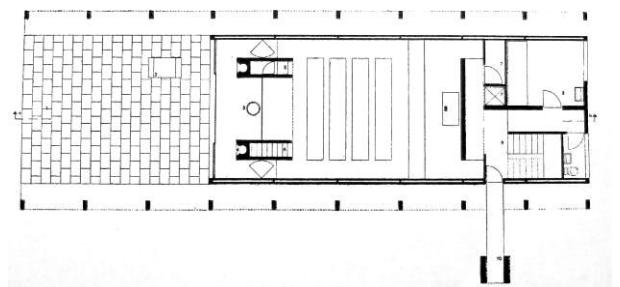
O baptistério estando centralizado pelo eixo longitudinal do espaço interno e localizado diante da entrada sob o coro alto, reflete igualmente a sua importância e o desejo de renovação do programa litúrgico do edifício.

Na Igreja de Moscovide, formalmente depurada, domina a aplicação dos princípios estruturalistas do sistema porticado bastante elaborado que reflete no espaço interior a complexidade e expressividade da estrutura atenuando a leitura clara do espaço sagrado.

Durante a década de 50, o MRAR foi composto por uma assinalável actividade no campo nacional que englobou reuniões periódicas, a publicação de boletins mensais e a realização de exposições onde eram mostrados novos projectos de arquitectura religiosa contemporânea e eram também debatidos os temas da arte moderna a favor da arte sacra. Neste período, contrariamente aos momentos anteriores, verificara-se um pequeno surto na produção arquitectónica de edifícios religiosos, com espaços litúrgicos renovados projectados pelos mais conhecidos profissionais de arquitectura. A charneira provocada pela Igreja de Águas e pela Igreja de Moscovide, e o papel importantíssimo do MRAR dera origem a inúmeros projectos, entre outros a Capela de Picote construída para o bairro residencial da



-293- Capela do bairro residencial da barragem hidro-eléctrica de Picote (1956) da autoria de Manuel Nunes de Almeida.



-294- Planta da Capela do bairro residencial da barragem hidro-eléctrica de Picote.



-295- Vista interior da Capela de Picote.



-296- Capela de N. S. das Angústias (1957) projecto de Chorão Ramalho.

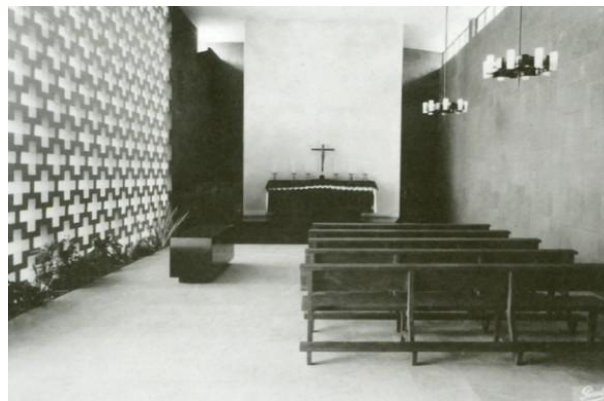
Barragem Hidro-eléctrica do Douro, em 1956-58 projectada por Manuel Nunes de Almeida, ou a Capela de N. S. das Angústias, construída em 1957 no Funchal por Raul Chorão Ramalho.

Os referidos exemplos, cada um à sua maneira, contribuíram para o momento de renovação da arquitectura religiosa em Portugal, implantando os preceitos da arquitectura e da arte moderna aliando-os à sacralidade da Igreja. O edifício religioso era agora concebido de forma a responder às necessidades do culto e da litúrgia, organizando o espaço diante do altar. Um espaço verdadeiramente comunitário que traduzia de modo plástico a assembleia dos fiéis, reunida para celebrar a eucaristia.

O início da década de 60 ficara marcado pela obra de maior relevância do MRAR, com a construção da **Igreja do Sagrado Coração de Jesus** em Lisboa (1961-70), arquitectada por Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas, entre outros colaboradores. Este projecto, fora o vencedor de um concurso onde participaram 14 equipas, chegando mesmo a receber o Prémio Valmor em 1975. Uma obra paradigmática que se tornou numa referência para as gerações seguintes, assinalando uma nova concepção de edifício religioso e de espaço litúrgico, mais aberto e mais participativo.

Os pressupostos que orientavam a construção de uma igreja, passaram do conceito de “Igreja-Templo” para o de “Centro Paroquial”, enquanto conjunto de espaços em torno da igreja apreendida como domus ekklesiae. Formou-se assim um complexo religioso que abarcava as várias funções litúrgicas, para além dos espaços dedicados ao culto, continha capelas mortuárias, residências, auditório, secretaria, cafetaria e ainda espaços para actividades socio-culturais. A ideia de igreja enquanto centro paroquial torna-se num dos aspectos mais significativos deste edifício que projectado durante a realização do Concílio Ecuménico, era uma obra executada tendo já em conta uma adaptação às directrizes conciliares.

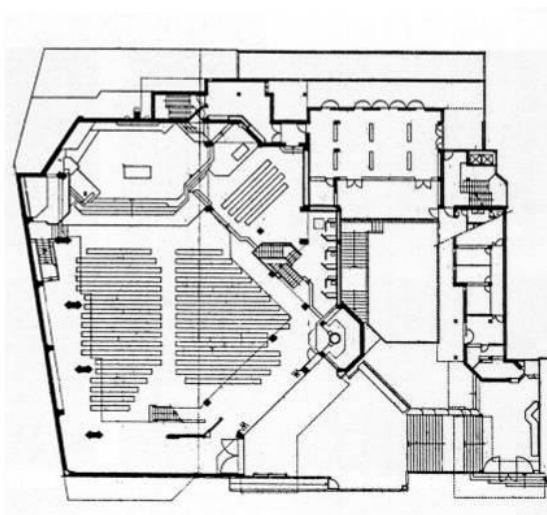
A implantação do complexo paroquial, num lote urbano bastante reduzido, sugeriu desde logo a procura de uma situação de evidente destaque volumétrico da igreja,



-297- Vista interior da Capela de N. S. das Angústias (1957) .



-298- Igreja do Sagrado Coração de Jesus (1961-70) projectada por Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas.



-299- Planta da Igreja do Sagrado Coração de Jesus .

optando-se por uma organização em altura. Como refere Nuno Portas *“era a ocasião para contestar uma certa linha moderna de fazer igrejas, mantendo-as como edifícios isolados, rodeados de vazios, rompendo a continuidade de um espaço urbano”*⁽⁸¹⁾

Assim, a inserção do edifício era dominada pelo volume das instalações paroquiais e residenciais, que em simultâneo proporcionava uma presença dominante capaz de afirmar o carácter sacro do edifício.

No que concerne à organização espacial, o centro paroquial desenvolve-se em níveis sobrepostos, chegando a atingir sete pisos de altura, criando um espaço interno, amplo, dinâmico e participativo, numa complexidade que se articula essencialmente entre dois pontos simbólicos: o santuário e o baptistério, orientando-se num movimento de abertura em relação ao conjunto paroquial.

Todavia, a necessidade da construção em níveis sobrepostos criou a difícil resolução de conseguir a continuidade espacial adequada entre o altar e a assembleia. Desta forma, não se estabeleceu uma direcção única que convirja no altar, mas antes diferentes sentidos de orientação que contribuíram para acentuar a fluidez e dinâmica espacial, optando pela solução de uma tribuna geral, que *“pelo próprio traçado envolvente parece assegurar uma forte ligação com o plano da nave”*⁽⁸²⁾

O altar-mor desdobra-se lateralmente no altar do Santíssimo Sacramento, formando uma pequena área destinada a uma assembleia recolhida e abrigada sobre a galeria do piso superior. A luz zenital que jorra sobre o presbitério cria uma atmosfera propícia ao recolhimento. O ambiente conseguido pelo controlo da luz natural e pelas dimensões e proporções do espaço, favorece estados de espírito que se encontram no espaço sagrado remetendo-nos para o mistério e para a transcendência.

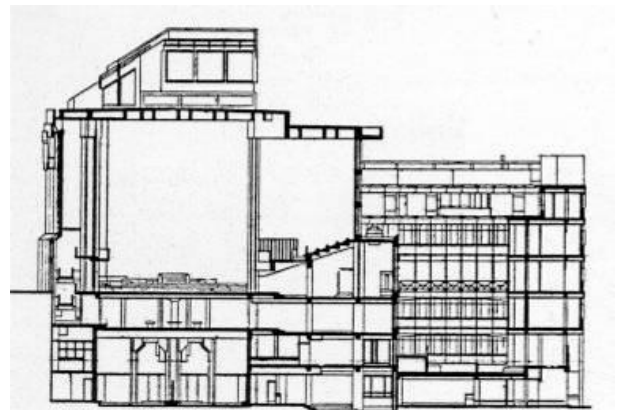
A Igreja do Sagrado Coração de Jesus foi uma obra ímpar no panorama nacional da arquitectura religiosa, onde a inovação não se submeteu unicamente à proposta urbana



-300- Vista interior da Igreja do Sagrado Coração de Jesus.



-301- Vista exterior da Igreja do Sagrado Coração de Jesus.



-302- Corte longitudinal da Igreja do Sagrado Coração de Jesus, sendo perceptível a complexidade volumétrica do edifício.



-303- Igreja Paroquial de Almada (1962-70) da autoria de Nuno Teotónio Pereira.

81 - PORTAS, Nuno, Cit. in TOSTÕES, Ana; Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira, pg 32

82 - PORTAS, Nuno, IN Arquitectura, nº76; Outubro 1962.; Extractos da Memória descritiva, pg 12

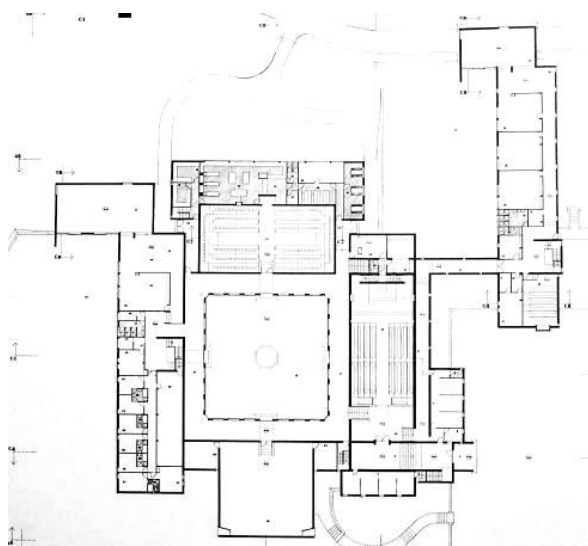
ou à exploração espacial mas resultara essencialmente da estrutura adoptada e dos materiais empregues.

O carácter maciço do betão armado, utilizado de forma aparente, quer nos sistemas estruturais quer nos paramentos em blocos pré-fabricados, revela uma construção de grande qualidade, que ultrapassando a temática racionalista e funcionalista, conferiu ao edifício um carácter simbólico e expressivo sem precedentes. A igreja apresenta um grau de espiritualidade e de poética de espaços com a expressão consentida da mais pura sacralidade e humanização do espaço, conseguida pelo vasto conjunto de serviços de apoio à comunidade de fiéis.

Na primeira metade da década de 60, no período em que decorreria o Concílio do Vaticano II a produção de edifícios religiosos em Portugal mantivera-se com o mesmo ritmo dos anos 50. O prelúdio da renovação Conciliar era já pressentido nos projectos de igrejas que se estavam então a realizar.

A Capela do Seminário Dominicano do Olival, projectada em 1962 pelo arquitecto Diogo Lino Pimentel (membro do MRAR) e construída entre 1964-65, portanto um projecto anterior à Constituição da Sagrada Liturgia, contudo apresenta um programa litúrgico actualizado e capaz de responder eficientemente à Reforma litúrgica que se anunciou. Com o altar colocado a um canto, concentra no seu lado direito o ambão e ao lado esquerdo num espaço próprio o baptistério. A assembleia dispõe-se em dois dos lados do altar.

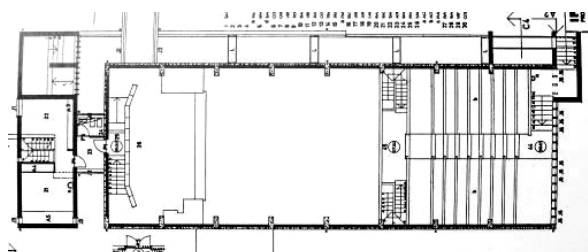
Juntamente com o projecto da Capela de N. S^a do Rosário do Convento dos Padres Dominicanos de Fátima(1962) da autoria de Luíz Cunha, a Igreja Paroquial de Almada (1962-70) de Nuno Teotónio Pereira, Luís Moreira e Nuno Portas, e o Convento das Irmãs Franciscanas de Calais em Gondomar (1961) de Fernando Távora, constituem espaços litúrgicos inseridos em complexos religiosos com programas arquitectónicos mais alargados, no entanto são de destacar por revelarem grande unidade espiritual na relação com o complexo religioso onde se inserem e por fazerem sentir o espírito renovador que mais tarde resultou do Concílio.



-304- Planta do Convento das Irmãs Franciscanas de Calais em Gondomar (1961) de Fernando Távora.



-305- Vista da Igreja do Convento das Irmãs Franciscanas de Calais.



-306- Planta da Igreja do Convento das Irmãs Franciscanas de Calais.

“Com o encerrar do Concílio do Vaticano II, em 1965 e cumpridos que estavam os objectivos a que o MRAR inicialmente se tinha proposto, este movimento começa um processo de ocaso lento. Num tempo de forte secularização, o MRAR afirmou em Portugal um programa artístico, pastoral e circunstancialmente político que se constituiu como o melhor exemplo de intervenção religiosa e cultural de uma elite que operou uma efectiva renovação dos edifícios religiosos, bem como uma valorização das dimensões sociológicas, antropológicas dos espaços litúrgicos.”⁽⁸³⁾

Este Movimento de Renovação que protagonizou o debate estético e teológico da arte e da arquitectura religiosa contemporâneos, ao longo de quase duas décadas em Portugal, contribuiu para a reforma da arquitectura religiosa revivalista e historicista, que predominava ainda na década de 40, implantando definitivamente na década de 50 a adesão à Arquitectura Moderna com edifícios religiosos que adoptavam uma nova estética, novos materiais, novos preceitos e principalmente uma nova espiritualidade que advinha de uma inovadora concepção espacial fundamentada numa renovação dos valores culturais e teológicos baseada na verdade e na pureza dos materiais.

4.4 - 1962-65 - Concílio do Vaticano II, a Reforma Litúrgica

“O Concílio do Vaticano II constituiu uma dádiva do Espírito à sua Igreja. É por este motivo que permanece como um evento fundamental não só para compreender a história da Igreja no fim do século mas também, e sobretudo, para verificar a presença permanente do Ressuscitado ao lado da sua Esposa no meio das vicissitudes do mundo. Mediante a Assembleia conciliar, (...) pode-se constatar que o património de dois mil anos de fé se conservou na sua originalidade autêntica.” ⁽⁸⁴⁾

Com o Renascimento, afirmou-se progressivamente uma nova forma de humanismo, caracterizada pela ausência de Deus, se não mesmo pela oposição a Ele. Posteriormente, a partir do séc. XVIII, com a Revolução Francesa, a Igreja Católica foi sendo, de certa forma, difamada e dessacralizada por grupos liberais, comunistas, socialistas bem como pelos radicais ateus.

Este clima, levou por vezes a uma certa separação entre o mundo da arte e da fé, pelo menos no sentido de se verificar um menor interesse de muitos artistas pelos temas religiosos.

A Igreja, afectada por este conjunto de circunstâncias, condenou por isso, as novas correntes filosóficas agnósticas, iluministas e subjectivistas que estavam associadas àquilo que a Igreja apelidava de heresia modernista que fora eloquentemente condenada pelos Papas Gregório XVI (1831-46), Pio IX (1846-78) e S. Pio X (1903-14). Uma atitude reaccionária que esteve na génese do espírito do Concílio do Vaticano I (1869-70) onde se estabeleceu o dogma da infabilidade papal.

Por outro lado, na Igreja, floresceram também tentativas de abertura ao mundo moderno, através de vários acontecimentos como por exemplo a publicação da encíclica *Rerum Novarum* (1890) pelo Papa Leão XIII; pela criação da



307 Concílio do Vaticano II. Os bispos e cardeais reunidos na Basílica de São Pedro em Roma.

84 - JOÃO PAULO II; Papa; Cit. in

http://pt.wikipedia.org/wiki/Conc%C3%ADlio_Vaticano_II; at 2010-08-02

Acção Católica (1922) pelo Papa Pio XI; pela perda gradual de popularidade da Escolástica e do consequente aparecimento da *Nouvelle Theologie*, um movimento teológico do início do séc. XX apoiado por alguns sectores eclesiais mais progressistas defendendo essencialmente a valorização da leitura das Sagradas Escrituras e uma maior abertura da Igreja aos fiéis.

O Movimento litúrgico iniciou também a aproximação da Arte Moderna à arquitectura religiosa tendo um papel preponderante o Papa Pio XII na encíclica *Mediator Dei* de 1947 afirmando que não se deveria desprezar as formas artísticas e imagens modernas nas igrejas.

Por outro lado, após a 2ª Guerra Mundial, a Cúria Romana encontrava-se num processo de estagnação e vários dos seus elementos mais conservadores manifestavam-se contra as novas tendências teológicas mais progressistas. Assim, os bispos de todo o mundo sentiram a necessidade de enfrentar os novos problemas que afectavam a sociedade contemporânea originados por drásticas alterações políticas, sociais, económicas, tecnológicas e científicas que pareciam sobrepor-se cada vez mais à religião católica, criando um ambiente de dúvida no interior da Igreja e na comunidade de fiéis, levando assim a que muitos dos católicos sentissem a necessidade da Igreja encontrar uma nova atitude para enfrentar o mundo moderno.

Foi neste contexto que o Papa João XXIII sentiu a urgência em convocar o Concílio do Vaticano II, uma ideia que havia já sido pensada por Papas anteriores como Pio XI e por Pio XII, embora sem grande efeito na sua realização. Deste modo, o Papa João XXIII *“temendo um novo desastre, como foi o da Reforma Protestante”* decidiu levar por diante a concretização do Concílio. A sua intenção, anunciada em 25 de Janeiro de 1959 fora objecto de surpresa no interior da Cúria Romana e até mesmo da Igreja Católica.

“Pronuncio perante vós, certamente tremendo um pouco de emoção, mas também com humilde firmeza de intenção, o nome das duas celebrações: um Sínodo diocesano para a



-308- Missa de abertura: João XXIII reúne os príncipes da Igreja na Basílica de São Pedro do Vaticano, Outubro de 1962

cidade de Roma e um Concílio geral para a Igreja Universal".⁽⁸⁵⁾

"Quero abrir as janelas da Igreja para que possamos ver para fora e os fiéis possam ver para o interior"⁽⁸⁶⁾

O Concílio do Vaticano II ou XXI Concílio Ecuménico da Igreja Católica, foi convocado no dia 25 de Dezembro de 1961, através da bula papal *"Humanae salutis"*, pelo Papa João XXIII. O Concílio decorreu em quatro sessões e terminou em 8 de Dezembro de 1965, já sob o Papado de Paulo VI.

Nas quatro sessões foram convocados quase 2500 Bispos de todo o mundo católico, onde discutiram e regulamentaram vários temas da Igreja Católica, expressando os seus acordos nos seguintes documentos conciliares em 4 constituições, 9 decretos e 3 declarações, elaboradas e aprovadas em Concílio.

A questão fundamental do Concílio consistiu em debater a acção da Igreja nos tempos actuais, com a finalidade de *"promover o incremento da fé católica e uma soudável renovação dos costumes do povo cristão, e adaptar a disciplina eclesiástica às condições do nosso tempo e do mundo moderno."*⁽⁸⁷⁾

Promovendo assim o *aggiornamento* (actualização e abertura) da Igreja procurando um papel mais participativo para a fé católica na sociedade.

"Concílio propõe-se fomentar a vida cristã entre os fiéis, adaptar melhor às necessidades do nosso tempo as instituições susceptíveis de mudança, promover tudo o que pode ajudar à união de todos os crentes em Cristo, e fortalecer o que pode contribuir para chamar a todos ao seio da Igreja."⁽⁸⁸⁾

85 - ALBERIGO, G.; O anúncio do Concílio; Cit. In

http://www.missilogia.org.br/cms/UserFiles/cms_artigos_pdf_39.pdf; at 2010 -08-02

86 - JOÃO XXIII; Papa; Bula Humanae salutis Cit. In

http://pt.wikipedia.org/wiki/Conc%C3%ADlio_Vaticano_II at 2010-08-02

87 - IDEM

88 - Concílio do VaticanoII, 3ª Constituição, Sacrosanctum Concilium, Art nº1; Cit. In

http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_po.htm ; at 2010-08-02



309 Concílio do Vaticano II. Os bispos e cardeais reunidos na Basílica de São Pedro em Roma.

A renovação dos parâmetros que objectivaram a concepção de edifícios religiosos, foi reconhecida e difundida pela Igreja Católica no Concílio do Vaticano II. Nesse âmbito, os bispos e teólogos de todo o mundo procuraram assumir uma atitude de abertura e de reconciliação com a sociedade contemporânea. O primeiro documento promulgado pelo Concílio, o *Sacrosanctum Concilium*, em 1963 lançou os princípios de uma profunda reforma na sagrada liturgia. A Constituição da Sagrada Liturgia enfatizava o termo “sagrado” na sua aplicação litúrgica e referia a afirmação da liberdade de expressão nas formas contemporâneas: *“a arte deve ser livremente exercida na Igreja segundo as tendências dos nossos tempos”* desde que seja “apta para servir ao culto” com “honra” e “dignidade” propondo-se resgatar a “nobre simplicidade” da liturgia dos primeiros tempos do cristianismo e enfatizando-se a prioridade à “plena e activa participação de todo o povo”. (89)

Até então, as missas eram realizadas num clima arcaico, centralizado no clero e herdado da Idade Média. O Concílio do Vaticano II admitiu porém que as respectivas missas fossem celebradas na língua local de cada país, substituindo o latim, que não se encontrava ao alcance de todos, e que o sacerdote passasse a presidir a celebração voltado para a assembleia. Todavia não foram impostas regras específicas que manifestassem esta mudança na liturgia, o que de certo modo permitiu estimular um clima de experimentação.

O Concílio do Vaticano, lançou também novas directrizes concernentes à relação da Igreja com as artes. Uma relação há muito duradoura, que conforme se tem vindo a analisar na presente dissertação, tem acompanhado a religião cristã desde o seu início. A Arte, em especial a Arte Sacra, bem como a Arquitectura, sempre estiveram associadas a Igreja e aos edifícios religiosos, e a Igreja sempre soubera reconhecer e dignificar o valor dos artistas e das suas obras, enquanto objectos *“decorosos e belos, verdadeiros sinais e símbolos do sobrenatural”* que representassem condignamente *“a fé, a piedade e as orientações veneráveis da tradição e que melhor pudessem servir o culto.”* (90)

89 - Concílio do Vaticano II, 3ª Constituição, *Sacrosanctum Concilium*, Art nº1; Cit. In http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_po.htm ; at 2010-08-02

90 -IDEM



310. Concílio do Vaticano II. A nave da Basílica de S. Pedro ,agora transformada em salão de debate.

“Entre as mais nobres actividades do espírito humano estão, de pleno direito, as belas artes, e muito especialmente a arte religiosa e o seu mais alto cimo, que é a arte sacra. Elas tendem, por natureza, a exprimir de algum modo, nas obras saídas das mãos do homem, a infinita beleza de Deus, e estarão mais orientadas para o louvor e glória de Deus se não tiverem outro fim senão o de conduzir piamente e ou mais eficazmente possível, através das suas obras, o espírito do homem até Deus.”⁽⁹¹⁾

A Arte Sacra, abria assim oficialmente as portas à Arte Contemporânea aceitando no decorrer do tempo, na matéria, na forma e na ornamentação, as mudanças que o progresso técnico foi introduzindo. Durante muitos séculos, a Igreja fora a principal instituição divulgadora e dinamizadora da cultura no mundo cristão, contudo, essa relação fora fortemente atingida pela emancipação da cultura, que distanciando-se da Igreja, viera adquirir por vezes um cunho anti-clerical, levando a própria igreja a afastar-se da cultura secular, todavia, com o Concílio do Vaticano II, a Igreja foi tentada a abrir as portas à Arte Moderna.

A arte encontra-se relacionada com a liturgia, sendo uma referência visível aos mistérios invisíveis, e uma expressão de fé, de forma a estabelecer uma comunicação simbólica e espiritual com o homem. A renovação desejada pelo Concílio deveria ser guiada pela tradição da Arte Sacra, conforme referiu o Papa João Paulo II. Apesar dos elementos subjectivos (expressão pessoal do artista e liberdade de escolha de linguagens e materiais) a Arte Sacra deve transmitir sobretudo a fé cristã e referenciar-se na Tradição Apostólica.

“Seja também cultivada livremente na Igreja a arte do nosso tempo, a arte de todos os povos e regiões, desde que sirva com a devida reverência e a devida honra às exigências dos edifícios e ritos sagrados. Assim poderá ela unir a sua voz ao admirável cântico de glória que grandes homens elevaram à fé católica em séculos passados”.⁽⁹²⁾

91 - Concílio do Vaticano II, 3ª Constituição, Sacrosanctum Concilium, Art nº122; Cit. In http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_po.htm ; at 2010-08-02

92 -IDEM, Art. 123



311 Grupo de discussão reunido durante o Concílio do Vaticano II (1962 - 1965).

Se a reforma da liturgia suscitou uma adaptação da Igreja à sociedade contemporânea, e entre outros aspectos aceitara finalmente a Arte Moderna ao serviço da Arte Sacra, por sua vez, a Arquitectura dos novos edifícios religiosos, tinha portanto de sofrer igualmente uma renovação, de forma a responder eficientemente aos pressupostos da nova liturgia, assim o Concílio do Vaticano II lançou as suas directrizes a propósito da renovação do espaço sagrado:

“Na construção de edifícios sagrados, tenha-se grande preocupação de que sejam aptos para lá se realizarem as acções litúrgicas e permitam a participação activa dos fiéis”

(93)

O Concílio do Vaticano II oficializou a reflexão do importante valor da assembleia, formada pelos fiéis renovando a liturgia, e instaurando alterações na organização dos espaços das igrejas. Agora, quem celebra, não é mais o clero, mas sim todo o povo reunido em assembleia. Verificou-se um retorno à simplicidade e funcionalidade espaciais e um abandono do simbolismo excessivo. O altar é o objecto central da Igreja e deve ser único e encontrar-se próximo da assembleia que se congrega em torno dele.

As novas igrejas deveriam então ser construídas para atender à renovação litúrgica e, quanto às igrejas antigas ou já erguidas, deveriam ser orientadas para que fossem conservadas e em simultâneo adaptadas. O essencial do espaço sagrado é a relação intrínseca entre a assembleia, o espaço celebrativo e o presbitério, onde se desenvolvem as acções litúrgicas, que juntos devem traduzir o verdadeiro significado da liturgia durante a celebração dos católicos. Deste modo a relação altar-assembleia foi um dos assuntos mais debatido e reflectido nos princípios da Reforma Litúrgica, constituindo o aspecto que mais alterações e experimentações proporcionou ao nível espacial e formal dos novos edifícios religiosos.

As orientações do Vaticano II, expressas na Constituição Sacrosanctum Concilium são fundamentais para a estrutura e teologia dos lugares da celebração. As respectivas



312. Quase 2500 bispos de todo o mundo se reuniram na Basilica de S. Pedro do Vaticano .

93 - Concílio do Vaticano II, 3ª Constituição, Sacrosanctum Concilium, Art nº124; Cit. In http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_po.htm ; at 2010-08-02

orientações falam de uma participação activa dos fiéis; de uma liturgia hierárquica e comunitária, didáctica e pastoral, em que cada um desempenha a sua função.

Na organização do espaço sagrado da igreja, surgem quatro elementos principais que constituem o espaço litúrgico: o altar (mesa da eucaristia), o ambão (mesa da palavra), a cadeira da presidência (catedra) e o baptistério. A assembleia reúne-se em torno destes quatro elementos através de uma adequada inter-relação que organiza o espaço para que se realiza a celebração litúrgica.

O espaço litúrgico é o lugar da celebração da fé da Igreja e reproduz a vivência eclesial de uma comunidade, afirmando a participação da assembleia religiosa. Por isto, o Concílio Vaticano II propôs uma renovação eclesial e uma correspondente renovação litúrgica, incluindo o espaço da celebração.

4.5 - 1965-80 - Arquitectura Religiosa Pós-Conciliar

O edifício eclesial, no sentido bíblico é a casa da Igreja. É a casa do povo, o templo de Deus e casa espiritual construída sobre “pedras vivas”. O edifício religioso não tem sentido à parte da comunidade que dele se serve. É sobretudo um edifício em que os fiéis se reúnem para a realização de determinadas actividades celebrativas de carácter litúrgico, e se encontram com o transcendental, com Deus e com eles próprios. Trata-se de um edifício para a adoração comunitária e acima de tudo um espaço para a assembleia eucarística.

Na sua essência, a igreja enquanto edifício religioso é a casa de Deus que congrega os fiéis em torno de dois pontos focais relacionados entre si: o altar (mesa da celebração) e o ambão (mesa da Palavra).

A liturgia é a essência da função da Igreja. O edifício religioso deve ser projectado não para a adoração isolada do indivíduo, mas para a comunhão comunitária dos fiéis. A igreja é a casa de Deus, se a sua função principal consiste em prover um espaço conveniente para os fiéis celebrarem a liturgia, é também a encarnação, uma manifestação visível do que a Igreja é e acredita. O edifício religioso assume uma natureza simbólica quando a sua estrutura é compreendida pela comunidade cristã.

“O espaço celebrativo é um todo que exerce um influência maior do que se crê sobre o comportamento humano. Criado e definido pelo homem, acaba por envolvê-lo de tal forma que o condiciona com as suas próprias características (...) O espaço celebrativo de uma comunidade é na realidade um conjunto de diferentes espaços que formam um ambiente sagrado total. Quando se refere o espaço onde a liturgia é celebrada, refere-se ao lugar e a tudo que esse lugar contém: arte, arquitectura e todos os demais objectos e elementos que se encontram ao redor, fora ou dentro do edifício.”⁽⁹⁴⁾



313. Concílio do Vaticano II e a renovação do espaço litúrgico.

94 - LIMA, José; O Espaço Celebrativo: Arquitectura e Liturgia; Cit. In www.dioceseprocopense.org.br/site/artigos/Liturgia.doc; at 2010-08-05

A História da Arquitectura, sobretudo até ao séc. XX tem sido bastante interpretada através dos edifícios religiosos. Desde a época paleocristã até aos nossos dias, os responsáveis pelo desenho e organização do espaço sagrado na arquitectura religiosa cristã, tiveram constantemente de resolver a relação entre os diferentes elementos que constituem o espaço litúrgico, a relação do altar com a assembleia, a posição da mesa da palavra e da mesa da celebração, a posição da pia baptismal, a cadeira da presidência... entre outros elementos essenciais à celebração litúrgica.

Com as novas orientações pastorais e litúrgicas que se manifestaram na Igreja após o Concílio do Vaticano II, o edifício religioso passou a ser entendido enquanto uma composição de elementos arquitectónicos conjugados de forma a criar uma ordem que atenda a essas novas perspectivas litúrgicas. A forma da igreja e a relação entre o altar e a congregação representam o ponto de partida para uma nova concepção de espaço litúrgico.

Hoje em dia, após várias décadas da publicação das directrizes lançadas pelo Concílio do Vaticano II, as quais deveriam ter aperfeiçoado a proposta que havia sido veiculada pela grande Reforma conciliar *“e oferecer motivações para facilitar a purificação da mentalidade religiosa do povo cristão, sobre a qual, o tempo havia lançado escórias de uma espiritualidade nem sempre em sintonia com a espiritualidade litúrgica da Igreja”* (95)

Porém, nos anos seguintes ao Concílio, o termo liturgia surgiu de forma desmesurada em quase todos os artigos de carácter religioso. Todas as alterações manifestadas nas estruturas dos edifícios religiosos, até as mais extravagantes, eram justificadas pela exigência das adaptações litúrgicas, o que por vezes acarretou em si as consequências de uma interpretação deturpada em relação ao património artístico da Igreja.

“O problema de fundo é que não estava bem claro, para todos, o que se entendia por liturgia e reforma litúrgica. Com efeito, depois de tantos anos de fixismos rituais não foi fácil



-314- A acção litúrgica enquanto essência do espaço sagrado.

95 - GATTI, Vincenzo; Arte e Espaços Litúrgicos; II Regno - Actualitá; 2003, Cit. In <http://www.missoesfranciscanas.org> ; at 2010-08-06

descobrir: de uma parte, existiam os que consideravam as mudanças como um acto de destruição da religião; por outro lado os que achavam que toda mudança e novidade constituía uma reforma e um progresso.”⁽⁹⁶⁾

No entanto, querer introduzir alterações numa forma habitual de proceder, assim como mudar a organização do espaço sagrado, sem existir previamente uma apresentação dessas mesmas modificações de modo a preparar uma nova mentalidade, tornara-se numa pura ilusão.

“Hoje é claro que de facto, no contexto celebrativo dos nossos dias, mudou o aspecto exterior das coisas mas a mentalidade permaneceu a mesma, e teve grande peso a falta de consideração com relação à importância do Sinal sobre o qual se apoia toda a celebração litúrgica. Iniciando pela Encarnação, Cristo expressa a sua vontade salvífica através da materialidade dos sinais e a mensagem implícita nos mesmos. A falta de conhecimento do seu significado autêntico faz com que se torne imprescindível realizá-los na mesma perspectiva na qual Cristo os escolheu e sucessivamente os transformou, esquecendo-nos das finalidades sobrenaturais.”⁽⁹⁷⁾

Devido ao fixismo dos rituais atrás mencionado, no passado, a devoção sacralizou os rituais, os gestos, a arquitectura, o mobiliário e toda a arte litúrgica, lançando sobre os fiéis o poder da veneração e da compreensão dos valores religiosos. Deste modo, a acção hierofânica que orientava os sinais e a simbologia dos elementos litúrgicos no espaço sagrado, continha um papel importante porque induzia profundamente a atenção dos fiéis no mistério que se celebrava.

No entanto, é necessário descobrir o valor original, e em simultâneo fortemente simbólico dos sinais litúrgicos cristãos para dar início à autêntica reforma celebrativa.

Por exemplo, Jesus, quando instituiu os sacramentos, actuou num quadro iconográfico preciso, escolhendo por razões óbvias certas realidades naturais, porque elas traduzem em si mesmas um significado análogo ao que



96 - GATTI, Vincenzo; Arte e Espaços Litúrgicos; Il Regno - Actualità; 2003, Cit. In <http://www.missoesfranciscanas.org>; at 2010-08-06

97 - IDEM

315. Todos os católicos reconhecem o valor da Eucaristia. Podemos encontrar vários testemunhos da crença da real presença de Jesus no pão e vinho consagrados na missa desde os primórdios da Igreja.

Cristo pretendia que se realiza-se num plano sobrenatural. Exemplo eloquente, é o que provém da celebração eucarística. Cristo tomou o pão e o vinho e partilhou com os seus apóstolos num contexto bem preciso: o banquete da Última Ceia, uma realidade carregada de sentimentos e significados que caracterizam as relações familiares e de amizade, numa celebração que não fora ocasional nem habitual, mas num ritual solene na ocasião da celebração profética da antiga Páscoa “desejei ardentemente comer esta Páscoa convosco” (Lc.22,15). Podemos assim partir do princípio que Cristo serviu-se de todas essas realidades por causa do conteúdo iconográfico, não negando mas sublimando a sua mensagem natural, porque foi por meio da Última Ceia que Cristo passou o sentido da doação do seu corpo e do seu sangue, doação que sacramentalmente transforma a natureza do pão e do vinho colocados sobre o altar “Comei e bebei, este é o meu sangue” (Mt.26,26-27).

Esta referência pode servir de exemplo para uma melhor compreensão sobre a realização da verdadeira e assecível reforma litúrgica, sendo necessário esclarecer a identidade dos elementos celebrativos, procurando a verdade adaptada às diferentes situações históricas.

Apenas esta questão nos permitirá realizar de forma autêntica os sinais através dos quais, segundo refere a Constituição Sacrosanctum Concilium, nº7 “*Com razão se considera a Liturgia como o exercício da função sacerdotal de Cristo. Nela, os sinais sensíveis significam e, cada um à sua maneira, realizam a santificação dos homens; nela, o Corpo Místico de Jesus Cristo - cabeça e membros - presta a Deus o culto público integral.*” (98)

Esta significação realiza-se pelo homem que acredita e ama, pelo homem religioso que vê na acção litúrgica um foco de sentimentos e significados. É necessário ter em mente que a celebração litúrgica, sendo um ritual, o seu desenvolvimento, e os elementos que a constituem encontram-se plenos de significados que só serão



316- Pintura do séc. XV alusiva a refeição, convívio e civilização.

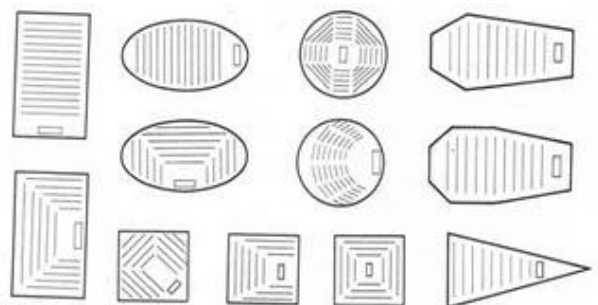
98 - Concílio do Vaticano II, 3ª Constituição, Sacrosanctum Concilium, Art nº7; Cit. In http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_po.htm ; at 2010-08-02

perceptíveis com profundidade apenas pelos que foram iniciados.

“Todos os elementos que compõem o contexto da celebração litúrgica estão envolvidos pelo rito e dele recebem uma carga semântica bastante aprofundada. Apresentam-se num quadro iconográfico bem preciso que se deve salientar das demais questões, porque é antes de tudo a própria celebração e o contexto na qual ela se inscreve que marca a imagem do mistério que se realiza no espaço sagrado durante a liturgia.”⁽⁹⁹⁾

Após a reforma litúrgica gerada pelo Concílio do Vaticano II, ocorrera um período bastante conturbado na realização de novos edifícios religiosos, provavelmente devido à dificuldade em assimilar e interpretar as novas directrizes lançadas em Concílio, pois para além de se implantar uma liturgia renovada que previa algumas reformulações na organização do espaço interno das igrejas, de modo a exigir novas criações por parte dos artistas e arquitectos, houvera também uma mudança de orientação filosófica: o questionamento quanto à verdadeira necessidade das novas construções religiosas, uma vez que um dos preceitos que emanaram após o Concílio foi o de economizar os meios que envolvem a construção e decoração das igrejas.

O período pós-conciliar, foi marcado igualmente por um certo desinteresse dos artistas pela arte religiosa, por uma crise de identidade cristã e pelo liturgicismo ascetista que surgiu na Alemanha e em França. Esta crise da identidade cristã e o desinteresse dos artistas contribuiu para a falta de produção da Arte Sacra, visto que não era ainda entendido o que caracterizava verdadeiramente a arte cristã. O liturgicismo ascetista desprezava as imagens e a decoração das igrejas, pois considerava-se a ornamentação e a exuberância como algo supérfluo, que transfigurava e distorcia a espiritualidade da presença de Cristo na Liturgia. Desta forma os novos edifícios religiosos construídos após o Concílio deveriam unicamente responder aos pressupostos da simplicidade e da funcionalidade litúrgica ausente dos valores decorativos e ornamentais.



317. Várias disposições possíveis para o espaço sagrado.

99 - GATTI, Vincenzo; Arte e Espaços Litúrgicos; Il Regno - Attualità; 2003, Cit. In <http://www.missioesfranciscanas.org> ; at 2010-08-06

A partir da década de 60 e sobretudo após o Concílio do Vaticano II, verificou-se um novo caminho prosseguido pela arquitectura religiosa, ao mesmo tempo que se marca o final de uma geração de arquitectos, com o desaparecimento das personagens que preconizaram a renovação litúrgica na primeira metade do séc. XX como Dominikus Bohm, Otto Bartning, Frank L. Wright, Rudolf Schwartz, Le Corbusier e Mies van der Rohe, a nova arquitectura eclesial fica assim assegurada por uma nova geração de arquitectos que expressam novas ideias e novas concepções teológicas e formais, contribuindo para uma diversidade de formas apresentando linguagens muito distintas entre si.

“A perda progressiva da autoridade e dos valores históricos cristãos, assim como a falta de ideias claras em terrenos teológicos, artísticos e litúrgicos, num tempo em que se ia impondo cada vez com mais força a sociedade pluralista, fez com que a arquitectura eclesial deixasse de ser um programa de interesse geral e primário.”⁽¹⁰⁰⁾

A Constituição Conciliar em torno da Sagrada Liturgia realçou a necessidade do papel participativo da assembleia na vida litúrgica, exigindo apenas do artista e do arquitecto um *“necessário temor reverencial e uma veneração do sagrado”* o que por sua vez transmitiu directivas pouco precisas permitindo em simultâneo uma grande liberdade de acção no projecto de edifícios religiosos. A arquitectura religiosa adquiriu assim novos valores com fundamentos mais profundos, restringindo-se sobretudo ao essencial do funcionamento litúrgico pondo de parte os aspectos espirituais e iconográficos da vida religiosa.

As directrizes que emanaram da Reforma litúrgica concedida pelo Concílio do Vaticano II, rapidamente se difundiram um pouco por toda a Europa católica. Todavia, conforme já se referiu anteriormente, nem sempre as consequências da Reforma conciliar foram correctamente interpretadas tanto por parte dos fiéis como por parte dos responsáveis pelos projectos dos novos edifícios religiosos. No entanto o Movimento de renovação litúrgica que se desenvolveu na Europa desde o início do séc. XX e que

100 - SCHNELL, Hugo; La Arquitectura Eclesial del Siglo XX en Alemania; pg 121

lutava pelos seus ideais reformadores confrontando-os com as posições mais conservadoras, encontrou no Concílio do Vaticano II uma base teórica que fundamentou a continuação do desenvolvimento da renovação litúrgica. Assim, muitos arquitectos levaram adiante a interpretação das novas directrizes, que juntamente com a sua linguagem e método projectual concretizaram projectos inovadores onde conseguiram aliar a arte contemporânea à Igreja Católica.

Outra questão que se levanta relativamente à concepção de novos edifícios religiosos após o Concílio, foi a criação de igrejas enquanto edifícios multifuncionais. A igreja paroquial deixou de ser concebida enquanto edifício isolado, dando lugar a complexos paroquiais que para além do espaço litúrgico albergavam outras funções como centros juvenis, bibliotecas, residências, etc...

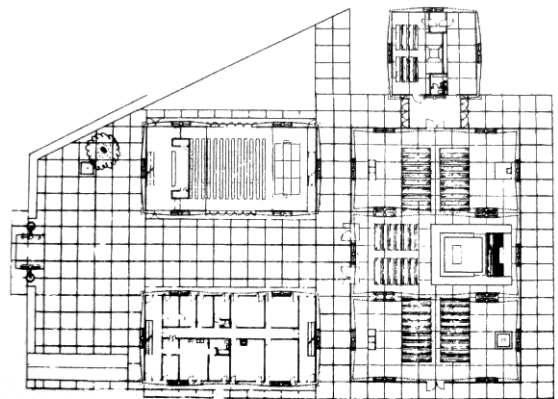
As questões de natureza sociológica que definiam o processo de edificação de centros paroquiais após o Concílio Ecuménico, estão de certa forma relacionados com a definição da sua dimensão - pequenos espaços familiares de bairros ou grandes assembleias na escala da cidade. Questionou-se também, o papel de referência urbana que os edifícios religiosos deveriam assumir no traçado citadino onde se inseriam e qual a articulação que deveria existir entre os espaços sagrados e os espaços profanos.

Os arquitectos foram assim confrontados com complexos programas religiosos que procuravam estabelecer a relação entre os equipamentos religiosos e as características sociais das comunidades onde se inseriam. Assim, a passagem do conceito de igreja enquanto célula isolada, para o de centro paroquial, constituído por um conjunto de espaços em redor da igreja, veio conferir um novo significado simbólico e operativo, às formas e aos métodos da arquitectura religiosa contemporânea.

Neste contexto, um pouco por toda a Europa cristã, ergueram-se edifícios religiosos enquanto verdadeiros centros comunitários religiosos. O **Centro Paroquial de Ennsleiten**, em Steyr na Austria projectado pelo atelier Arbeitsgruppe 4 (Wilhelm Holzbauer, Friedrich Kurrent e Johannes Spalt) em 1961-71, constitui um edifício que marcou uma ruptura com a convencional construção de



-318- Centro Paroquial de Ennsleiten,(1961-71) projectado pelo atelier Arbeitsgruppe 4.



-319- Planta do Centro Paroquial de Ennsleiten, em Steyr na Austria.



-320- Vista interior do Centro Paroquial de Ennsleiten, em Steyr na Austria.



-321- Vista interior do Centro Paroquial de Ennsleiten, em Steyr na Austria.

igrejas, sobretudo na Austria. O complexo desenvolve-se em torno de um pátio central com três volumes principais, a igreja, uma capela e um bloco de residências e salas para outras actividades religiosas. Segundo Wolfgang Pehnt, este Centro paroquial constitui o primeiro edifício religioso concebido de acordo com as tendências do Construtivismo, tirando partido das potencialidades expressivas do betão armado, onde uma estrutura em X serve de módulo a toda a construção.

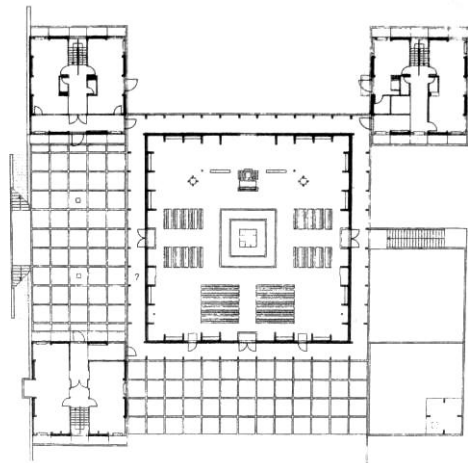
O complexo paroquial de Ennsleiten, simboliza a tendência reformadora após o Concílio do Vaticano II. A igreja de planta rectangular, apresenta uma organização do espaço sagrado de forma centralizadora, em que a assembleia se distribui por três lados em torno do altar, possibilitando uma participação mais activa por parte dos fiéis na liturgia. O altar ao centro, e elevado num pódio quadrado relativamente à assembleia, assume uma posição de relevo. O espaço interno é organizado adequando-se às novas directrizes conciliares: o valor da palavra é manifestado no ambão localizado no lado esquerdo do altar. As cadeiras dos ministros dispostas na rectaguarda e a pia baptismal situada na capela lateral formam um ambiente renovador realçado pela grande simplicidade decorativa onde o desenho da estrutura assume um papel preponderante.

A Austria, fora um dos países onde a reforma conciliar se manifestara rapidamente e de forma mais acentuada, muito devido à promoção da arte contemporânea ao serviço da liturgia que fora levada por diante através da reforma litúrgica, divulgada constantemente por meio da revista *Christliche Kunstblätter* e, principilmente pelo papel do padre Herbert Muck que fora chamado a Viena pela Universidade de Innsbruck, onde fundou o Instituto de Arquitectura Religiosa que visava a formação de arquitectos de acordo com os pressupostos da reforma litúrgica não esquecendo as directrizes relativas à arte contemporânea.

Outro exemplo da arquitectura religiosa austriaca foi o **Centro Paroquial de Baumgarten**, construído em Viena em 1965 e projectado por Johann Georg Gsteu (1927). A forma quadrada é aqui explorada e levada ao limite pelo arquitecto. É a forma quadrada que define todo o projecto,



322 Centro Paroquial de Baumgarten (1965) projectada por Johann Georg Gsteu.



323 Planta do Centro Paroquial de Baumgarten.



324 Vista interior da igreja do Centro Paroquial de Baumgarten.



325 Vista exterior da igreja do Centro Paroquial de Baumgarten.

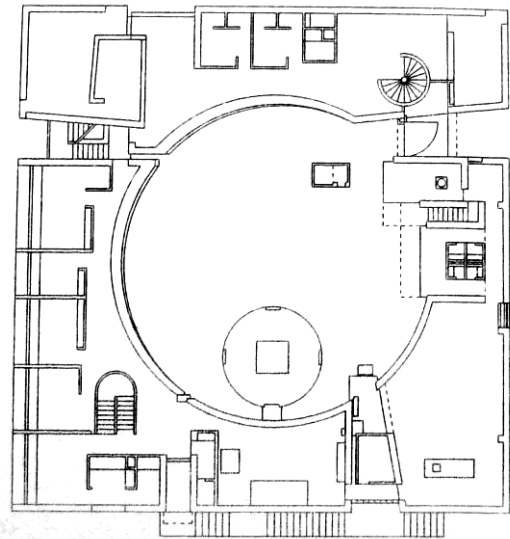
desde a implantação até ao mais ínfimo detalhe. A organização do centro paroquial é similar à implantação de um complexo monacal, contudo, o volume da igreja insere-se no espaço central que seria destinado ao claustro, enfatizando deste modo o valor da igreja enquanto centro de uma comunidade. Trata-se de uma igreja que expressa claramente o espírito da reforma lançada pelo Concílio do Vaticano II, exacerbando a valorização da participação activa dos fiéis na celebração litúrgica. A planta central, organiza o espaço sagrado no interior de um quadrado, em que o altar se localiza exactamente ao centro e praticamente ao nível do espaço da assembleia, que se dispõe em três direcções convergindo no altar. A estrutura volumétrica de forma cúbica é executada em betão armado aparente contribuindo para o despojamento decorativo da igreja. A luz natural penetra no edifício através de um rasgo cruciforme que divide a estrutura em quatro elementos que convergem precisamente sobre o altar iluminando-o abundantemente e tornando-o desta forma no elemento principal do espaço sagrado. O sentimento Gótico em que a luz é Cristo volta a estar presente agora na Igreja de Baumgarten, realçando a eucaristia, celebração do pão e do vinho que é o corpo místico de Cristo.

Um pouco por todo o território cristianizado, surgiram exemplos de edifícios religiosos que espelharam o espírito renovador que resultou do Concílio do Vaticano II. Apesar de nem sempre os edifícios religiosos que se ergueram em meados dos anos 60 reflectirem os efeitos da reforma conciliar, por outro lado, houve arquitectos que preconizaram o movimento renovador, manifestando a sua capacidade e qualidade projectual através de edifícios que traduziam o espírito da nova liturgia.

Em Oslo, na Noruega os arquitectos Kjell Lund e Nils Slaatto projectaram em 1965 o **Convento de St. Hallvard** pertencente à Ordem Franciscana. O convento, insere-se num planta quadrada que formalmente apresenta algumas semelhanças com o Convento de La Turrete de Le Corbusier. No entanto, o betão armado aparente é aqui substituído pela alvenaria de tijolo. A igreja, situa-se no interior do mosteiro, ao centro e apresenta uma forma circular, sendo um dos edifícios religiosos mais



326- Vista exterior do Convento de St. Hallvard (1965) projectado pelos arquitectos Kjell Lund e Nils Slaatto.



327- Planta do Convento de St. Hallvard.



328- Vista interior da Igreja do Convento de St. Hallvard.



329- Capela de peregrinação de Oudenaarde (1966) da autoria de Juliaan Lampens.

impressionantes alguma vez feito na Noruega. O altar trata-se de uma mesa quadrada que repousa num podio circular entrando em consonância com a forma da igreja. Apesar do convento se situar no centro da cidade, o facto da igreja se situar no interior do complexo torna-a num espaço isolado do mundo exterior e profano. A cobertura em betão armado formando uma cúpula convexa para o interior, torna o espaço ainda mais abrigado e intimista, fazendo recordar o ambiente fechado das igrejas românicas, propiciando assim a reunião dos fiéis numa atmosfera introspectiva.

A Bélgica, tivera também um papel importante na divulgação de uma nova arquitectura religiosa. Revistas, periódicos e outras publicações lançaram novas perspectivas sobre a moderna arquitectura ao serviço da liturgia, entre as quais a revista *L'Art Sacré* que divulgou dois importantes edifícios religiosos projectados por Le Corbusier: a Capela de Ronchamp e o Mosteiro de La Tourette.

Em 1966, o arquitecto Juliaan Lampens projectou a **Capela de peregrinação de Oudenaarde**. Um magnífico bloco trapezoidal em betão armado aparente, traduz-se numa obra estruturalista de aspecto maciço que aflora com grande expressão e monumentalidade num terreno natural por entre a paisagem. O grande bloco de betão, surge dividido por um pequeno lago que separa o corpo principal da Igreja de um outra capela na parte mais baixa.

Interiormente, a capela apresenta o mesmo aspecto monolítico do exterior. Embora exteriormente a capela de Oudenaarde pareça monumental, no interior, as dimensões são mais reduzidas. A planta é central e obedece à mesma lógica de disposição que se tem vindo a analisar, a assembleia estende-se por três lados em relação ao altar, contudo, a disposição pode ser facilmente alterada, uma vez que os lugares sentados são constituídos por cadeiras individuais e daí tornarem o espaço mais flexível. O altar para a celebração eucarística é uma mesa monolítica e surge encimada por um lanternim zenital, que realça a sua importância através do efeito lumínico.

O espaço interior de Oudenaarde é renovado, mas é sobretudo a volumetria geral do edifício que apresenta maior inovação no edifício religioso aproximando-se formalmente de outras variantes profanas da Arquitectura.



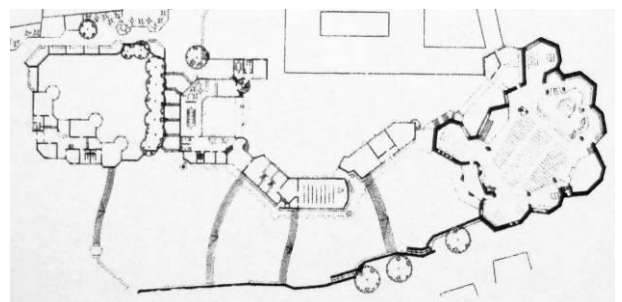
-330- Vista interior da Capela de peregrinação de Oudenaarde (1966).



-331- Vista da fachada principal da Capela de peregrinação de Oudenaarde.



-332- Igreja de Maria Rainha de Neviges projectada entre 1963-72 por Gottfried Bohm.



-333- Planta do complexo religioso de Maria Rainha de Neviges.

Na Alemanha, onde o Movimento de renovação litúrgica se manifestava num desejo ardente desde o início do séc. XX, pela mão de teólogos empenhados, como Romano Guardini e Van Aken e por arquitectos experientes como a Rudolf Schwartz, Dominikus Bohm e Otto Bartning, no período pós conciliar, verificou-se a continuidade da reforma da arquitectura ao serviço da liturgia, agora pela mão de uma nova geração de arquitectos.

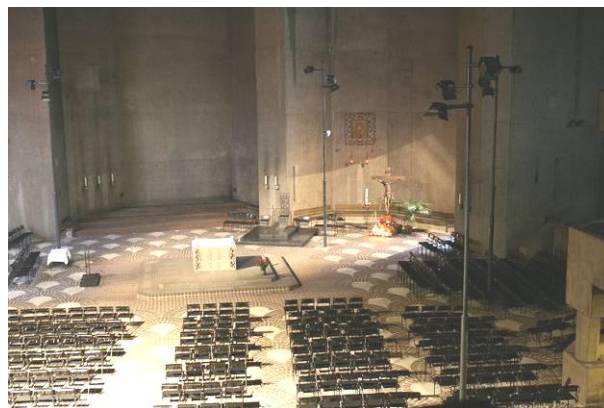
A **Igreja de Maria Rainha de Neviges** projectada entre 1963-72 por Gottfried Bohm (1920), descendente de uma linhagem de arquitectos, por esta altura já tinha executado inúmeros projectos de edifícios religiosos. Bohm chegara inclusive a trabalhar com Rudolf Schwartz na reconstrução de Colónia.

A Igreja de Neviges, parece adivir da linha projectual evolutiva de Gottfried Bohm, que anteriormente tinha projectado um conjunto de igrejas de planta poligonal e volumetria trapezoidal, dotadas de grande expressividade, como a Igreja de St. Johaannes (1961) ou a Igreja de St. Gertrud (1963) em Colónia também na Alemanha. Esta parece ter constituído o estudo prévio que viria a dar forma ao grande complexo religioso de peregrinação que projectara para Neviges.

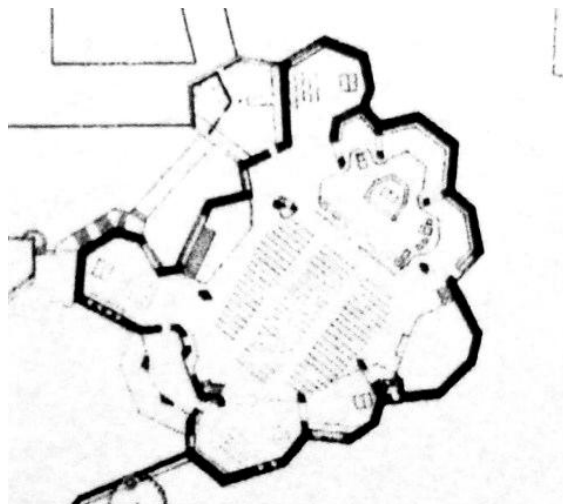
A primeira fase do projecto passou pela construção da igreja que ficara concluída em 1968, seguindo-se a construção dos restantes edifícios que integram este complexo centro de peregrinação.

Gottfried Bohm, filho do famoso arquitecto de igrejas Dominikus Bohm, neste edifício religioso, contrariamente às modestas e simples igrejas que se construíram na década de 60, desenhou a catedral de Neviges como um edifício monumental, dotado de uma enorme plasticidade integrando-a na paisagem, através de um desenho extremamente expressionista, que pretende através da estrutura pouco convencional fazer uma apologia às montanhas envolventes, constituindo assim uma verdadeira “Montanha Sagrada”.

De planta poligonal onde predominam as formas poligonais, o espaço sagrado é amplo, despojado e quase infinito provocado pela animação dos panos de parede e de cobertura multidireccionais que se fundem num único



334 Vista interior da Igreja de Maria Rainha de Neviges.



335 Planta poligonal da Igreja de Maria Rainha de Neviges.



336 Vista interior da Igreja de Maria Rainha de Neviges.



337 Vista interior da Igreja de Maria Rainha de Neviges.

volume maciço. O espaço da assembleia dispõe-se diante do altar, longitudinalmente, em três filas de bancos com capacidade para 800 lugares sentados. Assim, posteriormente, devido à grande afluência de fiéis em peregrinação, foram colocados bancos em torno do altar passando este, a estar isolado quase no centro da igreja. Neviges apresenta então um espaço sagrado centralizado e unitário, onde os fiéis se aproximam ao máximo do altar, realçando as directrizes conciliares sobre a participação activa dos fiéis. Foi esta a grande capacidade projectual de Bohm, ao conceber um espaço religioso fluído que poderia ser adaptado e metamorfoseado de acordo com necessidades litúrgicas do momento.

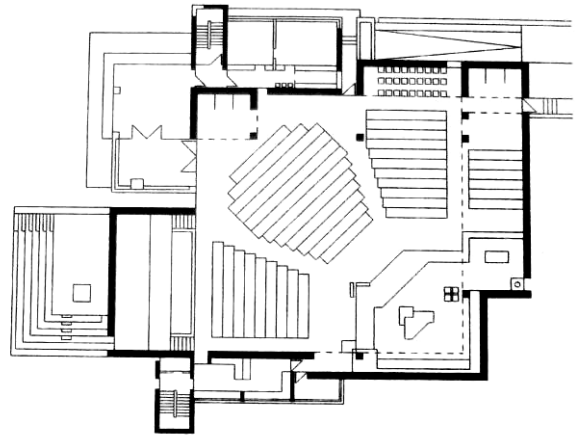
O interior, é ainda constituído por uma série de espaços por entre os nichos formados pelas formas poligonais, são capelas de oração onde os peregrinos devotos se sentem abrigados espiritualmente para realizarem as suas preces.

A Igreja de Neviges, constitui um paradigma da arquitectura religiosa contemporânea, Gottfried Bohm revelara toda a sua experiência profissional na concepção de uma igreja que apresenta um espaço sagrado que apesar de despojado, é dotado de enorme espiritualidade assemelhando-se ao interior de uma caverna, criando uma dimensão de retiro espiritual sem precedentes. Seria possível estabelecer aqui um paralelismo com Ronchamp, na medida em que a emoção do sentimento religioso outrora perdido, está aqui de volta, criando um espaço verdadeiramente emocional.

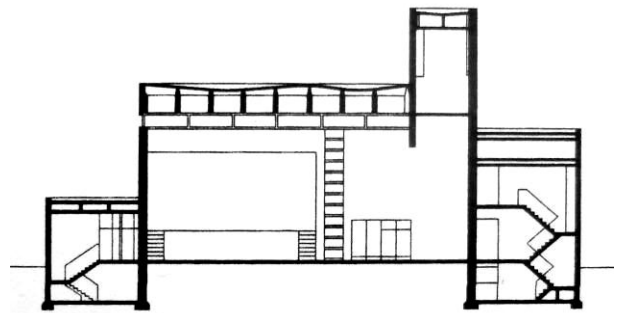
Em 1986, a Igreja de Neviges fora presenteadada com a atribuição do prestigiado Prémio Pritzker.

A Igreja de St. Christophorus, construída em Ingolstadt, também na Alemanha, em 1970 pelo arquitecto Erhard Fischer, insere-se num complexo paroquial, como a maior parte das igrejas que se tem a analizado neste período pós-conciliar.

A igreja apresenta um carácter monolítico, construída em betão armado que deixa antever o ritmo das marcas horizontais da cofragem. De planta quadrangular, a igreja apresenta um espaço interno centralizado, de acordo com a linha de pensamento proveniente do Concílio do Vaticano II. O arquitecto colocou o altar diagonalmente no canto noroeste do edifício de forma a que a assembleia dos fiéis



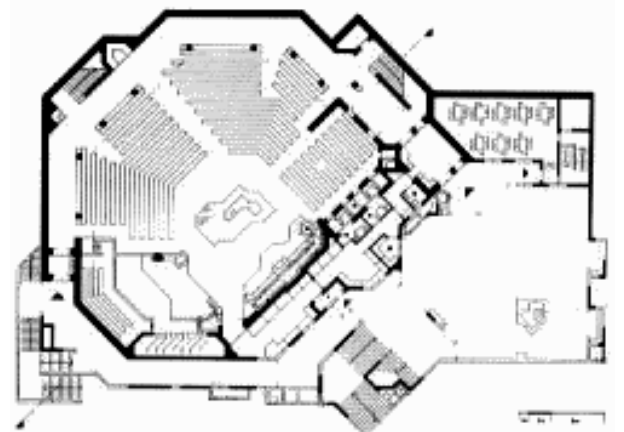
-338- Igreja de St. Christophorus construída (1970) projectada por Erhard Fischer.



-339- Corte longitudinal da Igreja de St. Christophorus, Alemanha



-340- Igreja de St. Nicolas em Heremence (1967-71) projectada por Walter M. Forderer .



-341- Planta centrada da Igreja de St. Nicolas em Heremence (1967-71) .

se disponha mais adequadamente em três filas na direcção do altar. Assim num espaço interno amplo e fluído é exigida uma participação mais activa por parte dos fiéis nas celebrações litúrgicas.

O baptistério é colocado ao lado do altar, formando uma capela própria, adjacente e aberta para o corpo principal da igreja. A iluminação é praticamente toda feita pela cobertura, não havendo deste modo janelas nas paredes que possam distrair o olhar dos fiéis focado na liturgia.

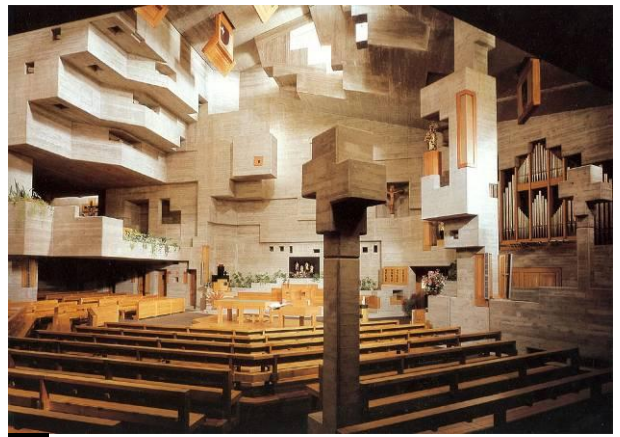
Após o Concílio, também na Suíça surgira um belo exemplar da arquitectura religiosa contemporânea, a **Igreja de St. Nicolas** em Heremence, projectada por Walter M. Forderer entre 1967-71 e que por sua vez apresenta algumas semelhanças com a catedral de Neviges de Gottfried Bohm.

“Walter Forderer, um arquitecto com alguma experiência na vertente da arquitectura religiosa, publicara em 1964 um ensaio “Igrejas Construídas Hoje para Amanhã?” onde aflora questões importantes sobre o panorama da arquitectura religiosa contemporânea”. (101)

A Igreja de St. Nicolas, inserida num centro paroquial surge como uma síntese evolutiva da Igreja de St. Johannes (1965-70) também projectada por Walter Forderer segundo o conceito de *igreja-obra de arte* ou *igreja-escultura* onde a pedra trabalhada é substituída pelo betão cofrado.

O aspecto expressionista do exterior, parece ser redobrado quando entramos no interior do edifício: a escultura de betão impera num espaço que parece desconstruído e fragmentado, com balcões salientes, galerias reentrantes, cantos, esquinas avançadas e recuadas, constituindo um espaço verdadeiramente dinâmico. A planta poligonal dispõe a assembleia em três lados do altar, aproximando os fiéis da mesa da Palavra e da mesa da Celebração, num acto que resulta do entendimento das referências conciliares.

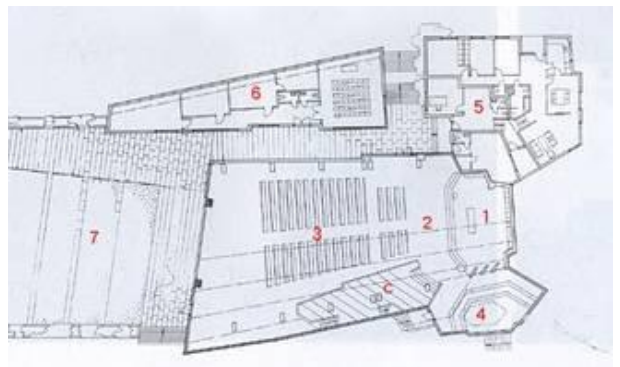
Em Itália, logo após o Concílio do Vaticano II, em 1966 o Cardeal Giacomo Lercaro de Bolonha encomendou ao



-342- Vista interior da Igreja de St. Nicolas em Heremence (1967-71) .



-343- Igreja e centro comunitário em Riola (1966) da autoria de Alvar Alto.



-344- Planta do centro comunitário em Riola .



-345- Vista interior da Igreja comunitário em Riola.

arquitecto Alvar Alto (1898-1976) que desenha-se uma **Igreja e centro comunitário em Riola**. Alvar Alto, arquitecto filandês, tinha anteriormente projectado no seu país a Igreja de Vouksenniska, que em planta apresenta algumas semelhanças com o alçado da nova Igreja de Riola, proporcionando uma volumetria ritmada que interfere no dinamismo da obra com grande força expressiva.

Implantada num cenário natural, por entre as árvores na margem do rio Reno, a Igreja de St. Maria em Riola, foi o último projecto do arquitecto filandês. Projectada entre 1966-68, fora construída num período bastante extenso (1968-80), tendo sido concluída somente após a morte do arquitecto. Uma das questões que auxiliou o desenvolvimento do programa da igreja foi o interesse pela adaptação às novas tendências litúrgicas que emanaram do Concílio do Vaticano II, pretendendo estabelecer uma estreita relação entre o altar, a assembleia, o coro e o baptistério.

A planta trapezoidal, apresenta uma disposição longitudinal da assembleia sobre o altar, enfatizada pela estrutura porticada decrescente, e sobretudo pelo efeito lumínico proveniente dos lanternins, dispostos ao comprimento do espaço proporcionando um ambiente adequado à liturgia. Existe a preocupação da luz enquanto bem estar dos fiéis, e cuidados técnicos com os materiais e a acústica, no sentido de exacerbar a eucaristia como centro da celebração.

O espaço interior da nave, pode ainda ser estendido para o exterior através da ampla porta de entrada para uma praça ou adro ao ar livre, onde o campanário que só fora erguido em 1994 marca a existência de um lugar sagrado.

Também em Itália, fora projectada a **Igreja da Sagrada Família** por mão do arquitecto e historiador em matéria de arquitectura religiosa, Paolo Portoghesi. Construída entre 1969-74 em Salerno, marcou o início de uma carreira da arquitectura ao serviço da liturgia onde o arquitecto aprofundou o tema da arquitectura religiosa, compreendendo os símbolos e significados dos espaços nos diferentes rituais.

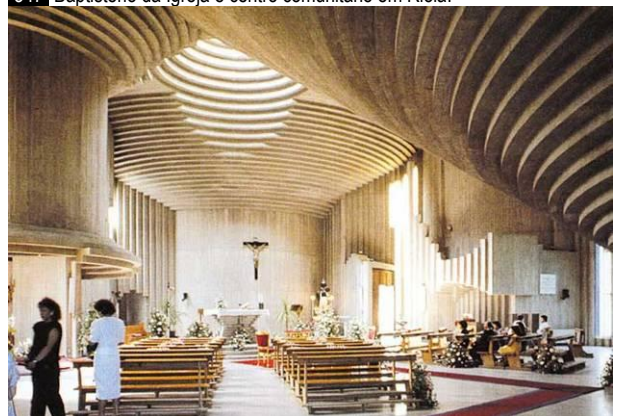
Concebida em betão armado aparente, com uma estrutura complexa, a Igreja de Salerno baseia-se num sistema de três círculos concêntricos, numa metáfora à Santíssima



-346- Vista sobre a entrada da Igreja e centro comunitário em Riola.



-347- Baptistério da Igreja e centro comunitário em Riola.



-348- Igreja da Sagrada Família, projecto de Paolo Portoghesi.



-349- Capela de S. Bento (1985-88) projectada por Peter Zumthor.

Trindade escalonando a cobertura do espaço interno de forma a criar um inédito efeito dinâmico espacial de luz e sombra, acentuado pelo lanternim central que ilumina delicadamente todo o espaço.

O espaço interno é bastante dinâmico e animado, a planta, parte de uma organização intermédia entre o sentido longitudinal e central sobre o altar em três filas de bancos. O altar elevado numa plataforma com três degraus é constituído por uma mesa também escalonada, entrando em sintonia com o espaço onde se insere. As superfícies escalonadas contraem e dilatam o espaço com paredes concavas e convexas adulterando a rigidez espacial. A Igreja de Salermo é dotada de grande simbolismo e significado, que embora pouco aparente constitui uma nova dimensão espiritual da arquitectura sagrada.

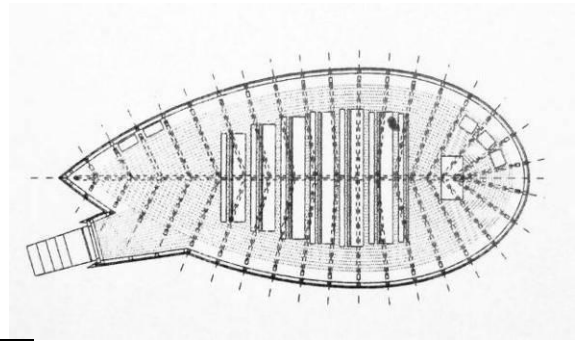
Na Suíça, nos anos 80, destaca-se a **Capela de S. Bento** (1985-88) projectada por Peter Zumthor. Constitui a sua obra mais pequena, porém é uma das mais conhecidas. A construção desta capela, deve-se a um concurso promovido para substituir uma antiga capela do séc XVI que fora destruída em 1984 por uma avalanche.

A Capela de S. Bento, assume um desenho que adevém de uma longa tradição arquitectónica religiosa, tendo contribuído para tal o acompanhamento do projecto pelo Padre Daniel Schonbachler, teólogo e professor de arte contemporânea. Assim como as antigas igrejas que se distinguiram na paisagem das restantes edificações, a Capela de S. Bento tornara-se num marco arquitectónico, no entanto, apesar da sua contemporaneidade consegue estabelecer o diálogo com as habitações envolventes como se sempre ali estivesse estado num perfeito respeito pela natureza e pela pré-existência.

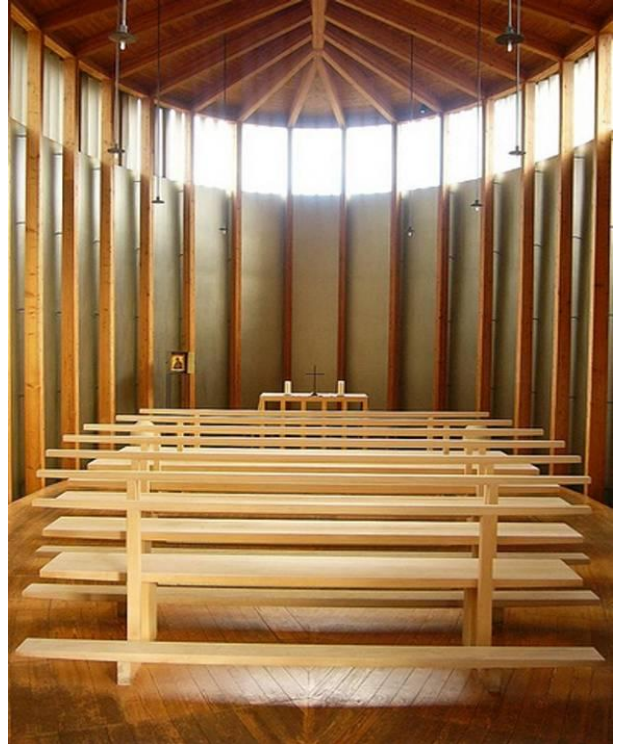
“Apesar da forma do edifício ser estranha, a presença de uma obra de arquitectura contemporânea com raízes que penetram bastante fundo na história da arquitectura, evoca memórias que me parece valerem bem mais a pena do que qualquer citação directa de uma forma tradicional.”⁽¹⁰²⁾

102 - ZUMTHOR, Peter, Cit. In

http://www.snpcultura.org/tvb_peter_zumthor_3_4.html; at 2010-08-10



-350- Planta da Capela de S. Bento, Suíça.



-351- Vista interior da Capela de S. Bento, Suíça.



-352- Vista interior da Capela de S. Bento, Suíça



-353- Vista exterior da Capela de S. Bento

A Capela é construída inteiramente em madeira, que para além de ser um material de grande simbologia na cultura cristã, constituiu um material de construção utilizado habitualmente na região, mostrando a tradição local de construir. A planta, apresenta uma forma elipsoidal, baseada no *Lemniscado de Bernoulli*,⁽¹⁰³⁾ provocando um efeito peculiar no espaço interno tornando-o mais centralizador que longitudinal, formando uma ruptura no efeito perspetico e orientando a atenção para um ponto fixo, onde se situa o altar, também ele uma mesa de madeira. Todavia, apesar da centralidade criada, a sequência de sete bancos que dá lugar para 40 pessoas, acompanha o perímetro da pequena nave criando a sensação de uma assembleia do tipo *processional*.

A iluminação é delicada e não permite o contacto visual com o mundo exterior. No cimo das paredes e antes da cobertura surge uma banda de altas janelas que ilumina naturalmente o interior da capela.

Deste modo, Peter Zumthor na Capela de S. Bento surpreende-nos pela simplicidade da sua complexidade, enquadrando perfeitamente o edifício na paisagem e na tradição local e, melhor ainda, inserindo-o na História da Arquitectura Religiosa ao inovar na continuidade com o passado, demonstrando que as novas linguagens arquitectónicas são capazes de se associar à tradição da arquitectura sagrada.

Em Itália, o arquitecto Mario Botta (1943) tornara-se nos anos 80, num importante projectista de edifícios religiosos. A **Capela de S. Giovanni Baptista** em Mogno que tal como a Capela de S. Bento de Peter Zumthor surgira de um concurso para uma nova igreja, devido a uma avalanche que em 1986 desmorenara uma antiga capela. O cenário também não é muito diferente, situando-se numa paisagem natural entre as montanhas.

A Igreja anterior, desaparecida por força da natureza representava simbolicamente o reconhecimento da comunidade que a erguera. Por isso, Mario Botta, intentou recriar ao máximo através deste projecto o reflexo da comunidade onde a pequena capela se implantava.



-354- Vista interior da Capela de S. Bento



-355- Vista exterior da Capela de S. Bento.



-356- Vistada entrada da Capela de S. Bento.



-357- Capela de S. Giovanni Baptista em Mogno (1986) da autoria de Mario Botta.

103 - Curva algébrica do quarto grau, usada para desenhar o símbolo do infinito

De perímetro oval, a pequena capela de S. Giovanni Baptista, aflora na paisagem, apresentando-se com um corpo cilíndrico truncado, revelando a pureza das suas formas. A entrada é feita por baixo da bela escada que acede ao campanário. Uma entrada quase imperceptível e bastante exígua, discreta nas suas formas, por meio de um pequeno túnel que faz a transição da paisagem natural para o espaço sagrado. E eis que espantosamente nos deparamos com um excepcional espaço interno e somos iludidos por um espaço de planta rectangular que em nada é denunciado a partir do exterior. O espaço interno é apreendido imediatamente na sua totalidade. Com apenas dois bancos para lugares sentados, encontramos logo diante do altar, uma mesa maciça apoiada num pilar central que surge emulduorado por uma série de arcarias escalonadas que dão acesso a uma pequena sacristia.

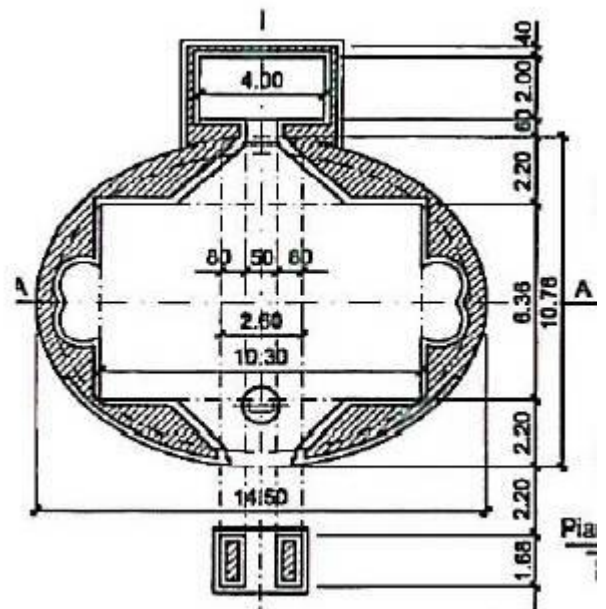
A luz, é toda proveniente do tecto envidraçado por um grande lanternim onde planta rectangular do pavimento termina já de forma oval tal como nos apresenta a vista do exterior. O interior é despojado, surgindo apenas animado pelo tratamento pictórico proveniente do revestimento de pedra de granito cinzento e mármore branca em linhas horizontais.

Embora de uma dimensão muito reduzida a capela projectada por Botta apresenta-se como uma obra excepcional da arquitectura religiosa contemporânea, reflectindo, apesar de aparentemente ser vazia de símbolos, uma magnificência espiritual dificilmente encontrada actualmente em exemplos religiosos.

Mario Botta desenvolveu outros projectos de edifícios religiosos, no final da década de 80, como a **Igreja de Pordenone** (1987-92) em Itália ou a **Igreja de Sartirana** (1987-95) também erguida em Itália. Ambas apresentam um tratamento de espaço interior idêntico, Botta tende a preferir a organização interna de planta central e de forma circular, o volume contentor cilíndrico está constantemente presente nas suas igrejas.

“Para o projecto de construção da Casa de Deus pensei com o mesmo espírito que se constrói a casa dos homens”
(104)

104 - BOTTA, Mario; Cit. In, PIZZI, Emilio; Mario Botta, Obras y Proyectos; pg. 86



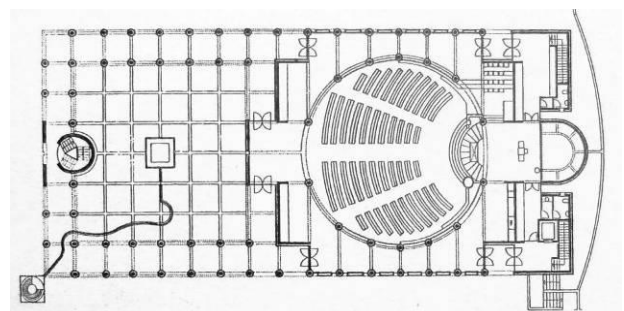
-358- Planta da Capela de S. Giovanni Baptista.



-359- Vista interior da Capela de S. Giovanni Baptista .



-360- Vista sob a cobertura da Capela de S. Giovanni Baptista.



-361- Planta da Igreja de Pordenone (1987-92) projectada por Mario Botta.

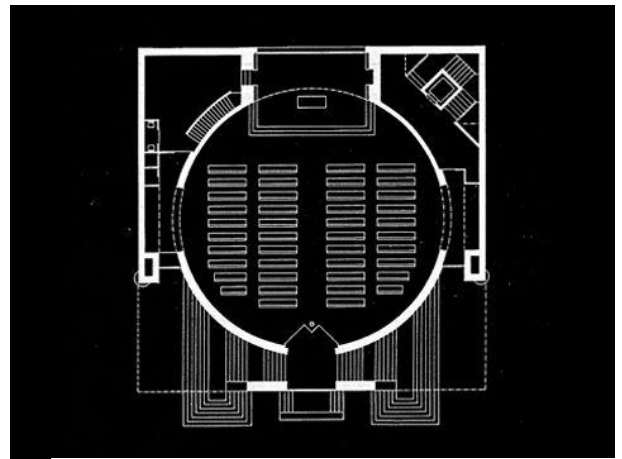
Contudo, é de realçar a **Catedral de Evry** (1988-95) inserida num vasto complexo comunitário tal como os exemplos que se seguiram ao Concílio do Vaticano II. O projecto visa a formação de um novo centro urbano numa cidade no sul de Paris, em França, feita sem qualquer plano urbanístico determinado. A Catedral segue a mesma linguagem tipológica dos exemplos anteriores: um volume cilíndrico truncado. Com 77m de diâmetro, a Catedral é concebida numa estrutura em betão armado revestida a alvenaria de tijolo no exterior, assim como no interior, estabelecendo uma certa analogia com algumas construções romanas.

O projecto da Catedral de Evry expressa uma nova forma de concepção de espaço religioso dotada de grande dinamismo. Acede-se ao espaço da nave cilíndrica por uma entrada lateral que nos permite reconhecer de imediato o espaço sagrado central. A nave é ainda envolvida por um corredor perimétrico ascendente, que nos conduz à pequena capela do Santo Sacramento e à sacristia.

A assembleia, dispõe-se longitudinalmente em quatro fileiras de bancos em relação ao altar e não em forma de ferradura como na Igreja de Pordenone. O altar, surge elevado num pódio e é acompanhado de um vitral em arco que se situa posteriormente e que conduz o olhar a estender-se para além do altar. Sobre o altar salienta-se um volume de grande plasticidade que parece estender-se sobre a congregação. A luz, iluminando abundantemente todo o espaço como acontece na pequena Igreja de Mogno provém do plano inclinado da cobertura que alberga um pequeno jardim no seu contorno.

“ Uma catedral hoje em dia é uma ocasião extraordinária para a construção e enriquecimento do espaço de vida, é um novo símbolo esperado pelo homem (...) proporcionamos uma pausa, um momento de silêncio, uma ocasião para a reflexão...” (105)

Com grande singularidade arquitectónica, este edifício propõe uma nova forma de liturgia e uma nova noção de espaço sagrado. Mario Botta tivera inevitavelmente



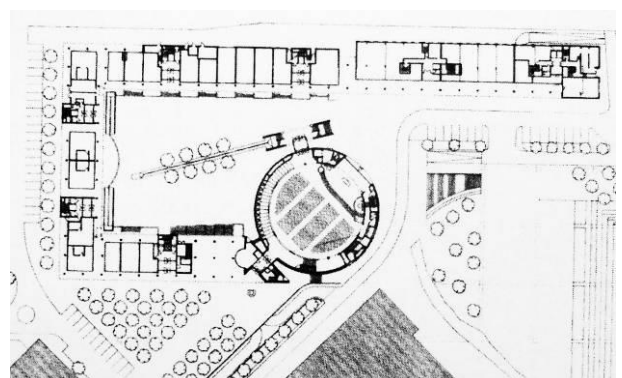
-362- Planta da Igreja Sartirana (1987-95) projectada por Mario Botta.



-363- Catedral de Evry, França (1988-95) projectada por Mario Botta.



-364- Vista interior da Catedral de Evry, França (1988-95).



-365- Planta da Catedral de Evry, França (1988-95).

conhecimento das directivas que emanaram do Concílio do Vaticano II, mas foi sobretudo o seu génio criativo que elevou os seus edifícios de culto a um alto grau de espiritualidade arquitectural.

Outro arquitecto que neste período soubera explorar uma nova dimensão de espiritualidade na construção de edifícios religiosos fora o japonês Tadao Ando. As suas obras surgem envoltas num desprovido ornamento estético com base na relação entre o edifício, a luz e a natureza.

Nesse sentido, a sua **Igreja Sobre a Água** (1985-88) localizada na ilha de Hokkaido no Japão constitui uma das suas obras mais bem sucedidas, na utilização da natureza e na sua íntima relação com o projecto de arquitectura. Tadao Ando criara um microcosmos, combinando simples mas brilhantes conceitos como o sagrado e o profano, o natural e o artificial, o vazio e o infinito, numa filosofia onde consegue conciliar a cultura oriental e ocidental, criando deste modo obras ímpares pela dimensão espiritual e transcendental que carregam no seu espaço sagrado.

O plano arquitectónico da Igreja é fundamentado numa clara ordem geométrica. A sua composição baseia-se no espelho de água onde se insere com a intersecção de dois volumes, que constituem dois espaços: um prisma com base quadrada e um cubo de 10m de lado.

Um dos aspectos mais notáveis da Igreja consiste na substituição que Tadao Ando fizera na parede de fundo do templo, que geralmente suporta imagens divinas e de significado religioso, para agora dar lugar a uma plano transparente que deixa ver a imagem mais viva e eloquente do Criador: a própria natureza. Proporcionando desta forma um ambiente mais vivo e colorido, com uma paleta em constante metamorfose ao longo das várias estações do ano. Assim o espaço interno da capela estende-se para o exterior, mantendo uma relação visual e simbólica com uma cruz de metal localizada no meio do lago.

No volume cúbico, após contornar a parede em L, o visitante sobe e desce alguns passos em torno de um espaço definido por quatro cruzeiros que definem um cubo virtual, compreendido como um espaço divino que se orienta



-366- Vista interior da Catedral de Evry, França (1988-95) .



-367- Vista exterior do complexo religioso da Catedral de Evry, França .



-368- Igreja Sobre a Água (1985-88) da autoria de Tadao Ando.



-369- Igreja Sobre a Água revela uma enorme relação com a natureza.

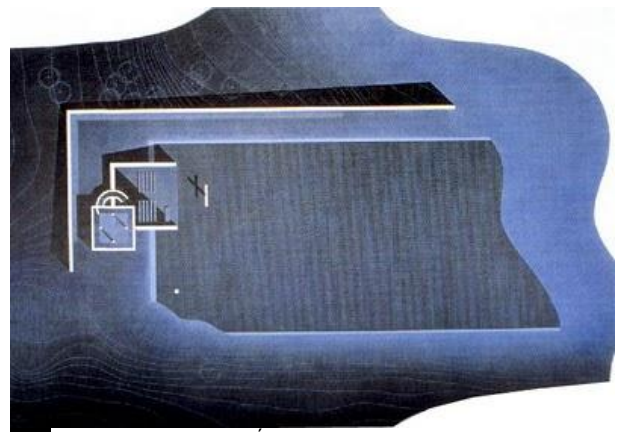
de acordo com os pontos cardeais. O espaço no interior das cruzes é um pequeno quadrado de cobertura envidraçada e uma fila de bancos dispostos em torno do seu perímetro.

“Parte de uma caixa de escadas, escura, curvada, levantando a súbita visão de uma cruz e um lago azul escuro. O horizonte separa o céu da terra, o sagrado do profano. A paisagem transforma-se gradualmente na sua aparência, numa transição em que os visitantes podem sentir a presença da natureza e do sagrado. O sol, o lago e o céu vão continuar a cantar músicas diferentes.”⁽¹⁰⁶⁾

Após o Concílio do Vaticano II, assistimos deste modo, a uma nova era da arquitectura religiosa contemporânea. A partir da segunda metade da década de 60, as directrizes Conciliares, orientaram uma nova concepção de arquitectura sagrada. No entanto, conforme se referiu no capítulo introdutório deste período, as decisões que resultaram do Concílio nem sempre foram compreendidas na sua integridade, devido à falta de uma prévia preparação que demonstrasse plena e claramente as intenções e procedimentos da reforma litúrgica. O intento da Igreja de abrir as portas à arte contemporânea e aliá-la às novas concepções litúrgicas que introduziam alterações significativas após tantos séculos de dogmas e conservadorismos, resultara por isso numa dificuldade de compreensão, tanto por parte dos fiéis, como por parte daqueles que tinham um papel preponderante na divulgação dos parâmetros da reforma litúrgica.

Porém, após o Concílio do Vaticano II, de acordo com a análise desenvolvida, verificara-se uma nova concepção de espaço sagrado, mais centralizador e mais participativo. A dimensão de edifício de culto passa também da pequena e isolada célula de igreja paroquial, para a ideia de complexo comunitário, dando lugar a igrejas inseridas em vastos e complexos edifícios com funções não só religiosas.

Outro aspecto que caracteriza a arquitectura religiosa concebida a partir da década de 60, fora a procura da



-370- Planta da Igreja Sobre a Água .



-371- Vista interior da Igreja Sobre a Água .



-372- Vista do volume cúbico da Igreja Sobre a Água.



-373- Vista da relação da Igreja com o lago.

106 - ANDO, Tadao; Cit. In <http://moleskinearquitectonico.blogspot.com/2007/02/la-iglesia-sobre-el-agua.html> at 2010-08-16

linguagem individual por parte de cada arquitecto. Após a decadência do Movimento Moderno, a arquitectura prosseguiu um novo caminho, fundamentado sobretudo na experiência pessoal de cada arquitecto.

Embora nos anos 40 e 50 já fosse notória a diversidade de linguagens individuais, entenda-se por exemplo a diferença entre a arquitectura protagonizada por Rudolf Schwartz, por Le Corbusier ou por Oscar Niemeyer, entre outros, que apesar de contemporâneos e inseridos no Movimento Moderno prosseguiram as suas carreiras com linhas projectuais formalmente bem distintas entre si.

A partir da década de 60 e prolongando-se pelos anos 70 e 80, a arquitectura, e como consequência a arquitectura religiosa, apresentou-se com linguagens e expressões muito diversas, fruto da interpretação pessoal de cada autor.

Todavia, após o Concílio do Vaticano II quando supostamente estavam declaradas as orientações sobre um novo rumo da arquitectura ao serviço da liturgia, a partir da década de 70, notara-se um gradual decréscimo na construção de edifícios religiosos. O ímpeto de edificação de igrejas que se deu no pós 2ª Guerra um pouco por todo o continente Europeu passava agora por um período de estagnação.

O facto fundamental foi que Igreja não reconheceu, ou não quis aceitar, a grande revolução da sociedade ocidental que se manifestou na década de 70 criando um certo desmorenamento da sociedade cristã. Muitos conservadores aproveitaram para atribuir este facto ao Concílio, contudo o problema não residia neste facto. O que na verdade acontecera, fora uma revolução total da sociedade contemporânea: revolução na cultura, na ciência, na economia, na política, na sexualidade, uma revolução total e profunda com consequências na ética e na religião.

Verificou-se desde esta altura, um despertar da liberdade pessoal de cada um. Notara-se uma vontade de viver plenamente a vida, com o desenvolvimento máximo de todas as capacidades, por isso podemos entender como o cristianismo perdeu força, porque de certo modo passava a mensagem de uma maneira penitencial de vida, sendo

afamado pela repressão de todos os movimentos vitais e da libertação humana.

Após o despertar da consciência desta revolução cultural, milhares de homens e mulheres cristãs, afastaram-se da Igreja, não por motivos de doutrina ou de crenças, mas porque não aceitavam mais o estilo penitencial da espiritualidade que se ensinava. Deixaram de ter medo do inferno e dos castigos de Deus. O que rejeitavam na Igreja não eram os dogmas, menos ainda o Evangelho, mas a austeridade da vida, a preocupação constante pelo pecado e o medo que se infundia na consciência do pecador.

Desta forma, estas consequências, repercutiram-se na vida social e cultural das comunidades e como tal o decréscimo na ida à igreja traduziu-se numa redução de fiéis presentes para a celebração eucarística. Muitas igrejas chegaram inclusive a fechar, outras permanecem praticamente vazias, não sendo por isso, salvo algumas excepções, necessária a construção de mais edifícios religiosos.

4.5.1 - Portugal , De Moderno a Pós-Moderno

“ O papel do MRAR- Movimento de Renovação da Arte Religiosa - neste processo de afirmação e de consolidação da arquitectura religiosa moderna, foi essencial. Nele participavam de modo significativo muitos artistas e intelectuais portugueses (sendo de destacar justamente entre outros, a acção longa e coerente, na militância como na obra qualificada e exemplar de um arquitecto, Nuno Teotónio Pereira). Gradualmente distanciados do regime político, e ao mesmo tempo crentes num catolicismo que desejavam renovado segundo as mais justas e actuais doutrinas e atitudes do Vaticano”⁽¹⁰⁷⁾

O percurso da arquitectura religiosa erguida em Portugal até aos anos 50, foi um processo penoso, onde o Movimento moderno era constantemente adiado e substituído por uma arquitectura revivalista e historicista influenciada por personagens mais conservadoras e sobretudo por influência do regime ditatorial que se fazia sentir no nosso país.

Na década de 50, dera-se início a formação do Movimento de Renovação da Arte Religiosa, constituído por um grupo de arquitectos e artistas desejosos de afirmar a arte moderna ao serviço da Igreja em Portugal. Este grupo renovador, expôs até finais dos anos 60 uma grande actividade, apresentando projectos inovadores e discutindo a temática da arte sacra, afirmando e consolidando a arte e arquitectura moderna em Portugal.

O MRAR, enquanto movimento vanguardista, deixou antever a reforma litúrgica lançada pelo Concílio do Vaticano II através da renovação da arquitectura religiosa, deixando obras que testemunham o ardente desejo dos seus autores em estabelecer a ruptura com a desactualizada arquitectura de revivalismos que por cá se fazia.



-374- Igreja Paroquial de Águas (1949-57) projectada por Nuno Teotónio Pereira.



-375- Igreja Matriz de Santo António de Moscavide (1951-53) projectada por Freitas Leal e João de Almeida.



-376- Igreja do Sagrado Coração de Jesus (1961-70) projectada por Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas.

107 - FERNANDES, José Manuel; Arquitectura Religiosa in A Igreja e a Cultura Contemporânea em Portugal 1950-2000; Universidade Católica, pg29

De acordo com a análise efectuada, do MRAR resultaram obras ímpares, e profundamente inovadoras que despertaram a verdadeira consciência da organização e concepção do espaço sagrado no território nacional, como por exemplo a Igreja de Águas, a Igreja de Moscavide e principalmente a Igreja do Sagrado Coração de Jesus que manifesta claramente uma adaptação às medidas e exigências lançadas pelo Concílio do Vaticano II, surgindo como uma obra exemplar influenciando certamente os projectos que lhe sucederam.

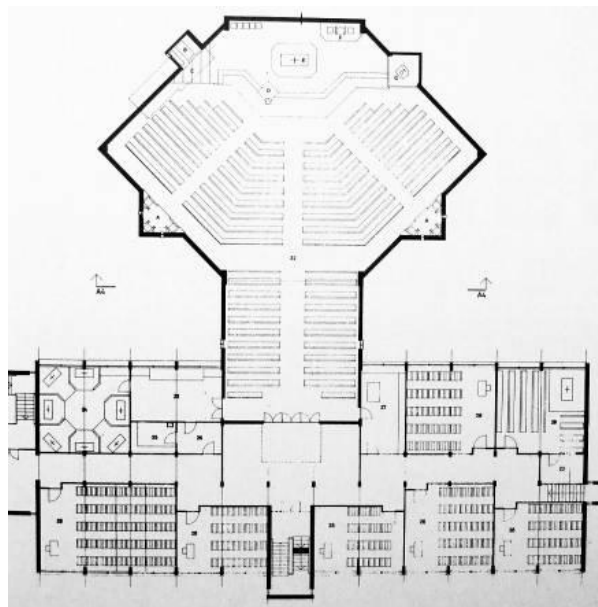
Em Portugal, na década de 60, verificou-se a continuidade na produção arquitectónica religiosa, que tivera início na década anterior, com a concepção de grandes espaços unitários focalizados na relação da assembleia com o altar. Embora um pouco mais complexos, decompostos em vários momentos espaciais, correspondendo a cada zona uma função litúrgica distinta como o altar, o baptistério, o coro ou a capela do Santíssimo... Construíram-se várias igrejas, fruto de uma geração de arquitectos desejosa de abrir as portas à modernidade e a manifestá-la também na arquitectura que erguia a morada de Deus.

Em 1961 foi também criado o Secretariado das Novas Igrejas do Patriarcado (SNIP) com Diogo Lino Pimentel e António Flores Ribeiro. O SNIP fornecera orientações técnicas e estéticas sobre outros modos de construir e projectar os espaços religiosos, segundo os preceitos do Concílio e da modernidade do tempo que se vivia. A função do SNIP, era evidenciar-se como departamento regulador das normas conciliares, proporcionando apoio técnico e estabelecendo uma sintonia com a arquitectura contemporânea para tentar responder às necessidades concretas das várias comunidades religiosas.

As directrizes que emanaram do Concílio do Vaticano II, foram dadas a conhecer aos arquitectos e fizeram-se surtir rapidamente nas Igrejas construídas por eles no nosso país. As igrejas pós conciliares (e algumas ainda pré-conciliares) realizadas em Portugal conseguiram finalmente acompanhar a expressão das correntes artísticas e arquitectónicas que moviam a construção de edifícios religiosos um pouco por toda a Europa. Assim, a arquitectura religiosa dos anos 60



377. Capela Maior do Instituto Nun'Alvares em Santo Tirso (1964-71) da autoria de Fernando Távora.



378. Planta da Capela Maior do Instituto Nun'Alvares em Santo Tirso.

apresentava uma total expressão de modernidade, quer pelos materiais e técnicas (betão armado aparente, muros brancos, integração de obras plásticas contemporâneas...) e sobretudo uma espacialidade inovadora, com recintos internos assimétricos e poligonais, que reflectiam uma articulada relação entre os elementos constituintes do espaço litúrgico, procurando atingir uma grande unidade espacial.

“Na construção de edifícios sagrados, tenha-se grande preocupação de que sejam aptos para lá se realizarem as acções litúrgicas e permitam a participação activa dos fiéis”

(108)

O Concílio do Vaticano II, atribuiu grande importância ao valor da assembleia participativa, formada pelos fiéis, renovando a liturgia e instaurando alterações na organização dos espaços das igrejas, constituindo uma mudança fundamental na relação entre a igreja e os artistas contemporâneos e na relação entre a arquitectura e liturgia.

As novas igrejas nacionais, deveriam então ser construídas para atender à renovação litúrgica do Concílio, o que já tinha sido em parte, anteriormente fundamentada pelo MRAR. O essencial do espaço sagrado é a relação intrínseca entre a assembleia, o espaço celebrativo e o presbitério, onde se desenvolvem as acções litúrgicas, que juntamente devem traduzir o verdadeiro significado da liturgia durante a celebração dos cristãos. Deste modo a relação altar-assembleia, foi um dos assuntos mais debatidos nos princípios da Reforma Litúrgica, e aquele que mais alterações proporcionou ao nível espacial e formal dos novos edifícios religiosos. Verificou-se um retorno à simplicidade e funcionalidade espacial e um abandono do simbolismo excessivo.

Assim, as igrejas da década de 60, foram projectos maioritariamente objecto de apresentação e debate em reuniões que o MRAR realizou periodicamente. Os projectos realizados antes ou durante o Concílio do Vaticano II (como o caso da Igreja do Sagrado Coração de Jesus que já



379 Igreja Paroquial de Rio Maior iniciada por Formosinho Sanches e posteriormente projectada por José Luís Zúquete e José Bruchy em 1966.



380 Vista interior da Igreja Paroquial de Rio Maior.

108 - Concílio do Vaticano II, 3ª Constituição, Sacrosanctum Concilium, Art nº124; Cit. In http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_po.htm ; at 2010-08-02

analisamos) sofreram alterações em função das conclusões destas mesmas reuniões e do resultado do espírito que a realização do Concílio Ecuménico deixava antever.

As directivas sobre as igrejas pós-conciliares, foram normalizadas através de um regulamento, elaborado pelo Secretariado das Novas Igrejas do Patriarcado logo após o Concílio, em 1965 com o intento de regularizar e resolver as problemáticas da organização do espaço litúrgico.

Às igrejas dos anos 50 que apresentavam um espaço litúrgico organizado em duas zonas unificadas (altar- assembleia) e, às igrejas do início da década de 60 que expressam um cuidado na articulação dos vários espaços no interior do edifício religioso, sucede-se uma organização distinta do espaço sagrado, agora com uma concentração dos elementos constituintes ao longo do presbitério (altar, ambão, baptistério, coro) com o objectivo de introduzir o carácter de participação activa da assembleia na celebração litúrgica.

Surgiu assim uma nova tipologia programática do espaço religioso, que aliada às variantes e opções formais de cada arquitecto, resultou em edifícios eclesiais inovadores, detentores de novas organizações espaciais, novas volumetrias e certamente uma nova espiritualidade do espaço litúrgico.

Entre os vários projectos de igrejas e centros paroquiais erguidos neste período, poderemos destacar alguns edifícios religiosos, novos ou remodelados, cujas linhas nos parecem coincidentes com as actuais exigências da liturgia e com o desejo de renovação arquitectónica pela linguagem expressa, pela concepção de espaço e pelo desenho e disposição dos diversos elementos que constituem o espaço sagrado.

A Capela Maior do Instituto Nun`Alvares em Santo Tirso (1964-71) da Autoria de Fernando Távora com a colaboração Joaquim Sampaio, Alberto Neves, Domingos Tavares e Bernardo Ferrão, apresenta uma estrutura monolítica em betão armado aparente, a Igreja Paroquial de Rio Maior com o projecto iniciado em 1961 por Formosinho Sanches e posteriormente projectada por José Luís Zúquete e José Bruchy em 1966, a Igreja de S. Martinho de



-381- Igreja de S. Martinho de Cedofeita (1967) projectada por Eugénio Alves de Sousa.



-382- Igreja de S. Martinho de Cedofeita .



-383- Igreja de Santa Maria de Sever do Vouga, (1966-67) por mão dos arquitectos Abrunhosa de Brito e Manuel Magalhães.

Cedofeita (1967) projectada por Eugénio Alves de Sousa que apresenta uma grande experimentação do betão armado.

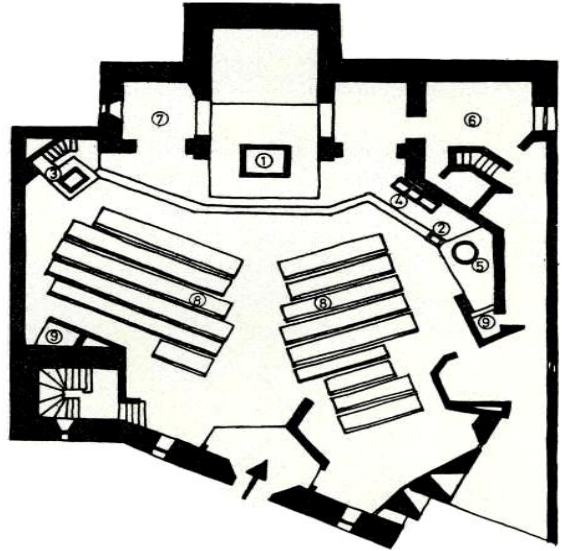
Outra obra de grande importância, foi a remodelação da **Igreja de Santa Maria de Sever do Vouga**, em 1966-67 por mão dos arquitectos Abrunhosa de Brito e Manuel Magalhães. Uma antiga igreja de três naves, que foi alvo de uma importante renovação que intentava alterar tudo aquilo que prejudicasse as modernas exigências da actividade Litúrgica.

Exteriormente, aproveitou-se a torre sineira e a fachada fora desviada diagonalmente criando um espaço mais abundante. Interiormente mantivera-se a cabeceira tripartida e o grande púlpito. Deste modo, foi retirada toda a estrutura interior, criando um novo espaço, único e o mais amplo possível com boa visibilidade, sem obstáculos conduzindo a uma participação activa dos fiéis. Foi construído um balcão para aumentar a capacidade da assembleia. O altar, fora colocado à frente da antiga capela-mor de forma a facilitar a participação dos fiéis na celebração eucarística, o ambão fora também colocado perto do altar e a pia baptismal fora condignamente implantada para ser facilmente venerada.

A antiga imagem da padroeira foi colocada junto à porta principal recebendo maternalmente todos aqueles que vinham para se abrigarem na Casa de Deus, onde as antigas paredes de pedra se misturam harmoniosamente com o betão e o tijolo maciço, reflectindo um perfeito exemplo de renovação de um templo antigo.

Dos arquitectos Abrunhosa de Brito e Manuel Magalhães, destaca-se ainda a **Igreja Paroquial de Calvão** (1969-70), um edifício de razoável dimensão, de planta poligonal resultante da coexistência de três hexágonos que nos remete para uma característica da arquitectura religiosa pós-conciliar dos anos 60 e 70, em que a organização do espaço litúrgico provém de uma forma radial e concêntrica tornando o espaço mais aberto e participativo. O presbitério apresenta igualmente uma interpretação renovada das medidas conciliares.

Outro elemento que assume a peculiaridade desta igreja e que também se torna numa característica deste período, é o



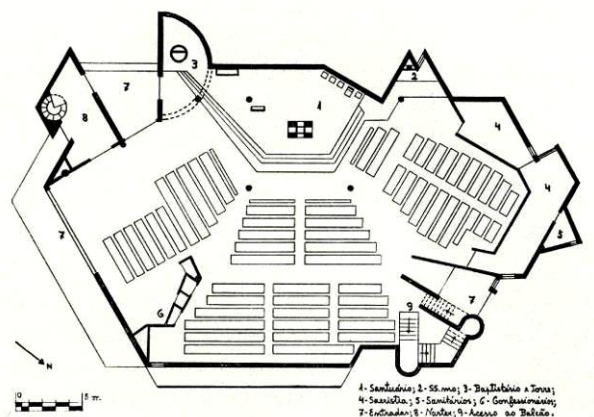
384 Planta da adaptação da Igreja de Santa Maria de Sever do Vouga.



385 Vista exterior da Igreja de Santa Maria de Sever do Vouga.



386 Igreja Paroquial de Calvão (1969-70), Dos arquitectos Abrunhosa de Brito e Manuel Magalhães.



388 Planta da Igreja Paroquial de Calvão (1969-70),

emprego assumido do betão armado na sua aparência crua e pura realçando a verdade do material num conjunto de grande sobriedade.

Na arquitectura religiosa pós-conciliar erguida em Portugal, é de atribuir igualmente certa importância à obra do arquitecto Luíz Cunha (1933), que exerceu uma produtiva actividade profissional no âmbito da construção de igrejas nos anos 60 e 70, protagonizando uma linguagem própria multifacetada e dotada de grande ecletismo, que apesar de apresentar algumas dissonâncias caminha no sentido da renovação espiritual da arquitectura litúrgica.

A **Igreja de N. S^a de Fátima**, em Póvoa do Valado, Aveiro (1965-68), projecto que fora debatido ainda no âmbito do MRAR, trata-se de uma das obras de maior referência da carreira de Luíz Cunha. Totalmente revestida a tijolo associada a uma linguagem vernacular, apresenta uma articulação volumétrica dinâmica, conciliando linhas curvas com linhas rectas, destacando-se a torre sineira que como nas igrejas barrocas demarca o edifício na paisagem.

“Quem olha de fora tão singular construção, toda em tijolo maciço à vista e em betão sem revestimento, não vê nela senão uma obra a parecer incompleta, com torres truncadas. Foi exactamente o que se pretendeu; dessa forma, ela causa uma séria interpelação ao viajante da vizinha estrada e dir-lhe-á que a Igreja, presente embora no mundo, jamais aqui alcançará a perfeição. (...) Mais ainda: o projectista quis tirar-lhe o aspecto exterior de templo para afirmar que só quem entra e está na Igreja é que conhece algo da sua vida e do seu mistério; há que ultrapassar os umbrais para encontrar o símbolo do Baptismo, a mesa da Eucaristia, o sacrário da Reserva e a imagem do Crucificado.”⁽¹⁰⁹⁾

No interior, invade-nos uma noção de unidade espacial entre os diferentes elementos. A planta, de forma poligonal apresenta uma organização central, explorando as normativas conciliares. A assembleia disposta em anfiteatro abraça o altar em duas fileiras de bancos que se torcem de modo a ser conseguida uma equidistância dos fiéis para o altar.

109 - GASPAR, João Gonçalves; A Arte nas Igrejas de Roma, Pela Europa até

Aveiro; Cit. In www.prof2000.pt/users/avculturl/aveidistrito/.../page13.htm

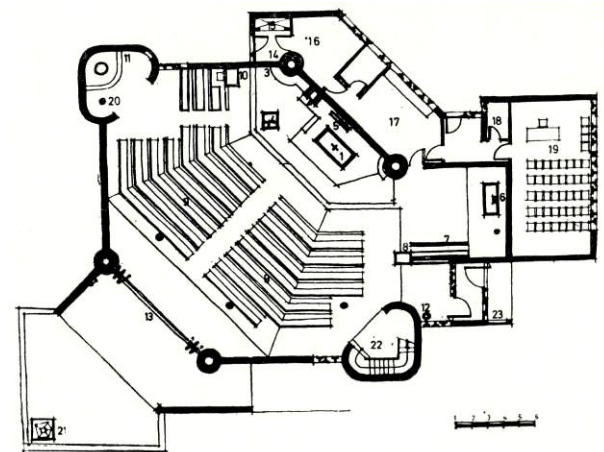
At 2010-08-17



-389- Vista exterior da Igreja Paroquial de Calvão (1969-70),



-390- Igreja de N. S.ª de Fátima em Póvoa do Valado (1965-68) de Luiz Cunha.



-391- Planta da Igreja de N. S.ª de Fátima em Póvoa do Valado.



-392- Vista interior da Igreja de N. S.ª de Fátima em Póvoa do Valado.

A Igreja do sagrado Coração de Jesus conhecida como **Igreja Paroquial do Carvalhido** (1967-77), também da autoria de Luíz Cunha, que assim como na Igreja Paroquial de Nevogilde (1966), da qual fora somente construído o centro paroquial, é concebida segundo o princípio da distinção entre duas zonas principais: a igreja enquanto Casa de Deus e centro paroquial enquanto Casa dos Homens que frequentam a Casa de Deus,

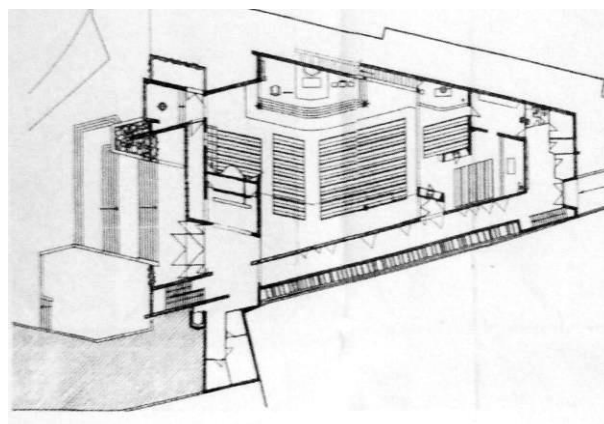
“Uma sagrada e outra profana. A sagrada pedindo sacralidade de ambiente, a outra ficando-se por critérios de exigência funcional” (110)

Todavia, o conceito de igreja inserida num complexo paroquial, que tem sido abordado neste estudo, desde a realização do Concílio do Vaticano II e que se tem manifestado em praticamente todos os edifícios religiosos da década de 60 e de 70, não terá talvez conseguido alcançar o verdadeiro conceito de igreja multifuncional, na medida em que ao criar dois espaços distintos, um para a celebração litúrgica (edifício da igreja) e outro para reuniões e outras celebrações religiosas (centro paroquial) não consegue por vezes obter a unidade espiritual pretendida num espaço desta natureza.

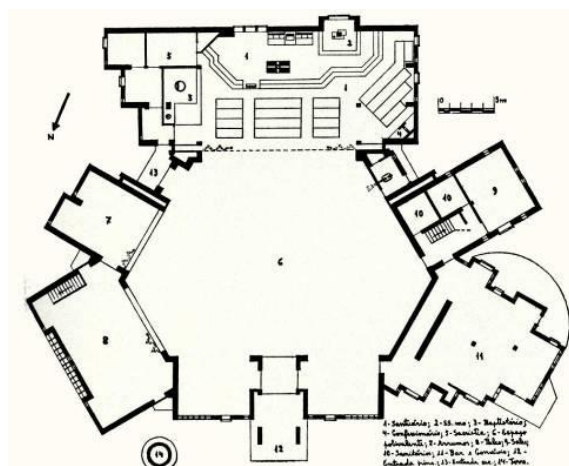
Na **Igreja de St. Joana Princesa** em Aveiro (1971-76), Luíz Cunha idealizou um espaço multifuncional, diluindo todas as barreiras, aproximando o edifício do polo dinamizador da vida comunitária, obtendo a centralização de todas as funções e de todos os compartimentos em torno do grande núcleo central onde se localiza a assembleia. Apesar de surgir como uma solução inovadora, se repararmos, acaba por estabelecer uma analogia com a organização dos complexos monásticos de outrora, na medida em que estes grandes edifícios polifuncionais, se organizavam perfeitamente em torno de um espaço comunitário - o claustro. Já anteriormente foi analisada esta questão no Centro Paroquial de Baumgarten construído em Viena em 1965 e projectado por Johann Georg Gsteu,



393 Igreja Paroquial do Carvalhido (1967-77) da autoria de Luiz Cunha.



394 Planta Igreja Paroquial do Carvalhido .



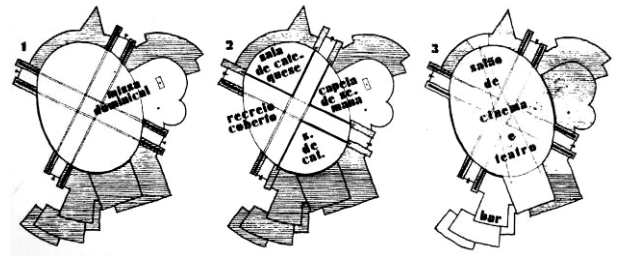
395 Planta Igreja de St. Joana Princesa em Aveiro (1971-76) Luiz Cunha.

A solução protagonizada por Luíz Cunha vai mais longe, uma vez que a igreja se abre para todos os compartimentos. Luíz Cunha atendeu sobretudo a dois princípios: a importância atribuída à celebração eucarística, que o levou a destacar o presbitério sem elementos que pusessem em causa a visibilidade da assembleia; e o relevo dado ao sentido comunitário desses mesmos actos, que possibilitou a criação de condições de igualdade para os fiéis, podendo subdividir o espaço em compartimentos para fins diversos, possibilitando várias organizações de espaço tal como o autor exemplificou no projecto não concretizado para a Igreja Paroquial de Pindelo.

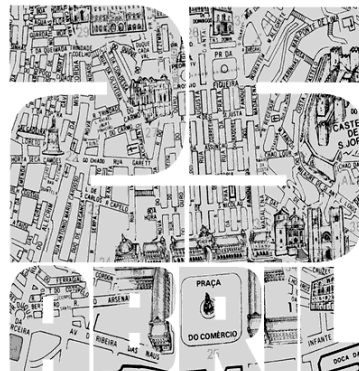
Todavia, a obra deste arquitecto, salvo raras excepções, conduz-nos a uma certa dissonância na compreensão da essência do espaço sagrado, na medida em que as opções de projecto concebidas pelo autor, concentram em si um aglomerado de formas difusas e por vezes até desconexas com elementos variados apostos. No entanto, realçamos nesta dissertação alguns dos seus edifícios religiosos por estes preconizarem uma organização espacial interna que, de certo modo, vai de encontro aos pressupostos enumerados pelas directrizes conciliares.

Após um conturbado período revolucionário que culminou com o 25 de Abril de 1974, a arquitectura portuguesa encontrou novos caminhos num processo de abertura, “a modernidade tende a afirmar-se como valor operativo, a par da contestação do racionalismo e da arquitectura moderna em situação pós-moderna” (111)

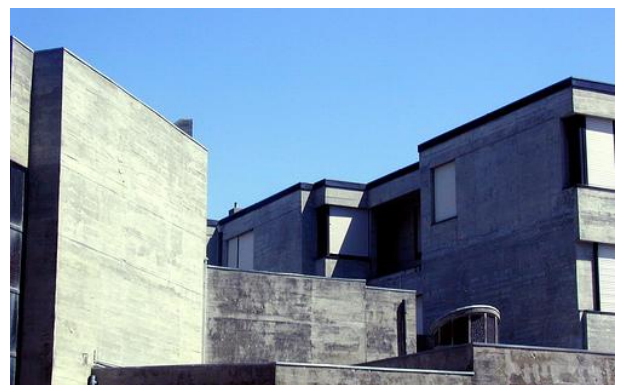
Assiste-se à saída em massa, das escolas de Arquitectura de uma nova geração de arquitectos, que participam então numa vasta actuação por todo o país. Trata-se de uma fase confusa e polémica em termos de linguagem arquitectónica, com a emergência das práticas pós-modernas resultando numa grande diversidade de linguagens que se generaliza por todo o país e em todos os níveis da arquitectura, desde a organização espacial e desenho de interiores, à concepção de vastos complexos polifuncionais em constante diálogo com a cidade.



-396- Luíz Cunha esquema com possíveis organizações da Igreja do Pindelo.



-397- 25 de Abril de 1974, Album de serigrafias lançado por Nuno Teotónio Pereira.



-398- A Igreja de Nossa S.ª. Da Boavista (1983) projectada pelo arquitecto Agostinho Ricca.

A arquitectura religiosa, foi naturalmente afectada pela pós-modernidade, manifestando-se por meio de uma grande diversificação de formas provenientes da linguagem individual de cada arquitecto. Na concepção de espaço sagrado e edifícios religiosos, nasceram experimentalismos por vezes até radicais, no entanto, uma característica geral procura a integração total dos edifícios no núcleo urbano onde se inserem, pretendendo estabelecer uma relação entre o edifício e a massa construída da cidade. Os edifícios religiosos passam quase despercebidos, quer nas formas e volumetrias, quer no tratamento das fachadas e materiais empregues, procurando afirmar o edifício enquanto espaço religioso e em simultâneo, enquanto espaço cívico, objectivando o diálogo com a arquitectura profana que o envolve.

A Igreja de Nossa S^a. Da Boavista, projectada pelo arquitecto Agostinho Ricca no Porto em 1983 e que se insere num complexo habitacional do Foco, é um exemplo da dissimulação do edifício religioso na escala urbana onde se insere, seguindo a mesma linguagem do complexo habitacional, com uma sobriedade volumétrica geometrizarante e a perferência pelo betão aparente no tratamento do edifício.

Nesta linhagem projectual, podemos ainda referir a Igreja dos Olivais (1988) de Pedro Vieira de Almeida (1933) uma igreja de grande volumetria horizontal, discreta na paisagem urbana onde reina o betão armado aparente, ou a Igreja Paroquial de St^a. Teresa do Menino Jesus, na Brandoa, construída em 1989, também por Pedro Vieira de Almeida, um projecto religioso com um sentido bastante abstracto integrado no gaveto de um quarteirão, assumindo novamente a estrutura em betão armado á vista.

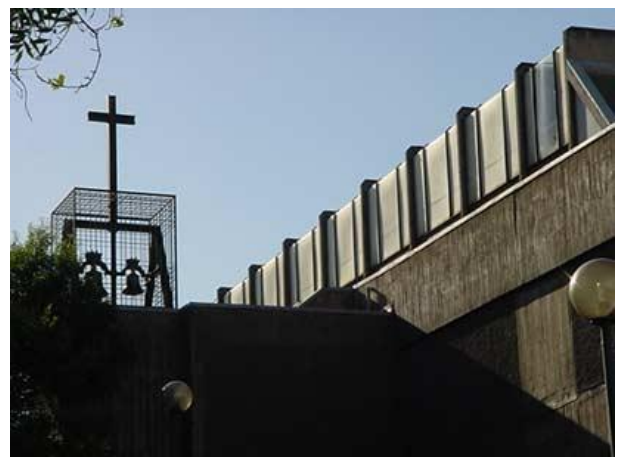
“Nos dias de hoje vivemos mais uma vez um período de instabilidade a nível social, cultural e tecnológico. A arquitectura que vem sendo feita é de uma pluralidade até então nunca vista: se por um lado temos um Siza ou um Zumthor, por outro existe um Koolhaas ou um Holl. Assistimos a uma diversidade de linguagens e de aproximações à arquitectura que me faz, antes de mais, crer que vivemos num período de transição, de incerteza, para



-399- A Igreja de Nossa S^a. Da Boavista (1983) projectada pelo arquitecto Agostinho Ricca.



-400- Igreja dos Olivais (1988) de Pedro Vieira de Almeida.



-401- Igreja Paroquial de St^a. Teresa do Menino Jesus, na Brandoa (1989) de Pedro Vieira de Almeida.

com uma nova modernidade. A revolução que vivemos hoje é de igual ou maior importância de todas as anteriores, a sociedade está a sofrer mudanças profundas na sua estrutura, as comunicações estão a evoluir de uma forma alucinante e a globalização veio para ficar. Poderá a arquitectura adaptar-se aos novos tempos de forma a tomar um papel preponderante na vida social, cultural e económica das cidades? Se sim, como?" ⁽¹¹²⁾

112 - SOUSA; João; Cit. In <http://palavras-arquitectura.com/tag/pedro-vieira-de-almeida>; at 2010-08-17

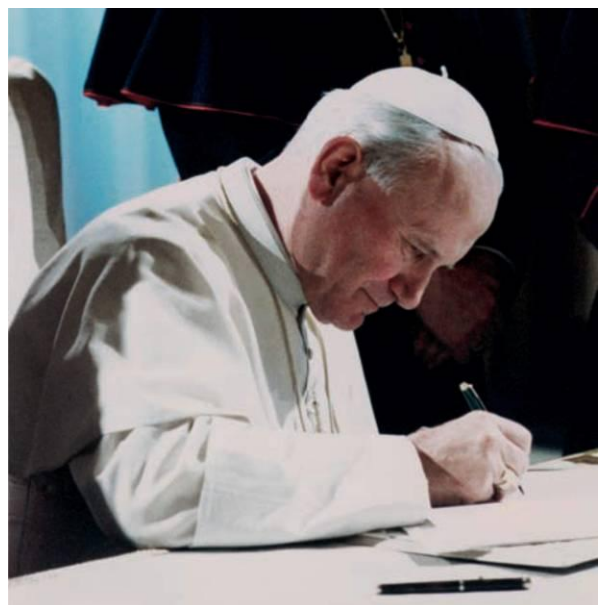
4.6 - 1990-2010 - Novos Caminhos da Arquitectura Religiosa

A Igreja precisa da arte

12. Para transmitir a mensagem que Cristo lhe confiou, a Igreja tem necessidade da arte. De facto, deve tornar perceptível e até o mais fascinante possível o mundo do espírito, do invisível, de Deus. Por isso, tem de transpor para fórmulas significativas aquilo que, em si mesmo, é inefável. Ora, a arte possui uma capacidade muito própria de captar os diversos aspectos da mensagem, traduzindo-os em cores, formas, sons que estimulam a intuição de quem os vê e ouve. E isto, sem privar a própria mensagem do seu valor transcendente e do seu halo de mistério.

A Igreja precisa particularmente de quem saiba realizar tudo isto no plano literário e figurativo, trabalhando com as infinitas possibilidades das imagens e suas valências simbólicas. O próprio Cristo utilizou amplamente as imagens na sua pregação, em plena coerência, aliás, com a opção que, pela Encarnação, fizera d'Ele mesmo o ícone do Deus invisível.

A Igreja precisa de arquitectos, porque tem necessidade de espaços onde congregar o povo cristão e celebrar os mistérios da salvação. Depois das terríveis destruições da última guerra mundial e com o crescimento das cidades, uma nova geração de arquitectos se amalgamou com as exigências do culto cristão, confirmando a capacidade de inspiração que possui o tema religioso relativamente também aos critérios arquitectónicos do nosso tempo. De facto, não raro se construíram templos, que são simultaneamente lugares de oração e autênticas obras de arte.



402 Carta do Papa João Paulo II aos artistas, 4 de Abril de 1999.

Apelo aos artistas

14. Com esta Carta dirijo-me a vós, artistas do mundo inteiro, para vos confirmar a minha estima e contribuir para o restabelecimento duma cooperação mais profícua entre a arte e a Igreja. Convido-vos a descobrir a profundidade da dimensão espiritual e religiosa que sempre caracterizou a arte nas suas formas expressivas mais nobres. Nesta perspectiva, faço-vos um apelo a vós, artistas da palavra escrita e oral, do teatro e da música, das artes plásticas e das mais modernas tecnologias de comunicação. Este apelo dirijo-o de modo especial a vós, artistas cristãos: a cada um queria recordar que a aliança que sempre vigorou entre Evangelho e arte, independentemente das exigências funcionais, implica o convite a penetrar, pela intuição criativa, no mistério de Deus encarnado e contemporaneamente no mistério do homem. (113)

De acordo com o estudo que se tem exposto ao longo da presente dissertação, o século XX constituiu um período na História, que introduziu mudanças altamente significativas na sociedade. A Revolução Industrial, que tivera início com o final do séc. XVIII, conduziu a uma evolução acelerada do ritmo da industrialização. A era da máquina introduziu uma nova forma de vida na sociedade moderna, crente no futuro, na ciência e na técnica, instituindo a ruptura com as tradições, e com as soberanias sacralizadas, em nome do universal, da razão e da revolução.

Evidentemente que no séc. XX, estas mudanças substanciais no modo de vida das populações, fizeram-se sentir nos mais variados aspectos da vida humana, tendo repercussões na política, na economia, na ciência, na religião, na arte... A arquitectura, enquanto corrente artística,

fora afectada por este conjunto de transformações, e como tal para poder servir a sociedade dos tempos modernos, teve inevitavelmente de se adaptar às novas tecnologias e aos novos materiais de construção, que tinham então surgido, o que por sua vez conduziu o panorama arquitectónico ao desprendimento das referências históricas, em detrimento da estética que os novos materiais proporcionavam, e na qual o Movimento Moderno encontrou o seu apoio.

Num mundo em permanente mutação, essencialmente estimulada pelas inovações tecnológicas, poucos são os espaços, públicos ou privados, que não procuram adaptar-se aos novos tempos. Os lugares de culto, não escapam a esta tendência e apostam cada vez mais em novas infra-estruturas, sistemas e soluções, que pretendem alcançar a essência do espaço sagrado na contemporaneidade.

A arquitectura religiosa, conforme se tem analisado, a partir do século XX, foi alvo de um movimento renovador, que pretendia não só instituir a reforma litúrgica, como renovar a arte sacra e o entendimento e a concepção dos novos edifícios religiosos que se erguiam um pouco por todo o mundo católico.

A inovação que presenteia o desenho das igrejas contemporâneas, entra em confronto, na maioria das vezes com definições pré-concebidas do que realmente é a construção de um edifício religioso. Este facto, explica-se pelas tendências da própria arquitectura dos nossos dias, em particular pelo emprego das novas técnicas e dos novos materiais de construção, como o betão, o aço ou o vidro, com primazia para o aspecto funcional. A acentuação do carácter de serviço comunitário da comunidade cristã, a valorização da participação dos fiéis, e a preponderância da reunião da assembleia, levou à experimentação de novos esquemas e conceitos na construção religiosa.

Após uma época conturbada na concepção de edifícios de carácter religioso, assistiu-se no final do século XX, a um renascente interesse por parte dos arquitectos pela arquitectura religiosa, e pelo estudo e concepção de uma nova dimensão do espaço sagrado.

“A construção de uma igreja revela-nos elementos capazes de traduzir a nossa aspiração de infinito (escala sobre - humana, verticalidade, horizontalidade, luz, cor, vazio). A própria história da arquitectura revela esta propensão para o desprendimento, o ultrapassar da realidade terrena, deslocando-se para o sentido da desmaterialização e, portanto, da elevação do espírito. Do ponto de vista decorativo, é a simplicidade e o despojamento que dominam as igrejas de hoje: encontramos poucas imagens e mesmo pinturas não-figurativas. A luz é mesmo o elemento decorativo dominante, o único luxo que estes arquitectos não recusam.”⁽¹¹⁴⁾

Existe nesta vontade, um desígnio notável de alcançar o essencial, de ir à escuta da Palavra de Deus e à Comunhão Eucarística, na linha da reforma litúrgica encetada pelo Concílio Vaticano II.

“Num registo que tem à cabeça a elite arquitectónica mediática internacional, foram, de facto, vários os projetos que trouxeram de novo esta tipologia para as páginas dos jornais e das revistas da especialidade: nas catedrais, e depois da de Evry, França, pelo suíço Mario Botta, ou da de Manágua, Nicarágua, pelo mexicano Ricardo Legorreta, Rafael Moneo terminou a de Los Angeles...”⁽¹¹⁵⁾

A **Catedral de Manágua** ou Catedral Metropolitana da Imaculada Conceição (1991-93), foi projectada pelo arquitecto mexicano Ricardo Legorreta, e veio substituir a antiga catedral, devastada em 1972 por um terramoto. O projecto fora inspirado na Basílica do Santo Sepulcro em Jerusalém, o que gerou desde início uma certa controvérsia pela sua similitude com uma mesquita.

Num país assolado por catástrofes naturais e pela violência política, a Catedral da cidade nova de Manágua, veio representar um importante símbolo de esperança para o povo católico da Nicarágua.

114 - CARMO, Octavio; As Novas Igrejas, Cit. In <http://www.agencia.ecclesia.pt/cgi-bin/noticia.pl?id=5490>; at 2010-08-20

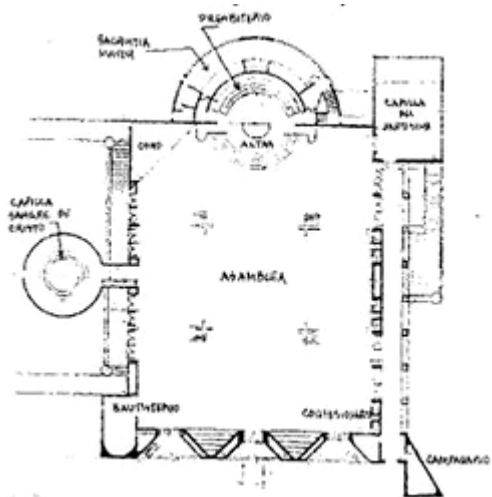
115 - CUNHA, João Alves; A Teologia Visula da Beleza; Cit In http://www.snpcultura.org/tvb_apontamentos_sobre_o_dialogo_com_os_arquitectos.html at 2010-08-20



403- Catedral de Manágua ou Catedral Metropolitana da Imaculada Conceição (1991-93) projectada por Ricardo Legorreta.



404- Catedral de Manágua e Capela do Sangue de Cristo.



405- Planta Catedral de Manágua.



406- Planta Catedral de Manágua.

O projecto da Catedral, surgiu como resposta à ideia de que a natureza do espaço litúrgico mudou de casa monumental de Deus, para casa da comunidade, uma ideologia que teve os seus fundamentos nas directrizes postuladas pelo Concílio do Vaticano II, reconhecendo que a comunidade católica contemporânea, deve passar de um papel tradicionalmente passivo para uma maior participação na celebração litúrgica.

De grande complexidade formal, o projecto de Legorreta é orientado segundo um eixo norte-sul, com um espaço principal de planta quadrada e organização centralizada enfatizando o sentido da comunidade. O altar, repousa sobre um pódio circular diante da sacristia, formando uma ábside na cabeceira da Catedral.

Anexado ao corpo principal, surgem três capelas, a capela do Santíssimo, a Capela do Sangue de Cristo e o baptistério logo à entrada, transpirando serenidade e poesia zen, iluminada por fendas nas paredes de betão.

A cobertura é expressa como um conjunto de cúpulas, parcialmente inspiradas na obra de Louis Kahn. As 63 cúpulas deixam penetrar a luz, assim como a ventilação. O lado interior da cobertura é pintado de amarelo vivo contrastando deste modo com a estrutura de betão armado aparente.

Como resultado, a Catedral tornou-se não apenas num refúgio espiritual, mas num abrigo físico da intensidade do clima Managuan evoluindo para um centro da comunidade, onde as gentes locais e turistas se encontram, tornando o edifício não somente com funções religiosas, mas constituindo um importante foco para a integração cultural.

"O dia da inauguração da catedral foi verdadeiramente emocionante.

Era tanta gente, descalços, carregando seus filhos, cantando.

Foi quando compreendi que nós arquitetos, somos agentes sociais .

Não somos gênios a fazer monumentos para nós mesmos."

(116)

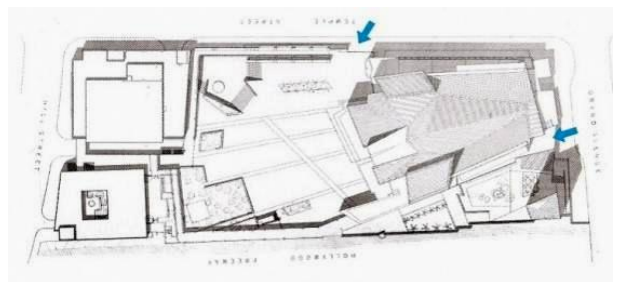
116 - LAGORRETA, Ricardo, Cit. In <http://gpaas.blogspot.com/2010/03/ricardo-legorreta-nicaragua-1993.html> at 2010-08-21



-407- Vista interior da Catedral de Managua.



-408- Catedral de Los Angeles (1996-2002) projectada por Rafael Moneo.



-409- Planta do complexo Catedral de Los Angeles .



-410- Vista interior da Catedral de Los Angeles.

A **Catedral de Los Angeles** (1996-2002), projectada na Califórnia pelo arquitecto espanhol Rafael Moneo, constitui a terceira maior catedral do mundo, e a primeira a ser construída nos E.U.A. nas últimas três décadas.

A Catedral, surge implantada num ponto elevado de Los Angeles, onde pode ser observada por milhões de pessoas, localizada entre o centro cívico e o centro cultural da cidade constitui um lugar de encontro na baixa da cidade.

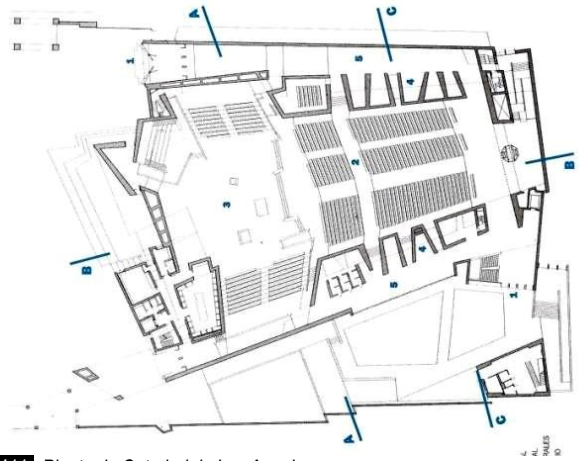
A igreja Catedral, apresenta uma certa linguagem pós-moderna, com uma série de ângulos agúdos e obtusos que compõem o grande corpo volumétrico, que na sua forma alberga além da igreja (casa de Deus), um grande centro multifuncional (casa dos homens) com comércio, centro de conferências, escritórios, edifícios de apoio à paróquia, residências e ainda um vasto jardim no exterior com agradáveis praças que proporcionam o convívio e o interrelacionamento social.

Para entrar na catedral, o visitante tem de fazer a sua jornada ao percorrer um corredor lateral de 60m, que termina num retábulo colonial. Virando à direita o visitante depara-se com toda a amplitude do espaço interno.

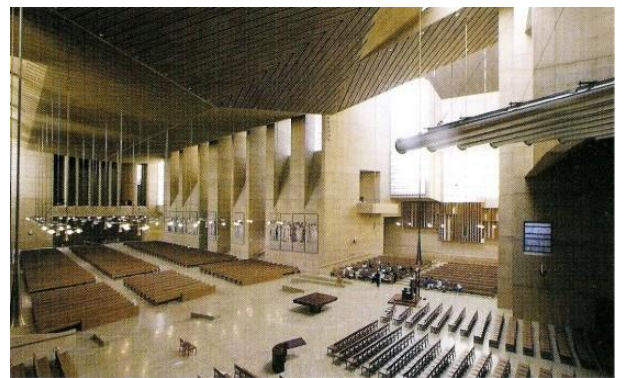
A luz, tem neste projecto um papel preponderante na modelação do espaço. As aberturas foram todas pensadas ao pormenor, as paredes de alabastro deixam penetrar a luz exterior no interior do edifício simbolizando Deus, e criando um ambiente de retiro do mundo profano, propício à introspecção e ao contacto com o Divino.

“Eu vejo a luz como a estrela de um espaço que pretende recriar o sentido da transcendência e apresentado como um sentimento sublime. É por isso que para mim a luz é o veículo que nos leva à experiência do que chamamos sagrado.”⁽¹¹⁷⁾

De planta trapesoidal, a assembleia parece dispor-se longitudinalmente em três fileiras de bancos sobre o altar, no entanto, à medida que nos aproximamos somos surpreendidos pela enorme área que o presbitério ocupa,



411- Planta da Catedral de Los Angeles.



412- Vista interior da Catedral de Los Angeles.



413- Vista interior da Catedral de Los Angeles.



414- Vista interior da Catedral de Los Angeles.

117 - MONEO, Rafael; Cit. In

<http://moleskinearquitectonico.blogspot.com/2009/06/rafael-moneo-catedral-de-los-angeles.htm> at 2010-08-21

albergando em torno do altar mais uma série de lugares sentados, que atribuem ao espaço uma organização central.

Nesta catedral, Rafael Moneo, procurou transmitir a sensação de transcendência, através da dimensão religiosa do templo, intentando criar um edifício, que permita em simultâneo a comunicação solitária e individual entre os fiéis e Deus

Rafael Moneo, no projecto desta catedral manteve, além das importantes tradições arquitectónicas, a tradição litúrgica e católica, como a procissão dos fiéis, ou o papel da luz na detenção de Deus. É especialmente bem sucedido na abordagem entre o lado físico (corpo e sangue de Cristo; os membros da congregação) e o lado simbólico (Deus invisível, o acto de fé).

Os objectivos do Concílio do Vaticano II encontram-se também presentes no projecto da catedral de Los Angeles, a organização espacial manifesta a relação directa entre Deus e a humanidade com o intuito de estabelecer uma clara participação activa dos fiéis na celebração litúrgica.

Também outras obras de arquitectura religiosa de grande envergadura, foram consagradas no início deste novo milénio. Recentemente, o arquitecto francês Renzo Piano concluiu a obra do santuário do Padre Pio, em San Giovanni Rotondo, Itália, enquanto que em Portugal, em Fátima fora inaugurava a Basílica da Santíssima Trindade, com capacidade para 9000 lugares da autoria do arquitecto Alexandros Tombazis.

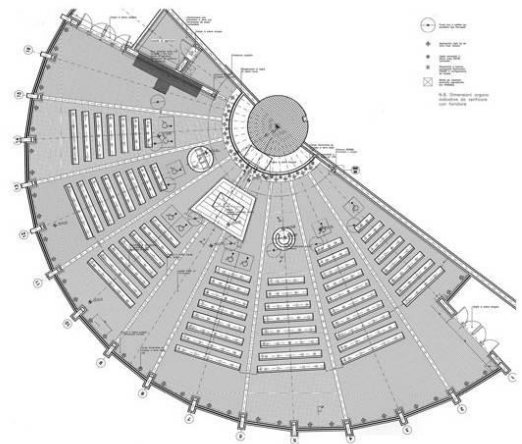
O **Santuário do Padre Pio em San Giovanni Rotondo** (1994-2004) foi projectado por Renzo Piano, para servir as massas de peregrinos que todos os anos chegam ao local para honrar a memória do Padre Pio. Assim, o projecto parte da relação do espaço interno com o espaço exterior para dar resposta às necessidades dos fiéis, constituindo um símbolo de boas-vindas, podendo acomodar no seu interior uma capacidade para 6.500 pessoas, enquanto o espaço exterior aberto e que comunica com a nave, tem capacidade para mais de 30.000 peregrinos, por forma a que todos possam assistir às cerimónias religiosas.



415. Santuário do Padre Pio em San Giovanni Rotondo (1994-2004) projectado por Renzo Piano.



416. Santuário do Padre Pio em San Giovanni Rotondo .



417. Planta do Santuário do Padre Pio em San Giovanni Rotondo.



418. Vista interior do Santuário do Padre Pio em San Giovanni Rotondo.

A nova Igreja do Padre Pio, tem uma forma que faz lembrar o Nautilus e a sua planta apresenta uma geometria em espiral (também designada de espiral de Arquimedes) cujo foco se encontra no centro litúrgico do espaço interno, onde se encontra situado o altar. A forma espiral, permite uma organização central da assembleia, que se dispõe em semi-círculo sobre o altar mantendo a equidistância e a participação activa dos fiéis na celebração eucarística.

A igreja, é ainda dividida em dois níveis distintos: o plano superior contém a grande nave, com a capela da eucaristia, o altar e a sacristia; no plano inferior da igreja, abre-se uma cripta, projectada para acomodar o corpo do Padre Pio. Também no piso inferior foram construídas três salas de conferência e um salão para a recepção da Penitência e da Pilgrims.

A organização planimétrica do complexo actua como uma missão de resgate simbólico dos fiéis: a cada elemento arquitectónico se destaca o papel de purificação na viagem do peregrino para a Divina Liturgia, alegoricamente localizada na nave e na cripta. O percurso é pontuado por doze fontes iluminadas, onde a água desempenha alusão à catarse dos fiéis e à imagem do baptismo. Da mesma forma, as árvores seculares, oliveiras, azinheiras e ciprestes dispostos numa cadência rítmica, acentuam o carácter penitencial do ritual, do lugar, e orientam o visitante para a cruz, ao pé da árvore, constituindo um forte significado religioso.

“...pelo efeito da luz, que se filtra indirectamente no ambiente e só se concentra directamente no altar. Assim estão concebidas também as igrejas barrocas. Um raio de luz penetra para indicar o centro da celebração. É um efeito dramático: a arquitetura é também a arte de construir emoções”. (118)

Quase mil anos após a construção das primeiras catedrais góticas, o Santuário do Padre Pio retoma o valor espiritual da casa de Deus. A luz volta a ser Deus e a pedra volta a constituir a estrutura da igreja que se compõe de “pedras vivas” agora explorada de acordo com as novas tecnologias.

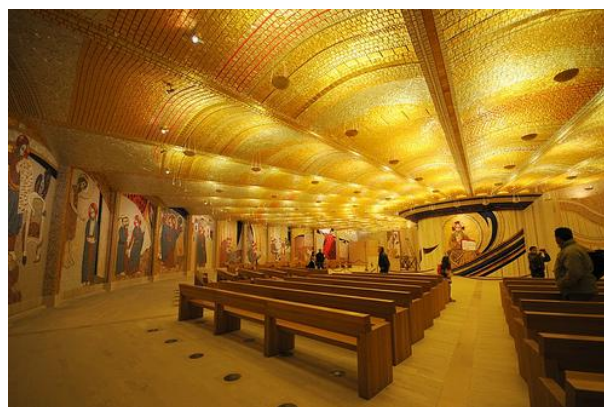
118 - PIANO, Renzo; Cit. In

<http://www.noticiasfranciscanas.jex.com.br/padre+pio/renzo+piano+desta+forma>

+projetei+o+santuário+do+padre+pio; at 2010-08-22



419- Vista interior da Igreja Santuário do Padre Pio.



420- Vista interior da Cripta do Santuário do Padre Pio.



421- Basilica da Santíssima Trindade (1997-2007) projecto de Alexandros Tombazis.



422- Basilica da Santíssima Trindade (1997-2007) Santuário de Fátima.

A **Basílica da Santíssima Trindade** (1997-2007) projectada para o Santuário de Fátima, pelo arquitecto grego Alexandros Tombazis, constitui outro exemplo da magnificência da arquitectura religiosa, que marca o início do séc. XXI. O edifício é constituído por um grande corpo cilíndrico com 125m de diâmetro e 15 de altura, tratando-se da quarta maior igreja do mundo católico, tendo uma lotação de quase 10.000 lugares sentados.

“Em Fátima o movimento é muito importante. Porque acredito que a igreja em si é apenas parte do espaço total e da função total. E há duas coisas: há um espaço aberto muito importante e há a velha basílica (...) e o problema foi que a nova igreja fica no meio. Por isso se fizesse outra forma destruía a corrente de movimento. E não queremos travar a corrente.”⁽¹¹⁹⁾

O aspecto exterior da basílica, deixa antever o seu interior, um espaço totalmente amplo, sem elementos de suporte ao meio nem nenhum degrau. Duas grandes vigas mestras, em betão branco que estão alinhadas pela antiga basílica e pelo santuário, atravessam todo o espaço, desde a entrada ao altar da Basílica, iluminando o caminho a percorrer pelos peregrinos até Deus e até Nossa Senhora de Fátima que se localizam sobre o altar.

Internamente, a basílica organiza-se em anfiteatro, aproveitando a forma circular do volume e servindo-se igualmente da inclinação natural do terreno que desce uniformemente até ao altar garantindo uma melhor visibilidade e participação por parte do grande número de fiéis que o interior da Basílica pode conter.

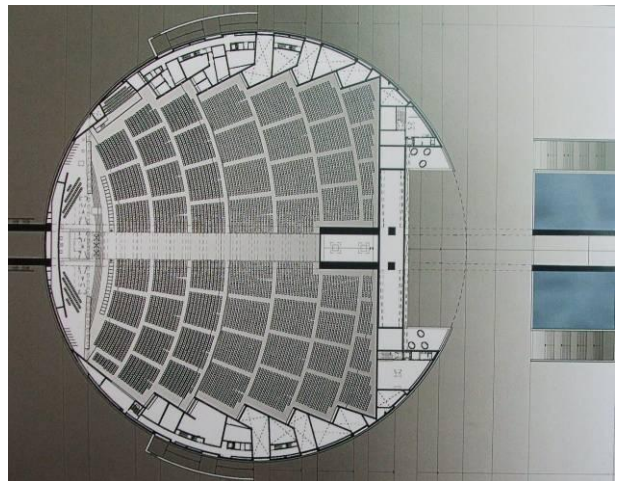
A nova Basílica de Fátima, constitui também um importante polo dinamizador da arte sacra contemporânea, servindo de suporte a obras de artistas de renome como Catherine Green, autora do Cristo do altar; Marko Ivan Rupnik que concebeu o grande painel de 50x10m sobre o presbitério; Álvaro Siza que projectou os painéis de azulejos sobre a vida dos apóstolos Pedro e Paulo; Benedetto Pietroggrande que esculpiu a imagem de N. Senhora que se encontra no presbitério; e entre outros Robert Schad que concebeu a Cruz Alta em aço corten que se localiza no exterior



423 Vista interior da Basílica da Santíssima Trindade.



424-425 Painel de azulejos da autoria de Álvaro Siza e Cruz Alta por Robert Schad.



426 Planta circular da Basílica da Santíssima Trindade.



427 Vista interior da Basílica da Santíssima Trindade. Painel do altar da autoria de Marko Ivan Rupnik.

Outro dos aspectos inovadores da Basílica da Santíssima Trindade são as preocupações ecológicas, na medida em que o edifício é dotado de sistemas energéticos que asseguram as condições de conforto dos fiéis a partir de uma utilização racional que permite uma redução substancial de energia.

“Acredito que uma das coisas mais importantes nos edifícios religiosos, é uma coisa que se vê com o passar dos tempos, e vê-se em pequena e em grande escala, é uma sensação de elevação, a sensasção de que este espaço tem de dar algo, uma sensação de imaterialidade” (120)

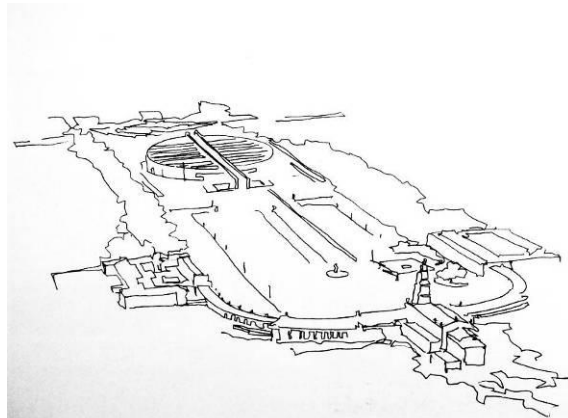
“Menor dimensão não significou menor produção, tendo sido registadas capelas como a de Santo Inácio, na Universidade de Seattle, de Steven Holl, a de São Bento em Sumvitg, Suíça, de Peter Zumthor, as realizadas por Mario Botta em Ticino, Itália, e as do japonês Tadao Ando..” (121)

Todas estas igrejas constituem verdadeiros exemplos de arquitectura religiosa contemporânea que espelham o novo entendimento da arquitectura religiosa na época da transição do milénio.

A **Capela Jesuita de Santo Inácio** (1995-97), localizada no campus da Universidade de Seattle, foi projectada pelo arquitecto Steven Holl. Trata-se de uma construção que sintetisa a essência do trabalho do autor, caracterizado pela fragmentação dos volumes e pela modelação e controlo do espaço e da luz.

A planta da capela, insere-se num rectângulo e o espaço interno dispõe a assembleia em semi-círculo sobre o altar. Todavia a luz constitui o elemento fulcral de todos o projecto, tendo grande importância no que diz respeito à religião, na busca de paz, fé e tranquilidade.

O arquiteto Steven Holl elegeu *"Um Encontro de luzes diferentes"*, como o conceito de orientação para o projecto da Capela de Santo Inácio. Essa metáfora, descreve o panorama da Seattle University e também se refere à visão da vida espiritual de St. Ignatius, que inclui muitas luzes



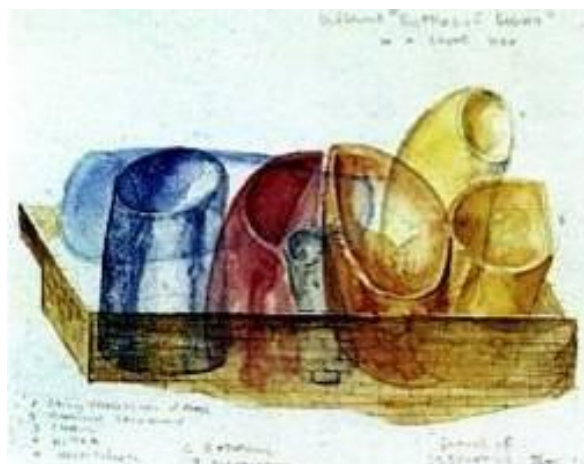
428. Desenho do arquitecto do Santuário de Fátima e relação com nova Basílica.



429. Capela Jesuita de Santo Inácio (1995-97) projecto de Steven Holl.



430. Vista interior da Capela Jesuita de Santo Inácio (1995-97) .



431. Esquema do arquitecto representando Conceito da caixa com sete garrafas de luz.

120 - TOMBAZIS; Alexandros, Cit. In Arquitectura Ibérica; Setembro de 2007 pg 93

121- CUNHA, João Alves; A Teologia Visula da Beleza; Cit In http://www.snpcultura.org/ftvb_apontamentos_sobre_o_dialogo_com_os_arquitectos.html at 2010-08-20

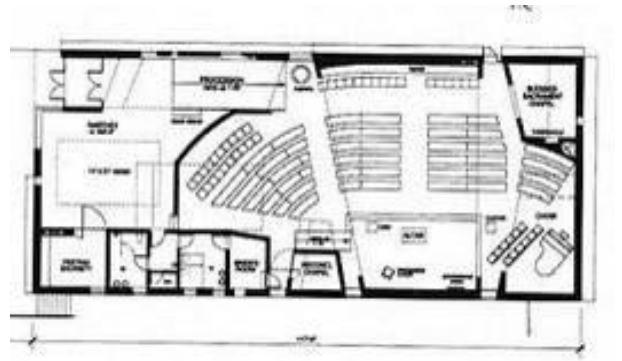
interiores e trevas, que ele chamou de *consolações e desolações*.

Holl, concebeu a capela como "sete garrafas de luz numa caixa de pedra", como metáfora da luz que é moldada em diferentes cores e diferentes volumes, emergentes a partir do telhado. Cada um dos volumes de luz, corresponde a uma parte do programa de culto católico jesuíta. A luz orientada para sul, corresponde à procissão, uma parte fundamental da massa. A luz da cidade virada para o norte, corresponde à Capela do Santíssimo Sacramento e tem como missão sensibilizar a comunidade. O espaço de culto principal, tem um volume de leste a oeste e luz abundante. À noite, que é o momento especial de encontros de massa nessa capela universitária, os volumes são como faróis de luz, brilhando em todas as direcções por todo o campus.

Contudo, foi na tipologia de Igreja Paroquial que surgiram as obras que maior destaque alcançaram neste período transitório: em primeiro lugar, a mediática Igreja de Santa Maria no Marco de Canavezes, de Álvaro Siza Vieira, e posteriormente a Igreja do Milénio, em Roma, de Richard Meier, vencedora do concurso internacional "Igreja do ano 2000" promovido pela Diocese de Roma. A Igreja do Coração de Jesus (Herz-Jesu) terminada no ano 2000 em Munique constitui outro exemplo de arquitectura religiosa que marca esta mudança de século.

A **Igreja de St^a. Maria** no Marco de Canaveses (1990-95), foi projectada pelo conceituado arquitecto português Álvaro Siza. A Igreja, insere-se num complexo religioso constituído por um auditório, uma escola de catecismo, casa paroquial e capela mortuária. Todo o complexo paroquial é organizado em torno de um recinto que remete metaforicamente para um adro no sentido tradicional.

A igreja, implanta-se num terreno bastante elevado, o que contribui para a percepção da sua composição volumétrica. O grande corpo paralelepípedo da igreja, composto por superfícies lisas e rebocadas de branco, afirma-se sobre as construções vizinhas, voltando-se a fachada principal para o adro. A fachada principal apresenta uma composição tripartida, que remete para uma analogia com a volumetria das fachadas das Sés românicas. Os dois volumes salientes



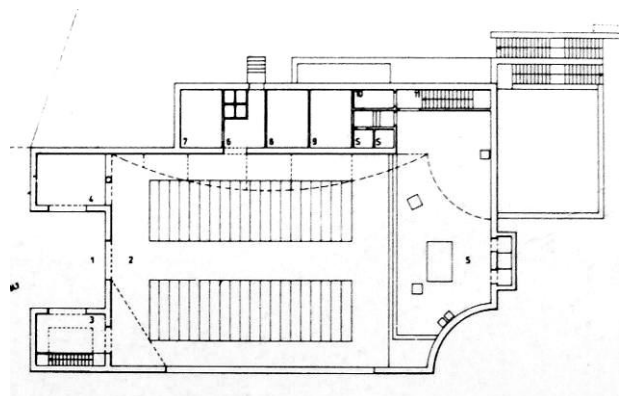
432 Planta da Capela Jesuita de Santo Inácio.



433 Vista da parede testeira da Capela Jesuita de Santo Inácio.



434 Igreja de St^a. Maria no Marco de Canaveses (1990-95) projectada por Álvaro Siza.



435 Planta da Igreja de St^a. Maria no Marco de Canaveses (1990-95).

da fachada, dizem respeito ao interior, de um lado o baptistério e do outro o campanário.

Antes de entrar na Igreja, deparamo-nos ainda com a grande porta de acesso principal, alta, nobre e com grande peso na composição da fachada, apresentando um sensação de desproporção incrivelmente harmoniosa. A entrada no templo localiza-se a eixo. Uma vez no interior, o espaço aparece como uma caixa vazia, despojada de qualquer ornamentação e plena de ordem e luz, onde se destaca a parede curvilínea encimada por três grandes janelões. No lado oposto, a parede é rasgada ao nível do olhar por uma abertura horizontal, estabelecendo assim o contacto com a paisagem exterior. A crista dos montes, contrastando com a cor do céu conduz-nos à meditação.

A igreja apresenta uma planta sensivelmente rectangular, exacerbando o sentido longitudinal da assembleia que se dispõe em duas fileiras de bancos sobre o presbitério, ligeiramente elevado e vazio de qualquer imagem figurativa.

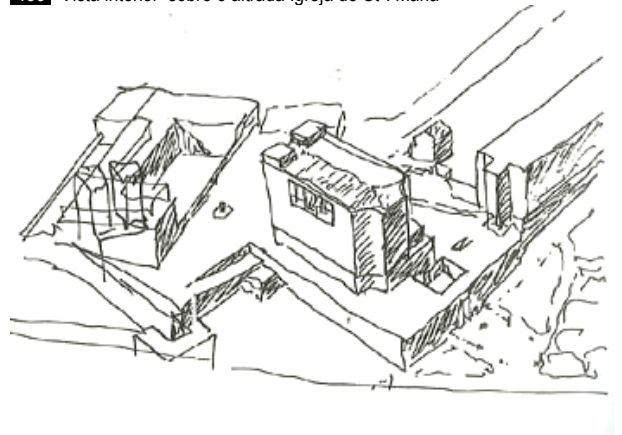
Álvaro Siza, atribui nesta igreja, como na generalidade dos seus projectos, grande importância ao pormenor, e o desejo de caracterização dos diferentes espaços levou o arquitecto a desenhar pela sua própria mão as diversas peças de mobiliário e objectos litúrgicos, como a cruz, o altar, as cadeiras, o ambão, etc... reinventando assim à sua maneira os símbolos religiosos tradicionais.

A Igreja de St^a. Maria traduz-se num paradigma da arquitectura religiosa contemporânea realizada em Portugal. Pelas suas formas e volumes associados à arquitectura civil, e pelo seu despojamento formal e quase total ausência de ornamentação figurativa e simbólica tornam o edifício numa construção religiosa, por vezes mal interpretada pelo comum dos fiéis, habituados às formas ancestrais das igrejas paroquiais executadas em pedra e carregadas de iconografia e simbolismos cristãos. “Um caixote branco, profano e desnudado” é assim criticamente apelidada por um povo que não foi preparado culturalmente para receber a arte sacra contemporânea nem um espaço sagrado inovador, renovado e em consonância com os demais edifícios religiosos que já se construíam em países mais desenvolvidos à quase um século atrás.

Encomendada pelo Papa João Paulo II e Idealizada inicialmente para ser a **Igreja do Novo Milénio**, a obra foi inaugurada com três anos de atraso, o que resultou na



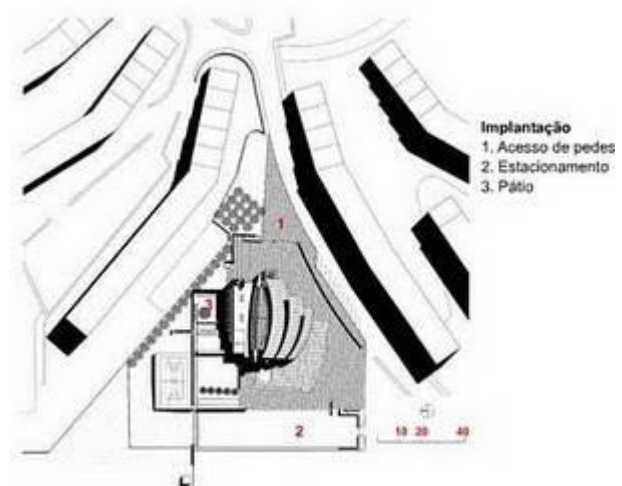
436 Vista interior sobre o altar Igreja de St^a. Maria



437 Desenho do arquitecto mostrando relação da Igreja com a envolvente.



438 Igreja do Novo Milénio (2000) Richard Meier.



439 Planta de localização Igreja do Novo Milénio (2000) Richard Meier.

mudança de nome, para *Igreja do Jubileu* uma vez que coincidiu com o jubileu do pontificado do Papa. A igreja foi desenhada pelo arquitecto norte-americano Richard Meier. O projecto fora seleccionado em concurso, no qual participaram também arquitectos de renome, como Tadao Ando, Gunter Behnisch, Santiago Calatrava, Frank Gehry ou Peter Eisenman.

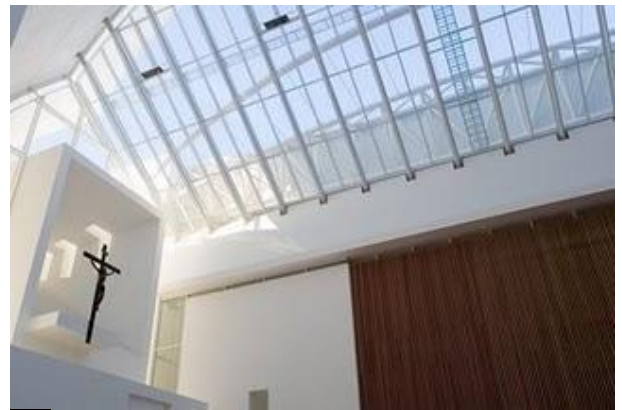
O lugar de eleição foi Tor tre Teste, na periferia de Roma. Um bairro degradado, que carecia de espaços públicos que servissem a comunidade envolvente. Richard Meier, solucionou um programa complexo, de acordo com o que na verdade se trata de uma condição da arquitectura religiosa contemporânea, projectando não só o edifício isolado, mas um complexo paroquial que atenda às necessidades do lugar por forma a tornar-se num edifício central na vida das pessoas.

Esta nova ideia de espaço religioso, como salas de aula, auditório, cafetaria, balneários, entre outros lugares de encontro comunitário, têm o intento de tornar a participação dos fiéis mais activa na vida religiosa, seguindo assim as orientações pastorais e litúrgicas que surgiram com o Concílio do Vaticano II.

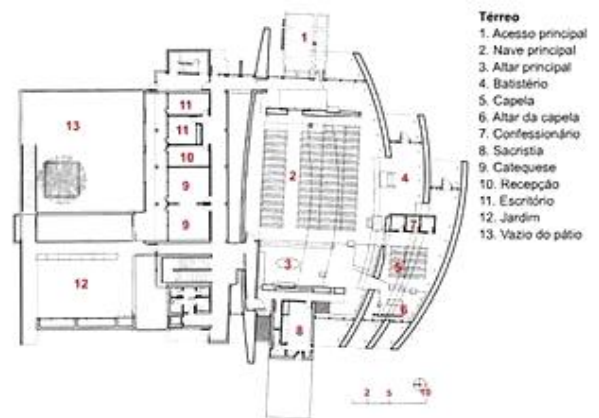
O edifício é constituído pela composição de elementos arquitectónicos, ordenados por forma a criar uma harmonia que responda às novas perspectivas litúrgicas.

No volume construído, a forma é responsável pela clara distinção de funções. A área sacra, voltada para o sul, caracteriza-se pelas curvas e abriga a nave principal, a capela, confessionários e altares, entre outros. A assembleia dispõe-se longitudinalmente sobre o altar. Ao norte, a zona que se destina ao centro comunitário e à residência do pároco demonstra o predomínio das linhas rectas. As curvas do espaço sacro, são formadas por círculos deslocados que se materializam em conchas de betão moldadas *in loco* e revestidas com mármore travertino. São três curvas, que, segundo o arquitecto, fazem discreta alusão à Santíssima Trindade. Os intervalos entre as conchas são vedados por caixilhos e vidros que permitem a entrada de luz natural no templo. Dessa forma, de acordo com a estação do ano, o tempo, a hora e a intensidade de luz, altera a percepção do espaço.

Richard Meier introduz deste modo na igreja do milénio uma gama de elementos simbólicos e dogmáticos da história da Igreja de forma a organizar o complexo e atribuir um sentido mais profundo de religiosidade.



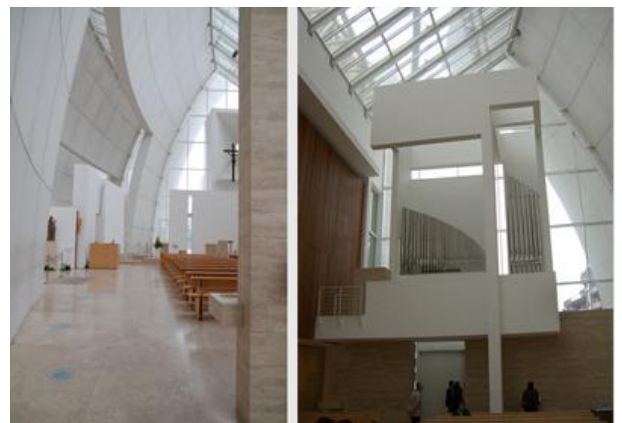
440 Vista interior da Igreja do Novo Milénio.



441 Planta da Igreja do Novo Milénio (2000) Richard Meier.



442 Vista interior sobre o altar da Igreja do Novo Milénio.



443 Vista interior sobre o altar da Igreja do Novo Milénio.

A **Igreja do Coração de Jesus (Herz-Jesu)** 1996-2000 fora projectada por um grupo de jovens arquitectos George Sexton Associates, em Munique na Alemanha, vencedores de um concurso que pretendia a substituição de uma antiga igreja que havia no local.

A nova igreja de Herz-Jesu, constitui um verdadeiro exemplo de renovação da arquitectura religiosa. De início, a nossa atenção é despertada pelas imensas portas com uma altura de 14.20m e uma largura de 18.80m.

Formalmente, a igreja é revestida por superfícies de vidro azul, desenhadas pelo artista Alexander Beleschenko. As superfícies em vidro apresentam-se com gravações, numa caligrafia própria, representando diversas passagens do Evangelho segundo S. João, contribuindo assim para uma maior significação do lugar.

Por norma, as grandes portas encontram-se fechadas, sendo a entrada feita por uma simples porta existente na fachada principal. Por meio de um corredor estreito atinge-se o espaço principal da nave, amplo e luminoso, de planta rectangular.

A assembleia, dispõe-se longitudinalmente em relação ao altar e, embora surjam duas fileiras de bancos colocadas lateralmente sobre o altar, raramente são utilizadas.

Interiormente, as paredes de vidro são revestidas por lâminas de madeira, reduzindo assim a transparência da Igreja proporcionando um ambiente mais acolhedor.

A Alemanha, país onde o Movimento de renovação litúrgica fora mais longe na primeira metade do século XX, continua assim o processo evolutivo de renovação da arquitectura religiosa, através de exemplos magnificiêntes com a Igreja de Herz-Jesu.

“Se do ponto de vista arquitectónico, esta vasta produção se apresenta deveras estimulante, por outro lado, levanta questões quanto à tendência actual para que a avaliação da obra religiosa se limite a aspetos formais e construtivos, num esteticismo claramente insuficiente, uma vez que os construtores de igrejas devem procurar não apenas a beleza da forma, mas também a verdade do Espírito.” ⁽¹²²⁾

Portanto, o dever do arquitecto passa por conseguir alcançar a relação mais adequada entre a arquitectura religiosa por ele concebida e as celebrações litúrgicas que funcionarão no seu interior.

122 -CUNHA, João Alves; A Teologia Visula da Beleza; Cit In http://www.snpcultura.org/tvb_apontamentos_sobre_o_dialogo_com_os_arquitectos.html at 2010-08-20



444 Igreja do Coração de Jesus (Herz-Jesu) 1996-2000 projectada por George Sexton Associates em Munique na Alemanha.



445 Vista interior da Igreja do Coração de Jesus (Herz-Jesu).



446 Vista exterior Igreja do Coração de Jesus (Herz-Jesu) .



447 Vista exterior Igreja do Coração de Jesus (Herz-Jesu) .

A problemática que sempre envolveu a arquitectura religiosa consiste, em que uma igreja não é, nem deve ser apenas erguida, de acordo com conceitos formais ou estéticos, mas a sua forma deve estar em consonância com o espírito que a envolve e lhe dá razão de ser. Assim uma igreja deverá ser projectada de acordo com duas dimensões fundamentais, distintas mas complementares: uma interna, enquanto instrumento ao serviço da comunidade crente para sua reunião e louvor a Deus; e outra externa, ao ser símbolo e reflexo de uma mensagem que a Igreja é chamada a transmitir e apresentar ao mundo. Destas duas, a primeira terá sempre a prioridade.

Deste modo, todos os meios que envolvem o processo de construção de uma igreja devem desde o início, por conseguinte, proceder a uma análise sobre as características próprias das doutrinas cristãs no início do século XXI:

“uma Igreja ainda a assimilar um Concílio Ecuménico ao mesmo tempo que tende para um menor número de fiéis, mas em que estes revelam uma maior e mais profunda experiência de Deus, uma fé mais adulta e esclarecida, um maior conhecimento teológico e bíblico, e uma eclesiologia fundada na dignidade e unidade recebidas no batismo, conforme o espírito Neo-Testamentário e a tradição patrística.”⁽¹²³⁾

Neste sentido, o projecto de edifícios religiosos deve começar pela consciência do seu aspecto essencial, ou seja, o seu verdadeiro interior onde se reúne a comunidade cristã (*ecclesiae*) para celebrar a liturgia.

“O mais importante não é que as igrejas tenham um aspecto moderno, mas que o sejam espiritualmente no seu interior, ao permitirem um aggiornamento da Igreja reunida.”

⁽¹²⁴⁾

123 - CUNHA, João Alves; A Teologia Visula da Beleza; Cit In http://www.snpcultura.org/tvb_apontamentos_sobre_o_dialogo_com_os_arquitectos.html at 2010-08-20

124 - SCHWARTZ; Rudolf; Cit in http://www.snpcultura.org/tvb_apontamentos_sobre_o_dialogo_com_os_arquitectos.html at 2010-08-21

Todavia, conforme se tem explanado ao longo desta dissertação, o espaço sagrado que concerne ao edifício religioso, não se limita ao essencial do funcionalismo litúrgico. Embora o espaço religioso seja constituído pela reunião dos fiéis dispostos a escutar a palavra de Deus e a celebrarem conjuntamente a Eucaristia, o espaço religioso deve porém ter um papel preponderante no encontro do homem com ele próprio, com o seu semelhante e de todos com Deus.

“É preferível uma igreja antiga, onde se possa desenvolver uma assembleia litúrgica eucarística em conformidade com o espírito do Evangelho, do que uma outra que se reconheça como contemporânea, mas que esteja organizada segundo modelos que dificultam a vivência cristã da comunidade.”⁽¹²⁵⁾

Contudo, hoje em dia caminhamos no sentido de uma realidade cultural, social e tecnológica totalmente inovadora e pela primeira vez verdadeiramente globalizada. Deste modo, a realização de edifícios religiosos, deve em simultâneo atender ao contexto contemporâneo, e “olhar para trás” fundamentando-se nas suas origens.

“Regressar simplesmente à fórmula “as obras aos grandes homens”, como dizia o P. Couturier, depositando-se a esperança da construção de uma igreja unicamente na excelência da estética arquitetónica, sem o envolvimento participado da comunidade e o entendimento profundo do espírito que vivifica na Igreja, resultará certamente em belas obras de arquitetura, mas não nas igrejas que a Igreja do século XXI necessita.”⁽¹²⁶⁾

Em tom concludente podemos afirmar que cabe aos arquitectos de hoje atribuir à arquitectura religiosa de amanhã um novo significado. *“Pretende-se um século XXI que ao nível da arte e arquitectura sacra seja participativo e produtivo e não ausente ou contraproducente, como se verificou em “lato sensu” no século XX”*⁽¹²⁷⁾

125 - CUNHA, João Alves; A Teologia Visua da Beleza; Cit In http://www.snpcultura.org/tvb_apontamentos_sobre_o_dialogo_com_os_arquitectos.html at 2010-08-20

126 - IDEM

127 - ESTIMA, Alberto; A Nova Vanguarda da Arquitectura Religiosa fundamentada em Valores Metafísicos, pg 167

6 - Considerações Finais

O caminho percorrido na presente Dissertação de Mestrado ocupou muitas páginas, todavia não foram suficientes para esmiuçar ou esgotar uma temática tão abrangente, complexa e misteriosa como é a Arquitectura Religiosa enquanto portadora de um espaço sagrado e, também não era essa a pretensão. A intenção partiu sobretudo da exposição, por meio de uma argumentação congruente, fundamentada em exemplos concretos, que intentam explicitar de que modo, a arquitectura religiosa contemporânea, conseguiu quebrar as barreiras dos dogmas e fixismos ancestrais, para abrir as portas à contemporaneidade e em simultâneo compreender, as orientações que estiveram na génese da concepção de um espaço sagrado renovado.

Perante o tema abordado, foi compreensível, nos diferentes momentos da História, a influência do pensamento religioso do homem na concepção de espaços sacralizados, delimitando as formas e usos desses mesmos espaços. Desde as civilizações primitivas, que temos conhecimento que o homem cria espaço, manifestando a tendência para o sacralizar, por meio de uma carga hierofânica que lhe atribui, no sentido de recriar um espaço de abrigo enquanto suporte imagético e simbólico capaz de superar o mundo profano.

No Neolítico, o megalitismo terá sido uma das formas de estabelecer o contacto entre o céu e a terra. Posteriormente, apuramos a ideia de conceito de espaço sagrado nas civilizações antigas. No Egípto, assim como na Antiguidade Clássica, os templos eram espaços sagrados concebidos exclusivamente para sacerdotes, ou pessoas com funções religiosas, o povo não tinha permissão para aceder ao seu interior, tendo por isso de assistir e realizar as suas celebrações no espaço exterior. No Império Romano, a arquitectura religiosa dos templos era colossal e representava essencialmente o poder do Imperador.

Com Jesus Cristo, dera-se início a uma nova fé, que acabara por se estender a todo o mundo ganhando cada vez mais fiéis. No início do Cristianismo, a Igreja permanecera como um movimento clandestino por quase três séculos, sendo o culto realizado em locais reconditos como as catacumbas ou em casas de cristãos abastados - as *Domus Ekklesiae* e, só com a promulgação do Édito de Milão, pelo Imperador Constantino, o Cristianismo foi oficializado como religião do Império e a partir daí, foi possível aos cristãos prestar livremente o seu culto. As basílicas romanas sustentavam um espaço propício para o abrigo de uma multidão e sobretudo por esse motivo, enquanto edifícios abrangentes, foram eleitas como espaço favorável para a reunião de fiéis cristãos. Assim, a basílica romana, após uma readaptação, passou de um edifício com funções cívicas, a um edifício com funções unicamente religiosas e litúrgicas.

Durante o século V, deu-se início ao período conhecido como a Idade Média. A Igreja, tornou-se num órgão religioso estruturado, livre e autónomo que congregava cada vez mais fiéis, adequando por isso uma maior importância na vida das comunidades religiosas cristãs. À medida que o cristianismo evoluiu, e foi conquistando cada vez mais territórios, procedeu-se à construção de edifícios religiosos que fossem capazes de servir as comunidades que os envolviam. Tratou-se de um processo moroso, mas contínuo e crescente, primeiro uma igreja em cada cidade, atingindo posteriormente os locais mais inóspitos.

Após o Paleo-Cristão, seguiram-se as igrejas Românicas do período feudal, espaços escuros, de meditação e em simultâneo, espaços de abrigo e de refúgio da população, constantemente ameaçada pelos povos

invasores. Posteriormente, na sequência de um período menos atribulado, surge a arquitectura Gótica, quando o pensamento humano se abriu para a realidade e a alma humana evoluiu no crescimento do entusiasmo religioso, valorizando a separação entre o mundo profano e o mundo espiritual. Foi então que surgiu a necessidade da construção das grandes catedrais enquanto Casas de Deus, moradas monumentais que propunham a devoção espiritual. Eram edifícios carregados de simbologia, manifestada através da iconografia por meio da arte pictórica e escultórica que tinha como principal função transmitir claramente os valores religiosos à população maioritariamente iletrada. As igrejas eram assim compreendidas simbolicamente enquanto autênticas *bíblías de pedra*.

Com o Renascimento, surgiu também a crise gerada pelos movimentos da Reforma e da Contra-Reforma, sofridas pela Igreja e que encontraram a solução através do Concílio de Trento. Neste período, o pensamento religioso teocêntrico e simbólico do mundo feudal, dera lugar a uma mentalidade Moderna, que tendia a explicar as coisas através da medida e das capacidades humanas, colocando o Homem no centro dos interesses, valorizando conceitos como o Humanismo o Individualismo e o Racionalismo. Os edifícios religiosos tornaram-se mais despojados, no entanto, a valorização da planta centrada conduziu o espaço sagrado a uma formalização mais unitária.

Entre os séculos XVII e XVIII, o Maneirismo e o Barroco, originaram novamente espaços ornamentalmente ricos e sumptuosos, com plantas ondulantes que remetiam para um espaço sem limites aparentes, onde a luz modelava os espaços e refulgia os retábulos de talha dourada e a ornamentação exuberante.

Concluimos que a igreja fora até então um edifício distinto e identificável, realizado para a celebração da palavra de Deus, para ofícios religiosos e para o encontro da comunidade cristã. Compreendemos que eram espaços funcionais do ponto de vista litúrgico, mas pretendiam também constituir locais de retiro, para rezar, para meditação pessoal e em comunidade, e continham igualmente um papel fundamental na divulgação artística.

Os edifícios religiosos apresentavam assim uma forte carga hierofânica, valorizando a sacralidade do espaço litúrgico, que incutia nos fiéis através da iconografia, o poder transcendental do contacto com o divino.

Até à segunda metade do séc. XVIII, aquando do despoletar a Revolução Industrial, temos conhecimento que materiais como a pedra, o tijolo e a madeira eram dos poucos elementos disponíveis na natureza, utilizados para a concepção de edifícios e portanto correntemente utilizados na arquitectura religiosa.

A arte de construir edifícios religiosos utilizando estes materiais, predurou ao longo de séculos, originando a ideia de que a sua evolução ao longo das várias épocas, resultara essencialmente ao nível ornamental e estético do que propriamente a nível tecnológico, onde se verificara sobretudo uma continuidade e adaptação das estruturas. Todavia, apuramos que apesar das restrições tecnológicas e espaciais impostas pela capacidade dos materiais empregues, a arquitectura religiosa, acompanhara os tempos e a sociedade que a erguera e para qual fora erguida, conseguindo criar uma atmosfera eloquentemente sacralizada no seio da comunidade cristã.

Durante a segunda metade do século XVIII e finais do século XIX, muitos estilos foram retomados e reinterpretados, numa tentativa saudosista de copiar o passado, dando origem aos revivalismos históricos como o Neo-Gótico, o Neo-Românico ou o Neo-Bizantino entre outros “Neo”, que em países menos desenvolvidos

como Portugal se estenderam até meados do séc. XX condicionando o desenvolvimento do Movimento Moderno.

Contudo, no decorrer do estudo desenvolvido, tivemos a clara percepção que a Revolução Industrial iniciada nos finais do séc.XVIII, conduziu a uma mudança significativa no modo de vida das sociedades e que se repercutiu até aos nossos dias. Verificaram-se transformações nas condições sociais, nas ciências, na tecnologia, nas artes e inevitavelmente na religião, reflectindo uma tomada de consciência nas camadas sociais operárias e intelectuais em torno do progresso. Deste modo, inevitavelmente a Igreja Católica sentiu-se afrontada pelas inovações científicas e tecnológicas e à margem do homem contemporâneo, onde a ciência parecia cada vez mais sobrepor-se à religião conduzindo a um acto de desmesurada dessacralização dos valores que orientavam a vida religiosa.

Porém, constatamos, que após tantos séculos de dogmas e de fixismos, com o intróito do séc. XX e incentivado pelo clima de transformações que estavam a ocorrer na vida das sociedades modernas, e no campo das artes e das ciências iniciou-se um Movimento de Renovação Litúrgica proposto pela Igreja Católica. Na tentativa de aproximar a Igreja da contemporaneidade, suscitaram-se novos ideais, nos quais a arquitectura do espaço sagrado das novas igrejas deveria atender a dois princípios essenciais: ser funcional com vista à celebração litúrgica e, proporcionar a participação activa dos fiéis. Esta renovação, encontrou o seu máximo apoio com as resoluções do Concílio do Vaticano II, que pretendeu conforme analisamos, estabelecer a Reforma Litúrgica, abrindo as portas da Igreja à contemporaneidade, definindo um momento de reavaliação e de novas perspetivas, proporcionando novas abordagens ao espaço sagrado concernente à arquitectura religiosa contemporânea.

Os edifícios religiosos erguidos no primeiro quartel do século XX, como a Igreja de Notre-Dame du Raincy de 1922 projectada por Auguste Perret, revelavam a vontade de alcançar uma nova linguagem formal, caracterizada pela funcionalidade e pelo emprego das novas técnicas construtivas e dos novos materiais. O motivo deste esforço derivou essencialmente da variedade de possibilidades formais que o betão armado possibilitava para a criação de um estilo arquitectónico que melhor respondesse à nova mentalidade.

Contudo, a renovação litúrgica não passou unicamente pela renovação formal ou tecnológica dos edifícios religiosos. Em termos espaciais, apesar da relação entre o altar e o lugar da assembleia, constituir conforme se verificou ao longo da História da Arquitectura Religiosa a grande essência do espaço sagrado, a organização e concepção do espaço interior de uma igreja, requer uma consciência muito mais atenta e aprofundada dos problemas litúrgicos e das realidades eclesiais.

Após a Segunda Guerra Mundial, confirmamos que novos ideais conduziram a construção de igrejas um pouco por toda a Europa. Enquanto no período entre guerras a arquitectura religiosa direccionava os seus esforços no sentido de introduzir os novos materiais e adaptar o desenho das igrejas à estética depurada da arquitectura moderna, a partir de meados do séc. XX, avançou-se até à intimidade do espaço sagrado e a sua relação com a participação activa dos fiéis na cerimónia. Algumas destas experiências encontraram o seu expoente máximo na Alemanha, através do papel importante de teólogos como Van Aken e Romano Guardini e arquitectos como Rudolf Schwartz e Dominikus Bohm que criaram espaços de culto desmesuradamente renovados, valorizando o funcionalismo litúrgico em que o vazio era entendido como símbolo essencial, enquanto em oposição, encontramos por exemplo, em França obras dotadas de grande carga poética como a

Capela de Ronchamp (1950-54) de Le Corbusier, ou a Capela de Vence idealizada por Henri Matisse, ambas executadas com o apoio do teólogo e artista Marie Alain Couturier que teve um papel preponderante na divulgação da arte sacra contemporânea.

Neste período, constatamos igualmente que a importância da Eucaristia e o valor da Palavra, fora ainda mais exacerbado, cultivando o sentido de comunidade paroquial e elevando o papel do pároco, cuja posição teológica na igreja era ainda mais valorizada. Um novo espaço litúrgico estava prestes a afirmar-se, criando novas plantas e novos alçados, mediante o emprego dos numerosos recursos que as novas técnicas e materiais proporcionam.

Neste sentido, o altar passou então a ser normalmente posicionado no centro da planta, o que induziu os arquitectos a optarem preferencialmente pela planta central e pela forma curva, que simbolicamente abraçava a comunidade disposta em torno da eucaristia e da palavra do Senhor.

Dentro da temática do espaço sagrado na arquitectura religiosa contemporânea, outro marco histórico religioso se desenvolveu com o Concílio do Vaticano II, decorrido entre 1962-65, por meio das suas directrizes concedeu oficialmente uma grande liberdade para renovação da Igreja Católica.

A liberdade concedida pelas directrizes conciliares aos artistas, levou a uma grande diversidade de formas, assim na arte como na arquitectura sacra, no entanto, apuramos ao longo do presente estudo que o período pós-conciliar foi algo conturbado, devido à falta de assimilação dos pressupostos que emanaram do Concílio. Neste período, assistiu-se ao surgimento de uma nova geração de arquitectos, bem como uma nova postura projectual na concepção de espaços religiosos. Intentou-se conceber um espaço unitário, aproximando ao máximo os fiéis das celebrações litúrgicas. A igreja paroquial deixou de ser concebida enquanto edifício isolado para dar lugar a complexos paroquiais que para além do espaço litúrgico albergavam outras funções como centros juvenis, bibliotecas, residências, etc...Permitindo assim aos arquitectos aprofundarem questões de natureza sociológica na definição do processo de edificação de centros paroquiais, como a Igreja do Sagrado Coração de Jesus de Nuno Teotónio Pereira, a Igreja de Neviges ou a Catedral de Evry da autoria de Mario Botta.

Por fim, na transição do milénio, constatamos o aparecimento de uma arquitectura religiosa distinta e inovadora, marcada pelo renascente interesse dos arquitectos pela arte sacra e pelo estudo e concepção de uma nova dimensão do espaço sagrado, onde a luz tem um papel fulcral na modelação dos espaços. Presumimos igualmente que este início de milénio, decretará uma nova era na arquitectura religiosa e que por sua vez estimulará uma nova ideologia na concepção de espaços sagrados futuros.

Resta-nos porém, uma explanação concludente que reflita sobre a essência do espaço sagrado no edifício de culto católico contemporâneo.

O edifício eclesial, no sentido bíblico é a *Domus Ecclesia*. É a casa do povo, o templo de Deus e casa espiritual, construída sobre “pedras vivas”. O edifício religioso não tem sentido se colocado à parte da comunidade que dele se serve. É sobretudo um edifício (domus) em que os fiéis (ecclesia) se reúnem para a realização de determinadas actividades celebrativas num acto espiritual e metafísico que tende a determinar a sacralidade do lugar. A igreja, constitui deste modo, um edifício para a celebração da divina Liturgia, para

adoração comunitária e acima de tudo um espaço para a assembleia eucarística, que pretende alcançar o absoluto, uma busca da presença divina e um desejo de se comunicar com o Deus Todo-Poderoso.

Na sua essência, a igreja enquanto edifício cultural é a casa de Deus, que congrega os fiéis em torno de dois pontos fundamentais relacionados entre si: o altar (mesa da celebração) e o ambão (mesa da Palavra). Assim o foi desde os primórdios do cristianismo.

A liturgia é então a essência da função da Igreja. O edifício religioso deve ser projectado, não somente para a adoração isolada do indivíduo, mas para a comunhão comunitária dos fiéis na celebração eucarística do pão e do vinho. A igreja é a casa de Deus, e se a sua função principal consiste em prover um espaço conveniente para os fiéis celebrarem condignamente a liturgia, é também a encarnação, uma manifestação visível do sagrado que a Igreja é e acredita. O edifício religioso assume uma natureza simbólica quando a sua estrutura é interpretada pela comunidade cristã.

“O espaço celebrativo é um todo que exerce um influência maior do que se crê sobre o comportamento humano. Criado e definido pelo homem, acaba por envolvê-lo de tal forma que o condiciona com as suas próprias características (...) O espaço celebrativo de uma comunidade é na realidade um conjunto de diferentes espaços que formam um ambiente sagrado total. Quando se refere o espaço onde a liturgia é celebrada, refere-se ao lugar e a tudo que esse lugar contém: arte, arquitectura e todos os demais objectos e elementos que se encontram ao redor, fora ou dentro do edifício.” (128)

De acordo com a análise decorrida nesta dissertação, a História da Arquitectura, sobretudo até ao séc. XX, tem sido bastante interpretada através dos edifícios religiosos. Desde a época paleocristã até aos nossos dias, os responsáveis pelo desenho e organização do espaço sagrado na arquitectura religiosa cristã tiveram constantemente que resolver o problema da relação entre os diferentes elementos que constituem o espaço litúrgico, a relação do altar com a assembleia, a posição da mesa da palavra e da mesa da celebração, a posição da pia baptismal, a cadeira da presidência... entre outros elementos essenciais à celebração litúrgica.

Todavia, falar da essência do espaço sagrado associado à arquitectura pode constituir uma impertinência. A ideia de, ou a experiência com o sagrado não pertencem unicamente à arquitectura. É necessária uma visão descentrada, alheia ao facto arquitectónico. A experiência com o espaço sagrado é sobretudo uma experiência religiosa e espiritual. O espaço sagrado concerne à arquitectura apenas enquanto determinante do uso a ser dado, da configuração formal, das proporções, das composições métricas ou da organização do espaço interno que acaba por ser definida pela acção litúrgica.

A arquitectura religiosa guarda uma relação simbólica com uma concepção espiritual, e essa relação garante o poder significativo do templo. No século XX, o Movimento de renovação litúrgico levou os teólogos de diferentes países a orientar os arquitectos que para solidificar a Igreja era necessário compreender que o projecto de um edifício religioso deveria ter como principal função abrigar a assembleia de fiéis - e até aqui estamos de acordo - e não mais a de converter o visitante em devoto com a criação de uma atmosfera mística. No entanto constatamos que esta atmosfera mística manifestada sobretudo através do poder aglutinador da arte iconográfica, se para a generalidade dos arquitectos contemporâneos não é considerada

como essencial na concepção de um verdadeiro espaço sagrado, para muitos dos fiéis, devido a questões sócio-culturais é ainda um factor determinante na apreensão da sacralidade do lugar. Apesar da população cristã ser hoje em dia compreensiva dos valores religiosos transmitidos pela sagrada liturgia, necessita igualmente da carga simbólica capaz de transmitir significações, porque, se me permitis afirmar em jeito conclusivo, poder-se-á referir que se uma imagem vale mais que mil palavras, um símbolo é capaz de valer por mil imagens.

Porém, concluímos que esta questão é demasiado pertinente e apresenta-se como uma dicotomia através da *“relação emissor (edifício religioso) e receptor (crente), conduzindo a uma certa conflituosidade sobretudo manifestada nos edifícios religiosos contemporâneos por estarem repletos de “interferências linguísticas” que não facilitam a sua descodificação. Em suma compreendemos tratar-se de um problema de linguagem, uma vez que no cômputo geral, encontramos falhas em ambas as partes, ou seja, da parte do emissor que não consegue transmitir convenientemente a mensagem, como por parte do receptor que não possui conhecimentos nem cultura artística suficientes para a descodificar. Trata-se deste modo de uma problemática mútua e não apenas da exclusividade de uma das partes, implicando assim, um esforço comum que objective solucionar, ou pelo menos atenuar tão pungente problema.”*⁽¹²⁹⁾

“Neste sentido, ambiciona-se uma arquitectura contextualizada com as especificidades da presente época de modo a conjugar o binómio Fé e Arte e não apenas fundamentada em conceitos estéticos, meramente formais ou funcionais desprovidos de conteúdo reflexivo, tal como apanágio da contemporaneidade. A arquitectura religiosa só faz sentido se contemplar o ser humano nas suas diversas dimensões e não somente no lado funcional e estético da arquitectura, porque isso é redutor.”⁽¹³⁰⁾

Pelo percurso delineado nesta breve mas profícua reflexão em torno da temática do espaço sagrado contemporâneo, só é possível esperar - e esperamos com fé - que o local de culto volte a ser e seja sempre, mais que um espaço sagrado. Esperamos que seja o lugar da santidade do homem porque aí emergem os sinais de uma busca eterna pela dimensão espiritual de um Deus que se revela ao homem, levando-o a comungar com ele próprio e com todos os demais, encontrando assim verdadeiramente o significado da noção do transcendental.

129 - ESTIMA, Alberto; *Premissas Arquitectónicas Para o Templo Católico do Terceiro Milénio*; 1999; pg 137

130 - ESTIMA, Alberto; *A Nova Vanguarda da Arquitectura Religiosa fundamentada em Valores Metafísicos*; 2006-2007; pg 155

Motivação

A razão da escolha do tema para a presente dissertação de mestrado, adveio de um conjunto de factores que ao longo do percurso académico conduziram a esta determinação.

O edifício de culto católico e o espaço sagrado que ele comporta, desde cedo despertara em mim grande interesse. Recordo-me que em criança quando entrava numa igreja, os sentidos ficavam de tal ordem apurados, que se desligavam por vezes da actividade litúrgica que ali decorria, para se fixarem na concepção espacial e nos elementos que a constituem. Considerava a igreja como um edifício misterioso, sentia o espaço como algo distinto e longínquo do bulício exterior, era algo que fascinava.

Mais tarde, surgira a oportunidade de fazer uma viagem com os tios explorando grande parte do continente europeu. Ao percorrermos França recordo de acidentalmente passarmos em Ronchamp e por entre o manto verdejante dos campos e das árvores percepcionarmos aquele edifício extraordinário, que se destacava na paisagem. Decidimos visitá-lo, embora leigo em matérias de arquitectura e desconhecendo mesmo o seu autor, senti-me estupefacto diante daquela obra. As formas arquitectónicas, as texturas, as cores, o espaço interno, eram algo que nunca tinha visto associado a uma igreja. Ficara de tal modo fascinado com aquele edifício, que fora nesse momento que decidira um dia estudar arquitectura. Agora, decorridos quase dez anos após essa viagem concluiu a última etapa do percurso académico, o interesse pelos edifícios religiosos fora ainda mais agudizado nestes anos de estudo, sobretudo com o contributo das disciplinas de História da Arquitectura, que essencialmente através do estudo dos edifícios religiosos, despertou o interesse e compreensão da evolução da arquitectura ao longo dos tempos.

O facto de nunca em nenhum dos projectos académicos realizados, ter tido a oportunidade de conceber um projecto de um edifício religioso, e o desejo de um dia poder ter a oportunidade de realizar o projecto de uma igreja, ou outro edifício religioso, e com ele desenhar e articular a organização de um espaço de carácter sagrado, bem como a consciência da falta de entendimento dos pressupostos arquitectónicos e espirituais que envolvem tal projecto, constituíram os motivos fundamentais pelos quais se optou inverter por esta matéria na presente prova de dissertação de mestrado.

Bibliografia

- AA. VV. - EINAUDI enciclopédia, vol.12; Mythos / logos, Sagrado / Profano
- AA. VV. - EINAUDI enciclopédia, vol.30; Religião-Mito
- ALMEIDA, Pedro Vieira; FERNANDES, José Manuel; Arquitectura Moderna; História da Arte em Portugal; Publicações Alfa; Lisboa; 1982.
- AMORIM, Manuel; A Celebração do Mistério Cristão e o Espaço Litúrgico: Leitura Interpretativa das Orientações mais recentes da Igreja Sobre a Construção e Adequação das Igrejas; Igreja da Lapa Porto.
- ARTIGAS, Isabel; Gaudí, Obra Completa 1852-1900; Ed. Evergreen; Koln, 2007
- AUGÉ, Marc; Não-lugares : introdução a uma antropologia da sobremodernidade; Editora 90; Lisboa, 2005
- BENEVOLO, Leonardo; As origens da arquitectura ; Edições 70; Lisboa, 2003
- BENEVOLO, Leonardo; Historia de la arquitectura moderna; Gustavo Gili; Barcelona, 2002
- BÍBLIA SAGRADA; Editora Maltese; São Paulo, 1962.
- CALDAS, João Vieira; Profírio Pardal Monteiro: Arquitecto; Editor A.A.P.; Lisboa 1997.
- CHING, Francis D. K.; Architecture : form, space & order ; Van Nostrand Reinhold; New York 1979.
- CUNHA, Luíz, Arquitectura Religiosa Moderna; Porto 1957.
- CONSIGLIERI, Victor; As Significações da Arquitectura: 1920-1990, Lisboa, Edição Estampa; 2000.
- De FUSCO, Renato; História de la arquitectura contemporânea; Hermann Blume 2ª Edição; Madrid, 1983
- DURKHEIM, Emill; A divisão do trabalho social; Presença, 3ª edição; Lisboa 1989.
- ELIADE, Mircea; O sagrado e o profano : a essência das religiões; Livros do Brasil; Lisboa 1985.
- ESTIMA, Alberto; A Nova Vanguarda da Arquitectura Religiosa fundamentada em Valores Metafísicos (Simbólico-religiosos); Revista da Faculdade de Letras; Vol. V-VI; Porto 2006-2007.
- ESTIMA, Alberto; Premissas Arquitectónicas Para o Templo Católico do Terceiro Milénio; Dissertação Para Obtenção do Grau de Mestre em Teoria da Arquitectura; Universidade Lusíada; Lisboa 1999
- FERNANDES, José Manuel; A Arte e a Religião na Segunda Metade do Século XX em Portugal; Universidade Católica Editora; Lisboa 2000.
- FERNANDES, José Manuel; Português Suave, Arquitecturas do Estado Novo; IPPAR; Lisboa, 2003.
- FERNANDEZ, Sergio; Percurso da Arquitectura Portuguesa 1930-1974; Publicações Faup; 1988.
- FRAMPTON, Kenneth; Steven Holl architect ; Electa; Milano, 2002
- FRAMPTON, Kenneth; Historia critica de la arquitectura moderna; Gustavo Gili; Barcelona, 2002
- HAUSER, Arnold – História Social da Arte e da Cultura, Lisboa, Vega 1989, vol 1.
- HUMPHREY, Caroline; VITEBSKY, Piers; Arquitectura Sagrada; Ed. Temas e Debates, 1998.
- JANSON. H.W. , História da Arte; 4ª edição; Lisboa, 1989.
- KOSTOF, Spiro – Historia de la Arquitectura, Madrid, Alinza.
- LOOS, Adolf; Ornamento e Delito, 1908; in Coléccion Arquitectura e Crítica, Barcelona.
- MARLEAU-PONTY, Maurice; Fenomenologia de la Percepción; Barcelona, 1993.
- MIRANDA, Elisário; Arquitectura e liturgia em Portugal 1926-1974; Prova de aptidão pedagógica e capacidade científica; Universidade do Minho; 2005
- NORBERG-SCHULZ, Christian; Habiter, Ver Une Architecture Figurative; Electa Moniteur; Milan, 1985.
- OTTO, Rudolf; O sagrado; colecção Perspectivas do Homem, nº41, Lisboa 1992.
- PEHNT, Wolfgang; Rudolf Schwarz : 1897-1961; Electa; Milano, 2000.
- PEREIRA, Nuno Moniz; Símbolos da Igreja Cristã; Presslivres; 2009.

- PEREIRA, Nuno Teotónio; Escritos (1947-1996, selecção) Publicações FAUP; Porto; 1996.
- PEREIRA, Paulo; O Declínio das Vanguardas; História da Arte Portuguesa, Vol.10; Círculo de Leitores, 2008.
- PIJOAN, J.; PALOL, Pedro; História da Arte; Vol.3; Publicações Alfa; Lisboa 1972.
- PIZZI, Emilio; Mario Botta, Obras y Proyectos; Editorial Gustavo Gili; Barcelona, 1990.
- PORTAS, Nuno; A Arquitectura Para Hoje, Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal; Livros Horizonte; 2ª edição; 2008.
- RIBEIRO, Ana Isabel; RUFINO, Maria de Lurdes; Ventura Terra, A Arquitectura Enquanto Projecto de Vida.
- SAUSSAYE, Chantepie de La; História das Religiões, Círculo de Leitores, 1979.
- SCHNELL, Hugo; La Arquitectura Eclesial del Siglo XX en Alemania; [trad. Antonio Gómez-Moriana]; Schnell & Steiner; Zurich; 1974.
- SCHWARTZ, Rudolf; Burg Rothenfels 1919-29; in Ludwig Neundorfer, Rothenfels.
- SMITH, G. E. Kidder; The New Churches of Europe=Las nuevas iglesias de Europa; The Architectural Press; London; 1964.
- TOSTÕES, Ana; Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira; Quimera; Lisboa, 2004-
- TOSTÕES, Ana; Arquitectura Moderna e Obra Global a Partir de 1900; Arte Portuguesa da Pré-história ao Século XX; Arte e Edições Lda. 2009.
- TOSTÕES, Ana; Arquitectura Moderna Portuguesa : 1920-1970 / coord. Ana Tostões; IPPAR; 2004.
- TOSTÕES, Ana; Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50; Publicações FAUP;1997.
- TÔRRES, Flausino; Religiões Primitivas, Biblioteca Cosmos, Lisboa,1944.
- TRIGUEIROS, Luiz; Fernando Távora; Editorial Blau Lda.; Lisboa, 1993
- WAGNER, Otto; La arquitectura de nuestro tiempo : una guía para los jóvenes arquitectos; El Croquis; Madrid, 1993.
- WOLFGANG; Jean Stock; European church architecture, 1950-2000=Europäischen kirchenbau, 1950-2000; Prestel; Munich; 2003
- ZAHNER, Walter; La Construcción de Iglesias en Alemania Durante os Siglos XX e XXI; En Busca de Una casa para Dios y Para el Hombre; I Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporânea.
- ZÉVI, Bruno; Saber Ver a Arquitectura, Arcádia, Lisboa, 1977.

Periódicos

- Arquitectura Ibérica; Setembro de 2007; Igreja da Sma. Trindade, Fátima
- Arquitectura Portuguesa e Cerâmica de Edificação Reunidas; Lisboa, nº 43, Outubro 1938
- Arquitectura Portuguesa e Cerâmica de Edificação Reunidas; Lisboa, nº 47, Fevereiro 1939
- Arquitectura Portuguesa e Cerâmica de Edificação Reunidas; Lisboa, nº 80, Novembro 1941
- Arquitectura, nº60; Lisboa, Outubro 1957
- Arquitectura, nº76; Lisboa, Outubro 1962
- Boletim de Pastoral Litúrgica; nº77 Secretariado Nacional de Liturgia; Janeiro-Março 1995
- Casabella nº 640/641; Milano, Mondadori Editore; Dezembro/Janeiro 1996/1997
- Casabella nº 677; Milano, Mondadori Editore; Abril 2000
- Observatório da Cultura; Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura; Nº13; Abril de 2010

Provas Finais

- CARVALHO, Margarida; Instrumentos do sagrado : da significação universal à construção do espaço de culto; Docente Acompanhante: Prof. Manuel Botelho; FAUP; 2008
- LOURENÇO, Pedro Daniel de Oliveira; O Moderno Religioso: Guia de Arquitectura Religiosa Moderna em Portugal; Docente Acompanhante: Prof. Domingos Tavares
- MARQUES, João Luís; Na casa do meu pai há muitas moradas : reflexões em torno da organização do espaço litúrgico; Docente Acompanhante: Prof. Marta Oliveira
- MONTEIRO, Pedro Miguel Fernandes; As igrejas de Siza : lógicas de projecto para uma ideia de arquitectura religiosa; Docente Acompanhante: Prof. José Quintão; FAUP; 2008
- PIRES, Isabel Maria Branco; Considerações sobre o simbolo na arquitectura religiosa de Luiz Cunha; Docente Acompanhante: Prof Manuel Botelho; FAUP; 2006
- SÁ, Fernanda Maria da C.; O espaço litúrgico e algumas considerações acerca da sua evolução; Docente Acompanhante: Prof. José Quintão

Bibliografia virtual

<http://atanasiano.blogspot.com>
<http://www.agencia.ecclesia.pt>
<http://www.liturgia.pt>
<http://www.missiologia.org.br>
<http://www.missoesfranciscanas.org>
<http://palavras-arquitectura.com/tag/pedro-vieira-de-almeida/>
<http://www.snpcultura.org>
http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_po.htm
<http://pt.wikipedia.org>

Créditos de Imagens

Fig. 1 - Imagem de Daniel Marsula
Fig. 2 - Imagem em <http://www.neoateismodelirio.files.wordpress.com>
Fig. 3 - Foto de Helder Jr
Fig. 4 - Imagem de Michael Bohme
Fig. 5 - Foto em historiofobia.blogspot.com
Fig. 6 - Foto do Autor
Fig. 7 - Foto em www.pime.org.br
Fig. 8 - Foto em Suplemento do Notícias de Fátima
Fig. 9 - Foto de Marcos Francioly
Fig. 10 - Foto de Rinaldo Arruda
Fig. 11 - Foto de Domreyn Abreu
Fig. 12 - Foto em www.artigosbrasil.com.br
Fig. 13 - Foto em www.wikipedia.org/
Fig. 14 - Foto em www.wikipedia.org/
Fig. 15 - Foto em www.wikipedia.org/
Fig. 16 - Foto em os4estorolas.fotosblogue.com
Fig. 17 - Foto em marciag-arte.blogspot.com/2010/04/arte-na-pre...
Fig. 18 - Foto de Antonio Caballero
Fig. 19 - Foto de Arno R. Minkinen
Fig. 20 - Foto em www.wikipedia.org
Fig. 21 - Foto do Autor
Fig. 22 - Foto de Jorge Rosas

- Fig. 23 - Foto de Shunya
Fig. 24 - Imagem em Arte Fala 10
Fig. 25 - Imagem em Editorial La Muralla
Fig. 26 - Imagem em ilhadeatlantida.vilabol.uol.com
Fig. 27 - Foto em www.wikipedia.org
Fig. 28 - Imagem em www.sedentario.org
Fig. 29 - Imagem em <http://www.osantuário.com.br/>
Fig. 30 - Imagem em bp0.blogger.com/
Fig. 31 - Imagem de Reiner Sousa
Fig. 32 - Foto de Raquel do Carmo Santos
Fig. 33 - Foto em wikimedia.org
Fig. 34 - Foto de Ana Maria Vasquez
Fig. 35 - Foto em wikimedia.org
Fig. 36 - Foto em wikimedia.org
Fig. 37 - Foto em wikimedia.org
Fig. 38 - Imagem em Arte Fala 10
Fig. 39 - Imagem em www.arquivoltas.com/
Fig. 40 - Foto em lerever.wordpress.com
Fig. 41 - Foto de Jean Lassus
Fig. 42 - Foto de Reinaldo José Lopes
Fig. 43 - Foto de Rafael Sanz
Fig. 44 - Imagem de Arq.^a Estela Cameirão
Fig. 45 - Imagem em www.seminary.wlu.ca
Fig. 46 - Foto de Abraham Aboud
Fig. 47 - Foto de Richard McBee
Fig. 48 - Imagem de Arq.^a Estela Cameirão
Fig. 49 - Foto em pt.wikilinqe.com
Fig. 50 - Imagem em www.flickr.com
Fig. 51 - Imagem em cienciaconfirmaigreja.blogspot.com
Fig. 52 - Imagem em Arte Fala 10
Fig. 53 - Foto em História da Arte Alfa, Vol.3, J. Pijoan.
Fig. 54 - Foto em História da Arte Alfa, Vol.3, J. Pijoan.
Fig. 55 - Foto em História da Arte Alfa, Vol.3, J. Pijoan.
Fig. 56 - Foto em blog.educaedu.com
Fig. 57 - Imagem em pr.kalipedia.com
Fig. 58 - Foto em turquia.pordescurir.com
Fig. 59 - Foto em picasaweb.google.com
Fig. 60 - Foto em picasaweb.google.com
Fig. 61 - Foto em algarvivo.com
Fig. 62 - Imagem em www.suapesquisa.com
Fig. 63 - Foto em www.epdip.com
Fig. 64 - Foto em www.flickr.com
Fig. 65 - Foto em maxmode.blogspot.com
Fig. 66 - Imagem em www.almendron.com
Fig. 67 - Foto em coisasdetarcisio.blogspot.com
Fig. 68 - Foto em www.skyscrapercity.com
Fig. 69 - Foto em www.skyscrapercity.com
Fig. 70 - Foto do Autor
Fig. 71 - Foto do Autor
Fig. 72 - Imagem de Mari Luz
Fig. 73 - Foto em www.britannica.com
Fig. 74 - Foto em www.wikipedia.org/
Fig. 75 - Foto em pt.wikilinqe.com
Fig. 76 - Foto em História da Arte Alfa, Vol.6, J. Pijoan.
Fig. 77 - Foto de Diego Collarulo
Fig. 78 - Foto de Diego Collarulo
Fig. 79 - Foto em História da Arte Alfa, Vol.6, J. Pijoan
Fig. 80 - Foto em História da Arte Alfa, Vol.6, J. Pijoan
Fig. 81 - Foto de Raul Mattar
Fig. 82 - Imagem em arq.ufsc.br
Fig. 83 - Foto em www.planetware.com
Fig. 84 - Foto de João Barreto
Fig. 85 - Imagem em www.geocities.ws/solabif/regius.html
Fig. 86 - Imagem em www.territorioscuola.com
Fig. 87 - Imagem em historiarn.blogs.sapo.pt
Fig. 88 - Foto em pt.wikilinqe.com
Fig. 89 - Foto em pt.wikilinqe.com
Fig. 90 - Foto em pt.wikilinqe.com
Fig. 91 - Imagem em pessoal.educacional.com
Fig. 92 - Foto de Robert Harding
Fig. 93 - Foto do Autor
Fig. 94 - Foto em www.suprasteel.net
Fig. 95 - Foto em www.wikipedia.org/
Fig. 96 - Foto em www.wikipedia.org/
Fig. 97 - Foto em www.prof2000.pt
Fig. 98 - Foto em omundopreepostorreiffel.blogspot.com
Fig. 99 - Foto em www.wikipedia.org/
Fig. 100 - Foto em www.ntpr.ufba.br
Fig. 101 - Imagem em delgrande.blogspot.com
Fig. 102 - Foto do Autor

- Fig. 103 - Foto do Autor
Fig. 104 - Imagem em Gaudí, Obra Completa, Isabel Artigas
Fig. 105 - Imagem em Gaudí, Obra Completa, Isabel Artigas
Fig. 106 - Imagem em Gaudí, Obra Completa, Isabel Artigas
Fig. 107 - Imagem em Antoni Gaudí, Rainer Zerbst
Fig. 108 - Imagem em Antoni Gaudí, Rainer Zerbst
Fig. 109 - Foto de Rolando polo
Fig. 110 - Imagem em Gaudí, Obra Completa, Isabel Artigas
Fig. 111 - Foto de Moema David
Fig. 112 - Foto de Moema David
Fig. 113 - Foto em webs.demasiado.com
Fig. 114 - Foto em www.mackoo.com
Fig. 115 - Foto em www.mackoo.com
Fig. 116 - Foto em flickr.com/photos
Fig. 117 - Foto em www.mackoo.com
Fig. 118 - Foto em www.wikipedia.org/
Fig. 119 - Foto em en.academic.ru
Fig. 120 - Foto em en.academic.ru
Fig. 121 - Foto em en.academic.ru
Fig. 122 - Foto em vienna.unlike.net
Fig. 123 - Foto em www.essential-architecture.com
Fig. 124 - Imagem em www.encroach.net/.../Unity_Temple.html
Fig. 125 - Foto em artisena.com/node/136
Fig. 126 - Foto em artisena.com/node/136
Fig. 127 - Foto em missatridentinaemportugal.blogspot.com
Fig. 128 - Imagem em forumdacasa.com
Fig. 129 - Imagem em revistaantigaportuguesa.blogspot.com
Fig. 130 - Imagem em www.livrariasantiago.com
Fig. 131 - Imagem em Construção Moderna nº9
Fig. 132 - Foto em mirror-uk-rb1.gallery.hd.org
Fig. 133 - Imagem em Construção Moderna nº121
Fig. 134 - Imagem em Construção Moderna nº121
Fig. 135 - Foto do Autor
Fig. 136 - Foto em trekearth.com
Fig. 137 - Foto de Victor Robalo
Fig. 138 - Imagem em arqpapel.fa.utl.pt/.../
Fig. 139 - Foto do Autor
Fig. 140 - Foto em www.portogente.com
Fig. 141 - Foto em www.ruksliving.com/bauhaus.aspx
Fig. 142 - Foto em facesofdesign.com/event/bauhaus-conceptual-model
Fig. 143 - Foto em annadegroot.sp.nl
Fig. 144 - Foto de Daniel Sylvestre
Fig. 145 - Foto em eagleresources.net
Fig. 146 - Foto em www.arch.mcgill.ca/.../concrete/timeline.html
Fig. 147 - Foto em www.arch.mcgill.ca/.../concrete/timeline.html
Fig. 148 - Imagem em Leonardo Benévolo in Historia de la arquitectura moderna
Fig. 149 - Imagem em Leonardo Benévolo in Historia de la arquitectura moderna
Fig. 150 - Foto em www.culture.gouv.fr/.../archixx/imgs/p36-03.htm
Fig. 151 - Foto em www.wikipedia.org/
Fig. 152 - Foto em www.you-are-here.com/kirche/antoniuskirche.html
Fig. 153 - Imagem em Luiz Cunha in Arquitectura Religiosa Moderna
Fig. 154 - Foto em flickr.com/photos/42104033@N00/1710022170/
Fig. 155 - Foto em de.wikipedia.org
Fig. 156 - Foto em de.wikipedia.org
Fig. 157 - Foto em www.dearchitectureblog.com/?p=700
Fig. 158 - Foto em www.arq.ufsc.br/.../transparencia/historico.htm
Fig. 159 - Foto em www.arq.ufsc.br/.../transparencia/historico.htm
Fig. 160 - Imagem em Hugo Schnell; La Arquitectura Eclesial del Siglo XX en Alemania
Fig. 161 - Imagem em Hugo Schnell; La Arquitectura Eclesial del Siglo XX en Alemania
Fig. 162 - Imagem em Hugo Schnell; La Arquitectura Eclesial del Siglo XX en Alemania
Fig. 163 - Foto em de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/1316926
Fig. 164 - Imagem em Hugo Schnell; La Arquitectura Eclesial del Siglo XX en Alemania
Fig. 165 - Imagem em Hugo Schnell; La Arquitectura Eclesial del Siglo XX en Alemania
Fig. 166 - Foto em www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=58441...
Fig. 167 - Imagem em Luiz Cunha in Arquitectura Religiosa Moderna
Fig. 168 - Foto em www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=58441...
Fig. 169 - Foto em www.gettyimages.com
Fig. 170 - Imagem em Luiz Cunha in Arquitectura Religiosa Moderna
Fig. 171 - Foto em www.otto-bartning.de
Fig. 172 - Foto em www.otto-bartning.de
Fig. 173 - Foto em www.otto-bartning.de
Fig. 174 - Imagem em Hugo Schnell; La Arquitectura Eclesial del Siglo XX en Alemania
Fig. 175 - Imagem em Hugo Schnell; La Arquitectura Eclesial del Siglo XX en Alemania
Fig. 176 - Imagem em Observatório da Cultura; Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura
Fig. 177 - Foto em ivdl.blog.lemonde.fr
Fig. 178 - Foto de Walter Zahner
Fig. 179 - Foto de Walter Zahner
Fig. 180 - Foto de Walter Zahner
Fig. 181 - Foto de Walter Zahner
Fig. 182 - Foto de Walter Zahner

- Fig. 183 - Foto de Walter Zahner
Fig. 184 - Foto de Walter Zahner
Fig. 185 - Foto em www.kirche-im-bistum-aachen.de
Fig. 186 - Foto em www.flickr.com/services/feeds/geo/?format=kml
Fig. 187 - Imagem em Luiz Cunha in Arquitetura Religiosa Moderna
Fig. 188 - Foto de Rudolf Schwartz
Fig. 189 - Foto em commons.wikimedia.org
Fig. 190 - Foto em de.wikipedia.org
Fig. 191 - Foto em commons.wikimedia.org
Fig. 192 - Foto em de.wikipedia.org
Fig. 193 - Foto em historiaaraposo.wordpress.com
Fig. 194 - Foto em olugardahistoria.blogspot.com
Fig. 195 - Foto em www.cnc.pt/Artigo.aspx?ID=375
Fig. 196 - Foto em www.cnc.pt/Artigo.aspx?ID=375
Fig. 197 - Foto em www.cnc.pt/Artigo.aspx?ID=375
Fig. 198 - Foto do Autor
Fig. 199 - Imagem em www.monumentos.pt/
Fig. 200 - Foto do Autor
Fig. 201 - Foto do Autor
Fig. 202 - Foto do Autor
Fig. 203 - Imagem em www.monumentos.pt/
Fig. 204 - Foto em marcasdasciencias.fc.ul.pt
Fig. 205 - Imagem em Arquitetura Portuguesa e Cerâmica de Edificação Reunidas; Lisboa, nº 43
Fig. 206 - Foto em saisdeprata-e-pixels.blogspot.com
Fig. 207 - Foto de Mário Novais
Fig. 208 - Foto em www.msa.mmu.ac.uk
Fig. 209 - Foto em www.msa.mmu.ac.uk
Fig. 210 - Foto em guimaraes-4800.blogs.sapo.pt
Fig. 211 - Foto em guimaraes-4800.blogs.sapo.pt
Fig. 212 - Foto em guimaraes-4800.blogs.sapo.pt
Fig. 213 - Foto do Autor
Fig. 214 - Foto em www.skyscrapercity.com
Fig. 215 - Imagem em www.arcoweb.com.br/arquitetura/oscar-niemeyer
Fig. 216 - Foto de Manuel Ribeiro
Fig. 217 - Foto em www.skyscrapercity.com
Fig. 218 - Foto de Tuca Vieira
Fig. 219 - Foto em www.portogente.com
Fig. 220 - Foto em www.portogente.com
Fig. 221 - Foto em www.portogente.com
Fig. 222 - Foto em dominusvobis.blogspot.com
Fig. 223 - Foto em www.theholymass.com
Fig. 224 - Foto em commons.wikimedia.org/wiki/File:St_Anna_Düre
Fig. 225 - Foto em places.falk.de/.../kirche-sankt-anna
Fig. 226 - Imagem em Jean Stock Wolfgang in European church architecture, 1950-2000
Fig. 227 - Foto em cms.uni-kassel.de/.../nordwestdeutschland.html
Fig. 228 - Foto em commons.wikimedia.org/wiki/File:St_Anna_Düre
Fig. 229 - Foto em www.flickr.com
Fig. 230 - Foto em www.flickr.com
Fig. 231 - Imagem em Jean Stock Wolfgang in European church architecture, 1950-2000
Fig. 232 - Foto em www.essen-fuer-das-ruhrgebiet.ruhr2010.de/no
Fig. 233 - Foto em www.you-are-here.com/kirche/sankt_michael.html
Fig. 234 - Imagem em Jean Stock Wolfgang in European church architecture, 1950-2000
Fig. 235 - Imagem em Jean Stock Wolfgang in European church architecture, 1950-2000
Fig. 236 - Foto em www.frankfurt-nordend.de/nordend-geschichte
Fig. 237 - Foto em www.essen-fuer-das-ruhrgebiet.ruhr2010.de/no
Fig. 238 - Foto em www.kunstlexikonsaar.de
Fig. 239 - Imagem em Jean Stock Wolfgang in European church architecture, 1950-2000
Fig. 240 - Foto de Marco Kany
Fig. 241 - Foto de Marco Kany
Fig. 242 - Foto em de.wikipedia.org
Fig. 243 - Imagem em Jean Stock Wolfgang in European church architecture, 1950-2000
Fig. 244 - Foto em de.wikipedia.org
Fig. 245 - Foto em www.quadrante.com.br
Fig. 246 - Imagem em Luiz Cunha in Arquitetura Religiosa Moderna
Fig. 247 - Foto em www.quadrante.com.br
Fig. 248 - Foto em ivdl.blog.lemonde.fr
Fig. 249 - Foto em www.orgone-design.com
Fig. 250 - Imagem em transmaterialasia.wordpress.com
Fig. 251 - Foto em www.wayfaring.info
Fig. 252 - Foto em www.dailyicon.net
Fig. 253 - Foto em virtualronchamp.com/recentHistory.php
Fig. 254 - Foto em arq-projecto2.blogspot.com
Fig. 255 - Foto em arq-projecto2.blogspot.com
Fig. 256 - Foto em islasterritorio.blogspot.com
Fig. 257 - Foto em www.arcoweb.com.br
Fig. 258 - Foto em islasterritorio.blogspot.com
Fig. 259 - Foto em islasterritorio.blogspot.com
Fig. 260 - Foto em www.fsspx-brasil.com.br
Fig. 261 - Imagem em Jean Stock Wolfgang in European church architecture, 1950-2000
Fig. 262 - Foto de Augusto Areal

- Fig. 263 - Foto em www.cristovam.org
Fig. 264 - Imagem de Fábio Muller
Fig. 265 - Imagem de Fábio Muller
Fig. 266 - Imagem de Fábio Muller
Fig. 267 - Foto em www.skyscrapercity.com
Fig. 268 - Foto em www.skyscrapercity.com
Fig. 269 - Foto em www.cristovam.org
Fig. 270 - Foto de Augusto Areal
Fig. 271 - Foto do Autor
Fig. 272 - Foto em www.flickrriver.com
Fig. 273 - Foto do Autor
Fig. 274 - Foto do Autor
Fig. 275 - Foto em flickr.com/photos/pimogo
Fig. 276 - Foto em csmbelem.blogspot.com
Fig. 277 - Foto do Autor
Fig. 278 - Foto do Autor
Fig. 279 - Foto do Autor
Fig. 280 - Foto em www.porto.taf.net
Fig. 281 - Foto em paroquia-antas.blogspot.com
Fig. 282 - Foto em www.oasrs.org
Fig. 283 - Foto em Ana Tostões; Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira
Fig. 284 - Foto em Ana Tostões; Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira
Fig. 285 - Imagem em Observatório da Cultura; Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura
Fig. 286 - Foto em Ana Tostões; Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira
Fig. 287 - Imagem em Luiz Cunha in Arquitectura Religiosa Moderna
Fig. 288 - Imagem em Luiz Cunha in Arquitectura Religiosa Moderna
Fig. 289 - Foto em Ana Tostões; Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira
Fig. 290 - Foto em ppmoscavide.blogspot.com
Fig. 291 - Imagem em Luiz Cunha in Arquitectura Religiosa Moderna
Fig. 292 - Foto em ppmoscavide.blogspot.com
Fig. 293 - Foto em www.vitruvius.com.br
Fig. 294 - Imagem em Luiz Cunha in Arquitectura Religiosa Moderna
Fig. 295 - Foto em www.vitruvius.com.br
Fig. 296 - Foto em www.snpcultura.org
Fig. 297 - Foto em www.snpcultura.org
Fig. 298 - Foto em www.snpcultura.org
Fig. 299 - Imagem em www-ext.lnec.pt
Fig. 300 - Foto em www.snpcultura.org
Fig. 301 - Foto em path-to-the-architecture.blogspot.com
Fig. 302 - Imagem em www-ext.lnec.pt
Fig. 303 - Foto em isolvip.pt
Fig. 304 - Foto de Luiz Trigueiros; Fernando Távora;
Fig. 305 - Foto de Luiz Trigueiros; Fernando Távora;
Fig. 306 - Foto de Luiz Trigueiros; Fernando Távora;
Fig. 307 - Foto em www.kalipedia.com
Fig. 308 - Foto em www.kalipedia.com
Fig. 309 - Foto em <http://www.vatican.va/archive/hist>
Fig. 310 - Foto em <http://www.vatican.va/archive/hist>
Fig. 311 - Foto em www.kalipedia.com
Fig. 312 - Foto em www.kalipedia.com
Fig. 313 - Imagem em www.igrejadoscapuchinhos.org
Fig. 314 - Foto em www.liturgiaporamor.com
Fig. 315 - Foto em www.cot.org
Fig. 316 - Imagem em cultura-catolica.blogspot.com
Fig. 317 - Imagem em arquitecturaeliturgia.blogspot.com
Fig. 318 - Foto em www.steyr.info
Fig. 319 - Imagem em Jean Stock Wolfgang in European church architecture, 1950-2000
Fig. 320 - Foto em www.steyr.info
Fig. 321 - Foto em www.steyr.info
Fig. 322 - Foto em de.wikipedia.org
Fig. 323 - Imagem em Jean Stock Wolfgang in European church architecture, 1950-2000
Fig. 324 - Foto em de.wikipedia.org
Fig. 325 - Foto em commons.wikimedia.org
Fig. 326 - Foto em www.byggutengrenser.no
Fig. 327 - Imagem em Jean Stock Wolfgang in European church architecture, 1950-2000
Fig. 328 - Foto em www.aftenposten.no
Fig. 329 - Foto em <http://www.flickr.com/photos>
Fig. 330 - Foto em <http://www.flickr.com/photos>
Fig. 331 - Foto em <http://www.flickr.com/photos>
Fig. 332 - Foto em wikimedia.org
Fig. 333 - Imagem em Jean Stock Wolfgang in European church architecture, 1950-2000
Fig. 334 - Foto em wikimedia.org
Fig. 335 - Imagem em Jean Stock Wolfgang in European church architecture, 1950-2000
Fig. 336 - Foto em wikimedia.org
Fig. 337 - Foto em wikimedia.org
Fig. 338 - Imagem em Jean Stock Wolfgang in European church architecture, 1950-2000
Fig. 339 - Imagem em Jean Stock Wolfgang in European church architecture, 1950-2000
Fig. 340 - Foto em www.hochparterre-schweiz.ch
Fig. 341 - Imagem em des-conexo.blogspot.com
Fig. 342 - Foto em choeur-st-nicolas.ch

- Fig. 343 - Foto em travel.webshots.com
Fig. 344 - Imagem em sob-olhares.blogspot.com
Fig. 345 - Foto em travel.webshots.com
Fig. 346 - Foto em arquitecturacuatro.blogspot.com
Fig. 347 - Foto em travel.webshots.com
Fig. 348 - Foto em www.arcoweb.com
Fig. 349 - Foto em www.snpcultura.org
Fig. 350 - Imagem em Jean Stock Wolfgang in European church architecture, 1950-2000
Fig. 351 - Foto em www.snpcultura.org
Fig. 352 - Foto em www.flickr.com
Fig. 353 - Foto em www.snpcultura.org
Fig. 354 - Foto em www.snpcultura.org
Fig. 355 - Foto em www.flickr.com
Fig. 356 - Foto em www.flickr.com
Fig. 357 - Foto em www.archimagazine.com
Fig. 358 - Imagem em vallemaggia.ch
Fig. 359 - Foto em www.myswitzerland.com
Fig. 360 - Foto em flickr.com
Fig. 361 - Imagem em Emilio Pizzi; Mario Botta, Obras y Proyectos
Fig. 362 - Foto em pagesperso-orange.fr
Fig. 363 - Foto em pagesperso-orange.fr
Fig. 364 - Foto em pagesperso-orange.fr
Fig. 365 - Imagem em Jean Stock Wolfgang in European church architecture, 1950-2000
Fig. 366 - Foto em bhpbrasil.spaces.live.com
Fig. 367 - Foto em bhpbrasil.spaces.live.com
Fig. 368 - Foto em moleskinearquitectonico.blogspot.com
Fig. 369 - Foto em moleskinearquitectonico.blogspot.com
Fig. 370 - Foto em moleskinearquitectonico.blogspot.com
Fig. 371 - Foto em moleskinearquitectonico.blogspot.com
Fig. 372 - Foto em moleskinearquitectonico.blogspot.com
Fig. 373 - Foto em moleskinearquitectonico.blogspot.com
Fig. 374 - Foto em aguas-penamacor.blogspot.com
Fig. 375 - Foto em flickr.com/photos
Fig. 376 - Foto de urbanascidadespoa.blogspot.com
Fig. 377 - Foto de Luiz Trigueiros; Fernando Távora;
Fig. 378 - Foto de Luiz Trigueiros; Fernando Távora;
Fig. 379 - Foto em rio-maior-cidadania.blogspot.com
Fig. 380 - Foto em rio-maior-cidadania.blogspot.com
Fig. 381 - Foto do Autor
Fig. 382 - Foto em paginas.fe.up.pt
Fig. 383 - Foto em www.lifecooler.com
Fig. 384 - Foto em www.prof2000.pt
Fig. 385 - Foto em www.lifecooler.com
Fig. 386 - Foto em www.eureka-reservation.com
Fig. 387 - Foto em www.eureka-reservation.com
Fig. 388 - Foto em www.prof2000.pt
Fig. 389 - Foto em www.eureka-reservation.com
Fig. 390 - Foto em noticiasdenarizefatima.blogspot.com
Fig. 391 - Foto em www.prof2000.pt
Fig. 392 - Foto de Isabel Pires
Fig. 393 - Foto do Autor
Fig. 394 - Imagem de Isabel Pires
Fig. 395 - Foto em www.prof2000.pt
Fig. 396 - Imagem de Elisário Miranda
Fig. 397 - maismemoria.org
Fig. 398 - Foto em artes.ucp.pt
Fig. 399 - Foto em artes.ucp.pt
Fig. 400 - Foto em artes.ucp.pt
Fig. 401 - Foto em artes.ucp.pt
Fig. 402 - Foto em jovensapostolos.wordpress.com
Fig. 403 - Foto de Otto Schaffer
Fig. 404 - Foto de Peter Aaron
Fig. 405 - Imagem em arqui-arte.blogspot.com
Fig. 406 - Foto de Peter Aaron
Fig. 407 - Foto de Peter Aaron
Fig. 408 - Foto em wikimedia.org
Fig. 409 - Imagem em moleskinearquitectonico.blogspot.com
Fig. 410 - Foto em wikimedia.org
Fig. 411 - Imagem em moleskinearquitectonico.blogspot.com
Fig. 412 - Foto em wikimedia.org
Fig. 413 - Foto em wikimedia.org
Fig. 414 - Foto em wikimedia.org
Fig. 415 - Foto em arquiteturaeliturgia.blogspot.com
Fig. 416 - Foto em arquiteturaeliturgia.blogspot.com
Fig. 417 - Imagem em www.ediliziainrete.it
Fig. 418 - Foto em www.flickrriver.com
Fig. 419 - Foto em www.flickrriver.com
Fig. 420 - Foto em www.flickrriver.com
Fig. 421 - Foto em minde.forumeiros.com
Fig. 422 - Foto do Autor

Fig. 423 - Foto do Autor
Fig. 424 - Foto do Autor
Fig. 425 - Foto do Autor
Fig. 426 - Imagem em Arquitectura Ibérica; Setembro de 2007
Fig. 427 - Foto do Autor
Fig. 428 - Imagem em Arquitectura Ibérica; Setembro de 2007
Fig. 429 - Foto em wikiarquitectura.com
Fig. 430 - Foto em wikiarquitectura.com
Fig. 431 - Foto em www.thestranger.com
Fig. 432 - Foto em www.thestranger.com
Fig. 433 - Foto em wikiarquitectura.com
Fig. 434 - Foto do Autor
Fig. 435 - Imagem em igrejamarcoanaveses.no.sapo.pt
Fig. 436 - Foto do Autor
Fig. 437 - Imagem em igrejamarcoanaveses.no.sapo.pt
Fig. 438 - Foto em robertagazzinelli.blogspot.com
Fig. 439 - Foto em robertagazzinelli.blogspot.com
Fig. 440 - Foto em robertagazzinelli.blogspot.com
Fig. 441 - Foto em robertagazzinelli.blogspot.com
Fig. 442 - Foto em arquiteturaeliturgia.blogspot.com
Fig. 443 - Foto em arquiteturaeliturgia.blogspot.com
Fig. 444 - Foto em religionline.blogspot.com/2010/02/as-igrejas-do-seculo-xxi-sao-caixas.html
Fig. 445 - Foto em religionline.blogspot.com/2010/02/as-igrejas-do-seculo-xxi-sao-caixas.html
Fig. 446 - Foto em <http://behance.vo.llnwd.net>
Fig. 447 - Foto em <http://behance.vo.llnwd.net>