

AS IGREJAS DE ÁLVARO SIZA

Tensão entre a identidade do autor e o confinamento das práticas religiosas



Sofia Garrocho Fernandes

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura

Sob a orientação do Professor Doutor Joaquim Carlos Pinto De Almeida

Departamento de Arquitetura, FCTUC, Junho 2015

AS IGREJAS DE ÁLVARO SIZA

Tensão entre a identidade do autor e o confinamento das práticas religiosas

As citações referentes a edições internacionais foram sujeitas à tradução em português da
responsabilidade do autor desta dissertação

Ao Professor Joaquim de Almeida pela paciência e disponibilidade incansáveis demonstradas ao longo desta dissertação.

Ao Arquiteto José Pedreirinho pela amabilidade e prontidão com que respondeu sempre às minhas questões e pelo material gráfico prestado.

Ao atelier Álvaro Siza, em especial à secretária Anabela Monteiro e à arquiteta Chiara Porcu, por terem fornecido os desenhos técnicos fundamentais para o nosso estudo.

A todos os professores que me entusiasmaram no seu conhecimento e emoção.

Ao Nina por tornar este Departamento peculiar.

A todos os amigos que fiz durante estes sete anos de curso e que os levo no coração, sem vocês esta minha jornada seria tão mais difícil. Entre eles, ao Sílvio pela leitura cuidada desta dissertação.

Aos meus amigos de sempre por serem a família que eu escolhi.

Ao Tó por fazer de Coimbra o meu segundo lar e por acreditar em mim, mais do que eu própria. Sem ti, Coimbra não teria o mesmo encanto.

Ao meu pai pelo carinho e transmissão de valores, por formar os alicerces sólidos da minha educação.

À minha mãe por ser mãe 24 horas por dia.

Ao meu irmão por me amparar sempre que preciso.

UM SINCERO OBRIGADA!

RESUMO

O presente trabalho de investigação surge da vontade de refletir sobre os caminhos tortuosos da arquitetura religiosa contemporânea, sobretudo de cariz Cristã Católica. A arquitetura sacra, nas últimas décadas, parece habitar horizontes dificilmente conciliáveis: entre as tensões da manifestação autoral e a experiência de comunidade. Deste modo, propõe-se destacar que os edifícios religiosos recentes, mais do que reveladores de um estilo ou de um critério estético de uma época, mais do que determinados pela especificidade das práticas religiosas, revelam sobretudo a identidade do seu arquiteto, no campo das suas investigações projetuais.

Para argumentar esta tomada de posição, utilizaremos os contributos de Álvaro Siza no âmbito do programa do complexo paroquial: S. João Bosco, para o bairro da Malagueira (1988-89), Santa Maria, em Marco de Canavezes (1990-96) e Santa Maria do Rosário, em Roma (1998-2000). Dando particular ênfase à Igreja do Marco uma vez que foi a única obra construída.

Com os casos de estudos eleitos, pretende-se analisar de forma justaposta a obra de um dos maiores nomes da cultura portuguesa. Partindo de questões fulcrais do seu *fazer e sentir arquitetura* - o desenho como ideia primeira, o sentido de lugar, compromisso entre tradição e modernidade, a ambiguidade, a luz como modeladora do espaço, a poética de construir, entre outras-, procura-se elucidar que estas igrejas evidenciam o traço característico e o espírito criador do seu arquiteto, aqui transportados para a especificidade e complexidade do programa religioso. *É a Igreja de Álvaro Siza.*

PALAVRAS-CHAVE: Arquitetura religiosa contemporânea, Álvaro Siza, complexo paroquial, arquitetura de autor

ABSTRACT

This research project arises from the desire to reflect on the uncertain paths followed by the contemporary religious architecture, mainly from the Catholic Christian point of view. In recent decades, sacred architecture seems to inhabit at different horizons that are difficult to reconcile: the tensions between the author manifestation and experience of community. So, above all, this study aims to highlight recent religious buildings that reveal the architect's identity (inside their projective investigations), more than a style, an aesthetic criterion or the specificity of religious practices.

To argue this position, it was considered Álvaro Siza's contributions within the parish church complex program: S. João de Bosco, to the neighbourhood of Malagueira (1988-89), Santa Maria, in Marco Canaveses (1990-96) and the Santa Maria del Rosario(1998-2000), in Rome (1998). Giving particular emphasis to the Church of Marco once since it was the only structure built.

Using these case studies, this thesis proposes to analyse, in a juxtaposed manner, the work of one of the biggest names in the Portuguese culture. Starting with focal issues of his *make and feel architecture* - drawing as first thought, the sense of place, compromise between tradition and modernity, the ambiguity, the modelling of light as space, the poetics of building, among others -, to confirm that these churches show the trait and the spirit of its creator architect, transported to the specificity and complexity of the religious program. *It is the Church of Álvaro Siza.*

KEYWORDS: Contemporary religious architecture, Álvaro Siza, parish church complexes, architecture author

SUMÁRIO

15 INTRODUÇÃO

23 I- APONTAMENTOS SOBRE A PRODUÇÃO DO SAGRADO NA ARQUITETURA

25 A relação do homem com o transcendente. Arquitetar o Sagrado.

35 A igreja na modernidade. Da reação conservadora e tradicionalista ao Movimento Litúrgico: gênese, afirmação e consolidação da nova arquitetura religiosa.

71 II- PROGRAMA RELIGIOSO: A METODOLOGIA DE ÁLVARO SIZA

73 |01| Complexo Social-Paroquial de São João Bosco, 1988-89

75 Enquadramento

83 A construção do lugar

99 Forma| Espaço - Regularidades e Variações

117 |02| Complexo Paroquial de Santa Maria, 1990-2006

119 Enquadramento

123 A construção do lugar

135 Forma| Espaço - Regularidades e Variações

159 |03| Complexo del Santa Maria do Rosario, 1998-2000

161 Enquadramento

165 A construção do lugar

175 Forma| Espaço - Regularidades e Variações

191 III-CONSIDERAÇÕES FINAIS

Metamorfoses no espaço religioso - As igrejas de Álvaro Siza

213 BIBLIOGRAFIA

219 FONTES DAS IMAGENS/ LISTA DE CRÉDITOS

INTRODUÇÃO

Com as questões abordadas ao longo desta dissertação, pretende-se acima de tudo estimular a reflexão sobre a conceção das igrejas Cristãs, clarificando este objeto arquitetónico e o seu programa na contemporaneidade, face a alguns desentendimentos recorrentes. Para tal, propõe-se examinar o seu passado recente, à luz das principais mudanças sentidas neste campo disciplinar e de alguns dos caminhos que tem regrado a sua prática. Tentando, no limite, descortinar se é possível traçar as linhas da arquitetura religiosa contemporânea ou se é mais um trabalho enraizado na identidade dos seus autores.

Objetivos

Num segundo plano, procura-se através dos três casos de estudo selecionados indagar: qual a abordagem de Siza perante o programa religioso? Poderemos dizer que estas são as igrejas de Álvaro Siza? Ou seja, de que forma a sua arquitetura se manifesta nas intervenções de Évora, Marco e Roma? Servindo este exercício, ao mesmo tempo, de pedra-de-toque ao debate de problemas globais da arquitetura, desde a escala da cidade, ao objeto até ao mobiliário. Em qualquer dos casos, ressalte-se que não se trata de definir um glossário ou um guião de atuação, mas apenas levantar algumas hipóteses neste campo, tão válidas como outras quaisquer.

“Tradição é manter o fogo e não adorar as cinzas.” Gustav Mahler

Durante largos anos, as igrejas acompanharam na linha da frente as vanguardas artísticas do seu tempo. Exibiam o melhor da criatividade e ousadia dos seus artistas, servindo de laboratórios experimentais. Explorava-se as qualidades dos materiais e os avanços tecnológicos, de modo a responder eficazmente às necessidades do culto e à busca do enaltecimento do espaço da sua concretização por excelência, construindo-se, assim, um património arquitetónico riquíssimo.

Prisma de
abordagem

Por vicissitudes que se prendem com o tradicionalismo da própria instituição, a Igreja entra no século do vapor e do ferro com os vagares de uma diligência desmedida, sem imaginar sequer os efeitos que irá produzir. A dificuldade de regeneração ressentia-se, ainda mais, nos tempos velozes instaurados com o desenvolvimento da sociedade materialista e racionalista.

Simultaneamente, assiste-se a uma espécie de divórcio dos fiéis e dos artistas em relação à Igreja, pondo em causa gradualmente a sua hegemonia. Interessa, por isso, perceber o que esteve por detrás desta inflexão e as mudanças ocasionadas nesta área disciplinar. Onde os espaços de culto cristão parecem, ainda no presente, mergulhados num campo difícil e conflituoso no que se refere à sua aceitação por parte de algumas fações da Igreja e da própria comunidade.

Uma polémica que vem confirmar que a arquitetura religiosa dos últimos anos tem sido marcada de forma constante pelo conflito mais ou menos latente entre renovação e tradição, entre o devir das práticas religiosas e a sintaxe dos arquitetos “obreiros do sagrado”. Esta problemática originou o mote à reflexão sobre o programa religioso no âmbito arquitetónico, com vista a estimular o melhor entendimento de todos - arquitetos, entidades eclesásticas, comunidade cristã e visitantes destes espaços. Pois, como iniciámos este discurso, “*manter o fogo*” significa que a tradição é um empurrão para a renovação. Teremos que servir do que o legado vale e libertar-nos daquilo que ele prende, de modo a manter viva a essência. Citando Fernando Távora: “*O passado (...) vale muito, mas é necessário olhá-lo não em si próprio mas em função de nós próprios (...) aumentar ao passado algo de presente e algumas possibilidades de futuro*”. (1945, cit. por Trigueiro, 1993, p. 13)

Desta forma, pretende-se dar continuidade ao interesse que tem florescido em diversas conferências e exposições de arte e arquitetura sacra e aos poucos estudos realizados neste âmbito. Referimo-nos principalmente ao manifesto “Arquitetura Religiosa Contemporânea” (1947) de Teotónio Pereira; mais recentemente as compilações *A Igreja e a Cultura Contemporânea* (2000), incidindo sobre o artigo de Manuel Fernandes “A arquitetura religiosa”, assim como as *Linhas orientadoras para a construção e organização de espaços litúrgicos* (2005), da Conferência Episcopal Alemã, sempre um passo à frente nestes assuntos. Completa-se esta análise com a visão portuguesa, através dos artigos no portal do SNPC (Secretariado Nacional da Pastoral e da Cultura) e com as dissertações elaboradas no nosso Departamento, dando seguimento à prova final *Três momentos na arquitetura religiosa do século XX* (1999) de Cidália Silva, onde é elaborada uma análise bastante cuidada e interessante sobre as três grandes obras que caracterizam as mudanças na arquitetura religiosa portuguesa. São elas: a Igreja de Nossa Senhora de Fátima, em Lisboa, por Pardal Monteiro; a Igreja do Sagrado Coração de Jesus, em Lisboa, pela dupla Teotónio Pereira e Nuno Portas; e a Igreja de Santa Maria, em Marco de Canaveses, do arquiteto Álvaro Siza. No entanto, devido ao tempo em que foi elaborada, em pleno processo construtivo da obra do Marco, carece de alguma informação que inevitavelmente lhe escapava e do distanciamento próprio que permite hoje averiguar o seu real significado e contributo nesta temática. Por outro lado, a autora aponta a igreja de Santa Maria como a igreja de Álvaro Siza, porém esta conformidade insinuada com a identidade do autor não é explanada no diálogo com a sua obra, nem tão pouco, esmiuçada e fundamentada como a questão exige.

Propomos, por isso, uma reflexão sobre a questão, confrontando o complexo paroquial de Santa Maria, com dois projectos não construídos do mesmo autor. Merecendo igualmente divulgação e reconhecimento na esfera arquitetónica, os complexos paroquiais de São João Bosco (Évora) e de Santa Maria del Rosário (Roma) ajudam-nos a traçar paralelismos a um nível mais vasto das obras de Siza. Optámos por afunilar o estudo a um programa específico - o complexo paroquial -, pelo maior número de exemplos e por colocar o estudo numa base concreta, oferecendo uma aproximação mais fidedigna ao posicionamento e metodologia do arquiteto. Sem ter a pretensão de estabelecer um programa metodológico específico capaz de filtrar a diversidade patente na sua obra, o interesse está, portanto, em compreender as tomadas de posição e as ideias perseguidas, as ressonâncias, ou por contraponto as mutações e dissemelhanças entre os projetos. Pois, o caminho para a sacralidade se inicia e experimenta em cada projeto, podendo inclusive se renovar dentro do imaginário do próprio arquiteto. Não há receitas para o sagrado, assim como também, não as há para a arquitetura em geral.

Assim, os documentos primordiais para a análise do trabalho de um arquiteto são sobretudo os edifícios, desenhos e maquetes por ele produzidos. Em função disso, este ensaio é resultante do estudo exaustivo desse material (publicado ou cedido gentilmente pelo atelier de Álvaro Siza) e a indispensável observação *in locu*, no caso da obra construída. Relativamente aos dois projetos não construídos, existem algumas questões que ficam em aberto, quer por motivos intrínsecos à suspensão dos mesmos, quer pela falta de dados específicos dos projetos e da visão do autor. Porém, o mediatismo da “obra com Pritzler” desencadeou um conjunto amplo de matérias publicadas pela crítica a respeito da arquitetura de Siza, às quais se somam as diversas entrevistas e a divulgação dos seus textos - fundamentais pela transmissão na primeira pessoa da ideia conceptual e o processo criativo e construtivo por detrás da igreja do Marco como dos seus projetos em geral. Assim, para contornar este obstáculo, tentámos apoiar sobre estes o nosso discurso, quer por similaridade, quer por oposição.

Metodologia

Posso dizer que a escolha do tema prendeu-se com diversas motivações pessoais.

Motivação

Primeiro, o meu desconhecimento face à arquitetura religiosa contemporânea. No meu percurso académico, foram diversos os temas teórico-práticos que tive oportunidade de aprofundar: o leque amplo de lições fornecidas pela história da arquitetura, a habitação, o programa público, o planeamento urbano ou até a importância da sustentabilidade na construção do presente para um futuro com uma minoração dos efeitos da *pegada humana*. Contudo, se a arquitetura religiosa é tratada desde o seu surgimento, dos exemplos “mais modernos”, apenas retinha quase exclusivamente a capela de Ronchamp e o convento de la Tourette, do mestre Le Corbusier; a catedral de Brasília de Óscar Niemeyer; a igreja da Luz de Tadao Ando, e claro, a igreja de Santa Maria, de Álvaro Siza. Segundo, ao focar a arquitetura religiosa permitia-me estudar o Homem e a sua relação com a Arquitetura nas diversas dimensões (espiritual, social, cultural, artística, simbólica...) e de como os arquitetos souberam construir um espaço que propicie a superação dos seus limites físicos, tornando-o diferente e complexo na sua

essência de outro equipamento público como um museu, um centro comercial, uma biblioteca, uma escola, etc. Por último, serve igualmente de pretexto para analisar a genialidade e a linguagem própria de Álvaro Siza, que tendo obra feita neste campo de investigação, se tornava um casamento perfeito. Com base na linha de ensinamento do seu mestre Fernando Távora e do *modus operandi* da Escola do Porto - a forma delicada de implantar uma peça num território específico, a escolha criteriosa dos materiais e a tradição como um instrumento não oposto mas complementar à modernidade - Siza conseguiu exceder e “exportar” a arquitetura portuguesa para o mundo e não somente o contrário. Os inúmeros prémios e galardões que o seu notável labor tem acumulado ao longo destes anos, são uma mostra evidente da projeção e reconhecimento nacional e internacional de Siza, como é também sinónimo de prestígio e dignificação da cultura portuguesa em todo o mundo. Apesar de Siza Viera ser uma referência constante ao longo do meu trajeto académico, a sua análise nunca é demais e parece ser possível aprender sempre algo de novo. A frase de Dante parece aqui ajustar-se com exatidão, pois “*é tão pequena a barca e tão vasto o mar.*”

O trabalho é estruturado em duas partes principais.

Estrutura

O primeiro capítulo é essencialmente de contextualização teórica ao tema. Serve de nota introdutória a noções essenciais da relação do homem com o sagrado e da relação do sagrado com a arquitetura, particularizando o arquétipo da igreja. De seguida, incidimos sobre as igrejas cristãs durante a modernidade até à contemporaneidade, no panorama internacional e nacional, ao mesmo tempo que se sublinha o percurso paralelo em relação à globalidade da arquitetura. Neste ponto, procura-se a síntese possível das transformações significativas ocorridas no culto, introduzindo o conceito de *complexo paroquial* e de que forma a liturgia renovada foi transposta e/ou condicionou a conceção das novas igrejas, dos protagonistas neste debate.

Lançadas as pistas para o tema, o segundo capítulo recai sobre as questões projetuais dos casos de estudo - Évora, Marco e Roma - segundo uma análise que assenta nos mesmos três pontos de partida: enquadramento, construção do lugar e espaço/forma regularidades e variações. Embora por vezes determinadas questões possam ganhar maior relevância que outras, de acordo com as características peculiares de cada caso. Estando os projetos por ordem cronológica para facilitar a compreensão da evolução da pesquisa, começa-se por fazer um enquadramento à encomenda do projeto, depois interpreta-se a dialética da proposta com o contexto urbano; e em último, interpreta-se a relação estabelecida entre espaço interior e o invólucro. Desta forma, tentaremos perceber como é criada a noção de sacralidade em cada projeto, as afinidades e dissemelhanças traçadas entre eles e a sua equidade ou não para com a liturgia de hoje. Salientando os pontos-chave da arquitetura de Álvaro Siza e a possível relação com outras obras seculares do autor, bem como outros edifícios religiosos.

No final tentaremos responder às questões lançadas, cruzando os caminhos da arquitetura contemporânea Cristã, com o caminho que a pesquisa de Siza tomou nestes três projetos.

I- APONTAMENTOS SOBRE A PRODUÇÃO DO SAGRADO NA ARQUITETURA



1| *The Starry Night* (1889), Vincent Van Gogh

“Tenho a terrível necessidade de uma religião. Então, saio noite afora para pintar as estrelas”

A relação do homem com o transcendente. Arquitetar o Sagrado.

“(…) *O sagrado e o profano constituem duas modalidades de ser no Mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo da sua história*”. (Eliade, 1992, pp. 14-15)

Tomemos a leitura adotada por Mircea Eliade² como princípio da nossa abordagem. Segundo este pensamento, o sagrado é inseparável da vida humana. Acreditar e procurar o sagrado faz parte de uma condição visceral do homem, no seu percurso de descoberta e adaptação ao meio em que vive. Durante este processo, sempre houve fenômenos que escaparam à compreensão humana, e por isso, ele, “*homo religiosus*”, crê que a sua vida possui uma dimensão a mais: “*cósmica* ou *trans-humana*”. Uma “*existência aberta*”, em que ele habita e participa num mundo que não é exclusivamente natural nem inerte: não é mudo, opaco ou sem significado.

Sagrado, um modo de ser

“*O mundo apresenta-se de tal maneira que, ao contemplá-lo, o homem religioso descobre os múltiplos modos do sagrado e, por conseguinte, do Ser*”. (Eliade, 1992, p. 59) Assim, compreendido como criação divina, o cosmos vai revelar na sua própria estrutura a noção de sacralidade, fornecendo a matriz primordial para a “arquitetura sagrada”, isto é, a sua simbologia representativa por excelência. O céu transmite desde logo a *majestas* e o *tremendum* da imensidade e força celeste; a Terra mostra-se a mãe nutridora universal; a água desintegra e purifica as formas, subjacente tanto a morte como o (re)nascimento; os ritmos cósmicos manifestam a ordem cíclica e a harmonia; entre outros. Estes simbolismos pagãos vão ter uma longa perenidade pois, apesar das grandes mudanças incutidas pelas religiões ecuménicas, entre elas o Cristianismo, não foi rejeitado por completo o substrato dos cultos indígenas; sob o qual, através de processos de *interpretatio*, perfazem novas conotações. (Pereira, 2011, pp. 20-157)

O espaço sagrado caracteriza-se como um espaço existencial, qualitativamente diferente dos

Espaço profano vs espaço sagrado

² Mircea Eliade dedicou uma extensa obra à caracterização do sagrado, na sua relação binária com o profano, e de que maneira a manifestação do sagrado aparece na existência humana - a reação humana diante deste fenômeno, os símbolos, rituais, mitos, arquitetura, padrões comparados e oposições entre religiões e momentos históricos.



2| 3| Vestígios físicos dos rituais de fundação das primeiras redes de povoamento sedentário. Menir e cromeleque



Hierofania
4| Aparições de Fátima

outros - espaço profano -, forte, significativo e que singulariza algo de “*ganz andere*”² (inteiramente diferente), na medida que a sua excecionalidade representa uma *centralidade*, um ponto de orientação espacial e temporal necessário na fundação do mundo. Para viver no mundo é preciso fundá-lo, torná-lo “nosso” e nada pode “(...) *nascer do caos da homogeneidade e da relatividade do espaço profano*”. (Eliade, 1992, p. 17) Ritualizando o próprio espaço, o homem transforma simbolicamente o caos em cosmos, muito embora hoje, se note a tendência para entender a natureza não domesticada e hostil como cosmos e a cidade, o “nosso mundo”, como caos.

Se desde as suas origens a arquitetura é um exercício vinculado com o desenho e construção de espaços sagrados, devemos ter em conta que, a presença do sagrado, pelo menos do ponto de vista puramente religioso, nada tem a ver com a arquitetura como disciplina. A sacralidade é uma ideia não arquitetónica, exterior e alheia às suas qualidades. No entanto, podemos dizer que a arquitetura tece relações com o divino enquanto sistema simbólico, já que vai ao encontro do desejo de figurar a inefabilidade da fé e do sagrado, de tornar visível o invisível. Noutras palavras, procura materializar a ideia de “uma Porta dos Céus” na Terra, que sirva tanto de símbolo identitário³, como de veículo desencadeador de uma experiência metafísica, onde “(...) *as categorias do sagrado e profano, material e espiritual, eterno e temporal, o que é do céu e o que é da terra, funcionam como alicerces, sobre os quais se coloca a experiência vivida.*” (Bourdieu, 1990, *apud* Barbosa, 2012, pp.1-2)

Arquitetura como símbolo e veículo do sagrado

Todavia, e parafraseando o artigo de Luís Conceição (2010), o sagrado só é identificável para quem esteja “por dentro” das suas razões de ser e sistema de valores. Para que o espaço possa vir a ser consagrado, isto é, converter-se numa referência cultural indiscutível, precisa tal como o prefixo “com” pressupõe, dum sentido coletivo. É necessário, que um conjunto de indivíduos entenda, reconheça e partilhe esse determinado facto ou sistema de valores (implícito no espaço) como sendo sagrado, permanecendo unidos em torno desse sentimento religador, religioso. Com isto, falamos de identidade cultural e identidade de comunicação a que se junta o vetor do lugar. A necessidade de existir um sinal de demarcação territorial físico que facilite o seu reconhecimento, fazendo do sagrado “visível” e “habitável”. Sumariamente existem três modelos basilares incutidos na escolha e desenho destes lugares:

Lugar físico e simbólico

1) Suscitado por uma hierofania (manifestação sobrenatural). Referimo-nos a locais de aparições, a exemplo, a Cova de Iria em Fátima, onde podem igualmente ser incluídas, as edificações erigidas em memória de acontecimentos seculares, de algum modo considerados

² No célebre livro *Das Heilige* de 1917, (traduzido para *O sagrado*, em 1992), Rudolf Otto procura um entendimento esclarecido da vivência específica do sagrado, com base na relação entre os seus aspetos racionais e irracionais, servindo-se desta terminologia para designar o estado mental *sui generis* causado.

³ O termo “símbolo” provém do grego *sumballein*, que significa unir. “*O que representa uma coisa com a qual estabelece correspondência. (...) Ser objecto ou imagem a que se convencionou atribuir determinado significado.*” (*Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. Lisboa, 2001). Neste contexto, a arquitetura procura dar precisão ao conceito abstrato/sentimento do sacro, que escapando à definição humana, funciona como mais um dos poderosos símbolos que a religião adotou.



Mística dos lugares

5| Convento dos Capuchos (1560), Sintra

6| Fallingwater house (1935-39) Pensilvânia, por Frank Lloyd Wright

Arquitetura

7| Sagrada Família, Barcelona (1883-), por Antoni Gaudí



miraculosos (ex.: o Mosteiro da Batalha, em agradecimento da vitória de Aljubarrota);

2) Locais onde a própria natureza exhibe a sua “condição mágica”, a que o homem não pode deixar de prestar a sua homenagem, diluindo-se nela por interposição de uma arquitetura contextual, buscando nessa simbiose o seu sentido de sagrado. São disso exemplo o Convento dos Capuchos em Sintra ou a mestria demonstrada por Frank Lloyd Wright na Casa da Cascata, edificada como sacralização do local de piqueniques da família Kaufmann;

3) Por último, na ausência de qualquer distinção *a priori*, a determinação do sagrado pode resultar de um modelo de essência arquitetónica. Aparentemente mais prosaico, uma vez concebido por mão humana, a arquitetura possui essa capacidade de, pela manipulação do espaço a um nível interpretativo e interventivo, qualificar, discriminar ou até mesmo consagrar, “tornar sagrado”, um lugar à partida indiferenciado dos restantes. É nestes moldes que a arquitetura mais se valoriza; cabendo-lhe evocar e reproduzir pela sua conformação, o que nas situações anteriores caberia essencialmente à mística das manifestações e dos lugares. Sendo esta relação metafórica com o universo que lhe garante o poder significativo. O universo serve de modelo original ao templo e este, reciprocamente, encarna e sagra o mundo. Então micro e macro cosmos se comunicam. (Brandão, 1999 cit. por Oliveira, 2010, p.17)

É certo que o crente pode encontrar-se com Deus em qualquer sítio, mas para a celebração dos rituais religiosos e da oração em comunidade, o Cristianismo alega um *onde*, da “sacralidade” de um *lugar* simbólico. É o rito que “plasma” o espaço, que cria a necessidade de um novo tipo de edifício para acolher os fiéis em massa e, a igreja, torna-se esse espaço público. A própria palavra *ecclesia* (do grego *ekklesia*, assembleia) enfatiza a precedência da comunidade cristã, cujas pessoas reunidas, em nome de Jesus, formam o verdadeiro templo espiritual de Deus. (1Ped 2,5) Contudo, não simboliza a casa de Deus, pois “*Deus (...) não vive em templos construídos por homens*”. (BÍBLIA, NT, Atos 17, 24) Esta realidade é, em especial, exposta nos espaços paleocristãos, marcados pela provisoriedade e adaptabilidade lógica de espaços profanos para fins religiosos. Primeiro, as *ecclesias* em catacumbas ou *domus* reestruturadas (*triclinium*, o espaço de refeição da casa, servia bem para uma liturgia assente na encenação de um banquete ritual), depois, face à liberalização do culto, pelo Imperador Constantino (Édito de Milão, 313), o Cristianismo pôde assumir-se em edifícios públicos próprios, tomando agora posse das basílicas - o espaço cívico por excelência dos romanos, pelas provas dadas na congregação de grandes massas num recinto coberto.

Arquétipo igreja

Em qualquer dos casos, não se atribuíam qualquer valor, excepcional ao espaço. (Pereira P. , 2011, pp. 157-158) Só mais tarde, o carácter de monumento (do latim *moneo*, lembrar) vem elevar o espaço cristão acima das contingências temporais, para se formar como expressão tangível da permanência ou eternidade. A igreja configura-se, então, como arquétipo⁴ representativo do celeste e da comunidade, materializando a doutrina cristã em arquitetura, a sua visibilidade

⁴ Para Carl G. Jung o conceito de arquétipo é entendido como uma estrutura simbólica do inconsciente coletivo, urdidura de um sentido quase númen ou divino. (Bay, 2004, p. 16)

celeste e da comunidade, materializando a doutrina cristã em arquitetura, a sua visibilidade presença pública. É, portanto, inquestionável o valor comunitário, pedagógico⁵ e propagandista da arquitetura religiosa, uma das melhores defesas da fé cristã ao longo dos tempos.

Mas, como pode o sagrado ter uma tradução formal? Como arquitetar o sagrado?

Sem a pretensão de decifrar linearmente estas interrogações ou esgotar aqui o tema, devido à incontornável complexidade e componente irracional, tentaremos, no decorrer desta dissertação, levantar algumas pontas do véu enigmático que envolve estas construções. Percebendo melhor como é que a arquitetura, por si mesma, consegue transmitir o sagrado e consagrar um lugar, construindo um imaginário coletivo. Para já, podemos adiantar, em jeito panorâmico, uma primeira premissa: ao arquiteto não basta conhecer e respeitar escrupulosamente a liturgia e a comunidade que a legitima, respondendo às suas necessidades funcionais. É fundamental que, o arquiteto tenha uma visão mais ampla e reconheça “ (...) o *poder inerente do espaço sagrado, e de como esse poder pode transformar a experiência do ordinário em extraordinário, do mundano em inefável.*” (Hoffman, 2013, p. 25)

Numa igreja deve-se sentir e experienciar o sagrado. O seu espaço deve proporcionar o sustentáculo e, ao mesmo tempo, despertar o estímulo para a transgressão dos seus limites físicos. Ressoa num nível profundo da nossa consciência, através de formas que não podem compreender-se totalmente, mas que podem com certeza experimentar-se. Trata-se, no fundo, do objetivo primordial da arquitetura enquanto *arte prática* (Wilson, 2000): “*o espaço, que não pode ser representado perfeitamente em nenhuma forma, que não pode ser conhecido ou vivido a não ser por experiência direta, é o protagonista do facto arquitectónico.*” (Zevi, 1996, p. 18)

Arquitetura,
arte prática

Como arte que serve de suporte direto à vida humana, a arquitetura precisa de se libertar, ir além de uma resposta meramente utilitária ou prática. Como nós residimos na arquitetura, também no limite, a arquitetura reside em nós, influenciando toda a nossa existência física, emocional e comportamental. O desafio da arquitetura será superar-se, procurar continuamente (re)criar os espaços em que a existência humana acontece, conferindo-lhe novos sentidos, significados e sensações. Porém, devido ao valor metafísico do programa religioso, estas questões ganham uma importância acrescida, exigindo aos artistas e projetistas que ambicionem alcançar nas suas obras uma dimensão mística ou poética.

Os vários estilos e modelos adotados, ao longo da história da arquitetura religiosa cristã, são exatamente um campo de provas, um testemunho vivo do esforço comum, em fazer único e significativo cada lugar de celebração. Deseja-se alcançar espaços de culto que singularizem o *ganz andere*, que despertem o *sublime* por forma a expressar o *numinoso*.⁶ Para isso, a Igreja

⁵ Quando a maioria da população era analfabeta, o edifício desempenhava a importante função de instruir e divulgar a Palavra de Deus, recriada nos vitrais, frescos, pinturas, esculturas, o que conduziu a uma pesada sobrecarga de significado simbólico. (Estima, 2005, p. 144)

⁶ Otto define *numinoso* como o elemento não-racional, paradoxal e mais intuitivo da experiência com o sagrado. Embora a incapacidade humana em exprimir *ganz andere*, admite que a arquitetura “abriga o *numinoso*”, ainda que seja um meio de representação próximo, *atenuado e diluído*. Acrescentando que o

sublime, oriundo do domínio da estética, é o esquema do sagrado, pois também na sua essência traz algo de misterioso, repulsivo e atrativo. (Otto, 1992, pp. 13,37-39,52,70-71)

Católica, por cerca de dois mil anos, constitui-se como o grande “motor” impulsionador dos avanços técnicos, artísticos e até acadêmicos do Ocidente. Alvo de grande interesse e de recursos avultados, mune-se dos mais talentosos artistas e das formas mais inovadoras, insistindo num caminho sempre novo e sempre difícil da representação da “(...) *igreja peregrina na terra e ao mesmo tempo a imagem da igreja que está no céu*”, conforme a Instituição Católica aponta no texto oficial para a “Consagração da Igreja”.

Contudo, nos últimos dois a três séculos, este cenário sofre uma inflexão radical. A instituição católica deixa de ser a protagonista da grande arquitetura, que sempre foi desde o início dos tempos, a praticamente desaparecer dos principais debates disciplinares. A isto não será estranho o processo de secularização das sociedades ocidentais ao longo da modernidade.

A Igreja na modernidade. Da reação conservadora e tradicionalista ao Concílio do Vaticano II: gênese, afirmação e consolidação da nova arquitetura religiosa

O contexto cultural iluminista, as lutas liberais e as conquistas alcançadas pelo advento da Revolução Industrial vêm alterar profundamente as questões de habitabilidade, preparando o terreno para a arquitetura moderna emergente no século XX e aproximando-se a passos largos do mundo tal como conhecemos hoje. Em convergência, e quase forçosamente, estes acontecimentos históricos acabariam por fazer eclodir os fundamentos da civilização e da moral cristã no Ocidente, levando a uma progressiva ausência de fé.

Se as religiões, assim como as luzes, precisam da escuridão para brilhar,⁷ o contrário também é verdade. Em tempos de homens dito *iluminados*, de um positivismo crescente nas capacidades do homem e da máquina, de grandes descobertas e triunfos - revolução tecnológica, cultural, social e política - e de grande otimismo no presente e sobretudo no futuro; a vida parece correr bem sem intervenção divina...

Toda a verdade na fé é infalível. Ela cumpre aquilo que o crente espera encontrar nela. Porém, não oferece a mínima base para estabelecer uma verdade objetiva. Aqui os caminhos do homem se dividem. Se queres encontrar a paz e a felicidade, então crês. Se queres ser um discípulo da verdade, então busca. (Chu, Morgan, & Wardle, 1999)⁸

Com a sedimentação deste discurso, a religião é substituída pela ciência, enquanto instância irradiadora de verdades, tornando-se um costume e/ou uma opção. O homem moderno parece

⁷ Adaptação da frase de Arthur Schopenhauer: “*For, as you know, religions are like glow-worms; they shine only when it is dark*”. (Schopenhauer, 2004, p. 68)

⁸ Excerto da carta que Friedrich Nietzsche (1844-1900) escreveu à sua irmã Elizabeth, para explicar-lhe os motivos que o levaram a abandonar os estudos religiosos.

A obra seminal e corrosiva desenvolvida por este autor, vem abalar a credibilidade dos dogmas religiosos e valores morais, bem como, quaisquer explicações ideológicas, definições e sistemas prévios do mundo Ocidental. Nietzsche vai mais longe e proclama a “*Morte de Deus*”, em que o homem redimido da tutela do credo, pode por fim assumir-se como “espírito livre”, como a única medida do Universo.

Referimos em particular às obras: *Humano, Demasiado Humano, um livro para espíritos livres* (1878); *Assim falou Zarathustra, um Livro para Todos e para Ninguém* (1883-85); *Além do Bem e do Mal, Prelúdio a uma Filosofia do Futuro* (1886) e *Ecce Homo* (1888).

assim, preferir *crer* na racionalidade e no empirismo. Elevando o seu espírito crítico, contesta a ideia de verdades absolutas - em que a religião não é exceção - e lança uma época de incertezas, de atrevimento e questionamento permanente, que lhe vai valer muitas conquistas, mas também algumas perdas significativas pelo caminho: o cume e o abismo estão agora unidos!

Investindo neste caminho de *tabula rasa* rumo à emancipação do homem e à construção de uma sociedade mais democrática, livre e industrial; também a arquitetura (reciprocamente influenciadora e influenciada pelos incontáveis aspetos da sociedade) volta-se para atender a este ideal. Há no modernismo⁹ a ânsia e a pretensão de traduzir o progresso técnico-científico da época, numa linguagem e estilo próprio em concordância com o *Zeitgeist*. Para alcançar esta expressão, propõe-se incessantemente a rutura e o começo absoluto; de preferência um rompimento violento com o passado - a *vanguarda*.

Contrapondo, a instituição católica que se sustém na sua história e tradições, sente dificuldades em conciliar-se confortavelmente com o *modus operandi* moderno. Os arquitetos compreendem o peso do legado de quase dois mil anos de história e o respeito que isso merecesse, no entanto, a história torna-se uma “prisão” ou uma “obsessão” da qual não conseguem fugir! Algo que oprime, faz hesitar e até recuar, chegando ao ponto, de não acreditarem, na capacidade da arquitetura moderna materializar uma espacialidade sacra capaz de rivalizar com os exemplos antigos. Esta visão vai causar uma estagnação na produção arquitetónica de âmbito religioso, uma negação do presente, que conduz ao beco sem saída da arquitetura revivalista:

Crise da Igreja na sociedade moderna

O fenómeno da arquitetura revivalista, com fundo historicista e tendência eclética, prolongou-se a dentro do século XX. A arquitectura religiosa, como parte deste processo cultural característico do tempo do Romantismo, não podia ficar alheio ao tema. (...) Os edifícios religiosos continuavam pois, nesta época de transição, a procurar imitar os estilos e formas do passado, com evidente predomínio dos gostos neogóticos e neo-românicos (...) A falta de inovação da linguagem arquitectónica, própria da “cultura de crise” da época industrialista e liberal oitocentista, é, neste tempo, ainda agravada pela crise da afirmação e de aceitação institucional da Igreja Católica pelas novas sociedades civis emergentes. (Fernandes, 2000, p. 15)

À margem, a arquitetura religiosa não consegue seduzir como os novos programas desencadeados pelas exigências da sociedade maquinista - mais urgentes e de tipo novo - onde a vanguarda chega, de forma quase imediata e intuitiva, com toda a sua força e esplendor. Aqui, não há referenciais nem modelos do passado que interfiram na criação arquitetónica. Exaltam-se as potencialidades dos novos materiais, o ferro e o betão, que têm “entrada direta em cena”, constituindo-se como alicerces sólidos e insubstituíveis na criação do “novo mundo”.

Emergem edifícios de outro carácter, como estações de caminho-de-ferro, fábricas, armazéns,

⁹ “Sob o termo genérico modernismo resumem-se as correntes artísticas que, na última década do século XIX e na primeira do século XX, propõem-se a interpretar, apoiar e acompanhar o esforço progressista, económico-tecnológico, da civilização industrial”. (Argan, 1998, p. 185)

bibliotecas, pavilhões de exposições, bairros de operários, arranha-céus, entre outros; o que coloca a arquitetura numa esfera mais pública, democratizando-se quer pela necessidade de existir, quer pela força dos manifestos. Alteram-se significativamente as características do espaço e do tempo e alteram-se igualmente os pressupostos das cidades.

O desenvolvimento da civilização industrial, o conseqüente êxodo rural e o crescimento demográfico dão início ao fenómeno acelerado de urbanização. Pedem que a cidade cresça para lá dos seus limites, numa lógica cada vez mais policêntrica. É então que o tema habitacional torna-se o motor primeiro de expansão das cidades, trazendo consigo a necessidade de mais equipamentos urbanos. O programa religioso passa a ser um entre tantos outros, perdendo o carácter hierarquicamente superior do passado. Verifica-se, desta forma, uma inversão na lógica de construção de novas paróquias, ou seja, as novas igrejas já não são criadas para fixar a população a um determinado território, a partir de agora, são os novos bairros habitacionais, na periferia, que fixam as igrejas. E, abra-se o devido parêntesis, através dos quais se pôde inicialmente ousar e experimentar novos modelos de espaço e forma, que não tinham hipótese de florescer diante da repressão infligida nos grandes centros urbanos.

É natural, que as preocupações dos arquitetos no início do século XX, se prendam fundamentalmente com esta problemática da habitação em massa, sem deixar de ser condigna; por exemplo, testemunhada na extensa obra difundida por Le Corbusier (1887-1965). Em *Vers Une Architecture* (1923) lança com toda a grandeza e euforia, um estado inaugural para a arquitetura, formulando as bases de um novo paradigma de forte carácter racional, funcionalista e económico. É no cerne desse “*esprit nouveau*” que reivindica a “*machine à habiter*”, a via possível de satisfazer as necessidades de uma civilização dominada pelo progresso industrial. O importante para Le Corbusier, não é a criação de edifícios exceção, mas sim, criar soluções-tipo que propiciem a repetição, cruzando a sua criatividade às vantagens da produção em série.

Se a arquitetura religiosa desvia-se, por assim dizer, do foco dos arquitetos, conjuntamente deixa de ser o núcleo duro da cidade, onde inúmeras novas centralidades de referência concorrem agora com o espaço sacro, criando novos valores cosmogónicos no território. Os novos materiais e as novas estruturas geram novas escalas, logo, a exceção do edifício eclesiástico já não é ditada pela sua silhueta destacada na *skyline* da urbe. Chaminés de fábricas e edifícios em altura quebram a visibilidade proeminente das torres sineiras e os estilos históricos tidos como uma força essencial na identificação do carácter do edifício religioso, vão sendo sucessivamente apropriados pelos edifícios seculares. As cúpulas, as torres e outros elementos compositivos associados ao programa eclesiástico, podem ser encontrados tanto em igrejas como, por exemplo, em museus ou salas de espetáculo, perdendo gradualmente a capacidade significativa e simbólica do passado. No fundo, a cidade industrial disputa o simbolismo da cidade tradicional. Uma situação alertada precocemente, em *Contrasts* (1836), quando numa reacção hiper crítica o arquiteto Augustus Pugin, confronta através de um exercício imaginário, uma cidade católica em 1440 e outra em 1840, acusando a fábrica de “arruinar” a



8| **Contrasts, 1836**, Augustus Pugin.
Disparidades entre a cidade tradicional e a cidade industrial

amabilidade e habitabilidade das cidades; aquilo que para si era o cúmulo da decadência.

Em suma, a categórica diferenciação entre espaço secular e sagrado deixa de ser notável. As fronteiras diluem-se e “(...) *ao sagrado atribui-se um significado polimórfico, repleto de significações isentas de valor religioso*”. (Estima, 2007, p. 154) Passa a poder estar presente em todo o lado e não exclusivamente confinado aos dos edifícios religiosamente definidos, ficando essa atribuição dependente da única coisa de facto sagrada: o indivíduo e a sua experiência. Esta é a espiritualidade tal como é concebida no mundo moderno, em que o sagrado pode ser vivenciado através das artes, de um espaço ou de uma paisagem que toca a alma do sujeito. Ou, como iniciei este capítulo, o sagrado pode ser encontrado numa noite estrelada. (fig. 1)

Subjetivação
do sagrado

Conquanto toda a arquitetura possa ter reverberações de sacralidade, é nos espaços de culto onde deve ser mais evidente a presença do sagrado em arquitetura, visto, não terem outra finalidade senão a de fornecer um contexto privilegiado para o encontro do homem consigo mesmo, com o divino e com os seus semelhantes. O aparente declínio da religião e da sua arquitetura no século passado, dizimada pela indiferença e distanciamento dos fiéis, parecem soar como uma heresia neste entendimento. Será, então necessário e interessante questionar: como deveremos construir os espaços de culto para uma sociedade dita secularizada? No limite, poderá a arquitetura inverter este afastamento da sociedade em relação à Igreja?

O sagrado para a
sociedade laica

Estima avança, “*o decréscimo de fiéis nos edifícios religiosos não são da exclusiva responsabilidade da arquitectura, mas esta pode contribuir para o seu retrocesso, melhorando a sua qualidade, desempenhando, deste modo, a sua função social e cultural.*” (2007, p. 155)

Em primeiro lugar, importa elucidar, se as sociedades ocidentais são secularizadas são-no do ponto de vista estatístico, porque apenas uma minoria continua a celebrar os ritos cristãos. Embora “não esteja na moda”, a igreja vê-se legitimada por esta minoria e, como tal, precisa de áreas aptas e dignas para a sua prática e representação. É aí que entra o papel e responsabilidade da arquitetura, cujo cuidado e dedicação empregues na sua conceção, terão de ser idênticos aos tempos gloriosos de outrora. Conforme foi excogitado no subcapítulo anterior, se a qualidade do espaço tem repercussões no homem, a qualidade do edifício eclesial tem repercussões na qualidade da assembleia. Atuando de maneira positiva ou negativa, quer como os beatos sentem, praticam e aderem à fé - ou mesmo no seu próprio modo de ser -, quer como se dão a conhecer aos outros, a imagem e o significado que a Igreja assume no seio da sociedade.

Vivendo o passado no presente, a Igreja “asfixiada” nos seus hábitos e em formalizações decadentes e passadistas, perde o seu encanto e, em consequência, a capacidade de nos surpreender e comover. Aquém, o edifício afasta-se inevitavelmente da comunidade que o fundamenta, invertendo deste modo o seu propósito. Nisto, há que realçar a chamada de atenção de Nuno Teotónio Pereira (uma figura determinante para a regeneração da arquitetura portuguesa cristã, a qual teremos oportunidade de voltar): “*com mentira não há Arquitectura digna. E a Arquitectura cristã, pelo seu carácter sacro, é a que tem maiores exigências de*

Problemática
da arquitetura
revivalista



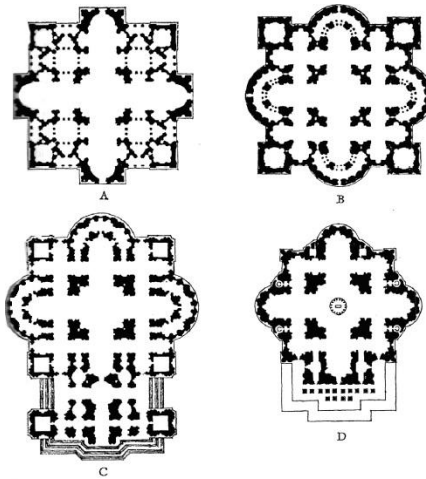
Românico
9| 10| Sé Velha Coimbra



Gótico
11| 12| Catedral de Chartres



Renascimento
13| Basílica de S. Pedro Cúpula, por Miguel Ângelo
14| Projetos : A) Bramante, 1506
B) Peruzzi, 1520 C) Antonio da Sangallo el Joven D) Michelangelo



Barroco
15| 16| San Carlino alle Quattro Fontane, Roma, por Borromini

dignidade” (Pereira N. T., 1996, p. 2).

Presas à inércia medieval militante, compõe-se uma arquitetura de “*mentira*”, sem vitalidade religiosa nem arquitetónica, onde prevalecem os *pastiches*, as imitações e os estereótipos formais, orientados e resumidos a questões estilísticas. Além de não trazerem nada de novo, revelam a falta de um estudo reflexivo da história, nas suas utilizações redutoras, pouco sensíveis e descontextualizadas dos seus princípios de conceção. Isto porque a arquitetura não pode ser reduzida à superficialidade de um estilo -“*a architectura nada tem a ver com os ‘estilos’*”. (Le Corbusier, 1923)

As diversas maneiras de construir e as formas arquitetónicas utilizadas no decurso da história, refletem a confluência de aspetos de ordem variada - formais, funcionais, sociais, espirituais, económicos, materiais, entre outros -, dos quais a obra de arquitetura se alimenta. São portanto as soluções encontradas para satisfazer as exigências de cada momento, ou na designação de Fernando Távora, as *circunstâncias* de cada momento; que à semelhança explicam, a imensa disparidade de objetos arquitetónicos face a um programa que se manteve constante na sua essência: “(…) *circular, quadrada, octogonal, rectangular, cruciforme, a planta da igreja obedece sempre ao mesmo partido: pôr em evidência o local do sacrifício, o altar, deixando espaços livres para a acumulação dos fiéis.*” (Monteiro, 1938, *apud* Silva, 1999, p.11)

Com efeito, fica claro, a independência da arquitetura em relação ao programa. A diversidade constatada não se vincula ao programa em si, mas às convicções arquitetónicas de cada um dos períodos em causa. Nas basílicas primitivas cristãs prevalece o mote da assembleia reunida na centralidade do altar (do ministério apostólico e do bispo). Nas configurações da Idade Média, exprime-se a dimensão escatológica da Igreja. Timidamente no Românico (devido às incapacidades construtivas e às vicissitudes do tempo de reconquistas, as construções tem um ar sólido e defensivo), adquirindo toda a pujança no Gótico. Concebe-se a igreja à imagem perfeita da *Civitas Dei*, agora numa “escala divina” acentuada pela verticalidade e fortemente marcada pelo fenómeno urbano e pelas comunidades monásticas, que transmitem, a seu turno, a herança cristã, com consequências diretas no espaço (sobretudo, a separação do coro monacal do espaço dos fiéis). No Renascimento, as correntes humanistas colocam o homem no centro do mundo e arquitetonicamente isso reflete-se em espaços centralizados, onde o homem passa para primeiro plano. A conjuntura da Contra-Reforma leva-nos às formas triunfais do Barroco. Já não à perfeita cidade divina, mas a um espaço “teatral”, de fortes contrastes e decoro, no qual a glória de Deus reaparece opulenta e marcada de maneira determinante pela adoração eucarística.

Evolução do conceito de Igreja

Portanto, como o cardeal D. Gonçalves Cerejeira lembra¹⁰, a Igreja sempre fora moderna, subsistindo na permanente tensão entre a conservação do conteúdo imutável da fé cristã e a

Templo do Deus vivo

¹⁰ A propósito da controvérsia gerada em redor da igreja lisboeta de Nossa Senhora de Fátima, o cardeal viu-se obrigado a redigir um documento em defesa da sua modernidade: “*Quisérámos nós, ao erguer a igreja nova de Nossa Senhora de Fátima, que ela (...) [fosse] uma igreja moderna bela (...) Quanto a ser moderna não compreendemos sequer que pudesse ser outra coisa. Todas as formas artísticas do passado foram modernas em relação ao seu tempo.*” (1938, cit. por Costa, 2000, pp.417-418)

necessidade de atualizar o anúncio da mensagem do Evangelho. Como sempre o fizera, a Igreja tem de estar atenta aos sinais e reconhecer as formas artísticas que, segundo o génio próprio dos povos, melhor se ajustem às necessidades presentes e aos imperativos litúrgicos. Estabelecendo-se “*em verdade*”, num equilíbrio entre o perene e o temporal; em última instância, como aforismo do espírito religioso da sua época: “*o Templo do Deus vivo*”. (Policarpo, Jornadas, 16 Novembro de 2012) Só assim, a arquitetura poderá desempenhar a sua cooperação basilar e indissociável nesta tentativa de restaurar o diálogo perdido entre a Igreja e a sociedade moderna, colocando-se ao serviço da humanidade.

É neste campo de forças que o sector inconformista da arquitetura quer estar. Em contracorrente e em conjunto com uma nova sensibilidade litúrgica progressista, criam um movimento de grande força - o Movimento Litúrgico¹¹ -, que estaria por detrás da necessidade iminente de um novo concílio ecuménico da Igreja. Duramente impugnam os excessos e “o falso” historicismo da arquitetura religiosa imperante, quando não havia qualquer impedimento ou prescrição funcional/litúrgica à renovação tipo-morfológica das igrejas. Apelando para a necessidade de uma arquitetura autêntica e digna, procuram resgatar o âmago destas construções, de modo a acompanhar os avanços da arquitetura civil e atrair de novo o povo cristão, numa experiência transcendente nos moldes próprios do seu tempo. Contradizendo assim, quem tinha esta arte como prescrita ou morta.

Se bem que represente um esforço concertado, é necessário clarificar que esta mudança no edificado cristão foi sendo produzida por individualidades unidas no plano ideológico, mas que trilham à sua própria maneira e linguagem esse novo rumo. Subsequentemente, para fazer uma breve “arqueologia” das grandes tendências que parecem destacar-se, justificou-se usar como chave de leitura as principais obras que revolucionaram os conceitos da arquitetura religiosa, enquanto testemunhos artístico daqueles que conformam os “itinerários” renovadores indagados pelos seus autores. Sem espaço para um estudo exaustivo, esta será uma “história” contada sumariamente a três tempos e guiada pelas obras mais reveladoras das categorias selecionadas. Em prol de uma visão não total, mas suficientemente abrangente do modo como

¹¹ Este fenómeno despontou uma reflexão profunda que, pela primeira vez, tratou colegialmente o tema litúrgico em geral. Quando o Concílio Vaticano II, com a Constituição *Sacrosanctum Concilium*, deu “luz verde” à reforma litúrgica em 1963 (precisamente 400 anos após a conclusão do Concílio de Trento), esta pôde programar-se e realizar-se, graças à preparação e à maturação que vinha sendo feita pelo Movimento Litúrgico; quer ao nível das grandes publicações teóricas, quer em termos de obras construtivas de grande impacto. Convencionalmente situa-se o início do Movimento Litúrgico em 1909, por ocasião do Congrès National des Oeuvres Catholiques em Malines, Bélgica, sob o impulso do monge beneditino Lambert Beauduin. Neste processo vale a pena recordar o contributo dado: na Áustria, por Pius Parsch; na Alemanha, por Odo Casel e Romano Guardini; e na França pelo padre Couturier, diretor da revista *L'Art Sacré* e o principal mediador entre a Igreja e os artistas vanguardistas. Foram também decisivas as intervenções dos Papas do século XX, ao “apadrinharem” oficialmente a iniciativa, nomeadamente Pio XII com as encíclicas *Mystici Corporis* (1943), sobre a Igreja, e a *Mediator Dei* (1947), sobre a Liturgia; a última considerada a “Magna Carta do Movimento litúrgico”, tendo orientado, em boa parte, as doutrinas litúrgicas do Concílio, convocado por João XXIII, em 1959.

Em Portugal, todos esses contributos mereceram especial cogitação nos Congressos Litúrgicos de Vila Real (1926), Braga (1928), Lisboa (1932) e Porto/Santo Tirso (1932). (Cordeiro, 2012; Ferreira, 1983)

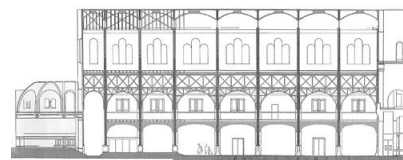
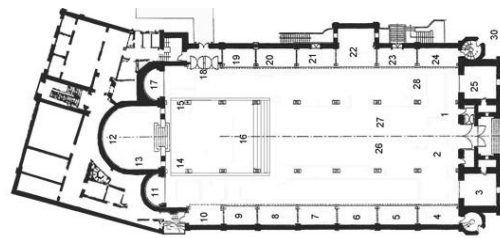


17| Sagrada Família (1883-), Barcelona, por Antoni Gaudí

Organicidade



18| 19| Capela de la Colonia (1889), Barcelona, por Antoni Gaudí



20| 21| 22| Igreja de Notre-Dame du Travail (1889-1901), Paris, por Jules Astruc. Vista exterior e interior, planta e corte longitudinal

Gramática dos novos materiais



23| Igreja S. Jean de Montmartre (1884-97, até 1904), Paris, por Anatole de Baudot. Nave



24| 25| Ibidem, visão-tipo das abóbada da nave e fachada principal

se solidificaram os alicerces da arquitetura contemporânea cristã.

D) Entre a modernidade e a tradição para se alcançar uma ideia de tipo novo:

Um primeiro modernismo, sem ainda plenamente o ser, abriria paulatinamente um novo ciclo, em raros e disseminados episódios situáveis entre a Arte Nova e o uso do betão armado. Não se tratam de obras de rutura ou de alteração radical de paradigma, mas pelo contrário, são obras de transição, oscilantes entre o compromisso com a tradição e a vontade de ser-se moderno. Encontrando igualmente na história o fio condutor das suas propostas, não se limitam contudo à amálgama dos “clichés” e desvirtuamentos estilísticos da mentalidade dominante, ousando de facto para responder ao *Zeitgeist*.

A importância destas obras reside, portanto, na nova roupagem que os seus criadores conferem quer à monumentalidade, quer às tipologias e formas matriciais convencionais. Das quais, progressivamente irão afastar a sua fidelidade em favor da sinceridade construtiva e da simplicidade formal imposta pela razão da modernidade, bem como dos novos conceitos funcionais relativos à audição e visibilidade do ato litúrgico. Seja pela via inaugural da originalidade individualizada e o sentido experimentalista de Antoni Gaudí, transposto dentro de uma carga monumentalizante e excêntrica na Sagrada Família (1883-) ou de uma forma mais singela na igreja do Parque Güell (1889); seja pelo motor de mudança que haveria de advir, em grande parte, da técnica. Perseguindo um novo entendimento da luz cristalina e do sentido escultural - da linearidade e da leveza do espaço unitário - que provinha da espacialidade gótica, através do léxico dos novos materiais. Neste sentido, refiram-se as igrejas pioneiras nos arredores de Paris, a igreja de Notre-Dame du Travail, (1889-1901), por Jules Astruc, num “gótico metálico” (inspirado largamente nas construções poéticas do ferro na passagem do século XIX para o século XX, em nomes como Eiffel, Baltard e Jules Verne) e a igreja de S. Jean de Montmartre (1894-97, até 1904), por Anatole de Baudot, “num gótico em betão”, cruzando as teorias de racionalidade de Viollet-Le-Duc. Porém, no exterior, ambas estão “mascaradas” por uma fachada tradicional, de forma a não se mostrarem demasiado laicas.¹²

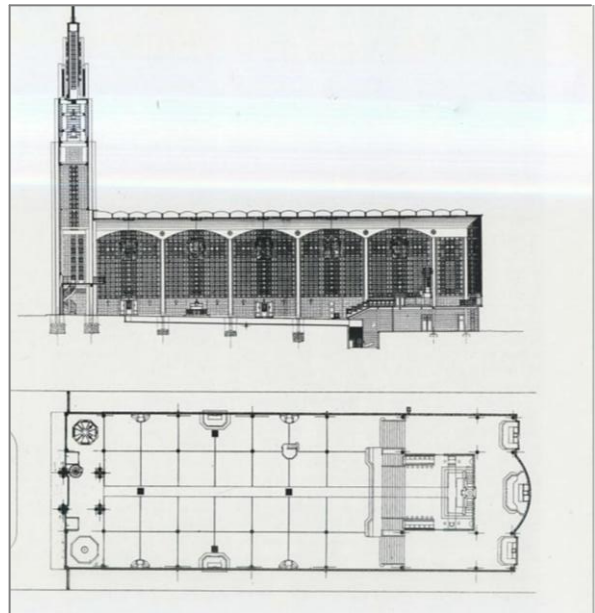
Domínio do autor

Gramática dos novos materiais na matriz gótica

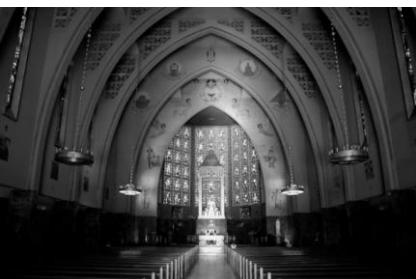
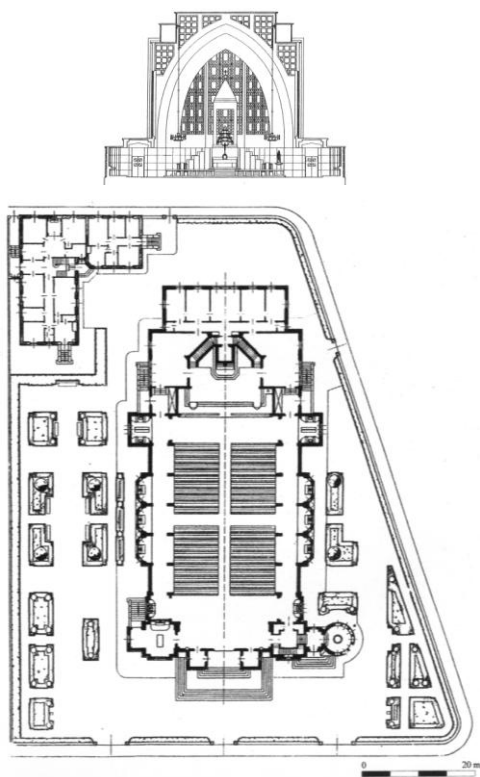
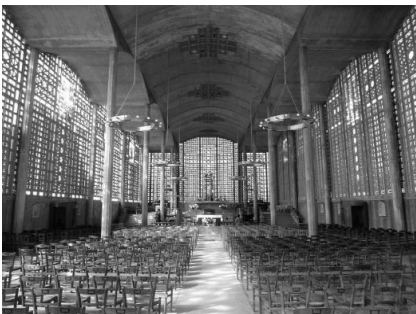
Uma arquitetura incipiente que vem encontrar a sua total expressão nas igrejas precursoras do engenheiro francês Auguste Perret, translúcidas e estruturalistas dos anos de 1920: a igreja de Notre-Dame du Raincy (1923) e a capela Sainte Thérèse de Montmagny (1926); onde as possibilidades arquitetónicas do betão conjugadas com vidro (*vitrais*) são encaradas sem subterfúgios, nos seus próprios termos, tanto no interior como no exterior. Reduzido cada componente à sua essência estrutural, sem concessões a revivalismos ou decoração justaposta, Perret compõe espaços formalmente quase abstratos, que exploram profusamente o simbolismo da luz radiante, graças à membrana transparente não estrutural que envolve o espaço interior

Técnica como ornamento

¹² Segundo o abade Soulangue-Bodin, à guarda da igreja de Notre-Dame du Travail: “*Le style adopté devait être essentiellement moderne: Pierre à l'extérieur, mais fer à l'intérieur*”. Disponível em <http://evariste.lefeuvre.free.fr/associat/NDT/Charpente.htm> [30 de Novembro.2014]



Técnica como ornamento – exaltação do betão
 27| 28| 29| Igreja Notre-Dame du Raincy (1923), Paris, por Auguste Perret. Fachada principal, vista da nave, planta e corte longitudinal



Monumento celebrativo da Igreja
 30| 31| Igreja Nossa Senhora de Fátima (1934-38), Lisboa, por Pardal Monteiro

32| Ibidem, planta e corte transversal

contínuo. Assim sendo, a sua inovação significativa consiste na procura de dar expressão singular ao sagrado recorrendo à arquitetura, e somente a ela, estabelecendo um passo definitivo na arquitetura religiosa do século XX, de onde fora impossível voltar atrás.

O “efeito de Raincy” vai promulgar e gerar largos descendentes por todo o globo, sendo que muitas das vezes, foi a partir deles que se ensaiou a renovação da arquitetura religiosa nesses países. Em qualquer dos casos, representam soluções mais convencionais que o seu antecessor, sobretudo ao nível do espaço interior, imbuído em claros resquícios formais classicistas ou goticizantes. São disso exemplo, as homónimas e contemporâneas igrejas de Nossa Senhora de Fátima, em Lisboa, por Porfírio Pardal Monteiro e no Porto, pelo grupo ARS (formado por Fortunato Cabral, Mário Morais Soares e Cunha Leão), projetadas e erigidas entre 1934 e 1936 (concluída em 1938 a de Lisboa).

Relacionadas com as aparições de Fátima, fenómeno nuclear e gerador para a arquitetura religiosa no Portugal de Novecentos, mostram a emergência de novas e decididamente modernizantes influências na nossa arquitetura religiosa que, todavia, não encontrariam mais continuidade nos mesmos parâmetros (Fernandes, 2000, pp. 16-17). A instituição católica é aqui usada como uma poderosa ferramenta de propaganda político-cultural do Estado Novo (implícito no lema de Salazar: “*Deus, Pátria e Família*”), na mesma linha de raciocínio como o Estado usou as grandes obras públicas, nesta primeira fase do moderno português durante a década de 30. Com laços evidentes ao Regime e inequívoca apoiante deste, não é certamente um acaso a escolha de Pardal Monteiro por parte da Igreja - precisamente um dos arquitetos mais ativo e influente neste ciclo, autor do Instituto Superior Técnico e do Instituto Nacional de Estatística. Este potente motor de modernização do país seria depois “sacrificado” face à imposição do que a crítica haveria de apelidar como “*português suave*”, fixado obsessivamente a partir da Exposição do Mundo Português de 1940 e que cedo via na arquitetura de Raul Lino, “*uma espécie de receituário do avatar de ruralidade*” pretendido pelo Estado Novo. (Pereira P., 2011, pp. 814-815)

Contexto português,
Estado Novo

De facto, a questão do “*Portuguesismo*”¹³ esteve presente na acesa polémica gerada sobre a linguagem arrojada da igreja de Nossa Senhora de Fátima, no contexto da capital do país, prontamente amenizada pela intervenção do cardeal patriarca de Lisboa, como referimos anteriormente. No entanto, a polémica não parece justificar-se, porque ao contrário de Perret, Pardal Monteiro não consegue libertar-se de uma ideia pré-concebida de espaço sacro, hermético e semi-escuro, o que lhe impede de afirmar as capacidades estruturais e plásticas do betão armado. Revestindo-o com mosaicos e mármore variados, à semelhança do passado, diversas artes decorativas unem-se na arte mãe da arquitetura para desenhar o carácter sacro do espaço. Como de resto seria frequente nos anos seguintes - ex.: igreja de Notre Dame de Toute

Comunhão entre
arquitetura e artes
decorativas

¹³ De entre as críticas das várias personalidades da sociedade portuguesa, consta a de Tomás Ribeiro Colaço: “(...) da Igreja Nova está de todo ausente o portuguesismo. (...) Longe de uma realidade portuguesa -, é um sentido anti-português o que ali parece colher-nos. Tanto bastava para que a sua arte fosse falsa e a sua beleza fosse feia.” (1939, cit. por Costa, 2000, p.425)

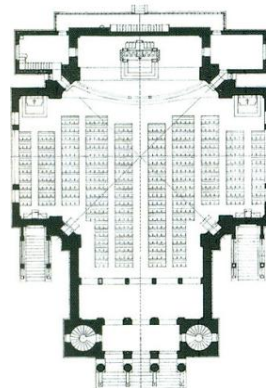
Aliança das artes decorativas

33| Igreja Notre Dame de Toute Grace Assy (1937-50), promovida pelo padre Couturier



Utilidade

34| 35| 36| Igreja Steinhof (1906), Áustria, por Otto Wagner.
Fachada principal, nave e planta



Visão doméstica das casas da pradaria

37| 38| Unity Temple (1905-08), Chicago por Frank Lloyd Wright.
Fachada principal e espaço interior



Grace, Assy, 1937-50, humilde nos seus traços arquitetónicos, porém transformada num verdadeiro manifesto da arte sacra moderna, reunindo os mais importantes artistas dos diferentes quadrantes estéticos da época; ou a peculiar capela du Rosaire, Vence, 1948-51, realizada na sua totalidade pelo pintor Henry Matisse. Para além disso, a igreja de Nossa Senhora de Fátima distancia-se do protótipo francês pela dicotomia entre o espaço dos fiéis e presbitério e pela nítida divisão das naves (acentuada pelos arcos em ogiva espessos que criam um ritmo estranho no espaço paralelepípedo, enquanto Perret apenas lembra vagamente o esquema da basílica de três naves, dada a esbelteza dos pilares). Com efeito, da mesma tipologia resultam espaços radicalmente diferentes.

Ainda dentro desta linha “estilizada”, para outros, os modelos de inspiração clássica vão tornar-se no suporte ideal de clareza e racionalidade dos novos tempos. Neste campo ressalte-se, no espírito da Secessão Vienense (que seguia a “Arte Nova em linha recta”), a declaração de modernidade implícita na resposta pragmática do austríaco Otto Wagner à encomenda peculiar da igreja de Steinhof (1906).¹⁴ Profundamente inspiradora das gerações posteriores, quer por esbater as balizas entre sagrado e o funcional, quer por formalizar a ideia de obra de arte total (“Gesamtkunstwerk”). O esquema da cruz grega e os elementos clássicos são levados numa “(...) *requintada estilização e geometrismo decorativo*” (Fernandes, 2000, p. 17), criando um ambiente completamente desenhado e dominado pelo arquiteto.

Matriz clássica

Utilidade e ideia de obra de arte total

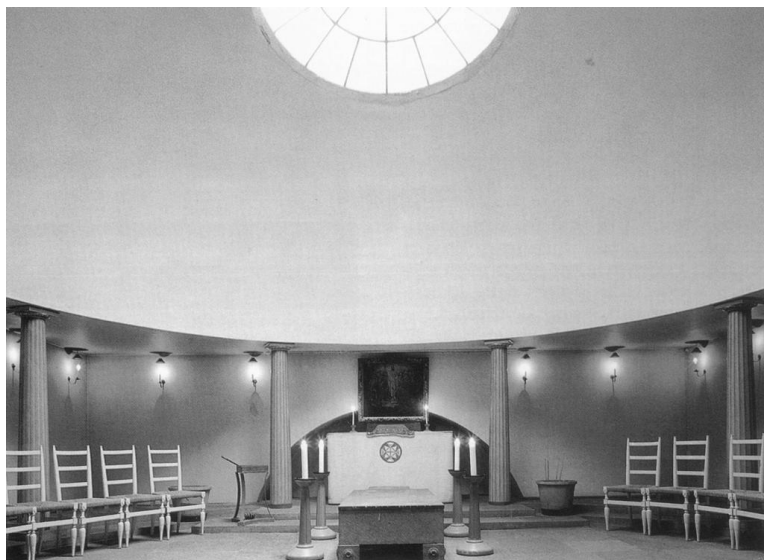
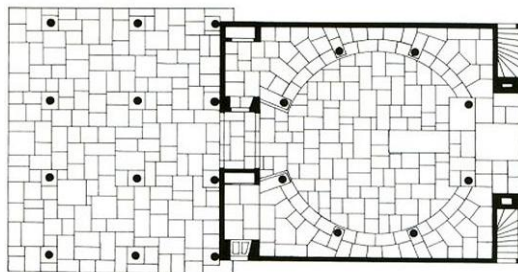
De outro modo, embora se trate de uma igreja de culto protestante, convém citar o Unity Temple (1905-08), em Oak Park, Chicago, por Frank Lloyd Wright, visto ter sido determinante para as obras religiosas em geral, como foram outros templos do mestre americano, desenvolvidos já nos anos de 1940. Parente próximo da Secessão Vienense, o templo vem “falar” com uma voz mais forte que os seus primos austríacos, ao praticar no interior a plasticidade orgânica apegada à estrutura (como propalava o mestre Sullivan), contrastante com o exterior, cru e monumental, como que fundido numa só peça de betão. (Arquitetura Viva nº95, 2002, p. 14) Mais do que uma interpretação litúrgica das igrejas protestantes, é uma adaptação das conquistas configurativas das casas da pradaria às circunstâncias de um edifício religioso, tendo como foco a pregação, o ambão e o órgão.

Visão doméstica

Por último, a capela mortuária do cemitério do Bosque em Estocolmo (1918-20), fruto de um concurso ganho por Gunnar Asplund e Sigurd Lewerentz, representa uma variante que alia num equilíbrio e contenção extrema, o clássico, a modernidade e o vernáculo por forma a dar corpo ao sagrado. (Arquitetura Viva nº95, 2002, p. 16) Assim sendo, ao mesmo tempo que se estimula

O vernáculo e a simbologia do lugar

¹⁴ Uma igreja destinada a servir os doentes da ala psiquiátrica do complexo hospitalar de Viena, em que está inserida. Como tal, Otto Wagner procurou reger a sua proposta em função das limitações dos utentes, dando primazia às funções utilitárias. Sobretudo, no que toca à mobilidade, luz, ventilação e salvaguarda de eventuais acidentes (ex.: espaço interno livre de quaisquer elementos estruturais ou extremidades aguçadas, os confessionários são mais abertos que o habitual para não perder o contacto dos doentes, etc.) Desta forma, consoante expõe no polémico texto, *Modern Architektur* (1896), realça que a necessidade é o propósito básico de toda a arquitetura. Compartilhando o lema devedor de Gottfried Semper “*Artis sola domina necessitas*” (Necessity is the only mistress of art). (Wagner, 1988, p. 91)



Dialética entre o clássico e nórdico
39| 40| 41| Capela do cemitério do Bosque (1918-20), Estocolmo, por Gunnar Asplund e Sigurd Lewerentz. Relação com o bosque, planta e espaço interior.

a dialética da obra com o bosque, de modo a tirar partido da simbologia do lugar, procede-se a um exercício de resgate ancestral que procura uma expressão mais significativa e autêntica. Por um lado, a cabana primitiva, próxima dos habitáculos das vilas campestres suecas, dá à cerimónia fúnebre um clima íntimo, quase familiar ou doméstico. Reunindo como numa fogueira, à volta da luz zenital que escorre do óculo central da cúpula, numa óbvia reminiscência aos espaços sacros renascentistas. Por outro, no exterior, o telhado é como que “puxado”, para evocar a feição funerária de excelência - a pirâmide.

Em síntese, estas experiências ao levarem ao extremo as soluções tipológicas recorrentes na história, para chegar a um tipo novo, fruto das novas combinações proporcionadas pelas potencialidades dos novos materiais e sistemas construtivos, comprovam, porém, que ainda não existe uma arquitetura moderna religiosa, no sentido próprio do termo.

II) Génese e divulgação da igreja modernista. Uma nova arquitetura para um novo programa litúrgico, os percursores da Reforma Litúrgica:

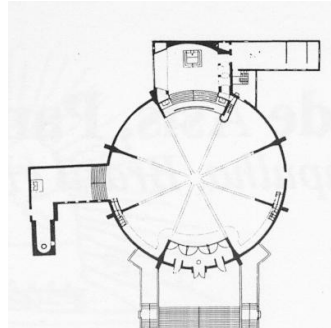
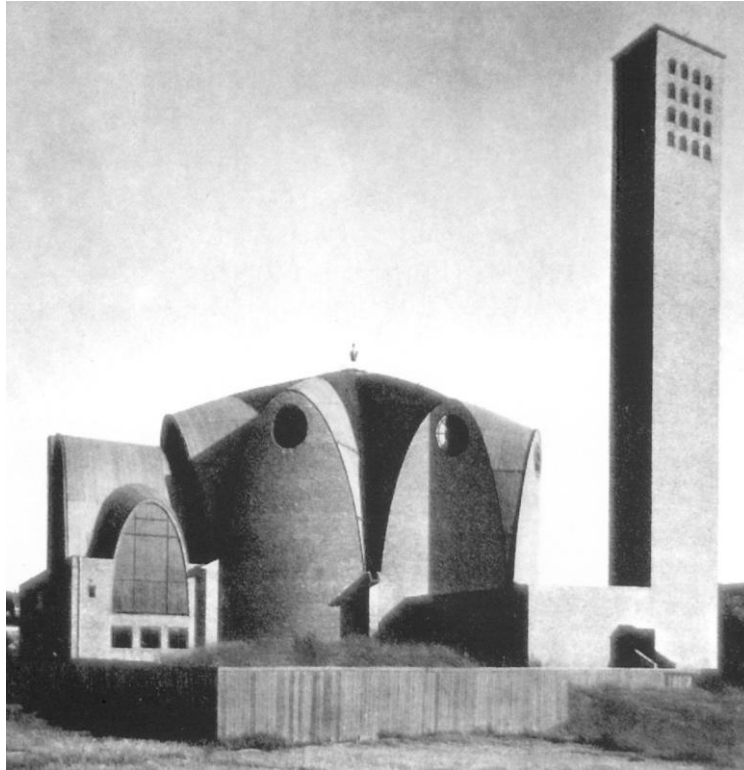
Este processo desenvolveu-se sobretudo no período de rescaldo das duas guerras mundiais (1914-18 e 1939-45, respetivamente). O cenário apocalíptico de uma Europa dilacerada, que procurava a todo o custo “renascer das cinzas”, desvanecia o clima de confiança, acentuando a fragilidade e o pior da condição humana. Forçosamente, estes seriam tempos em que a fé surge revigorada - a “luz que brilha na escuridão”. Tais precedentes pesados, funcionariam como catapultas que fazem repensar estes espaços e o lugar da Igreja Católica face às condições de um mundo alterado pelos sucessivos desenvolvimentos do século XX, almejando espelhar as novas necessidades sociais e espirituais que daí advém, em configurações arquitetónicas mais “sentidas” de fé.

Drama da guerra

Antes de mais, vale a pena cruzar e complementar a definição que tecemos no primeiro capítulo. Sendo o espaço religioso acima de tudo ditado e modelado pela liturgia, conseqüentemente só uma mudança na liturgia leva a novos programas, que por sua vez requerem novos espaços de culto. Portanto, o rompimento com o conservadorismo, só foi possível graças ao encontro da poética da arquitetura moderna (seja numa linha mais regionalista, seja numa linha mais depurada) com a reflexão amadurecida do Movimento Litúrgico, encontrando aí a sua nova forma de expressão.

Os primeiros exemplares da igreja modernista, de forte componente tecnológica tem os seus pontos nevrálgicos nas experiências mais radicais vinculadas à liturgia progressista desencadeada pelo Movimento Litúrgico alemão - o denominado grupo Quickborn (1919-39), dirigido pelo teólogo e filósofo Romano Guardini. Otto Bartning (mais voltado a uma espécie de requalificação arquitetónica, de resgate da dimensão sagrada na Igreja Protestante), Dominikus Böhm e Rudolf Schwarz constituem os três nomes maiores da produção arquitetónica do grupo, assumindo para si a difícil tarefa de pôr em prática, nos domínios da arquitetura, a teoria reformadora de Guardini. Como se caracterizava então o novo projeto litúrgico? E como é que essas mudanças vão ter uma tradução formal em arquitetura?

Grupo Quickborn



42| 43| 44| **Circulo**
Igreja S. Engelbert
(1930-33), Col6nia,
por Dominikus
B6hm. Exterior,
planta e nave.

Em traços largos, inicia-se uma série de estudos que incutem o desejo de retornar às raízes mais genuínas, ao verdadeiro espírito cristão, aproximando os ideais conceptuais dos católicos aos protestantes, que já haviam passado por uma reforma semelhante no séc. XVI. Até ao Concílio do Vaticano II, assiste-se gradualmente à democratização ou até “desmistificação” da missa católica, com o fim de facilitar a percepção da mensagem cristã e fomentar o envolvimento ativo dos fiéis na celebração; tendo a eucaristia como eixo, apoiado no novo direcionamento do sacerdote “*versus populum*” (voltado para o povo) e na introdução das línguas vernáculas em substituição do latim. Como tal, dá-se igual primazia à Palavra e reforça-se que o sujeito da ação litúrgica é o povo de Deus, como acontecia nas primeiras basílicas cristãs. Manifesta-se, deste modo, a vontade de recuperar a ideia de um Cristianismo praticante. A passagem de uma simples massa espectadora de fiéis, passiva e anónima, para uma assembleia participativa e celebrante, em cujo grande modo de participar é ver e ouvir.

Casa do povo
de Deus

Estas instruções litúrgicas inovadoras são acolhidas pelos artistas, no seio do grupo Quickborn, como tema central das suas formulações teóricas e arquitetónicas. São autores de uma arquitetura moderna mais sóbria, que opera a transição do templo enquanto “Casa de Deus” para a “Casa do Povo de Deus”. Em consecutivo, a conceção da Casa do Povo de Deus levanta uma série de questões que fazem desencadear modificações tanto nas proporções, como nas opções formais do edifício e do espaço eclesial. Traduzidas numa arquitetura mais à escala do homem que reza para Deus, e essencialmente para ele, com uma dimensão comunitária em vez da típica dimensão monumental, figurativa ou alegórica, de afirmação na sociedade. Os elementos arquitetónicos de índole mais devocional (estatuárias, imagens e capelas colaterais) são, por isso, suprimidos drasticamente, visando o duplo propósito de não distrair a congregação e, por seu lado expressar a verdade da alma e da fé, associada à então aclamada verdade dos materiais proveniente dos postulados do Movimento Moderno. Em consonância, é dado maior significado e centralidade absoluta ao altar, *mesa do Senhor*, abolindo o antagonismo e a segregação tradicional entre presbitério e nave (com frequência o presbitério é apenas elevado por um pódio, com objetivo de melhorar a visibilidade dos fiéis). Desta forma, todo o espaço se une num recinto único mas hierarquizado, dando preferência a espaços congregadores mais concêntricos em torno do altar, em detrimento das tipologias longitudinais.

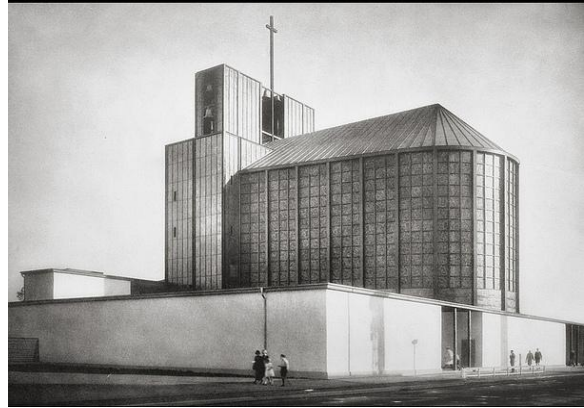
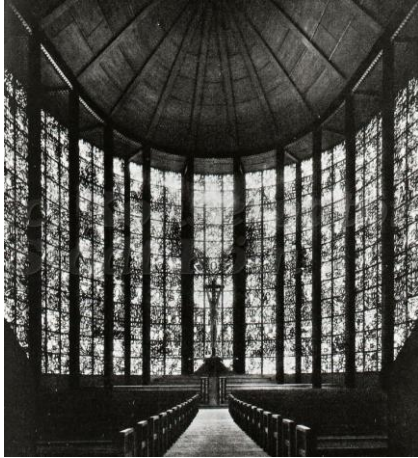
Destacam-se as igrejas de base circular nas construções expressionistas de Bartning, como a igreja Luterana da Ressureição, em Essen (1930) ou, de Dominikus Böhm, como a igreja S. Engelbert, Colónia (1930-33), construída numa ambiguidade intensa entre exterior-interior. O exterior de tijolo à vista realça a cor e a textura material, ao passo que o interior é neutro e obscurecido, subjugando-se a uma superfície contínua de betão rebocado, que joga somente com a força expressiva dos contrastes entre luz e penumbra para dar relevo e animar a estrutura.

Experimentação
tipológica

Em alternativa, outras experiências exploram a intersecção e a tensão entre as tipologias centralizadas e longitudinais. Resultando planos parabólicos (a igreja de aço e vitrais de Bartning,

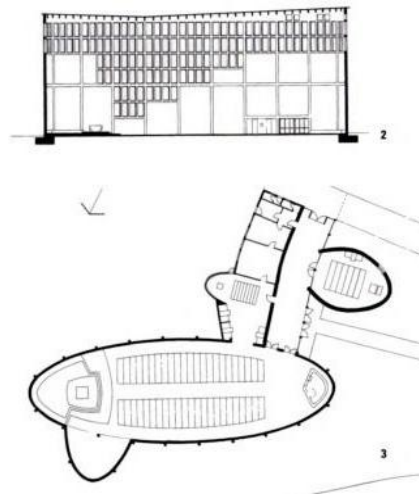
Parábola

45| 46| Igreja do Aço (1928), Essen, por Bartning. Nave e vista exterior. Schwarz no período pós-nazismo, desenharia a igreja Heilig Kreuz, em Bottrop (1953-57), também segundo uma parábola.



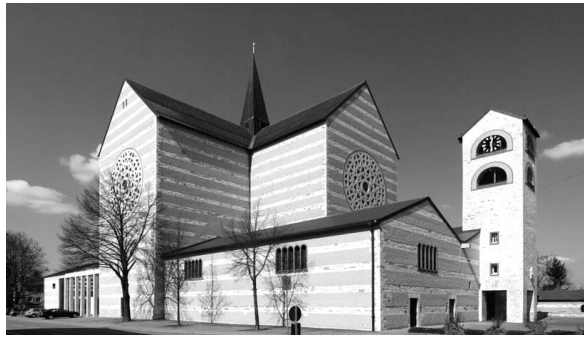
Elipse

47| 48| Igreja Sainte Thérèse (1958-62), Áustria, por Schwarz. Nave, corte longitudinal e planta. A planimetria da igreja St. Michael exhibe um transepto, enquanto aqui surge uma extensão apenas num dos lados.



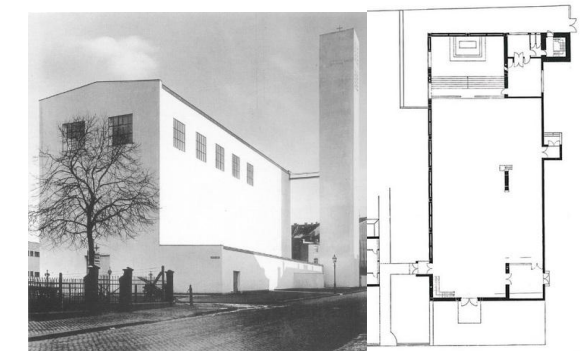
Reformulação da planta em cruz grega

49| 50| Igreja de Wolfgang (1937-39), em Ratisbona, por Dominikus Böhm. Nave central e vista



Caminho Sagrado

51| 52| 53| Igreja Corpus Christi (1926), Aachen, por Rudolf Schwarz. Nave principal, vista exterior e planta



por ocasião da Exposição de Pressa em 1928 e remontada em Essen como igreja paroquial, perdida com a Segunda Guerra Mundial), elípticos (já no período pós-nazismo a igreja de St. Michael, em Frankfurt, 1954, e a igreja de Sainte Thérèse em Linz, Áustria, 1958-62, ambas de Schwarz), ou reformulações da planta em cruz latina (a igreja de Wolfgang, em Ratisbona, 1937-39, por Dominikus Böhm, com a disposição dos fiéis também no transepto). Por esta última via expressa-se em sincronia, a aproximação dos fiéis do altar preservando, no entanto, a representação simbólica do percurso processional do homem até Deus, característico dos esquemas longitudinais.

Apesar de considerado obsoleto, o modelo longitudinal seria continuado por Rudolf Schwarz. Entre os vários diagramas que desenvolveu, no célebre ensaio *Vom Bau der Kirche* (1938), para ele, o “espaço-caminho” era o modelo que melhor esquematizava e conciliava as novas exigências do culto com a arquitetura, sem com isto, descurar a componente sagrada imprescindível a um edifício desta natureza. Emblema desta arquitetura é a igreja do Corpus Christi, em Aachen (1926), na qual Schwarz retorna a um modelo paralelepípedo. De uma secura e despojamento extraordinário, suspende e “silencia” tudo o que era supérfluo ou acessório, como que movido a encontrar a essência do espaço transcendental. Uma essência, segundo Baglione (1996, pp. 35-36), baseada num jogo de polaridades, cujas tensões geradas implicam e reforçam mutuamente a dinâmica do espaço e do culto; algo como aliás aponta, sempre presente na caracterização do espaço religioso: simetria/assimetria, alto/baixo, luz/sombra, humano/divino, ao qual se une o efeito monocromático dos materiais (o mármore negro do pavimento e do mobiliário em oposição às paredes e cobertura brancas).

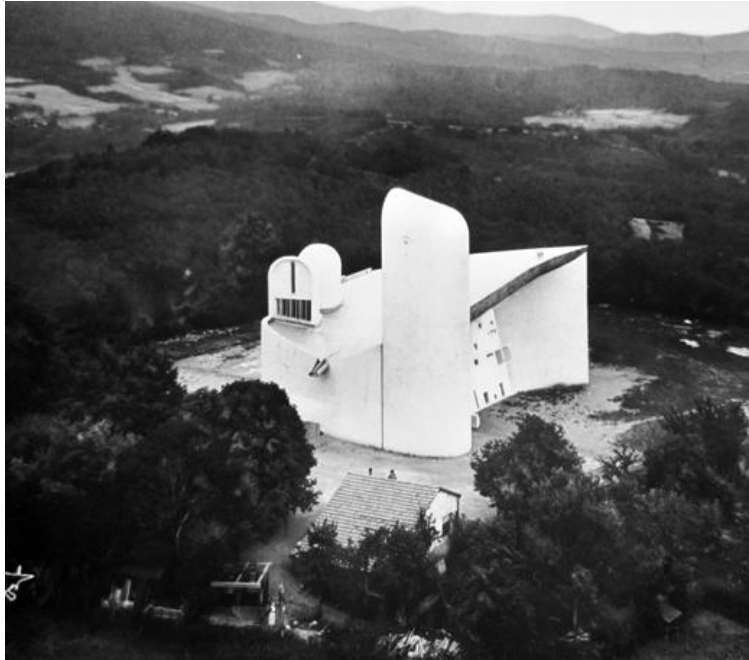
Essência da igreja -
espaço-caminho

Já não tão amarrada à matriz referencial gótica, à aplicação lógica dos novos materiais e às intenções óbvias de identidade exterior do equipamento religioso, vistas em Raincy, ganha balanço a ideia de uma arquitetura solidamente singular e universal. No seu método, enuncia os signos industriais, volumétricos e funcionais do ideário moderno e sublima de forma poética a espiritualidade profunda e interior, condizente com a sociedade laicizada - pelo “vazio”; como defende Guardini, ele próprio uma imagem de uma tranquilidade tremenda, de algo que não se ajusta a nada nem pode ser representado – a eternidade. (1956, in Baglione, 1996, p.36) Uma vez que as mudanças que propunham só viriam a ter carácter institucional quarenta anos mais tarde, com o Concílio do Vaticano II (1963-65), é normal que estas obras tivessem incorrido na resistência e na animosidade do público em geral, ou até do sector mais conservador da Igreja.

Sobre este ímpeto germânico, juntou-se depois o contributo das grandes figuras internacionais ao longo das décadas do pós-guerra de 1940 a 1960: Le Corbusier, com a capela de Notre-Dame du Haut Ronchamp (1950-54) e o Convento de La Tourette (1952-60); Oscar Niemeyer, com a igreja de São Francisco de Assis, Pampulha/Belo Horizonte (1947-59) e a Catedral de Brasília (1960); Mies Van Der Rohe, através da capela do Instituto de Illinois, Chicago (1953); Alvar Aalto com a igreja de Vuoksenniska (1947); e Louis Kahn, com a First Unitary Church, Rochester/ Nova Iorque (1959-67). A título de exemplo, tanto em La Tourette como em

Obras singulares
das grandes
personalidades
internacionais

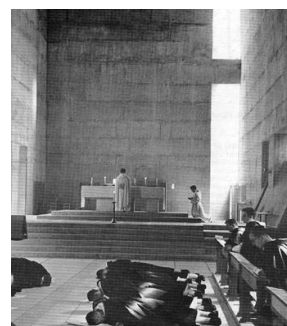
**Forma primitiva
na paisagem**
54| Capela Notre
-Dame du Haut
(1950-54),
Ronchamp, por
Le Corbusier



**Caixa-forte vs
paisagem**
55| Convento de
La Tourette
(1952-60), por Le
Corbusier



56| 57| Interior
organicidade de
Roncamp vs
caixa bruta de
La Tourette



Ronchamp, o mestre do racionalismo, afastar-se-ia da ideia de “*machine à habiter*” para conceber “*machines à emouvoir*” (Muller, 2005), indissociáveis do clima geral de crise instituído pela II Guerra Mundial. Com vista a alcançar essa noção do “*l’espace indicible*” (Corbusier, 1946), demonstra que para tratar a dimensão espiritual e a emoção humana, não existe só um caminho; não existem soluções melhores que outras, senão mais adequadas a cada contexto. Genericamente, se Ronchamp é a eloquência do próprio lugar, através da relação pródiga entre espaço sagrado e paisagem, numa forma plástica/orgânica quase primitiva; Tourette é, pelo contrário contundência, à emoção/experiência religiosa, uma “caixa-forte” intencionalmente contrastante com o lugar, que protege o espaço sacro do mundo secular, aludindo ao recolhimento e prece dos frades dominicanos.

Mais do que um argumento religioso propriamente dito, a simbologia do mestre suíço alude à modernidade e à arquitetura em si mesma como ato de representação (...)
Livre das grandes servidões litúrgicas, aproxima-se mais ao ideal moderno do projeto como criação que se expressa nos seus próprios termos e que se resolve com as suas próprias regras. (Arquitetura Viva nº95, 2002, p. 24)

À imagem de Le Corbusier, a verdade é que estes artistas cooperaram neste campo disciplinar com a sua veia e interpretação plástica, muito para além de uma reflexão efetiva sobre a liturgia que se ia transformando. São, assim, obras de uma linguagem moderna única, intrínsecas à mestria inclassificável destes artistas, tornando-se dificilmente repetíveis. Por esse motivo, as propostas do grupo Quickborn e os desdobramentos subsequentes após a II Guerra Mundial, sobretudo na Alemanha, Suíça, Bélgica e Itália, foram determinantes para a evolução da arquitetura religiosa contemporânea. Ao representarem soluções mais simples e puristas, isto é, mais facilmente reproduzíveis, que puderam constituir obras de referência a outros países, nomeadamente a Portugal¹⁵. Ou do tipo prismático-abstrato, propondo volumes paralelepípedicos “duros” ou ganhando contornos poligonais, com estruturas assimétricas e formas orgânicas captadas da natureza, numa aproximação às plantas em leque dos auditórios. Em ambos os casos, numa atitude aberta e descomplexada em relação às novas tecnologias, como aos materiais vernaculares.

Nestes exemplos, a componente funcional atingiria o seu ápice, propondo, no limite, “*machines à liturgie*”, cujo arquétipo é a máquina, numa analogia retardada da “*machine à habiter*” de Le Corbusier. Reduzidas aos preceitos litúrgicos e à ideia de um mero invólucro funcional para o espaço litúrgico, as diligências vão somente para a organização correta dos vários elementos intervenientes no espaço da igreja. Assim, o significado cede para função, seguindo o princípio tão caro ao funcionalismo internacional dos anos 20 - e à arquitetura religiosa ulterior - de que a forma segue a função. De igual forma, a “*machine à liturgie*” seria acusada de negligenciar a dimensão humana, de não conseguir transmitir o *ganz andere*, que nos permite verdadeiramente

Funcionalismo
Litúrgico

¹⁵ Conhecidas quer por viagens, quer por via das publicações e exposições internacionais apresentadas em Portugal, de que é exemplo a exposição itinerante “Novas Igrejas na Alemanha” de 1960, com catálogo ilustrado e em português, considerada um modelo inspirador. (Fernandes, 2000, pp. 29-30)

distinguir espaços sacros e espaços profanos. Apesar da sua importância na recusa dos modelos históricos, por imporem formas radicalmente distintas, representam soluções arquitetonicamente frágeis, pelo facto do arquiteto perder, no fundo, a sua liberdade criativa.

Entre nós, os primeiros sinais ideológicos e concludentes de mudança no quadro da arquitetura religiosa, só viriam a manifestar-se na década de 1950, pelo véis artístico do Movimento de Renovação da Arquitetura Religiosa (MRAR). Como vimos, este atraso deveu-se em grande parte à conjuntura política ditatorial vigente de 1933 a 1974, que favoreceu o clima de isolamento do país dos contextos mais abertos e reformadores da Europa. Instaurando como é característico nos regimes totalitários, uma “*estética de baixa velocidade*”, baseada na contumaz glorificação dos valores nacionalistas, transformados “(...) *numa dramaturgia previamente ensaiada e censurada*”. (Pereira P. , 2011, p. 808)

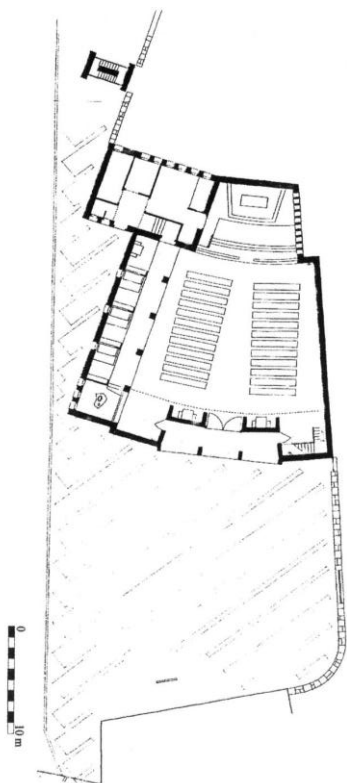
Contexto português,
MRAR 1953-69

A formação do movimento no ano de 1953, a partir da “Primeira Exposição de Arquitetura Religiosa Contemporânea” na galeria anexa à igreja de São Nicolau, pode ser entendida conforme refere Fernandes (2000, p. 29), como um “filho” da consciencialização e contestação político-social aliada à procura de uma renovação cultural do país, encetada com Congresso de 48. Nele, participavam de modo apreciável muitos artistas e intelectuais portugueses católicos, sendo de destacar entre outros, a ação longa e coerente de Nuno Teotónio Pereira, Nuno Portas, Diogo Pimentel, António Freitas Leal, Luís Cunha e o arquiteto padre João de Almeida.

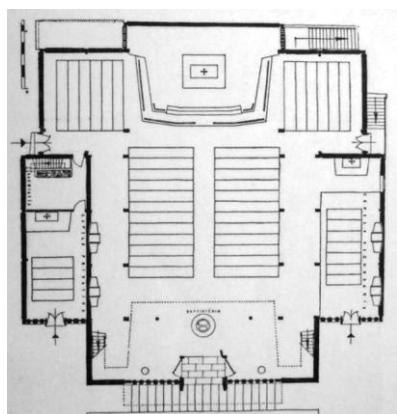
O MRAR incrementou, assim, uma intensa e profícua atividade até 1969, empenhada na divulgação prática das novas ideias artísticas e pastorais, de modo a promover em todos os domínios da arte sacra um entendimento doutrinal e técnico esclarecido e uma revisão de conceitos. Seriam também uma voz crítica às igrejas recentes no nosso meio, por não se coadunarem com os tempos e com o seu ambiente urbano - no Porto, a igreja de Nossa Senhora da Conceição; em Lisboa, as igrejas de São João de Deus, Santo Condestável e São João de Brito. (Tostões, 1997, p. 32) Mesmo perante os constrangimentos políticos e económicos, o MRAR constituiu uma verdadeira escola conseguindo, em cerca de uma década, mudar mentalidades e contribuir para uma renovação efetiva do edificado religioso, através de uma série de iniciativas que dinamizaram. Desde reuniões periódicas de discussão e análise de projetos, cursos, exposições e intercâmbios com organismos estrangeiros de arte sacra, à realização de concursos para a construção de novas igrejas, como o Sagrado Coração de Jesus em Lisboa e o anteprojecto para a Sé de Bragança. Mas, a plataforma oficial do movimento foi, sem dúvida, o seu boletim publicado entre 1957-64, com ideais logo de seguida entendidos e, de alguma forma, institucionalizado pela hierarquia da Igreja, na criação e atuação paralela do Secretariado das Novas Igrejas do Patriarcado (SNIP). “*Inovadora, a proposta global para a arquitectura religiosa tornar-se-á então uma das vanguardas da arquitetura moderna em Portugal.*” (Fernandes, 2000, p. 18)

De acordo com os boletins, podem considerar-se três obras enquanto fundadoras da arquitetura moderna em Portugal. Numa vertente mais culturalista, a pioneira igreja Paroquial das Águas

Local e universal
 58| 59| 60
 Igreja das Águas
 (1949-57),
 Penamacor, por
 Teotónio Pereira.
 Planta, vista
 exterior e interior



**Modelo
 Importado**
 61| 62| Igreja Santo
 António (1956),
 Moscavide, por
 Freitas Leal e João
 Almeida. Planta e
 fachada principal



Obra purista na paisagem natural
 63| Capela da barragem hidrelétrica do Picote
 (1958), Douro, por Manuel Nunes de Almeida



(1949-57), por Nuno Teotónio Pereira. Erigida num pequeno núcleo rural do interior, vem afirmar-se enquanto uma obra “agregadora da comunidade”, num desenho funcional de linhas convergentes, composto com clareza e sentido escultural do betão aliado a materiais locais, o granito e a telha portuguesa. Dois anos após a publicação do seu manifesto, “*Arquitetura Contemporânea Cristã*” (note-se o primeiro e o texto referencial desta “luta” por uma arquitetura religiosa nacional real), o autor concretiza em obra os sagazes princípios advogados neste texto. É, acima de tudo, o retrato de alguém que estava verdadeiramente atento à realidade e às necessidades humanas, e como tal, antecipou a evolução da arquitetura moderna, da sua fase racionalista, pura, para uma nova, mais humanista e aberta aos valores espirituais e às tradições locais (anos mais tarde redescobertos e promovidos pelo famoso Inquérito à Arquitetura Regional em Portugal, 1955, do qual cooperou). Afinal, era possível unir campos tradicionalmente opostos, materializando a síntese possível entre moderno/tradicional, internacional /nacional, num debate em que Fernando Távora seria um intérprete ímpar.

Síntese do moderno e do local – 3ª via

Segue-se a igreja de Santo António de Moscovide (1956), por Freitas Leal e João Almeida, uma obra com a intenção clara de qualificar e instituir urbanidade em pleno subúrbio da capital. Nesta igreja, em oposição à anterior, João de Almeida “importa” para Portugal o espírito do funcionalismo litúrgico da Suíça Alemã, em específico do prolífero arquiteto Hermann Baur com quem trabalhou. Surgindo um edifício extremamente austero, na recusa de qualquer tipo de monumentalidade, em que apenas se destaca na fachada, a grelha de luz texturada sobre o pórtico de entrada. A fechar este tríptico, a Capela do Picote (1958), por Manuel Nunes de Almeida. Junto à barragem hidroelétrica homónima do Douro, em Trás dos Montes, é construída num ermo afastado, mas decorrente de um “programa urbano”, modernizador por excelência. Obra muito singela onde o purismo da sua geometria e a transparência dos planos verticais se destacam na envolvente natural.

Modelo internacional

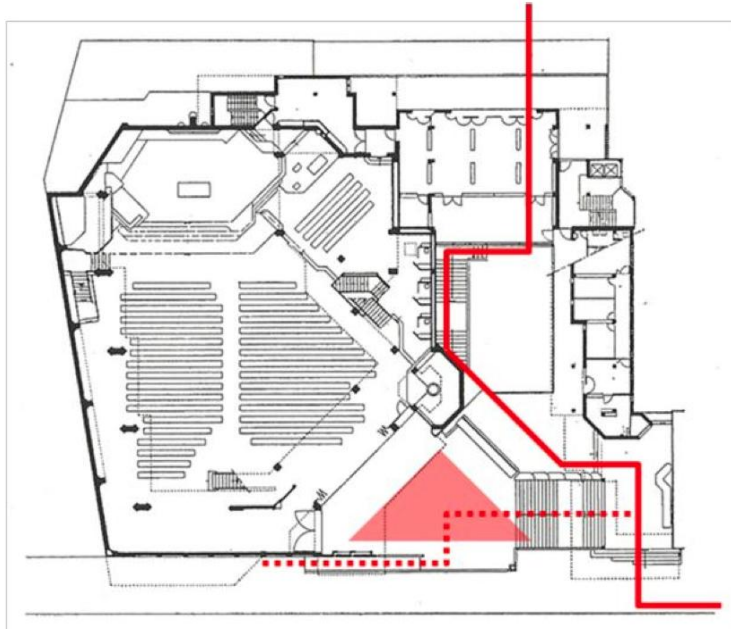
Obra purista na paisagem natural

Fundamentalmente trata-se de igrejas experimentais, numa fase em que o MRAR se começava a desenvolver. A consubstanciação das preocupações trazidas à mesa pelo grupo, chegaria com a década de 60, com novos programas em meio urbano e exemplos qualificados também nos territórios transatlânticos do Império. Contudo, “(...) *é certamente, pela sua situação no coração de Lisboa e sobretudo pela inovadora espacialidade proposta, a Igreja do Sagrado Coração de Jesus a congregar a dimensão de modelo*” (Tostões, 1997, p. 204).

Realizada entre 1961-70, pela dupla de arquitetos Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas, esta obra, como a coeva igreja de Almada (1963-71), vem beneficiar da fecunda complementaridade destas duas personagens. Do percurso teórico intenso do primeiro, nesta vertente disciplinar, conjugada com a nova dialética entre a arquitetura e cidade, que o segundo defende e estrutura em “*A cidade como arquitetura*” (1969), resumida em parte no seguinte trecho: “*Sob o ponto de vista da arquitectura urbana não pode haver edifício que não faça cidade, ou seja, não há tipologia que não esteja, por estrutura, penetrada por uma morfologia urbana*”.

Binómio cidade e arquitetura

Por efeito, a par da nova conceção sacra do espaço em assembleia, unitário e participado, o



**Rua escadatório -
Complexo
paroquial do
Sagrado Coração
de Jesus (1961-
70), Lisboa, por
Teotónio Pereira e
Nuno Portas.**

64| Planta. Linha a vermelho indica o percurso que une as duas ruas. O ponteadado indica o percurso secundário que atravessa o adro, assinalado pela mancha.

65| Escada que conecta o complexo com a rua principal.



desejo de serviço à cidade atual punha sob revisão o edifício-igreja. Não numa tentativa de domínio sobre o território, como vinha sendo feito, mas pelo contrário, na perspectiva de um equipamento de verdadeira socialização do indivíduo, de utilidade e sentido público. Desta forma, a igreja do Sagrado Coração surgiria enquadrada no quarteirão, dando o centro do seu lote à cidade e funcionando, todo ele, como um organismo de complexa distribuição tridimensional das ruas e serviços contíguos. *“Um minicentro urbano, aberto e não marcadamente religioso”* (Nuno Portas, cit. por Rodrigues, 1970), em que as galerias, os átrios e pátios exteriores, tal como o espaço interior da igreja, exploram *“o dinamismo e mobilidade dos utilizadores, procurando favorecer a sua participação”*. (Teotónio Pereira cit. por Rodrigues, 1970) O espaço passa, por isso, a estimular comportamentos, espelhando na mesma medida, a sacralidade que se começava a humanizar e, de forma natural, a mudar dogmas.

Em bom rigor, trata-se da forma arquitetónica *“penetrada por uma morfologia urbana”*, interessada nas relações entre espaço e construído, em vez dos edifícios isolados, porque *“o somatório de edifícios, ou de estradas ou de pontes, não faz uma cidade”* (Portas, 1969). Não menos importante, inaugura em Portugal, um programa que vinha a ser *“afinado”* nas experiências internacionais, mais tarde, fortalecido pelas conclusões do Concílio Vaticano II - o complexo paroquial:

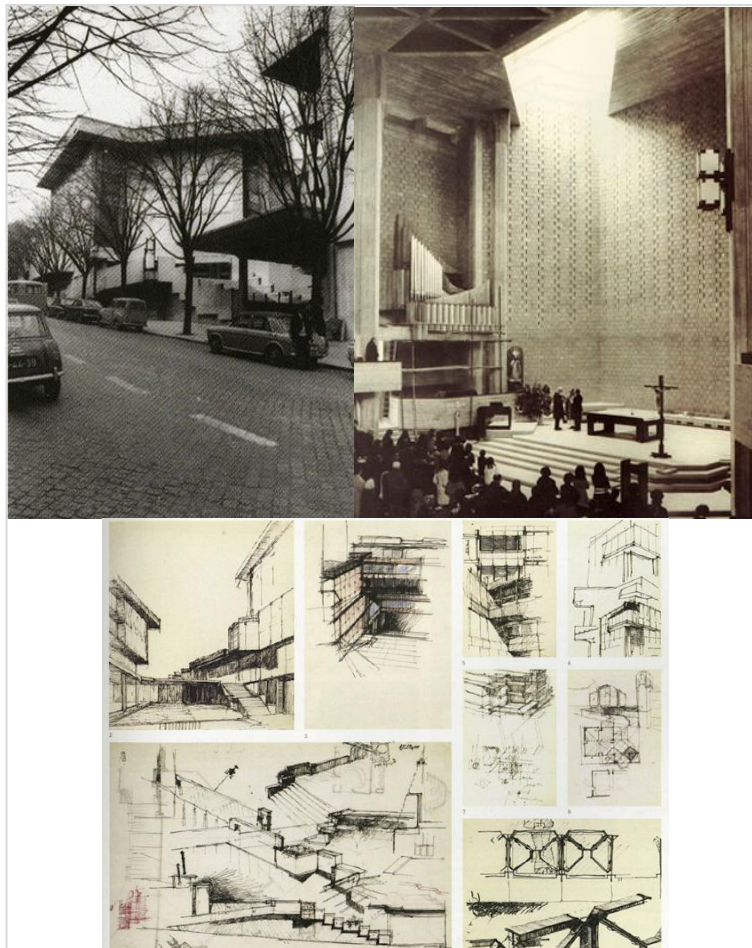
Na altura começou-se a falar muito da “cidadela paroquial”, equipada para responder às necessidades de uma sociedade urbana (como se na cidade não existissem outros serviços sociais). Aos arquitetos entregavam-se esquemas de necessidades paroquiais com programas sobrecarregados (...) Deste modo surgiu o programa e projecto da Igreja do Sagrado Coração de Jesus (...) (Rodrigues, 1970)

A frágil vinculação da população crente em relação à sua igreja paroquial tornava cada vez mais perceptível, que o sistema urbano massificado, fragmentado e diverso, pedia novos modos de estar e ser, novos padrões servis dos desafios e da complexidade crescente da sociedade urbana. Tendo em sequência, o seu método de passar, também ele, por uma abordagem diferente.

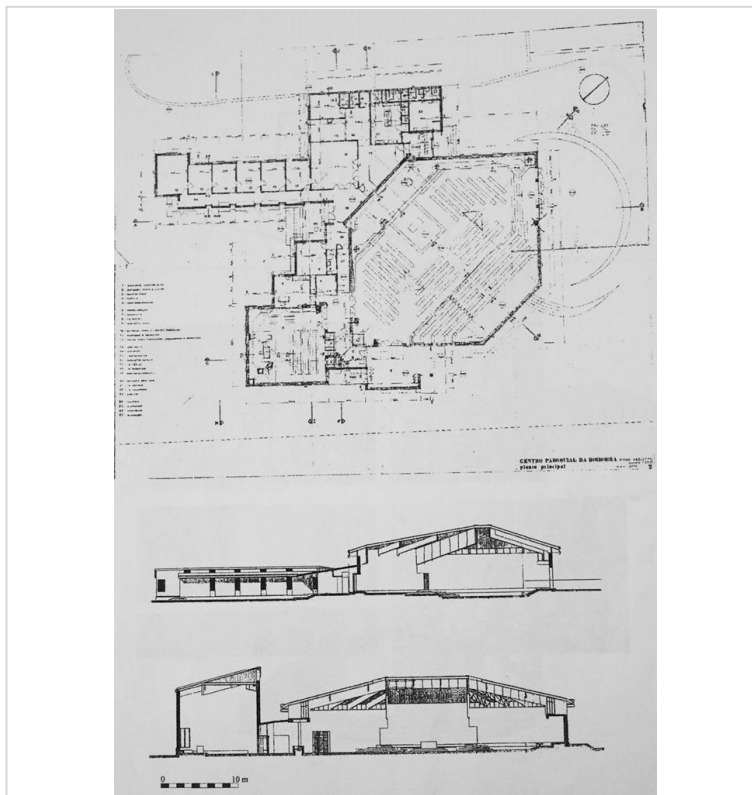
Programa do
complexo paroquial

As igrejas paroquiais, enquanto estrutura mais próxima e dialogante com a comunidade, vão esforçar-se por alargar e desmultiplicar a sua capacidade operacional. Sob o apelo da abertura ao mundo, não para se dissipar nesse mundo, mas para o entender e melhor agir nele e com ele, em todas as suas facetas. Isto levará à condensação do espaço religioso e ao acréscimo de outros programas, como a importância de um centro de ensino da catequese. Falar desta igreja e das igrejas posteriores implica, por isso, perceber que a sua existência faz parte de um conjunto urbano edificado, dinâmico e polifuncional. Para além da igreja propriamente dita - o *“tour de force”* do projeto -, prevê a construção de um conjunto mais vasto de dispositivos de apoio à comunidade - educativos, sociais, culturais e recreativos -, congregados no centro paroquial, com a pretensão de proliferar o convívio dos seus membros após a missa. Se inicialmente a casa do povo de Deus obliterou as fronteiras entre profano e sagrado, agora o profano é, ele próprio, incorporado no programa., em benefício de uma Igreja que procura ser não só um espaço cultural

66| 67| 68
 Complexo
 paroquial do
 Sagrado Coração
 de Jesus, Lisboa
 Enquadramento
 urbano, vista
 interior, esboços
 construtivos



**Espaço
 democrático**
 69| Complexo
 paroquial da
 Boidobra (1975-
 80), Covilhã, por
 Teotónio Pereira.
 Planta, corte
 longitudinal e
 transversal



, mas também um lugar atrativo e social. No limite, o programa do complexo paroquial vai aprofundar e reclamar para si o tema da “nova monumentalidade”, elencada por Siegfried Giedion, em *The need for a new monumentality*: assumindo-se como um centro cívico-religioso agregador, símbolo da comunidade, obra personalizada e com sentido de inclusão.

Para concluir, de acordo com Jorge Figueira (2009, p. 42), a Igreja do Sagrado Coração de Jesus “no modo como integra sinais que estão ‘no ar’, numa síntese inultrapassável na sua erudição e compromisso construtivo, a Igreja é também um edifício de fim de ciclo. [É assim] (...) “expressão maior do debate internacional de revisão do estatuto da arquitetura moderna, integrando os *apports* do projecto orgânico de Zevi, a estratégia de continuidade de Rogers e as premissas éticas e estéticas do brutalismo”. É, em razão disso, uma obra onde as polaridades da época estão bem presentes: uma arquitetura que deseja pertencer ao contexto, sem deixar de evidenciar a sua modernidade; que sabe lidar com o passado mas, em unísono, levanta premissas para o futuro. Quebrando os ângulos e estaticidade da caixa racionalista (tida como determinista e adversária da vitalidade que se quer promover), a espacialidade é concebida de “dentro para fora”, segundo um requinte construtivo que exalta o “*béton brut*” e avança até ao plano decorativo. Num impulso idílico de uma metafísica atingida no excesso de desenho, na luz e no detalhe, como que uma interpretação *miesiana*, sugere que “Deus está nos detalhes”. Por seu turno, para o autor Pereira, J.C. (2000, pp. 437-438), esta igreja representa o ponto culminante da atividade do MRAR, “(...) ponto esse que marca simultaneamente o ocaso lento do Movimento que se diluirá, cumpridos que estavam os objectivos a que se propusera.”

III) Pós-concílio. Diversidade e dúvida

Caracterizar a produção arquitetónica religiosa dos últimos anos, implica perceber a ausência de um modelo ou de uma doutrina adjacente. O fim do período das grandes convicções a juntar às várias interpretações possíveis dos documentos conciliares, encaminharam a arquitetura cristã contemporânea a uma acentuação das tendências, ao mesmo tempo, diversificadoras e de sentido oposto. As formalizações adotadas frisam, cada vez mais, a sua dependência face aos desígnios dos seus autores, seja em soluções mais retrógradas, literais ou mais abstratas.

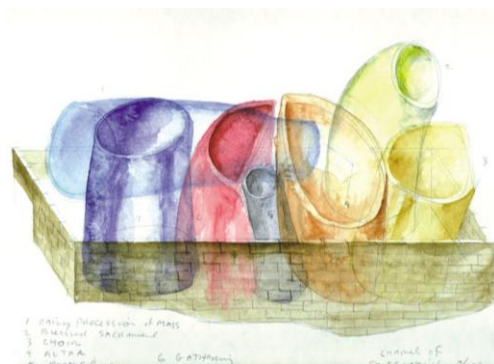
Experimentalismos
vários dos autores

Paradoxalmente, persistem as igrejas revivalistas e as igrejas vinculadas às questões litúrgicas, com o seu ápice na igreja da Boidobra (1975-80), em que Teotónio Pereira propõe agora um espaço polivalente com os elementos litúrgicos móveis, de modo a poder servir simultaneamente funções sagradas e profanas (que seria, porém, inviabilizado pela Fábrica da Igreja). No período de plena euforia da Revolução de Abril, constitui de acordo com Fernandes (2000, p.36) “uma experiência exemplar das aspirações e ao mesmo tempo limitações do método vernacular/populista na edificação religiosa (...) e quando a obra finalmente se completou os tempos já eram outros.”

Em paralelo, se renovam as obras francamente modernas ou na continuação da sua tradição. Expressando, quer o pendor geometrista e abstrato, em volumes puros e brancos, como a igreja

Integração

70| Complexo paroquial dos Olivais, Lisboa, por Pedro Vieira de Almeida



“Pop”

71| Profusão do desenho da Igreja de Carvalhido, Porto, por Luís Cunha



72|

73|

Monumental

por Mario Botta
72| Catedral de Evry, França, 1995
73| Casa Redonda, Suíça, 1980-82
74| Capela Santa Maria degli Angeli, Alpes Suíços, 1990-95. A forma universal que serve tanto para uma igreja, casa, banco (UBS, Basel, 1986-95), ou lagar (Itália, 1999-2003), aliada ao uso do tijolo ou da pedra à vista como forma de nobilitação das volumetrias elementares.



74|



Ideia e Fenómeno

76| 77| Capela de St. Ignatius, Seattle, 1994- 97, Steven Holl. Caixa de pedra com vasos de luz procurando diferentes qualidades de luz e cores

78|

79|



80|

81|



Poética dos materiais

78| 79| 80| 81| Em cima, Capela Burder Klaus (2007); embaixo, Capela Saint Benedict (1988), ambas por Peter Zumthor

Minimalista

75| Igreja da Luz Tadao Ando, Osaka, Japão, 1988-89 Ando, jogo de cheios e vazios; betão, luz e sombra



quadrada de Nossa Senhora de Outeiro (1990-91), por Victor Figueiredo; quer o uso do betão armado conjugado à ideia de “anti-monumentalidade” e integração urbana, como as igrejas dos Olivais (1988) e da Brandoa (1989), ambas em Lisboa, por Pedro Vieira de Almeida, ou a igreja do convento dominicano de Benfica (1989), por Paulo Providência e José Fernando Gonçalves.

Já numa linha de revisão dessa arquitetura surgiria, em sentido contrário, o interesse por restabelecer novamente a ponte com a história. Nos antípodas das máquinas para rezar, desejam realojar o *ganz andere* na arquitetura, retornar a espaços significantes e reconsiderando os valores tradicionais ou vernáculos. Por um lado, vemos o gosto neovernacular nas peças inconfundíveis e muito ligadas ao universo figurativo em Luís Cunha, por vezes até com referências “pop” como o caso evidente da igreja do Sagrado Coração de Jesus, Porto (1967-69, 1976), cuja volumetria é como que deliberadamente “seccionada” por faixas horizontais vibrantes. Por outro lado, uma nova monumentalidade, explorando as soluções de macro escala paisagística e cénica, figura-se na Sé-Catedral de Bragança (no seu segundo projeto por Vassalo Rosa, de 1988-99) ou igualmente nas obras religiosas de Mário Botta. Contudo, encontrarmos essa mesma linguagem nos edifícios seculares de Botta, podendo o círculo servir tanto uma igreja como uma habitação (Casa Redonda, 1980-82); numa atitude algo *miesiana* pela busca da forma universal que serve qualquer função (ver fig. 72 a 74).

Para finalizar, destacamos a espiritualidade que se procura expressar pela incorporação e sublimação dos elementos primordiais - luz, água, natureza, céu, materiais artesanais -, sempre com lugar de destaque na arquitetura religiosa. Como refere Rudolf Arnheim (1977), “*os símbolos mais fortes derivam das sensações perceptivas mais elementares porque estão conectadas com vivências básicas da experiência humana que servem como base para tudo o resto.*” É sob esta perspetiva que vemos claramente as pesquisas, no âmbito da experiência poética e sensorial do espaço de Tadao Ando, Steven Holl e Peter Zumthor (ver fig.76 a 81), refletidas nas suas obras religiosas. Marcadamente de carácter minimalista, mas surpreendentes na sua harmonia e força expressiva, estes edifícios singelos e “não deterministas” instituem refúgios espirituais, com campo aberto para o crente procurar a sua própria fé. Porque, como explica Tadao Ando:

As cidades de hoje são tão mais complexas e densas, que há uma necessidade real de se criarem espaços que sugiram solitude e liberdade espiritual. E acho que isso se faz através de ordem e simplicidade (...) Há que buscar uma qualidade que as pessoas percebam inconscientemente, um sentimento de introyecção e de contemplação. Se a essência do espaço e da forma for provida, as pessoas, com a sua imaginação, poderão completá-la. (Ando in Aguiar, 2003, p.46)

Entre muitos desdobramentos possíveis de citar, a estes somamos a linguagem própria de Álvaro Siza, patente nos três complexos paroquiais de Évora, Marco de Canaveses e Roma, objeto de estudo no capítulo seguinte.

II- PROGRAMA RELIGIOSO: A METODOLOGIA DE ÁLVARO SIZA



82| Vista interior da capela na Quinta de Santo Ovídio (1989-2001)
da autoria de Álvaro Siza - Douro, Portugal.

01| Complexo Social-Paroquial de São João Bosco, 1988-89

No Bairro da Malagueira, em Évora



83| Bairro da Malagueira. Em cima, plano elaborado pela DGSU (1975); em baixo proposta construída de Álvaro Siza (1977-97).

Enquadramento

Após um interlúdio de cerca de trinta anos desde o centro paroquial de Matosinhos¹, Siza é convidado para a realização do complexo social paroquial de São Bosco (1988-89).

Para uma primeira aproximação ao projeto, é preciso ter em mente, que esta encomenda faz parte da larga rede de equipamentos públicos, considerada por forma a comple(men)tar o tecido habitacional do bairro da Malagueira, em Évora, ambos da sua autoria. Como realça Siza (1998, p. 119), para evitar que a localização das novas funções fosse casual e alheia à estrutura do bairro, salvaguardou no plano, diversas frações destinadas a receber, a seu tempo e consoante a capacidade de produção, os edifícios por ele desenhados. Deste modo, vem contrapor-se à herança do zoneamento funcional do Movimento Moderno, comum nas extensões urbanas e periurbanas da segunda metade do século XX, que converte a cidade num conjunto de fragmentos, sem relação entre si, à imagem da cidade-equipamentos, cidade-dormitório, etc.

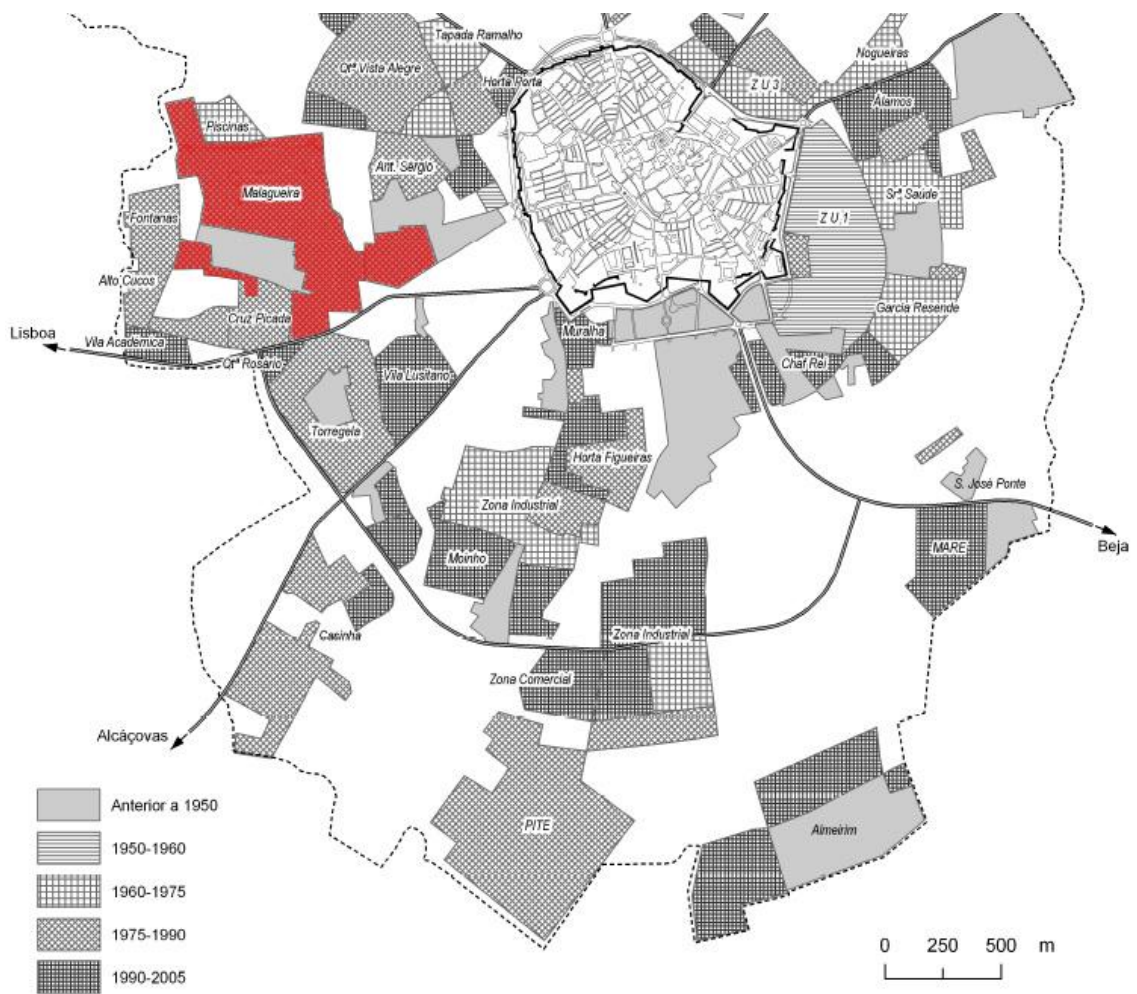
O bairro da Malagueira localiza-se num terreno periférico de 27 ha, expropriado para esse fim. A escassas centenas de metros da Porta de Alconchel, entre o que restava das quintas de recreio e de produção agrícola (a Quinta da Malagueira e da Malagueirinha), as ocupações ilegais e programadas e a Estrada Nacional N114 (Évora-Lisboa). Integrado na Zona de Expansão Prioritária Oeste de Évora, este local já havia sido alvo de um estudo urbanístico nos anos 60, a cargo da DGSU (Direcção Geral dos Serviços Urbanos). Mas, ao assumir a pasta de Secretário de Estado da Habitação e Urbanismo, no I Governo Provisório, Nuno Portas veta o plano anterior² por representar uma ameaça à essência da cidade e estabelece novas políticas urbanas:

Plano da Malagueira

(...) [estas] previam a conservação da densidade do plano anterior para mil e duzentas habitações, a preservação da faixa verde que acompanhava uma linha de água, ainda

¹Este centro paroquial foi justamente um dos primeiros projetos da sua carreira. Contudo, para além de ter ficado incompleto, seria igualmente alterado sem o consentimento de Siza. (Pedreirinho & Seara, 2011) Por não apresentar por isso, nenhuma mais-valia substancial, decidimos excluí-lo desta investigação.

² Assente na segregação das funções urbanas e dos tipos habitacionais: edifícios em altura para o estrato pobre e o parcelamento para a classe média, sendo o espaço público de carácter marcadamente residual. Foi concretizado parcialmente na zona Sul, no Bairro da Cruz da Picada.



84| Evolução da expansão urbana de Évora nos últimos 50 anos

presente, e a construção de habitações baixas e de alta densidade. Manifestou-se assim a intenção, decididamente inovadora no País, de preservar o território e experimentar novas soluções para a habitação. (Siza, 1998, p. 105)

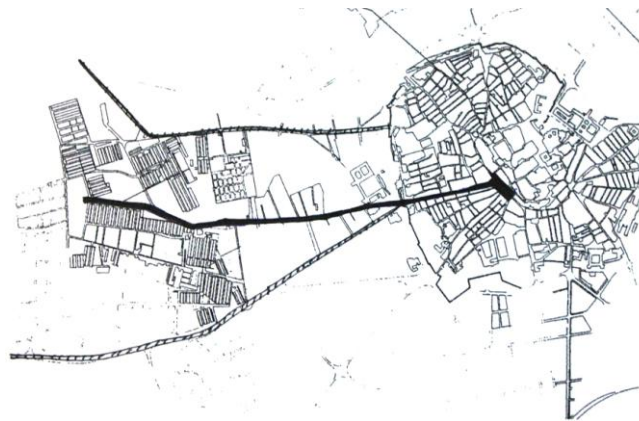
É por volta desta altura, mais precisamente em 1977, que o arquiteto é contratado pela Câmara Municipal para a elaboração do novo plano de pormenor da Malagueira. Ao contrário da maioria das cidades portuguesas, a cidade de Évora permanecia contida dentro do seu perímetro amuralhado. Não conseguindo mais dar resposta face à superpopulação do centro histórico (incrementada pelo aumento demográfico aliado aos fluxos do êxodo rural), foram surgindo, a partir dos anos quarenta, pequenos aglomerados clandestinos extramuros, como soluções espontâneas e imediatas a esta situação precária. Disseminados pelo território, eram, portanto, incapazes de oferecer urbanidade, evidenciando o descontrolo urbanístico que se alastrava cada vez mais. Perante este cenário premente, procurava-se com o novo plano encontrar medidas que pudessem travar o impulso de mais núcleos habitacionais não planificados, visando por igual, a recuperação dos assentamentos existentes.

O plano de Siza seria aprovado no mesmo ano e, três anos depois, a construção arranca, num processo em parceria com a Associação de Moradores, em que “(...) *a participação dos futuros utentes* [na conceção da sua própria casa], *originada pela revolução, era o irreprimível motor de transformação que influenciou o método.*” (Siza, 1998, p. 107)

Na escolha do arquiteto portuense, certamente contribuiu o eco das suas experiências anteriores no campo da habitação social, nomeadamente os ensaios no centro consolidado do Porto (Bouça entre 1973-77 e São Victor 1974-77), que enquadrados, também eles, no quadro das operações SAAL³, formam um importante momento de síntese do seu pensamento sobre a cidade. Mesmo nesta conjuntura política e económica difícil, Siza sobressai, dando provas do seu sentido ético para com as populações e as suas necessidades reais, a quem empresta o seu engenho. A solidez da bagagem trazida destes conjuntos habitacionais, bem como de uma série de pequenas encomendas particulares (em específico as várias casas burguesas pelo contacto direto com os clientes), foram sem dúvida uma boa bengala de apoio, para a passagem ao traçado de um programa tão vasto e complexo como o da Malagueira, agora na construção da periferia.

A natureza da encomenda é, em tudo, pouco habitual nos dias que correm. Dada a amplitude da área de implementação do plano, mas, substancialmente, pelo facto de um único arquiteto ficar responsável pela fabricação de raiz de um sector da cidade, tal como era frequente no passado. Por esse motivo, o trabalho sobre a cidade e sobre a arquitetura puderam decorrer em sintonia, como se de uma só coisa se tratasse; o que explica a consistência e unidade explícita no conjunto. A interpenetração sentida entre as várias escalas da cidade: novo, existente e natureza;

³ O SAAL (Serviço de Apoio Ambulatório Local) constitui a experiência piloto lançada por Nuno Portas, enquanto Secretário de Estado da Habitação e do Urbanismo. Em plena efervescência da Revolução, trazia na sua génese o conhecimento e cooperação, dando às brigadas equipas interdisciplinares especializadas que trabalhavam diretamente com as populações. Procurava-se maximizar as diligências sobre a questão da habitabilidade, em termos quantitativos e qualitativos, face às graves carências presenciadas. Para aprofundar melhor o tema ver (Bandeirinha, 2007)



85| Ligação do Bairro da Malagueira ao centro de Évora



86| Esquema geral da proposta: equipamentos de apoio e eixos estruturantes do plano da Malagueira

espaço aberto e edificado; espaço doméstico e infraestruturas.

Depois, e apesar de tudo, um período de tempo tão prolongado comportou algumas vantagens. Por força das circunstâncias, “*esse contexto de lentidão, de interrupções e de retoma dos trabalhos, introduziu uma coincidência entre o desenho em curso, e o efeito concreto produzido nas pessoas (...) Essa relação imprime um ritmo particular à estabilização. Entrelaçou-se.*” (Siza, 2009, p. 90) De facto, como Siza diz sistematicamente, “*o tempo é o melhor arquiteto (...) é uma das condições para a boa arquitetura*”. (2009, p. 63) E, o tempo veio-lhe dar razão.

Por fim, a somar à complexidade da encomenda, o peso histórico-cultural da cidade de Évora (classificada como Património Mundial pela UNESCO em 1986), exacerbava a necessidade de respeitar o perfil da urbe, coroado pela presença sumptuosa da sua catedral gótica. Nisto, convém não esquecer que as muralhas não caíram, em seguimento do processo de expansão, existindo sempre uma distância entre o centro delimitado e a zona exterior. Uma distância que se mede em metros, mas sobretudo uma distância palpável, tornando-se necessário colmatar a relação de continuidade com a cidade. Ou seja, procurar criar uma ordem morfológica clara - uma identidade para o novo assentamento -, que potenciase a incorporação das pré-existências no bairro e, simultaneamente, o aproximasse da cidade histórica, sem querer disputar ou competir com esta.

De forma sintética, a solução encontrada por Siza estrutura-se em torno de três grandes gestos fundacionais,⁴ que transpõem a cidade intramuros para o seu exterior, assegurando múltiplos pontos visuais:

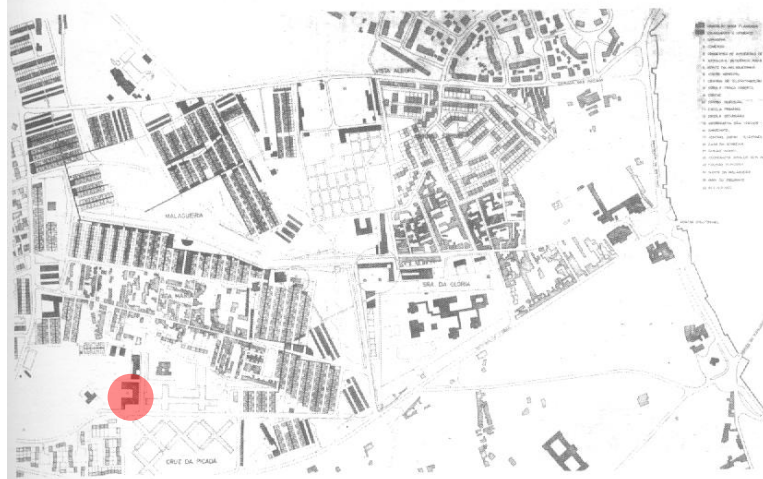
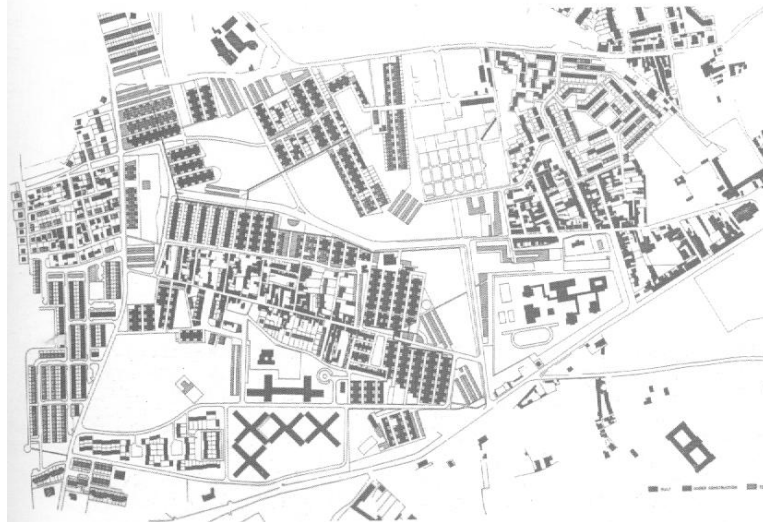
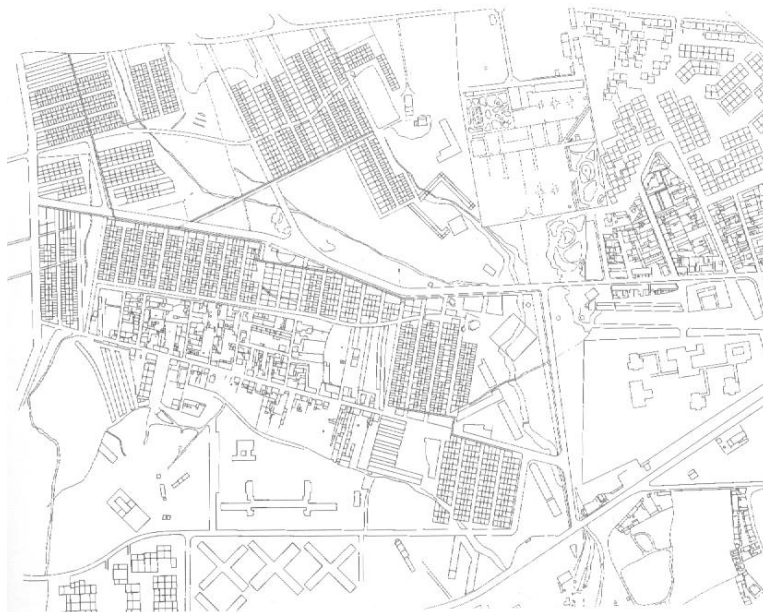
1º- O cruzamento de dois eixos (verdes) prolonga a lógica de refundação da cidade romana de *Ebora*. A Av. dos Salesianos institui a ligação umbilical ao casco histórico, formalizando a extensão da Rua Serpa Pinto (desde a Praça do Giraldo) adentro do bairro;

2º- A unidade morfológica das habitações unifamiliares evolutivas, em variantes de casa-pátio (com o pátio nos fundos ou na entrada), permite uma relação de escala e imagem com o núcleo primitivo de Santa Maria e com a cidade. De uma liberdade compositiva apenas aparente, é estruturada em três sectores residenciais justapostos, segundo as diretrizes principais dos diferentes bairros, da topografia, dos trilhos rurais e dos elementos arbóreos presentes.

3º- A forte presença urbana da infraestrutura de abastecimento hidráulico e elétrico está enraizada no território. O Aqueduto da Água de Prata representa, por certo, a primeira sugestão a esta ideia, reproduzindo o funcionamento das áreas comerciais nas arcadas. Além de garantir a circulação das redes infraestruturais, “amarra” os diferentes bairros e introduz os principais momentos de exceção no tecido, hierarquizando frentes e garantindo uma “*outra escala*”;

Por este prisma, estamos já muito longe dos princípios que guiaram o planeamento urbano de grande escala da tradição moderna, como Brasília ou Chandigarh, onde, segundo Le Corbusier apontou no primeiro esquisso: “*Le terrain était vide...*” (Molteni, 1997, p. 9)

⁴ Baseado (Molteni, 1997; Siza, 1998, pp. 103-127; Siza, 2009, pp. 65-83)



87| Plano de Pormenor da Malagueira. As três primeiras versões publicadas. Destacado na última versão o primeiro esquema do complexo paroquial de São João Bosco

Quanto ao projeto do complexo social paroquial, comprovamos a sua ausência nos desenhos respetivos às primeiras fases do plano, onde já constavam muitos dos edifícios singulares propostos. Desta forma, a encomenda terá sido solicitada depois, com o “levantar” do bairro, presumivelmente na terceira fase, com uma primeira forma que, como teremos oportunidade de provar, não deixa de estar relacionada com a proposta final. Segundo fizemos referência no primeiro capítulo, é o tecido habitacional que fixa a igreja e não o oposto. É o novo território urbanizado que obriga as entidades eclesiais a definirem uma nova paróquia correspondente e, por consequência, uma nova igreja paroquial que lhe servia, ao mesmo tempo, de emblema e sustentáculo à prática religiosa.

Para já, podemos dizer, que o programa previsto é o maior contemplado neste estudo, inerente às imposições de um contexto social particularmente melindroso, onde é notada a presença de diferentes etnias, grupos de risco e população carenciada. Por esse motivo, é composto pelas instalações dirigidas ao culto e à sua instrução - a igreja, a capela mortuária e o centro paroquial- coadunadas com meios de ação social - um centro de dia para idosos, outro para crianças e um posto do centro da Cáritas⁵.

Não obstante o complexo paroquial lhe ter sido solicitado (porque o arquiteto não tem legitimidade para propor este tipo de construção) e de todo o esforço individual de Siza para levar em diante a construção, o projeto desenvolvido até à fase de execução, acabaria por não chegar a sair do papel, por falta de financiamento. (Molteni, 1997, pp. 43-47) Esta é, aliás, uma situação recorrente no plano, resultante do impasse causado pelas divergências políticas entre o poder local (a forte presença comunista) e o poder central (visto que em última instância o “produtor” é o Estado). No caso dos equipamentos coletivos de apoio acrescem ainda as dificuldades de conseguir capital. Uma vez que não faziam parte do financiamento das habitações, ficavam dependentes de verbas privadas ou de outros Ministérios; verbas essas que nunca apareceram, sendo difícil de fazer qualquer previsão.

Causas da
não realização

⁵ A Cáritas é uma instituição católica se define enquanto testemunho da caridade de Cristo. Tida como parte do dever da evangelização, luta contra a exclusão e discriminação social, prestando serviço de auxílio às famílias em particular situação de carência económica, tratamentos de desintoxicação com vista à reinserção social e apoio domiciliário a doentes e idosos. (in <http://www.caritas.pt/site/nacional/>)

88| Planta de Situação do Complexo social paroquial de S. João Bosco (1989), Évora



Construção do Lugar

Projectei também uma igreja com um centro social e uma escola: trata-se de uma construção importante, visto situar-se num ponto de convergência entre o Bairro de Santa Maria, projectado por mim, e as altas torres do plano anterior. Nesta zona existem conflitos sociais, porque de forma muito estúpida as famílias de ciganos foram concentradas nas torres, como num gheto. Esta obra será por isso determinante. Ainda não foi realizada, mas há a certeza de que o será em breve. Da torre da igreja ver-se-á o perfil da cidade e a torre da Catedral de Évora. Uma vez mais, tive que lutar contra a teimosia de um arquitecto da Câmara que queria transferi-la para outro lado” (Siza, 1998, pp. 124-125)

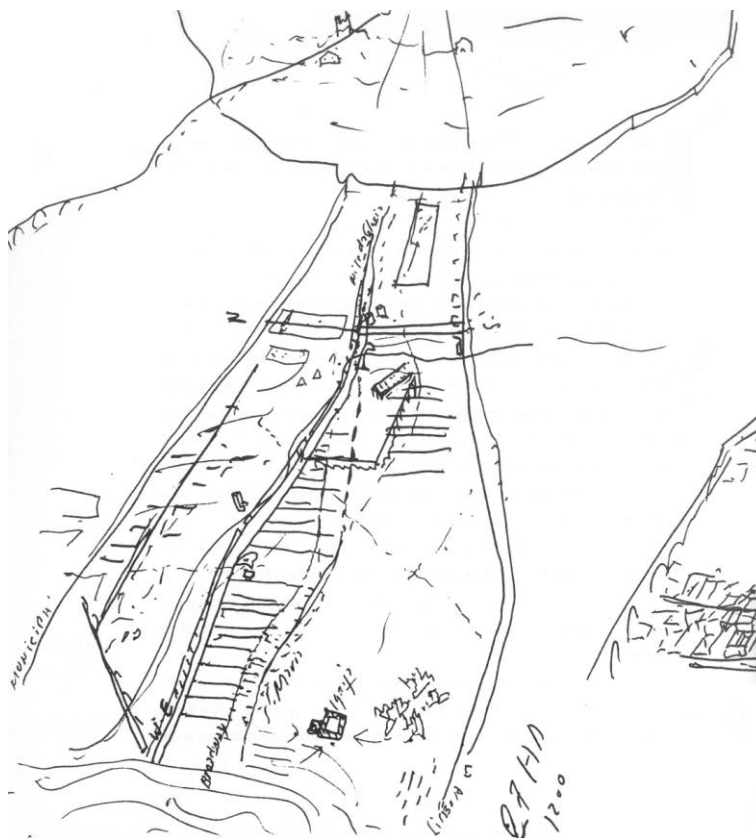
Deste excerto de Álvaro Siza, depreende-se o problema inaugural do projeto: a escolha do sítio a implantar a igreja, respeitando os limites físicos do novo bairro a criar. Escolha do sítio

Ao contrário do processo mais vulgar, no qual o arquiteto é confrontado pelo cliente com um sítio pré-definido para a obra, neste caso, temos o envolvimento direto do arquiteto na escolha do terreno. É, portanto, Siza quem determina a posição que o novo equipamento religioso deverá ocupar no bairro da Malagueira; tendo inclusive, como refere, de lidar contra a *teimosia* do arquiteto da Câmara que não via os benefícios representados por esta implantação. Este detalhe ganha particular interesse arquitetónico, porque, através dele, podemos extrair o conjunto das premissas operativas que regem a inserção urbana do objeto no plano. Noutras palavras, este aspeto expõe a visão conceptual do autor em termos do programa e da relação que este deve estabelecer com a cidade. Levantam-se as seguintes questões: Como Siza encara o programa? E que condições favoráveis este preciso local reunia, para a indispensável posição de destaque que a igreja deve assumir?

Para a localização do novo complexo paroquial foi escolhido um lote que goza de uma situação urbana de exceção, um gaveto. Trata-se de um grande talhão retangular, caracterizado por um declive transversal de cerca de 6m (crescente no sentido da zona arborizada), delimitado a Sul pela Avenida do Escurinho, que faz ligação ao “corredor” verde transversal do bairro, e a Este pela Rua Marcos Condeço, de carácter mais secundário. Nos terrenos ainda



89| Modelo 3D - confronto das duas ordens morfológicas antagónicas, do Bairro Malagueira e as torres do Bairro da Cruz da Picada. Assinalado a vermelho o lote escolhido para o complexo social paroquial de São João Bosco



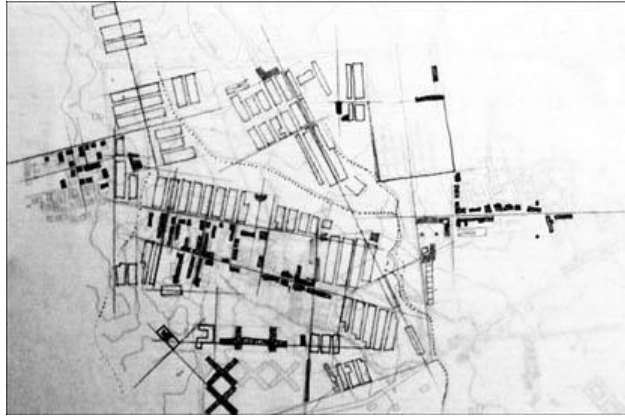
90| Esquisso de reconhecimento do complexo como ponto de confluência, por Álvaro Siza

vagos a Oeste e a Norte, proponham-se outros equipamentos públicos abarcados pelo plano: o cinema ao ar livre, numa posição oblíqua em relação à avenida, oriunda do prolongamento da direção das torres do bairro da Cruz da Picada; um lar de idosos, próximo do volume da igreja; e, em frente deste último, uma escola (o único destes equipamentos concretizado).

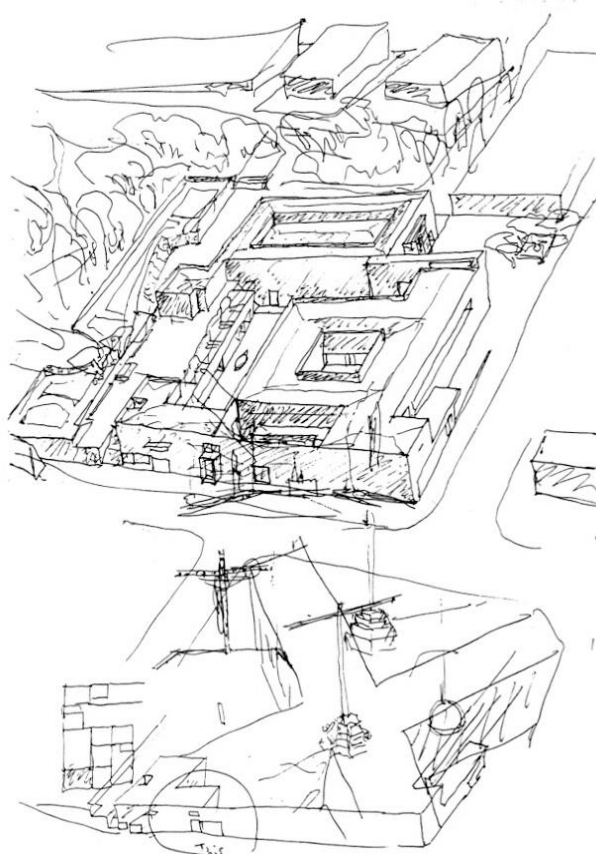
A inclinação de Siza para este lugar é perfeitamente compreensível. Não só porque as dimensões generosas do lote permitiam facilmente albergar o programa, não vindo restringir ou afetar de alguma maneira a solução final, mas acima de tudo, por este se tratar de um ponto delicado do plano, onde a malha ortogonal do bairro de Santa Maria, encontra os dois bairros pré-existentes dos anos 70: o Escurinho e a Cruz da Picada, separados apenas pela Transversal à Avenida do Escurinho. Neste sítio forma-se um importante espaço intersticial, onde é sentida a tensão causada pelas medidas descabidas do plano anterior, que vieram concentrar a população cigana numa posição marginalizada nas torres. Ao invés de respeitar a essência nómada e “de rua” deste povo, servindo de estímulo ou fonte de inspiração para o projeto arquitetónico, a intervenção estabelece uma profunda antítese, provocando, no limite, um confinamento “claustrofóbico” desta etnia, pela imposição de uma realidade diferente da sua.

Como homem sensível e atento que é, Siza cedo percebe que este ponto de intersecção obrigava a um cuidado especial. Quer pela manifesta situação hostil, quer ao nível da estrutura do plano, face à perspectiva de não haver um limite físico vincado, mas facultando a integração das pré-existências na nova expansão. Como de resto se verificou noutras áreas de menor extensão incorporadas no plano (a exemplo das duas quintas agrícolas), pelas suas circunstâncias particulares tiveram de ser resolvidas caso a caso. Neste caso, é através do complexo paroquial que o arquiteto ensaia uma resolução, tornando-o o elemento de charneira entre os bairros. A ideia corporizada de um espaço aberto a todos, de pertença e união, como sabemos impregnado nos fundamentos da Instituição. E “*esta obra seria por isso determinante*”.

De um lado, diríamos que a postura do arquiteto demonstra a confiança depositada na instituição, enquanto organismo capaz de envolver a comunidade e desempenhar um papel ativo na mitigação dos conflitos sociais existentes. Pois, diante da tendência geral de coligar a esta tipologia serviços sociais, mais do que um órgão religioso, o complexo paroquial viria prover o bairro de uma estrutura comunitária, com meios próprios de assistência individual e coletiva, disponibilizando igualmente programas de ocupação de tempos livres e fomento das relações interpessoais. De outro lado, a própria dimensão do programa permitia-lhe pensar num remate que fizesse a transição entre as duas ordens morfológicas antagónicas, diluindo os contrastes entre a grelha ortogonal, baixa e contínua, do bairro de Santa Maria e as torres, altas e segregadas, do plano anterior, contrárias à baixa densidade sugerida pela topografia. É com esta premissa que Siza sustenta todo o projeto, tornando-se clara a autonomia e a continuidade insistentemente almejada com o que pré-existia, no sentido da sua conciliação tangível. Continuidade essa, que pode ser rica em dissonâncias sem nunca deixar de existir, como será perfeitamente elucidativo no caso do Marco - um edifício que, ao mesmo tempo, se destaca e



91| Diagrama de alinhamentos do Bairro da Malagueira. De notar a forma primeira do complexo paroquial e relação com envolvente



Edifício muro
92| Esboço do conjunto, por Álvaro Siza

conecta com a paisagem envolvente, próxima e distante.

Muro habitado

Esta abordagem traduz-se numa proposta muito sólida e austera, que no lado fronteiroço à avenida, reduz a sua expressão a uma espécie de muro habitado, na recusa de marcar os pisos e os blocos acoplados, nessa massa, de forma a não suscitar “outra perturbação”. Essa expressão “mínima” da fachada, parece ter ainda a sua origem na adequação às condições bioclimáticas do Alentejo (tendo em conta a orientação a sul, evita a incidência direta do sol) e na dificuldade apresentada pelo facto do lote se encostar a uma artéria de forte fluxo, o que fazia antever uma solução comprometedora do complexo, principalmente da igreja. Por essas razões, percebemos que o complexo não tire partido da sua localização de cruzamento, usando a esquina como convite à entrada, nem procure servir de remate urbano da Transversal à Av. do Escurinho, “virando costas” à avenida. Chama, assim, a atenção para si - leia-se a força transmitida pelos 52,80m de extensão -, sem nos dar muitos indícios, mas onde as poucas aberturas são, contudo, importantes para introduzir escala ao objeto e para sugerir um acontecimento para lá do “muro”.

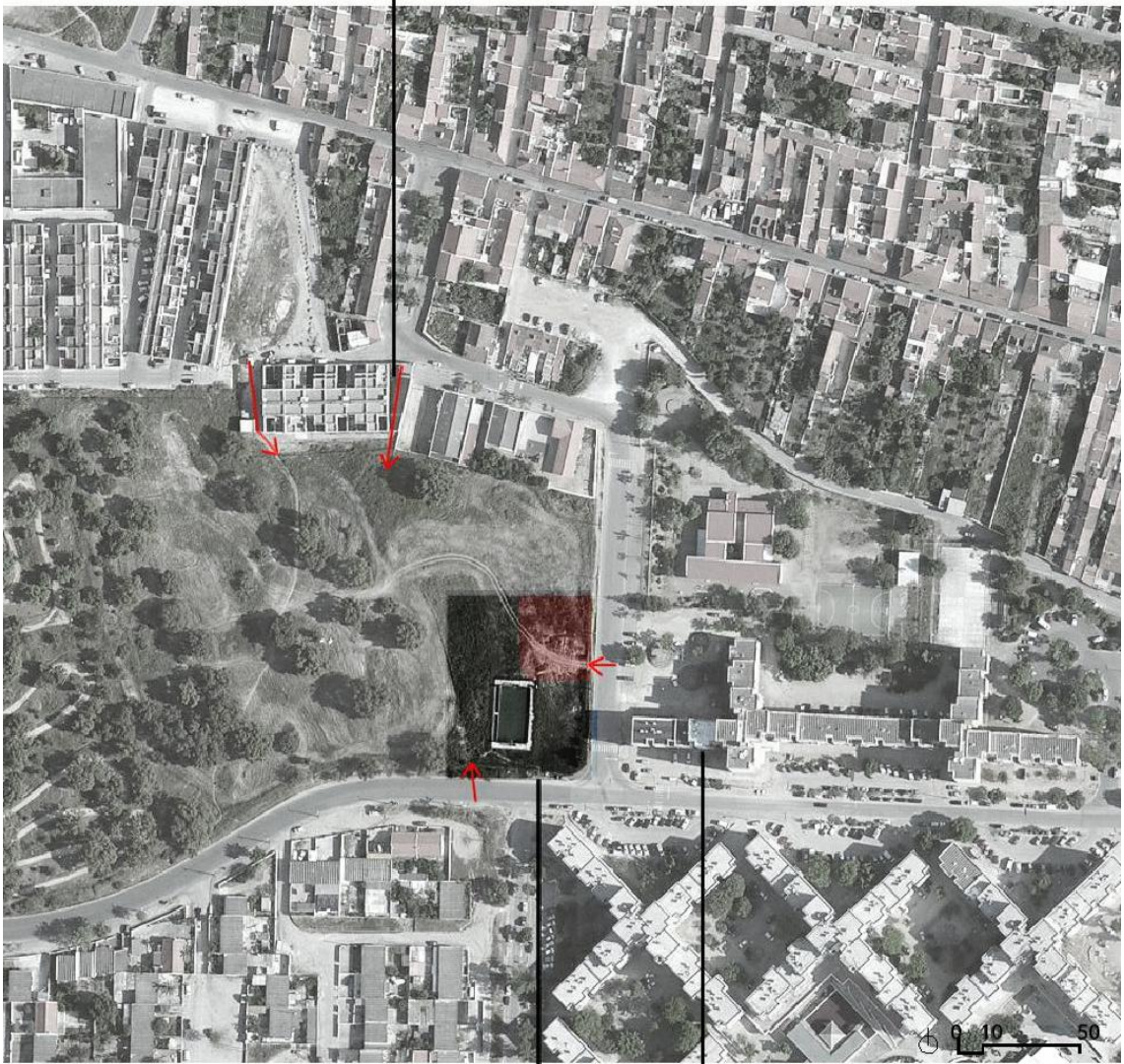
É preciso, no entanto, fazer um breve aparte. Voltando à imagem relativa à primeira fase do projeto, a ideia de remate parece ter sido, de algum modo, ponderada, neste volume em “U”, que repercute o mesmo avanço do edifício habitacional vizinho. Até pela dimensão desse corpo projetado para a avenida, pensamos não corresponder à igreja, mas talvez à casa do pároco, mantendo no essencial a disposição volumétrica que encontraremos na solução final. Convém, por isso, sublinhar que se trata de uma procura e evolução da forma, e não de uma mudança de intenção, sendo o conceito de base idêntico: conceber um “edifício muro” em torno de pátio central fechado, neste caso, decorrente da topografia inclinada do terreno.

Adentro da rua Marcos Condeço o efeito inicial de monolítico é desmentido, o bloco compacto desmaterializa-se. Multiplicam-se os vãos envidraçados e os planos, ganhando uma volumetria mais trabalhada e ganhando também profundidade em relação à rua, devido ao posicionamento recuado da igreja. Deste modo, com a igreja distante da avenida foi possível conceder um pequeno largo com recolhimento preconizado ao sagrado.

Adro

Numa remissão manifesta aos adros tradicionais, este é o espaço público e simbólico aglutinador, capaz de organizar hierarquicamente os volumes do centro paroquial e da igreja, estabelecendo uma unidade entre si e na relação com o lar de idosos, que o encerra a Norte. Como alude Marques (2012, p. 2), na etimologia da palavra portuguesa adro vem do latim *atrium*, trata-se de um espaço de acolhimento e de distribuição. A mesma palavra nas suas variantes latinas - *atrio* (espanhol), *parvis* (francês), *sagrato* (italiano) - permitem lançar outras pistas de entendimento sobre a sua natureza: átrio, paraíso, sagrado. Se por um lado é o lugar de receção e encontro, o lugar de sociabilização é, simultaneamente, o lugar litúrgico. Constitui o “palco” onde as atividades culturais e mundanas se confrontam e dialogam, a plataforma fundamental na mediação entre a cidade - o profano- e a igreja - o sagrado-.

É interessante notar que a posição do adro corresponde a uma zona de estabilização prévia da



93| Ortofotomapa. Percursos da população local convertidos nos pontos de ingresso do complexo paroquial



topografia. O ponto de chegada de um caminho a pé posto no terreno, conservado e convertido num piso pavimentado. Outro trilho mais débil, que vem desembocar na Av. Do Escurinho, é igualmente redesenhado, dando lugar a uma escadaria de quatro lances. A partir da análise e inspeção meticulosa cursada *in situ*, Siza capta, revela e reforça este fundo desconhecido, repleto de vestígios anónimos da ocupação humana, tornados em instrumento úteis para o suporte do desenho. O método sempre presente nos seus projetos, pois, como defende:

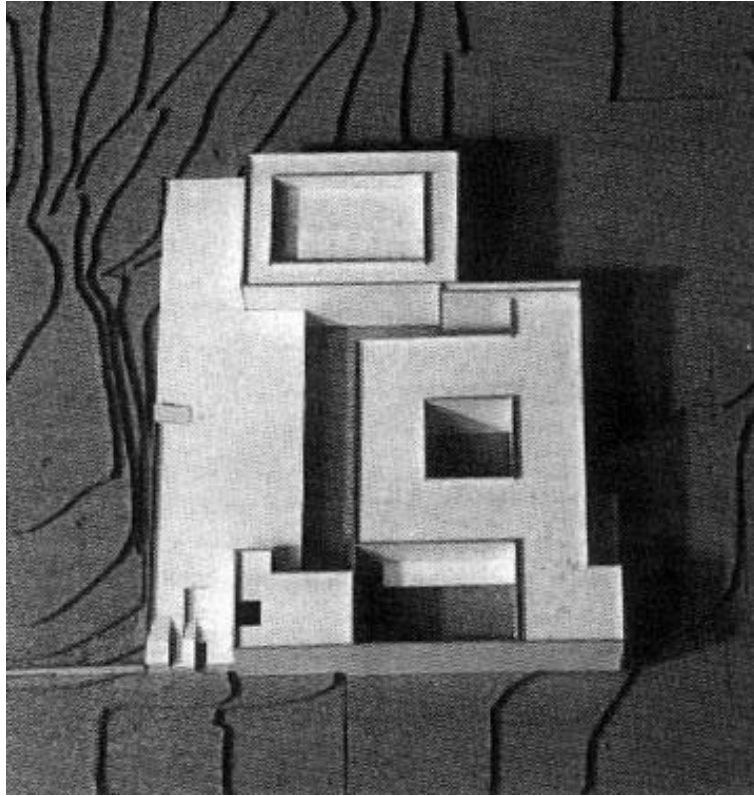
A ideia está no 'sítio', mais do que na cabeça de cada um, para quem souber ver, e por isso, pode e deve surgir ao primeiro olhar; outros olhares dele e de outros se irão sobrepondo, e o que nasce simples e linear se vai tornando complexo e próximo do real-verdadeiramente simples. (Siza, 1994, p. 8)

Daqui se definem os dois pontos de chegada ao complexo, que nada mais são do que pontos dos itinerários já efetuados pelos habitantes. Conduzindo a implantação a uma estratificação em duas plataformas, por forma adaptar-se ao declive do terreno e consolidar esses percursos que cruzam o terreno em direção à mata contígua. Uma, de teor mais público, distribui a igreja e o centro paroquial, à cota da rua Marcos Condeço; o centro da Cáritas e a garagem da casa do pároco à cota da Av. Do Escurinho, sendo por esse motivo elevados 1m de modo a acompanhar a pendente; e o centro de dia para idosos numa posição interior do lote. A outra, mais resguardada, é elevada 3,9m em relação à anterior, colocando nesta, a capela mortuária e a casa do pároco, em favor da maior intimidade exigida por estes espaços. Deste modo, as duas plataformas agarram a totalidade dos sectores funcionais, logrando o acesso e comunicação entre eles, entre as ruas adjacentes e a mata, colmatando as diferenças altimétricas do conjunto, através de escadas coordenadas em diversos pontos.

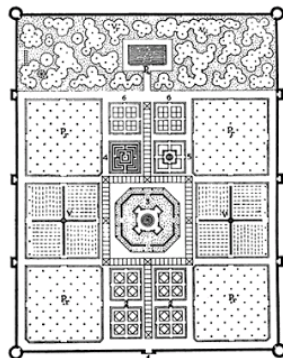
Uma vez dentro do quarteirão, as plataformas assumem-se, irremediavelmente, como pátios segregados em relação ao tecido urbano envolvente. Por um lado, suportado pelos muros de contenção, o corte no terreno é incisivo. Feito a partir de um desenho “de régua e esquadro”, assinala o limite da intervenção do arquiteto - separa construído e natural. Não há qualquer ideia de fusão da arquitetura e da natureza, em vez disso, a plataforma que faz a transição para a mata, encontra-se a um nível próprio, rebaixado 2,07m desta. Por isso, mesmo que tivesse um acabamento de superfície natural, é preceituada a diferença entre espaço limitado e ordenado, o cosmo, e o sem-forma e sem-limite da natureza, o “caos”. Por outro lado, o único ponto de contacto com a Av. Do Escurinho é realizado por intermédio da escadaria já descrita, o que enfatiza o carácter de interioridade, provocando uma relação de fragilidade entre os pátios “públicos” e a citada avenida.

Cidadela
fechada

Por efeito, conquanto se proponha a formalização do eixo de atravessamento urbano, podemos dizer que o complexo paroquial apenas se articula verdadeiramente com a rua Marcos Condeço, fechando-se com nitidez nas restantes direções. O conjunto prefigura uma cidadela fechada que vira toda a sua atenção para os pátios desnivelados interiores, desenhando um espaço social e, simultaneamente, intimista. Cerrado sobre si próprio, no extenso quarteirão, mas que contém



94| Maquete do complexo paroquial de São João Bosco, ainda sem a capela mortuária (1988)



Hortus conclusus medieval.

95| Desenho da estrutura típica dos jardins medievais dos conventos seguindo este conceito, feito por Christopher Bradley-Hole, *The Rose, the Lily & the Whortleberry - Medieval Gardens.*

96| Pintura *Paradiesgärtlein* (jardim do paraíso), anônimo, 1410-1420.

dentro de si espaços para comunidade, outros mais reservados ou ainda um pouco de ambos. Oculto da rua, este interior espacialmente rico, contraria a leitura uniformizada do exterior e não fragmentada de cada edifício, porque a prioridade é o conjunto. A prioridade é construir um todo perfeitamente coerente, funcional e coeso, onde as altas paredes formam uma barreira visual e acústica entre as ruas e o recinto do complexo - a suficiente abstração do mundo exterior. Sendo, esse encerramento, uma maneira de “sacralizar” o espaço, como tentaremos demonstrar de seguida.

Nesta lógica, cremos que o traçado regulador do complexo de São Bosco retoma a típica organização conventual⁶, que pela sua natureza são estruturas cerradas e despojadas, voltadas para o recolhimento e interioridade; comportamentos esses, favorecidos pela própria arquitetura e intrinsecamente associados à figura do frade e mais radicalmente do monge. O claustro, o espaço de clausura, contemplação e circulação, tornar-se-ia sinónimo desta organização - o centro recôndito e místico, protagonista da vida conventual. A sua configuração parte de figuras geométricas matriciais, geralmente de formato quadrado, quer pela racionalidade e estabilidade sugerida, uma figura “(...) *estática e neutra, não tendo nenhuma direcção dominante.*” (Ching, 1998, p. 41); quer pela simbologia que lhe é inerente, tornando-o mais que um quadrado: “*A adopção do quadrado representa o mundo, sempre tetralogável (quatro são os pontos cardeais, os ventos principais, os elementos primários, terra, fogo, água e ar, as estações do ano). O mundo desenvolve-se em quatro direcções.*” (Côrte-Real, 2001, p. 113)

“*O claustro é um mundo fechado, cercado pelo movimento giratório das pessoas que circulam nas suas galerias [cobertas].*” (Côrte-Real, 2001, p. 113) A delimitação física ao nível do plano horizontal em confronto com a ausência de limite no plano vertical, faz de si um espaço exterior no interior; ao mesmo tempo um espaço fechado mas totalmente aberto, onde o olhar para o alto (acentuado pela própria verticalidade das colunas), se torna imperativo. Reforça-se, assim, o seu valor simbólico como ponto de ancoragem entre terra e céu; homem, natureza e divindade. A noção de *hortus conclusus*, o jardim fechado, afastado do mundo e meticulosamente desenhado e carregado de associações simbólicas (da árvore, da água e dos percursos labirínticos), procurando resgatar metaforicamente o próprio jardim do Éden, o Paraíso terrestre onde o homem foi expulso. (Reis-Alves, 2004, p. 105)

Uma das justificações mais plausíveis para Siza reequacionar esta tipologia deve-se, por certo, às mostras dadas desde a sua função originária. Ou seja, os conjuntos conventuais

⁶ Por critério de uniformização e simplificação, optámos por utilizar o termo convento para referir tanto as linhas gerais dos conjuntos monásticos como conventuais. Embora esta possa estabelecer uma nomenclatura imprecisa, dada a distinção entre eles e as derivações estilísticas provenientes das ordens religiosas fundadoras e da época, o que nos interessa nesta analogia é “o tipo”; que apesar disso não foi suficiente para criar uma mudança radical, manifestando-se de tal forma cúmplices, que com frequência são confundidos ou considerados sinónimos. Em todo o caso, a definição mais comum refere-se aos mosteiros como edifícios de clausura estrita habitado por monges em áreas extramuros (apesar de muitos estarem hoje dentro da cidade) e aos conventos como edifícios que albergam frades, com uma missão itinerante, como as ordens medicantes, sediando-se geralmente em núcleos urbanos.

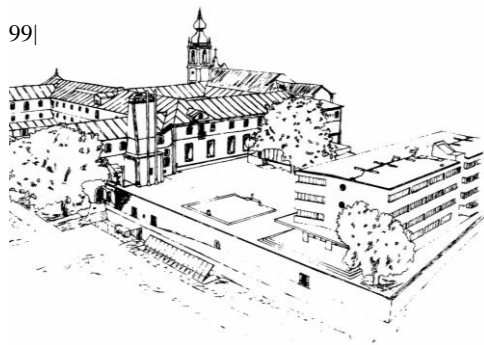


97|



98|

99|



Reconversões contemporâneas de conventos.

97| 98| *Megalithica Eborá*, vista do pátio das Romãs com os novos vãos projetados, por Vitor Figueiredo e vista exterior.

99| 100| Escola Agrária de Ponte de Lima, por Fernando Távora. Esboço da relação entre novo/existente e vista exterior.

101| 102| Museu Municipal de Faro. Vista do claustro e vista interior de uma das salas de exposição



101|

100|



102|

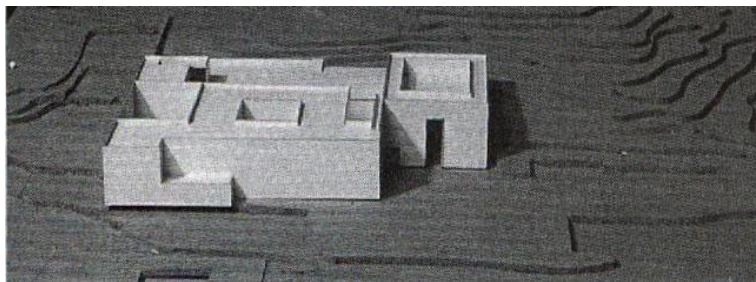
desenvolveram corporações autossustentáveis⁷, que juntavam na mesma esfera as valências do habitar, do ensino, do culto e da beneficência; denotando a sua tremenda influência no território e na sociedade medieval. Sabiamente as dimensões da vida quotidiana (comunitária e individual) e do culto eram articuladas num todo pautado pela ordem, racionalidade e proporção, produzindo espaços de grande solenidade e dignidade espiritual, que respiravam, contudo, uma enorme vitalidade. Face à extinção das Ordens Religiosas em 1834, com o advento do Liberalismo em Portugal, as intervenções bem-sucedidas na adaptabilidade a novas funções vêm, entretanto, demonstrar a sua validade e eficácia na resposta a programas atuais. São disso exemplo as reconversões contemporâneas: do Convento dos Remédios no centro interpretativo *Megalithica Ebora* (1978-2004), por Vítor Figueiredo; dos Conventos de Santa Marinha da Costa em Pousada (1977) e de Refóios do Lima em Escola Superior Agrária (1987-93), ambos por Távora; ou o Convento de Nossa Senhora da Assunção no museu de Faro.

Assim sendo, este modelo histórico ajuda o arquiteto a contornar a dificuldade substancial, apresentada pela complexidade do programa em causa, encontrando em uníssono um meio simbólico de organizá-lo - pela transmigração de memórias, formas e valores, enriquecendo e dilatando o seu significado. Esta é, sem dúvida, uma produção arquitetónica inconfundível e tão representativa da história, com traços de identidade, uniformidade e, ao mesmo tempo, de abertura a novos contextos que desafiam o próprio tempo.

Em diversas declarações, Álvaro Siza expõe o seu fascínio por esta tipologia. Para si, o modelo exemplar da relação exercida entre função e arquitetura, uma relação conjuntamente de compromisso e de libertação desse serviço que não pode ser ignorado. Assim, conquanto seja idealizado para uma comunidade com regras e uma vivência muito específica, o convento consegue ser um arquétipo fecundador de outras funções, perdurando no tempo sem se tornar obsoleto: *“um tipo de edifício que sempre me impressionou muito é o convento. Poucos tipos estão tão determinados funcionalmente, inclusive simbolicamente. No entanto, é um tipo que se adapta a múltiplas funções (...)”*. (Siza, 1999, p. 14)

No nosso ver, há portanto uma intenção experimental de reformular o diagrama conventual, à luz dos nossos tempos e dos ditames do programa paroquial. O complexo de São Bosco repousa nas mesmas bases, mas não é uma cópia ou um experimento da forma pela forma, sem conteúdo ou finalidade - é inspirado por razões reais. Se o complexo de São Bosco constitui um agregado próximo desta organização espacial, trabalhado o seu carácter de exceção através da robustez e hermética da sua composição, em contrapartida a sua leitura é destoante. Nas igrejas conventuais, prevalece o predomínio do templo sobre as demais dependências, devido à sua verticalidade exacerbada e ao tratamento escultórico da fachada principal, em comparação com o convento mais atarracado e comedido. Em São João Bosco, as cêrceas da igreja e do centro paroquial são muito próximas (8,6m do centro paroquial para os 10m da igreja), por si só

⁷ É considerado por Giulio Carlo Argan, o primeiro esquema da nova organização urbana, que ajudou a promover a cidade românica, *“entendida como entidade cultural, moral e produtiva capaz de administrar-se de modo autónomo.”* (2003, p.280)



103| Mosteiro de Alcobaça da Ordem de Cister - volume da igreja destacado sobre as restantes dependências conventuais

104| Maquete do complexo paroquial de São João Bosco (1988) -conjunto homogéneo



105| Estudo da semicúpula, esboço por Álvaro Siza

não chegam para uma distinção instintiva do que é o quê, denotando ao inverso, um rigoroso controlo volumétrico do conjunto, uma imagem bastante homogénea. No entanto, não quer dizer que Álvaro Siza não procure dar destaque volumétrico ao corpo da igreja, esse destaque é feito de modo mais discreto, por outros artifícios, como aprofundaremos no subcapítulo seguinte.

Em suma, o pensamento de Siza, na opção que toma em relação à implantação de São João Bosco, é claro: implanta a igreja numa orientação não de fator litúrgico, voltada a Oriente, mas de eminente importância urbana, em favor do desenho processual da cidade. Na realidade, hoje não se dá primazia a este simbolismo arcaico, nem no momento de edificar o templo nem no momento da celebração litúrgica, face às mudanças ocorridas no culto. Em jeito de uma primeira conclusão, este vai ser um princípio comum na metodologia de todas as suas igrejas.

Numa visão paralela, é facilmente constatável que a igreja não ocupa uma posição central no novo bairro, o seu espaço cívico e simbólico por excelência. Localizado fora dos seus dois eixos estruturantes, esse lugar pertence antes à semicúpula, designado por Siza (1998, p. 121) “*o lugar privilegiado da vida colectiva e o suporte basililar do desenvolvimento da cidade*”. Longe da hierarquia formal superior do passado, que não tem sequer lugar no século XXI, os símbolos deste século são outros, de carácter sobejamente económico, tecnológico e cultural passando a igreja forçosamente para segundo plano, uma instituição entre tantas outras na cidade plural. Como esclarece o autor, “(...) *é uma arquitetura da cidade, onde transparecem os valores e interesses da cidade*”. (Siza, 2009, p. 180)

Na medida em que é mais um edifício público na cidade, a proposta obedece aos critérios gerais, estipulados no plano, para estas construções. Enquanto os espaços comerciais são dispostos nos intervalos entre os quarteirões e as ramificações do “aqueduto”; os restantes serviços vêm gerar uma escala distinta, criando contrastes pela própria posição de exceção que adotam. Sem quebrar bruscamente a unidade do tecido, estes são sobretudo evidenciados em relação direta com a sucessão rítmica e linear das habitações, crescendo em conjunto com elas. Pois, “*é a aparente monotonia dos edifícios, de que a cidade é constituída, que acentua a beleza dos monumentos, dos edifícios notáveis*.” (Siza, 2009, p. 59) É a regra - o tecido habitacional - que contribui para elevar o *monumento*, os equipamentos coletivos. Quanto mais a regra for clara, mais os edifícios exceção vão sobressair espontaneamente. Pretendendo-se encontrar o balanço justo entre regra e transposição, numa relação consciente de complementaridade.

Posto isto, revemos os princípios subsidiários de Portas. O complexo paroquial não é pensado como forma estanque que se impõe sobre o “vazio”, mas de modo a articular-se com a cidade. Por analogia à igreja do Sagrado Coração de Jesus, dá o centro do seu lote à cidade, procurando continuidades e criando espaços para a urbe, no sentido de valoriza-la. Trata-se em concreto, como advoga Portas (1969), da arquitetura interpelada pela cidade, a ideia que se faz arquitetura (re)fazendo cidade, sendo que a cidade não pode ser feita pela soma de arquiteturas casuístas. Em razão disso, quase que arriscaríamos dizer que os pátios acabam por ser os verdadeiros

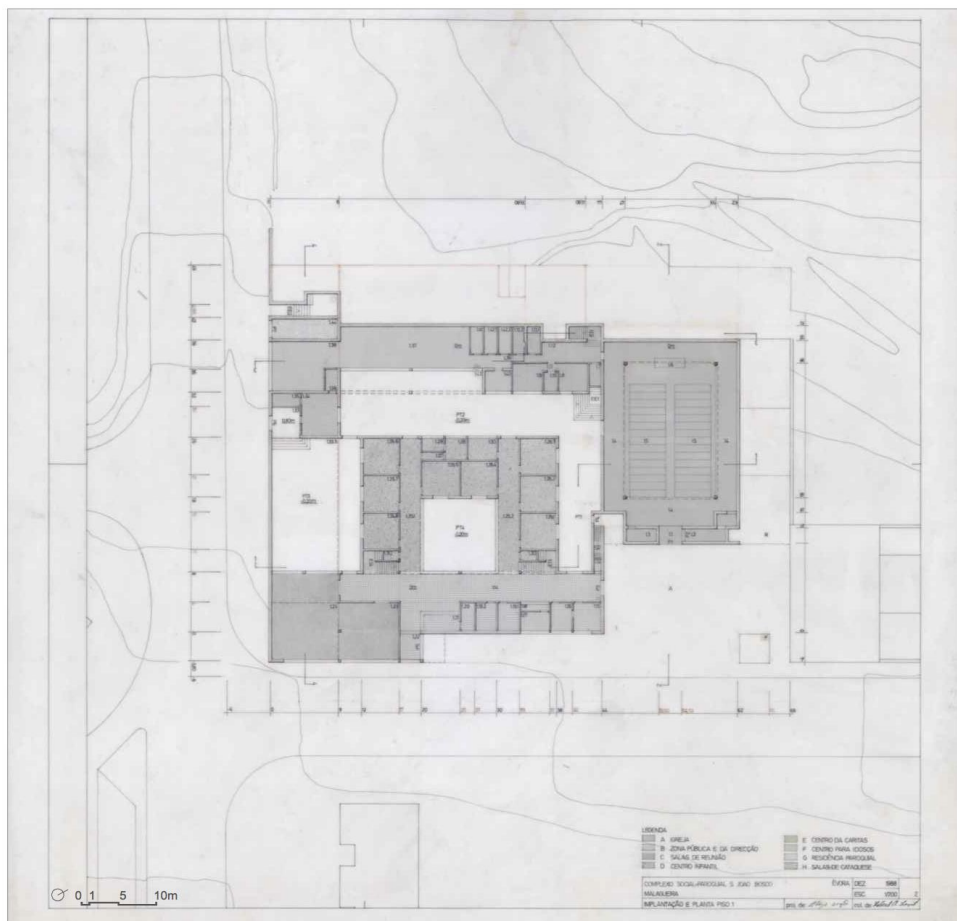
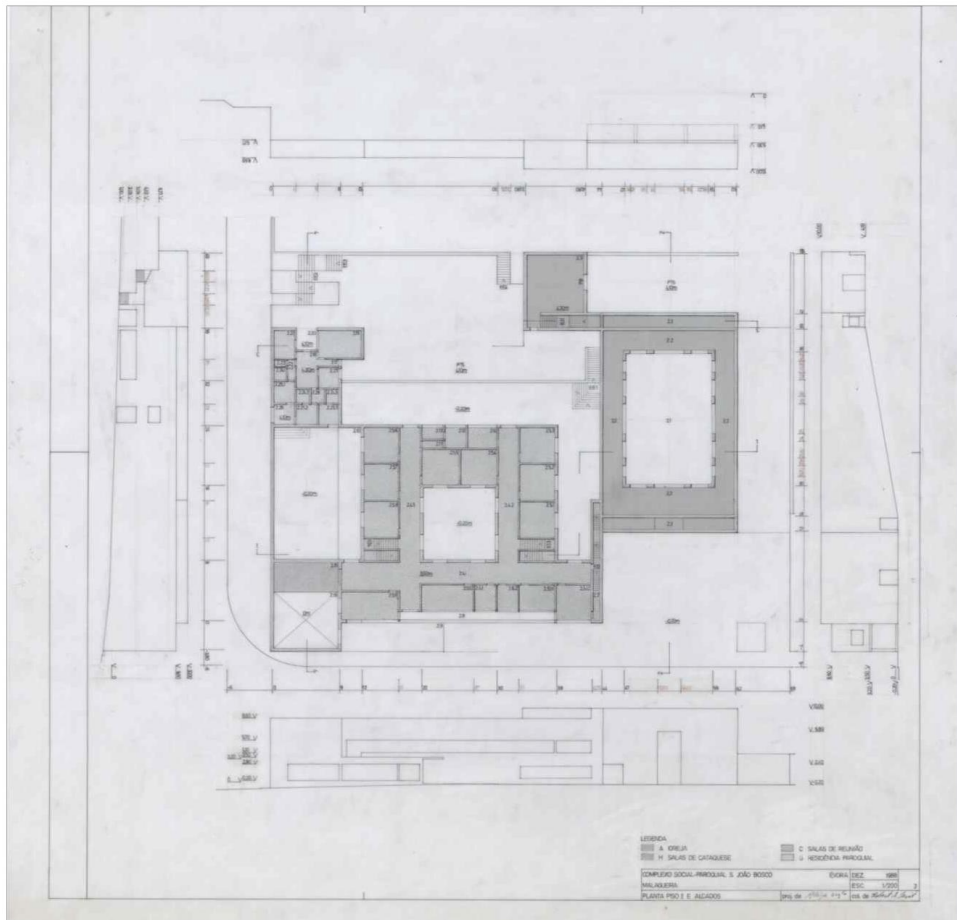
protagonistas do projeto. Instituem um eixo distributivo e de estar, um espaço interno ao ar livre e “público”, com propósito de estimular o interface entre paroquianos e passantes.

Se por um lado a envergadura do programa a alojar pressupõe à partida uma enorme potenciação social do espaço a criar, a escolha tipológica e a sua concretização formal apontam noutro sentido, muito por força do “espírito” do lugar - do *genius loci*. Diferente contudo das igrejas contextualizadas, cujo Sagrado Coração de Jesus é exemplo paradigmático, a sua estruturação provém, a princípio, de modelo abstrato. Passa de uma ideia rígida e abstrata, seguida por razões de ordem e clareza programática, para a construção concreta do lugar, entrando em jogo tanto o entorno próximo, como a imagem global do bairro ou a sua relação com o casco histórico, em que “*da torre da igreja ver-se-á o perfil da cidade e a torre da Catedral de Évora*”. (Siza, 1998, pp. 124-125)

Assim sendo, embora as construções envolventes não primem propriamente pela qualidade, Álvaro Siza não as ignorou, antes tentou dialogar com elas e “neutralizar” o seu efeito impositivo no terreno. Ainda que não seja o epicentro do plano, o complexo paroquial gera tensões urbanas determinantes na estratégia geral do plano. Numa proposta marcada pela atitude de recuperação daquela área urbana desajustada, de respeito e diálogo com a gente, a cidade e a paisagem que norteia todo o plano.

Durante a entrevista que conduziu a Carrilho da Graça, João Norton de Matos refere-se à “sua” igreja de Santo António, em Portalegre⁸, nas seguintes palavras: “*sem ser uma igreja monumental, é uma igreja com uma presença forte no bairro. Mas silenciosa, sem se impor.*” (2010, p.202) O mesmo poderia ser dito sobre a igreja de São João Bosco. Sem dúvida, este é um equipamento que não passaria despercebido no bairro, assinalando uma presença urbana forte, mas “silenciosa”. Feita de traços reduzidos, mas marcantes, destacando-se sobretudo pelo contraste que estabelece com o “ruído” envolvente.

⁸ O projeto de 1993 só seria edificado em 2009, contudo a longa espera não fez com que perdesse a sua originalidade e “frescura” no campo da arquitetura religiosa portuguesa, ou mesmo internacional.



Desenhos técnicos originais do complexo de São João Bosco (1989), à escala 1:1000
 106| Planta piso 1 e alçados
 107| Planta do piso térreo

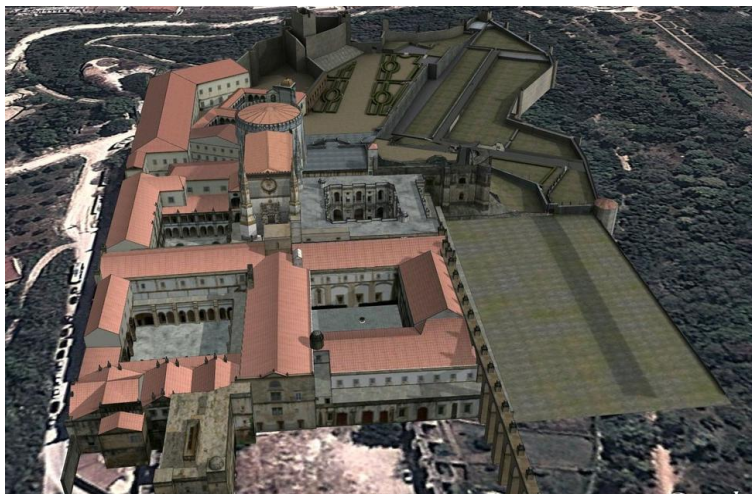
Forma| Espaço - Regularidades e variações

A proposta de São João Bosco desenha um complexo paroquial agregado e predominantemente fechado perante a cidade, numa demanda por encontrar e constituir o seu próprio cosmos. Subjugando-se a um sistema ortogonal estrito e fracionado em dois níveis, o programa é disposto e orientado para os pátios interiores, sobre a clara distribuição racional dos espaços de acordo com a funcionalidade a albergar. Cada função é, assim, separada em blocos independentes e hierarquizados de modo a controlar uma atmosfera distinta e apropriada a cada caso - o seu próprio carácter, ora mais intimista ou público, ora mais piedoso ou profano.

Se a divisão do programa é facilmente perceptível, através da análise das plantas, o mesmo não é subentendido, de imediato, na visão do *walker*. Isto acontece porque em simultâneo, há uma correspondência e uma disjunção entre a organização espacial do complexo e o seu desenvolvimento volumétrico. A conexão dos diversos sectores, graças às paredes limites ordenadoras, favorece a total sensação de fusão, ao negar-lhes a autonomia como simples volumes aditivos e, portanto, ainda que seja mantida a sua natureza fragmentária, vemos a obra como um todo. Siza demonstra, assim, interesse na relação ambígua entre interior/exterior, explorando a dualidade da parede. A face externa das paredes constrói uma volumetria unificada e compacta, enquanto o interior é fragmentário e construído a partir de vazios. Daí, que o edifício não possa ser captado numa imagem, num alçado ou numa planta, exigindo a aproximação e o movimento, a apropriação do edifício pelo utilizador. Só ao contorná-lo e caminhar dentro dele o visitante poderia apreender verdadeiramente o edifício.

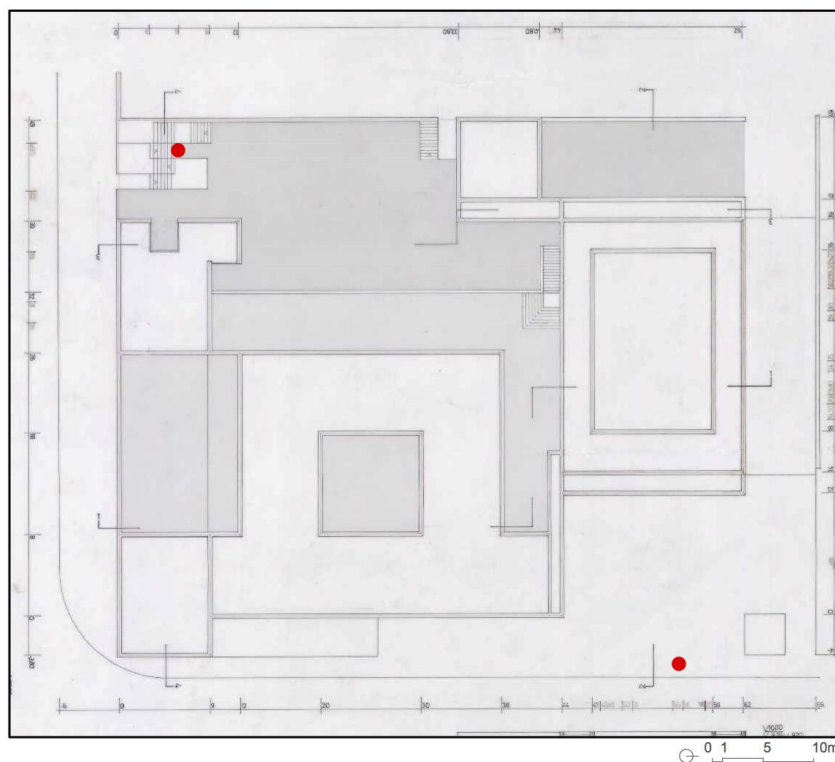
Ordem de vazios
num sistema de
cheios

Neste sentido, podemos fazer um paralelismo com o que Matilde Pessanha (2003, pp.92-94) designa de “*desdobramentos da própria obra de Siza*”, uma abordagem que refere frequente nos seus projetos. Como no caso evidente do Museu de Arte Contemporânea Galego, esta proposta é ordenada segundo um jogo de proximidade, sucessão e divisão, num todo volumetricamente articulado. Protagonizando jogos idênticos aos das caixas chinesas ou das matrioskas russas existem vários enquadramentos, equivalentes a desdobramentos múltiplos ou várias centralidades. Cria-se construção dentro de construção, espaços dentro de espaços, abrem-se vazios e janelas sobre si mesmo, como que reproduzindo-se ou nascendo de si própria.



Ordem de vazios num sistema de cheios

108| Convento da Ordem dos Templários, Tomar. Note-se a expressão diferente dos diversos claustros, fruto do tempo em que foram concebidos e das funções que servem.



109| Esquema de vazios do complexo de São João Bosco

Por outro prisma, os pátios ao intercalarem os “programas massas” compõe uma ordem de vazios num sistema de cheios, similar à ordem instaurada pelos claustros dos grandes conjuntos conventuais de outrora, cujo convento de Cristo em Tomar constitui um dos muitos exemplares que poderiam ser citados. Ora, segundo clarifica Côrte-Real (2001, p. 108), o vazio exterior originado pelo claustro “(...) é cerrado, e morfologicamente, sempre lido como uma subtracção de massa e não como uma adição de espaço.” Colaborando nesta visão, Ching (1998, p. 154) descreve os claustros como: “(...) volumes de espaço delimitados como elementos de ordem ao redor dos quais os espaços de um edifício podem ser aglomerados e organizados. Esses espaços organizadores podem ser geralmente caracterizados pela sua centralidade, sua clareza de definição, sua regularidade de forma e seu tamanho dominante.”

Ressalvadas as obrigatórias diferenças morfológicas, neste projeto podemos reconhecer a mesma ótica ordenadora dos claustros descrita por Côrte-Real e Ching. Tal como no convento de Cristo, os vazios surgem como elementos intervenientes e significativos na organização espacial de São João Bosco, pois são eles que permitem distribuir e pôr em diálogo os diversos programas, bem como fazer a leitura dos mesmos. Juntamente com as paredes limite, são os pátios que uniformizam, dão lógica e estabilidade ao conjunto, imprimindo a ideia de uma “unidade do descontínuo”. Estabelecem associações e dissociações entre as massas que envolvem e assumem vários centros, que ajudam a preparar e regularizar a autonomia do objeto/função que vão servir. Todavia, ao inverso do diagrama habitual dos aglomerados conventuais, estes espaços funcionam sobretudo como recetáculos de chegada que se intersectam e trabalham entre si, criando a distância entre as massas, mas também a sua fluidez e transparência. Por conseguinte, é curioso notar que os espaços internos são, regra geral, mais simples e austeros enquanto os “exteriores” são mais complexos e ambíguos, exatamente pela transição e pela tensão derivada da afinação quase de vivências controladas, por forma a fazer a aproximação à privacidade da casa, ao silêncio da capela mortuária, à cortesia do centro de Cáritas, à oração da igreja e à sociabilização desejada do centro de dia e paroquial. Ambiências essas, trabalhadas desde as duas cotas de receção de todo o aglomerado.

Por efeito, ou entramos à cota da plataforma superior (4.10m), a qual permite-nos passar de pátio em pátio, sem termos necessariamente de entrar em nenhum edifício; ou entramos à cota baixa (-0.20m), a partir do adro - o único ponto onde existe de facto uma transição espacial direta entre exterior e volume interior coberto, configurando o acesso principal.

O acesso ao centro paroquial processa-se por uma rampa, no enfiamento do volume mais baixo, que se “desintegra” da massa para receber os paroquianos. Este instala-se num corpo de dois pisos segundo uma estratégia dominante, de distribuição simétrica em torno de um pátio central, onde se torna visível a fidelidade à organização conventual, ou noutra plano aos pátios tão presentes na malha urbana da cidade. De formato quadrado (10x10m) atua como o principal elemento responsável por trazer luz e ventilação natural ao interior deste volume de grandes dimensões, constituindo o pátio mais específico e delimitado do conjunto.

Centro social
paroquial

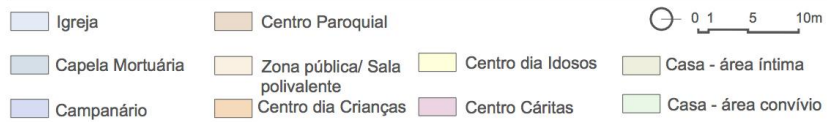
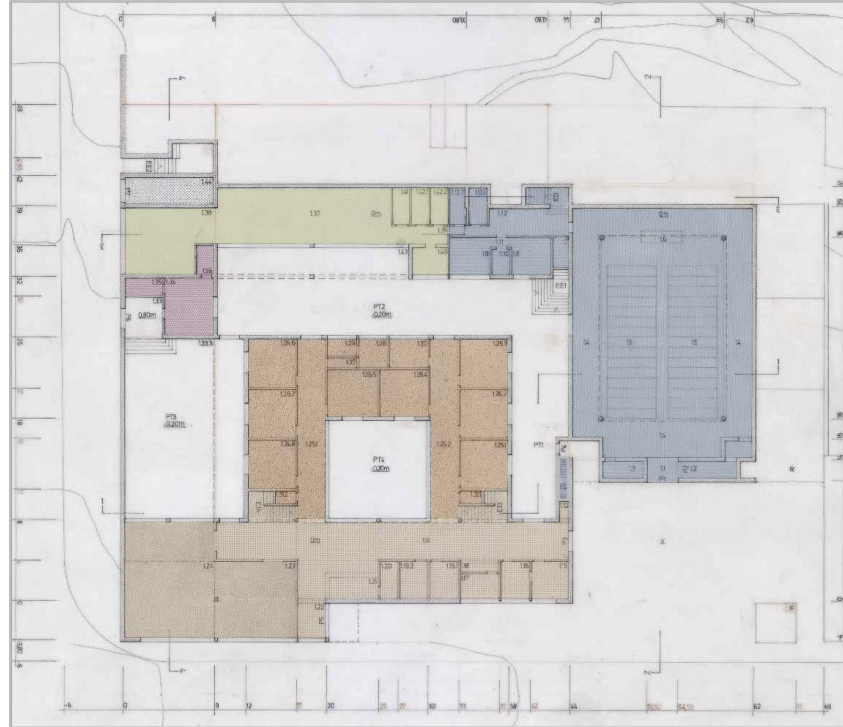


Diagrama de funções, à escala 1:750

110| Planta piso térreo e cortes do complexo de São João Bosco (1989)

No piso térreo o átrio quadrado (8x8m) distribui por uma ampla galeria: à esquerda o espaço de multiusos, com pé direito duplo na zona central e um mezanino superior (dirigido aos eventos festivos e outras atividades didáticas da comunidade); e à direita os serviços administrativos que culminam com o acesso ao adro. Em frente, e mantendo o permanente contacto visual com o pátio, duas galerias distribuem o programa centro de dia das crianças. Duas das salas, mais uma área de serviço, são desviadas para junto do lado Oeste do pátio, o que faz interromper a livre circulação em redor deste, estendendo as galerias para o recinto exterior. Com um pé direito ligeiramente mais alto, o primeiro piso é ocupado pelas valências da escola de catequese, facultando a comunicação à torre sineira. A lógica distributiva do piso inferior é transposta integralmente, à exceção da varanda criada na fachada principal e, por consequência, as galerias que circundam o pátio central ficam todas com a mesma largura.

Se a forma posicional, primeira, parece estática e inanimada, a uniformidade é no entanto quebrada no piso térreo, através da transparência do pátio central. O pano de vidro corrido, com apenas a marcação do pilar a meio, faz com que o átrio se projete para o pátio, deixando desde logo, visualizar grande parte da espacialidade interna a partir do ponto de ingresso. É, por isso, pela maneira como Siza abre esta forma estável e estanque, que são fabricadas as principais assimetrias e distorções nos dois níveis, por estrutura idênticos.

Ao transpor as duas galerias somos conduzidos para o pátio com o carácter mais residual proposto, que delinea a totalidade dos programas, colocados à cota baixa, e faz a ligação com a plataforma superior. Neste espaço notamos que a plataforma superior tem afinal um alçado, correspondente ao volume dos serviços adicionais da igreja e ao centro de dia dos idosos. Recuado, o centro de dia desenvolve um alpendre, todo ele rasgado por um vão envidraçado, de forma a fomentar uma interação intensa com o *open-space* longitudinal, da sala interior de convívio. A sala prolonga-se por um espaço conseguido entre o centro de Cáritas e a garagem da casa paroquial, propiciando uma ambiência diferente, agora aberta para avenida por uma ampla janela horizontal.

Centro de
dia de idosos

No limite esquerdo deste pátio é assegurada a passagem para o pátio retangular (8x12m), protegida pela varanda do primeiro andar do centro paroquial. Este espaço regular serve de recetáculo de entrada ao centro de Cáritas (desde avenida como do recinto) e funciona, em simultâneo, como área de extensão exterior da sala de multiusos do centro paroquial. O centro de Cáritas é trabalhado, no geral, dentro de um retângulo (6x9m), apresentando um vestíbulo quadrado (4x4m), elevado por cinco degraus, que vence a diferença de cotas e marca a singularidade da sua entrada. Enquanto, em cima, desenvolve-se a casa paroquial alinhada com a caixa da sala de multiusos. Por essa pluralidade de usos que serve, a expressão deste pátio resulta algo ambígua e imprecisa: entre a escala dos grandes vãos e da pala do centro paroquial à coexistência da escala mais doméstica do vestíbulo e da janela da casa.

Centro de
Cáritas

À partida similar a uma casa comum, o programa da residência paroquial acarreta inevitavelmente a sua condição simbólica, do habitar da figura tutelar da Casa de Deus e da sua

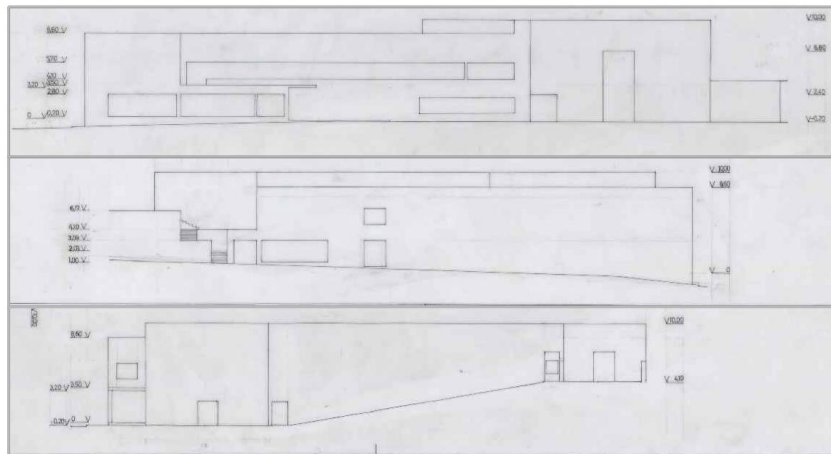
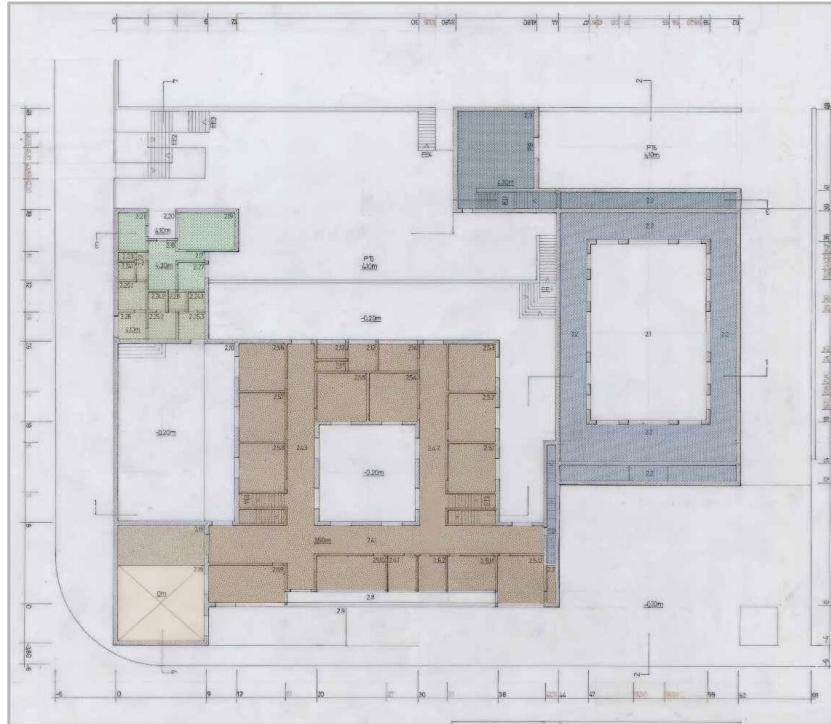





Diagrama de funções, à escala 1:750

111| Planta piso 1 e alçados do complexo de São João Bosco (1989)

- | | | |
|--|--|--|
|  Igreja |  Centro Paroquial |  Casa - área íntima |
|  Capela Mortuária |  Sala polivalente |  Casa - área convívio |
|  Campanário | | |

112| Esboço do alçado principal, por Álvaro Siza



“autoridade” enquanto o pastor “próprio” da comunidade local, sem que isso se deva traduzir numa apoteose da sua materialização (totalmente desaconselhada). Por norma, a sua planificação prevê uma polivalência entre o alojamento dos padres e seminaristas da paróquia e o “aconselhamento espiritual” dos crentes em casa. Neste caso, depreendemos uma habitação organizada num único piso, dividido em dois sectores: um de âmbito mais íntimo (relativo aos quartos nas traseiras) e outro contendo as áreas mais sociais da casa, voltadas para a plataforma superior (a cozinha, a sala e um quarto que pela sua posição poderia eventualmente adquirir outras funções). Nisto, podemos reter duas intenções principais: primeiro, o programa está desenhado como uma sucessão de antecâmaras comunicantes, que permitem uma certa permeabilidade e hibridez; em segundo, a casa joga entre a exposição, pelo reconhecimento da sua autonomia objetual, e a oclusão, feita no próprio momento da entrada, escondida, de forma a garantir um certo distanciamento e intimidade ao interior.

Por último a igreja, com a capela mortuária e “a torre” sineira acopladas, posicionam-se lateralmente encerrando o recinto no topo Norte.

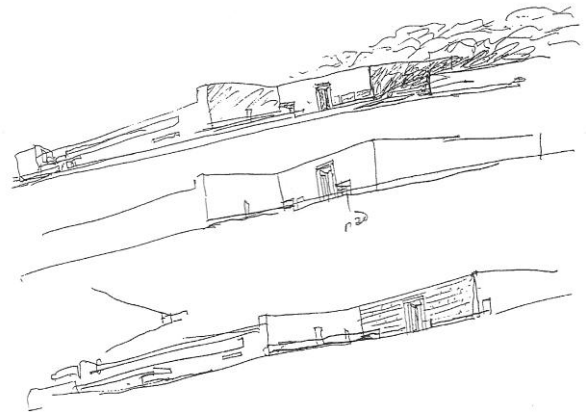
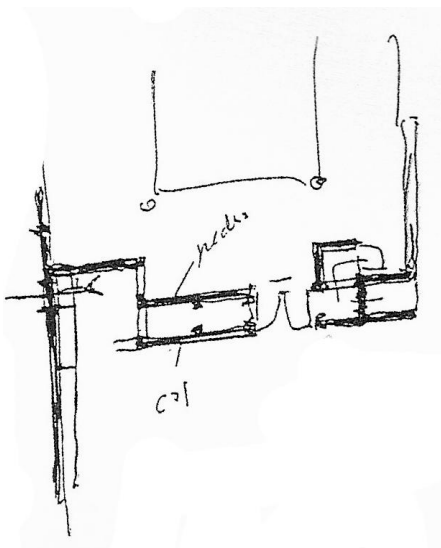
Consoante explanámos, a prioridade é construir um aglomerado uno, porém isso não invalida a procura, de Siza, em conferir uma certa autonomização aos seus componentes, sobretudo à igreja - o mote primeiro da construção do complexo. Para começar essa relevância é representada pelo próprio enquadramento que a igreja assume. Recuada e fronteira ao adro, agarra-se ao centro paroquial somente pela ligação frágil do volume do campanário, que ao contrário da convenção, se solta do corpo da igreja (autonomizando-se também ele, ainda que siga à mesma altura da igreja), para criar a separação entre a igreja e o centro paroquial, auxiliando em simultâneo na conformação do adro. Reformulado sob o cunho pessoal de Álvaro Siza, o campanário surge como um objeto bastante escultórico, esguio e abstratizante, muito expressivo na sua simplicidade. Embora não pontue uma verticalidade dominante, não seja uma torre no verdadeiro sentido do termo, obtém a sua prerrogativa evidência visual pela posição incomum que lhe é atribuída, contribuindo como um poderoso signo para a identificação urbana da igreja, ao tocar na imagética coletiva das pessoas.

Igreja - alçado principal
com pórtico e o
campanário autónomo

Por outro lado, as nuances expressas no próprio desenho dos alçados do complexo vêm também fortificar o cariz distinto da igreja. Mercê das características do programa que albergam, os alçados do centro paroquial, bem como, da casa do pároco apresentam a típica dualidade dos complexos conventuais. A visão de urbanidade, dos grandes rasgos horizontais, coadunada com a escala mais doméstica originada pela inserção de elementos compositivos ambíguos, como janelas de pequenas dimensões, guardas e “a portinhola” na varanda, que alteraram assim a perceção da grande escala do bloco. Já na igreja, Álvaro Siza contrapõe um trabalho mais seco e puro em prol da sua simbólica. Cria apenas uma pequena reentrância para fazer o acesso à torre sineira e ao recinto interior e, uma outra a eixo, que marca a entrada acentuando a verticalidade e hermetismo do alçado retangular (8x10m). Nesta lógica diverge do complexo de Santo António, em Portalegre, onde os alçados constituem muros totalmente cegos, sem nunca chegar

**Complexo paroquial
Santo António, por
Carrilho da Graça**

113| Sistema de
ocultação das janelas
114| 115| Grande
escala dos alçados
exteriores e do pátio



116| Esquisso do
sistema de entrada da
igreja de São João
Bosco - nártex
117| Estudo da
expressão da fachada
principal da igreja de
São João Bosco



**Capela de Santo
Ovídio (1989-2001),
Lousada, por Álvaro
Siza.**
118| Vista fachada
principal

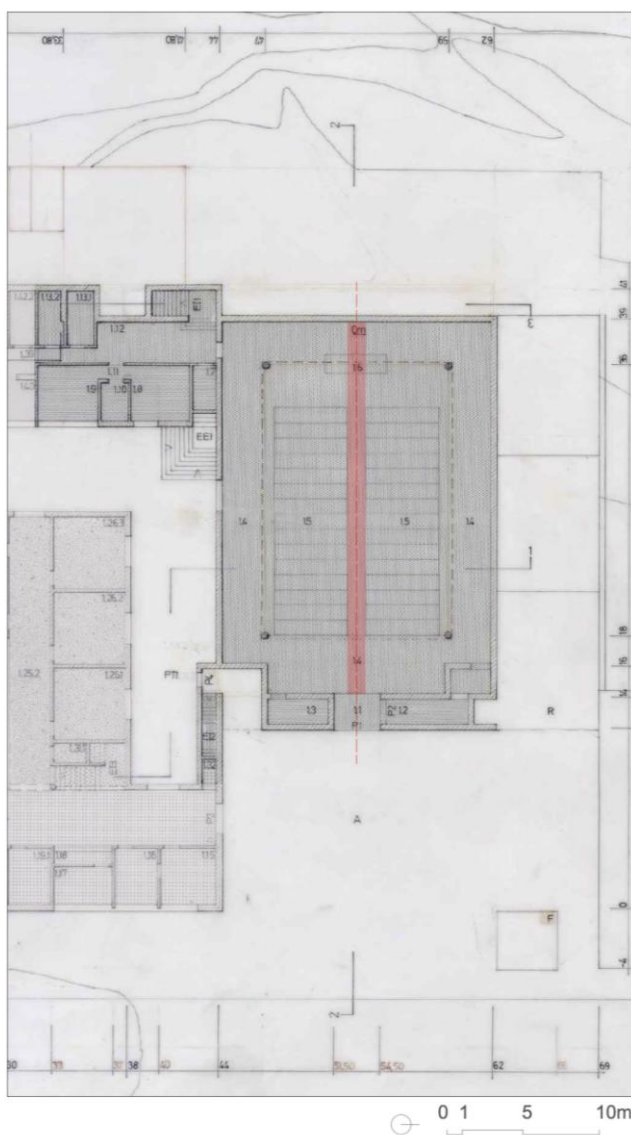
a esta subtilidade de escala. Em vez disso, e por forma a preservar a linguagem minimalista global, o complexo religioso não detém nenhum elemento por fora que nos permita identificar a sua função, sendo a única variação feita sob o propósito de assinalar o momento da entrada - um pórtico simples, recuado e elevado. Inclusive no recinto interior, Carrilho da Graça opta por ocultar as janelas de pequena escala do centro comunitário, através dos planos de parede suspensos sobre as rampas, para que estas aberturas não interfiram excessivamente na imagem despojada do pátio.

De facto, os esboços publicados dão a perceber a importância que Siza atribuiu à fachada principal da igreja e a busca constante pela digna materialização da sua identidade. Sistemáticamente testada, em grosso modo as soluções evidenciam a ideia de desenhar um pórtico em pedra, de modo a dar ênfase e uma certa monumentalidade ao plano da fachada. Sem figurações ou ornamentação para além da marcação do friso, das linhas e textura própria do material, as hipóteses exploradas vão desde um volume mais baixo adossado, quase só envolvendo a grande perfuração vertical, com uma abertura lateral ou não; à hipótese de se estender até se uniformizar a toda a face da fachada. Uma hesitação que pela sua omissão nos desenhos finais, parece eventualmente arrastar-se até à fase construtiva, para ser decidida e trabalhada já no local enquanto artesão. Muito embora só tenha sido erigida doze anos depois, a coeva capela da Quinta de Santo Ovídio (1989-2001), também ela realizada por Álvaro Siza, revela a mesma procura de nobilitar a fachada principal, pela aplicação de um tratamento diferenciado, em blocos de pedra, transportando e dando outros contornos expressivos. Nos dois casos, o uso da pedra não é fruto de aspetos de ordem construtiva, mas recorre-se a ela, pela necessidade sentida de imprimir uma carga simbólica adicional à volumetria, evocando a visão ancestral da durabilidade e perenidade, atribuída por excelência à pedra.

Concomitantemente, a espessura conferida por este corpo, na fachada frontal, permite criar um género de um nártex, que reproduz a sua função originária de átrio ou alpendre destinado a abrigar a entrada. Enquanto o acesso ao centro paroquial se aproxima da escala humana para acolher os paroquianos, o acesso à igreja, apresenta uma porta de "proporções sobre-humanas" (3x7m), no pano de fundo axial. Esta não é, portanto, uma porta comum feita à medida humana, mas, em vez disso, parece que num gesto simbólico a rosácea (a porta da luz, do céu e de Deus) e a porta do homem se uniram, transformando-se nesta porta alta e nobre. Siza reinterpreta, assim, o tema tradicional do portal, explorando o simbolismo do ponto paradoxal onde o sagrado e o profano se encontram e ao mesmo tempo se distanciam; a passagem e a baliza metaforizando o próprio Cristo enquanto mediador: "*Eu sou a porta. Se alguém entrar por mim, será salvo; entrará, sairá e encontrará a pastagem.*" (Jo 10,9) Esta é essencialmente uma porta simbólica, sendo a entrada diária feita à custa da antecâmara que prolonga o nártex no lado direito, com o objetivo de estimular a transição gradual do exterior para o espaço sacro interior - um percurso alto e sinuoso, apertado pela cavidade criada no alçado Norte, vindo terminar de frente para o corredor lateral na nave.

Portal

119| Imagem
exemplificativa da
rosácea e do portal.
Igreja São Domingos,
Guimarães



**Percurso
processional**
120| Planta piso
térreo da igreja de
São João Bosco, à
escala 1:500

Ao nível planimétrico, o espaço da igreja desenvolve-se, na sua totalidade, dentro de um retângulo (18x29m). Marcado por uma organização axial, o portal e o presbitério localizam-se, respetivamente, nos extremos Este e Oeste do eixo longitudinal.

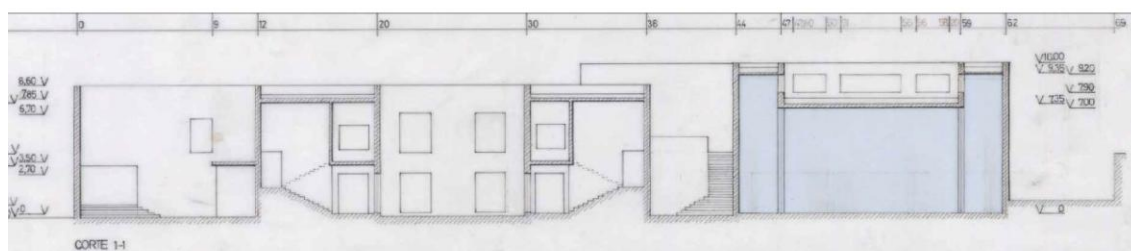
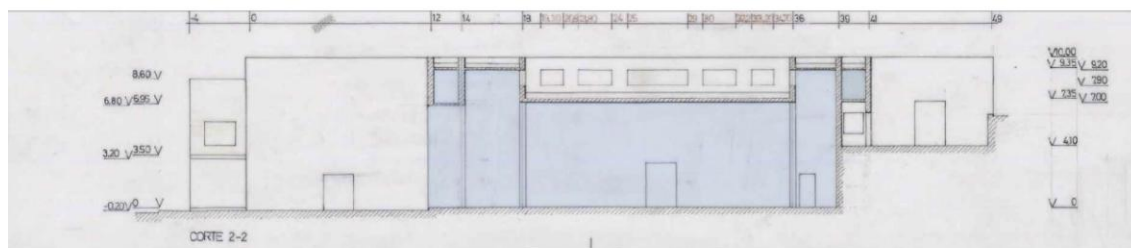
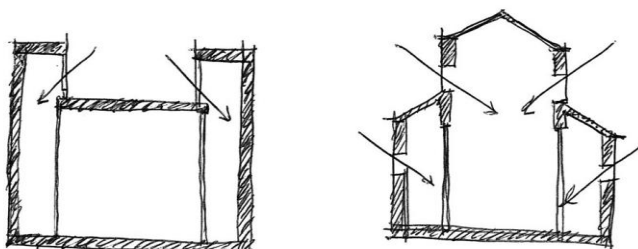
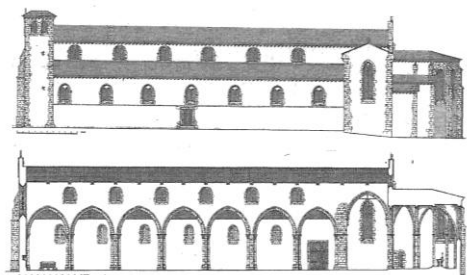
O desenho das igrejas tradicionais deriva de dois protótipos: a igreja centralizada, que incorpora uma centralidade completa; e o canal linear da basílica, que é essencialmente um vector excêntrico. Tipicamente, os dois estão combinados: os visitantes são levados através da nave para o foco do santuário. A transformação da cruz grega do plano original de Bramante para a igreja de São Pedro, na cruz latina, da sua formulação final, constituiu um exemplo de compêndio para uma combinação deste tipo.

Em qualquer desses edifícios a linearidade da nave central e das naves laterais acentua o trajecto sequencial temporal, enquanto no espaço central o cruzamento é intemporal. (Arnheim, 1990, cit. por Pessanha, 2003, p.81)

Ora, de acordo com o acima referido, o desenho da igreja de São João Bosco inscreve-se na tradição do “protótipo do canal linear da basílica”, enunciando o percurso cerimonial desde logo no exterior através do rasgo vertical da fachada. Isto significa que o eixo processional constitui conjuntamente o eixo de simetria que estrutura a disposição e sucessão espacial da igreja, em função das relações perspéticas entre o portal, a assembleia (dividida em duas fileiras de bancos pelo corredor central de 1,2m de largura) até ao seu desenlace no altar - o ponto alto do simbolismo e da celebração eucarística. Deste modo, Siza retoma o tema do percurso simbólico e estruturante da igreja, abandonado sistematicamente durante o processo de renovação do espaço eclesial, em benefício de espaços mais centralizados, por ser considerado um frente a frente demasiado rígido. Criticado, por o altar surgir como um palco onde se desenrola o espetáculo ao qual se assiste, longe de estimular e materializar espacialmente o tão desejado chamamento à participação ativa da comunidade.

Não obstante a igreja não ser o modelo sublimado pelos códigos litúrgicos para proporcionar um verdadeiro estar juntos, o facto de não ter o tradicional remate da cabeceira, faz com que o presbitério esteja integrado no volume da nave, formando um único e amplo salão que parece recuperar a forma muito simples e aberta com que se relacionavam as atividades da comunidade cristã nas *ecclesias* primitivas. Em paralelo, ainda que estejamos sem dúvida perante um modelo longitudinal, denota-se a intencionalidade óbvia de demarcar o recinto central correspondente à zona dos fiéis (inscrito num retângulo menor 12x18m). O espaço dos fiéis é enfatizado pelo rebaixamento da cobertura praticamente à altura do pórtico de entrada (mais precisamente 7,35m), sustentado por quatro pilares esbeltos, de secção cilíndrica e sem decoração justaposta, colocados em cada um dos vértices. A centralidade e envolvimento conferida à assembleia, coloca metaforicamente o homem no centro rodeado por Deus. O espaço do homem é mais baixo e sem incidência direta de luz e o espaço de Deus, é mais alto e com luz “própria” que escoia do cimo.

121| Alçado e corte longitudinal da igreja de Santa Clara, de Santarém.
 122| Vista interior da Nave



Inversão do Corte Basilical
 123| Esquema da autora desta dissertação
 124| Cortes da igreja de São João Bosco, à escala 1:500

0 1 5 10m

Igreja

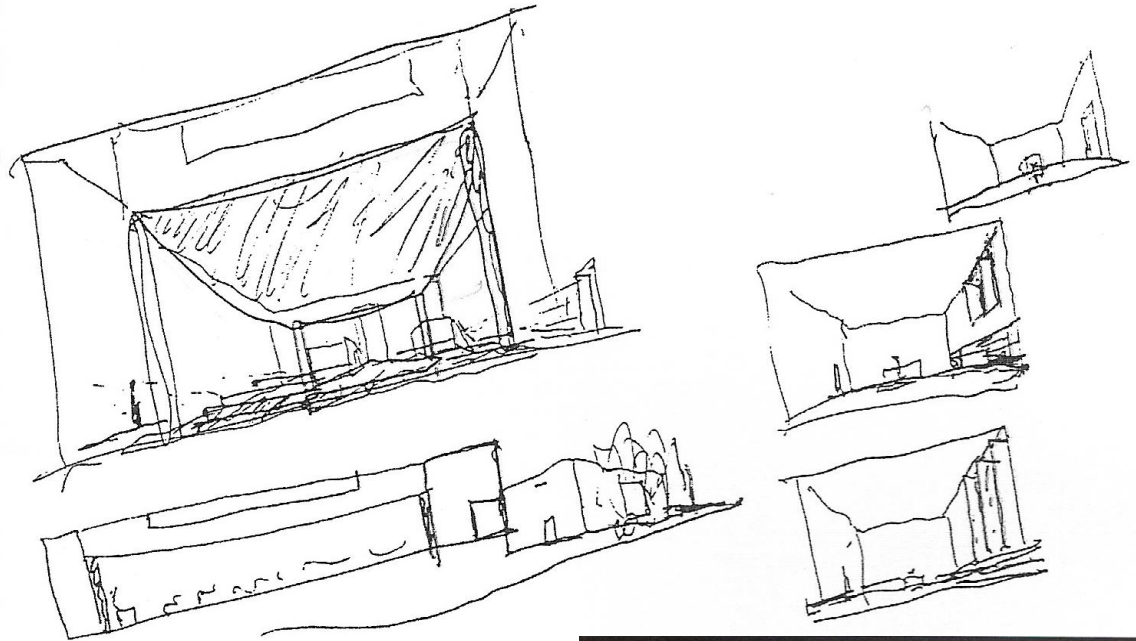
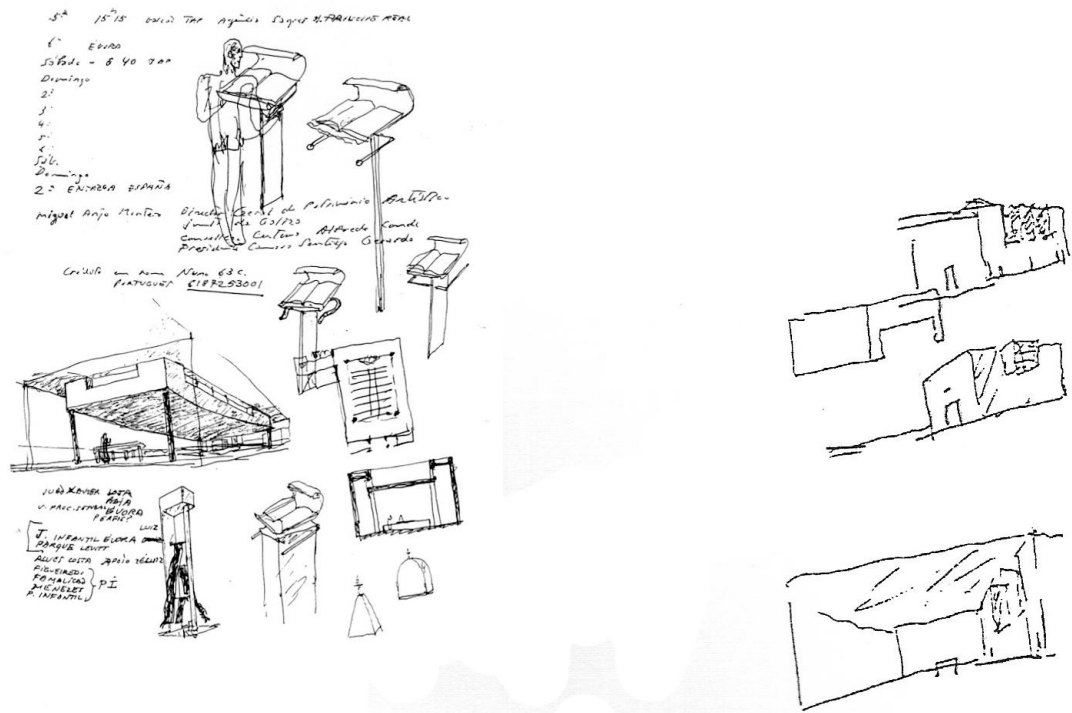
Por conseguinte, a caracterização das diferentes atmosferas dentro do espaço unitário advém, essencialmente, das variações subtis de escala e de luz exploradas a partir dos diferentes níveis da cobertura. Sob esta perspectiva diríamos que esboça, numa lógica invertida, um mimetismo com o princípio do corte basilical, equivalente às estruturas mais horizontais de três naves e sem galeria superior que encontramos particularmente no contexto português. Com especial aproximação ao primeiro gótico instituído pelas ordens mendicantes (séculos XIII e XV),⁹ face ao ideário de pureza Evangélica (repercutido na depuração estrutural), aliado à busca incessante do espaço unificado com que eram regidas.

Usando a título de exemplo a igreja escalabitana do convento de Santa Clara, vemos que a luz entra pelos rasgos criados no clerestório (visto a nave central ser mais alta, marcando também ela uma centralidade), complementados com uma segunda série de frestas mais baixas nos flancos das naves laterais. Já Siza inverte este esquema e, por isso, as janelas passam para dentro e em vãos maiores, exequíveis graças às técnicas atuais, sem precisar de uma segunda fileira mais baixa para compensar os contrastes luz/sombra. Também, em termos de perceção espacial os dois esquemas estabelecem analogias. Se em ambos, o jogo de coberturas e as estruturas de suporte assumem uma composição tripartida - em São Bosco tanto longitudinal como transversal -, a leitura global vai contudo ser mais fiel à noção de estar na presença de um espaço linear. A utilização de madeira em toda a cobertura e a elegância das colunas e dos arcos longitudinais na igreja de Santa Clara, faz-nos apesar de tudo ler o espaço quase na sua totalidade, instituindo um salão único¹⁰, no qual os limites das zonas espaciais se mesclam facilmente. Já esta conceção é mais radical na igreja de Siza. Ainda que o desenho possa sugerir duas galerias de 3m de largura flanqueando o espaço da assembleia, a abertura e uniformidade espacial, obtida pela eliminação e redução dos elementos estruturais ao mínimo, anula a autonomia das mesmas. Na verdade, do ponto de vista estrutural a igreja de Siza poderia ter mais pilares, o que ajudaria a sustentar os esforços da cobertura rebaixada, mas isso, seria talvez uma solução demasiado óbvia, sendo que a tensão espacial causada deriva exatamente daí.

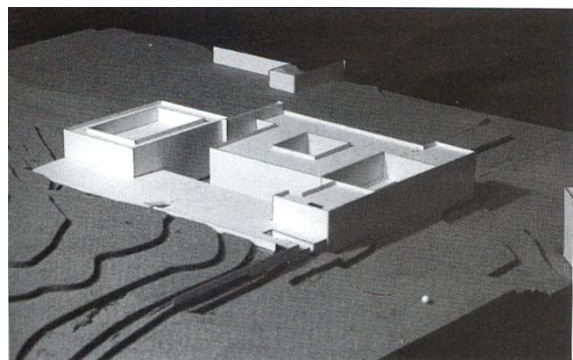
Os amplos lanternins rasgados em toda a superfície suspensa enfatizam a ideia de suspensão do teto, parecendo quase levitar, mas, em contrapartida, nota-se um efeito ambíguo. Os lanternins são trabalhados na sua espessura, ou seja, o pano de vidro é colocado no parâmetro exterior, afirmando o peso da materialidade dessa massa em balanço. Esta sensação de embate entre gravidade e leveza seria acentuada nos esboços, onde a primeira parece ganhar vantagem, pelo facto de ser equacionada a possibilidade da cobertura curvar na zona central, como se fosse pesada e maciça demais para assentar somente em quatro pilares delgados. (ver fig. 125)

⁹ Referimo-nos à tipologia “do gótico nacionalizado” despoletada a partir da igreja experimental de Santa Maria do Olival em Tomar, da Ordem dos Templários, popularizada e aprimorada pelas Ordens Medicantes com especial incidência na cidade de Santarém. As igrejas de São Francisco e de Santa Clara são disso exemplo, procurando tornar o protótipo da primeira mais leve e retilíneo, mais iluminado e transparente, adelgaçando-se os suportes e eliminando a ornamentação. (Pereira, 2011, pp. 292-301)

¹⁰ Não obstante o intento óbvio de construir um espaço de leitura linear, como se trata de uma igreja de freiras, por imperativos litúrgicos apresentava uma divisão espacial para os leigos e outra para as freiras.



125| Esquissos sobre o estudo da cobertura, do ambão e das aberturas na parede Norte, por Álvaro Siza.
 126| Fotografia da maquete sem a capela mortuária (1988)



Se a simetria domina a composição - colaborada pela luz, também ela desenhada simetricamente em relação aos dois eixos de simetria (ver fig.127) - existem pequenas subtilezas nessa ordem, ocasionadas ao que parece por razões funcionais. Primeiro, pela reentrância exterior para garantir o acesso à torre sineira e no lado oposto pela inserção da antecâmara de acesso à igreja, tencionada pela reentrância exterior da esquina. Depois, o espaço dos fiéis não se encontra exatamente ao centro. Está desviado 1m em relação ao eixo de simetria transversal (no sentido Oeste), devido à necessidade prática do corredor distributivo (4m), transversal à fachada frontal, pelos fluxos que gere, fosse maior que a zona do presbitério (3m).

No que toca ao presbitério existem três polos fundamentais que o estruturam, bem como toda a celebração: o altar, a presidência e o ambão. Curiosamente a mesa do altar, o núcleo duro da igreja, é colocada entre o limite do retângulo menor, alinhada pelo comprimento da fenestração central de 4m, como que pertencendo em simultâneo às duas zonas. Porém, esta opção parece-nos poder ser explicada, pela necessidade de evitar o efeito de contraluz ao sacerdote. Quanto aos restantes dispositivos cerimoniais, a informação que dispomos não nos permite saber a posição que ocupariam ao certo. Podemos apenas acrescentar que todos eles devem ter sido desenhados pelo próprio arquiteto, à semelhança dos esboços que alegam os ensaios do ambão - o lugar condigno e próprio para o anúncio da Palavra de Deus, que face ao incremento das leituras bíblicas e em língua vernácula com o Concílio, assume importância equiparada à Eucaristia. Da hipótese da caixa paralelepípedica ao suporte esguio de uma trave única central, a ideia mais expressiva reside na transfiguração do tampo num pergaminho aberto para amparar o Evangelho.

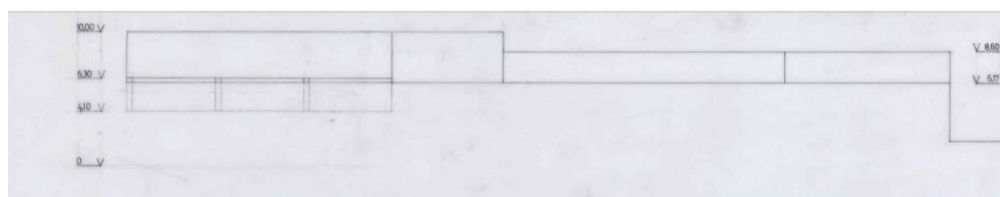
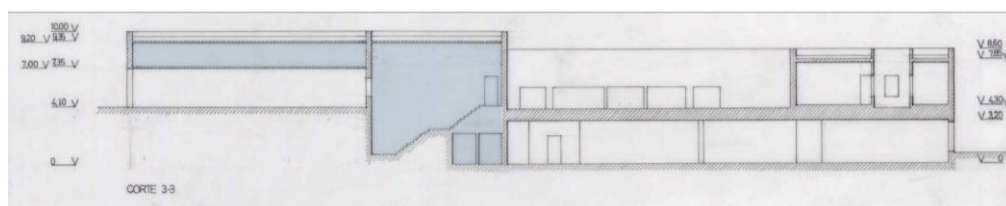
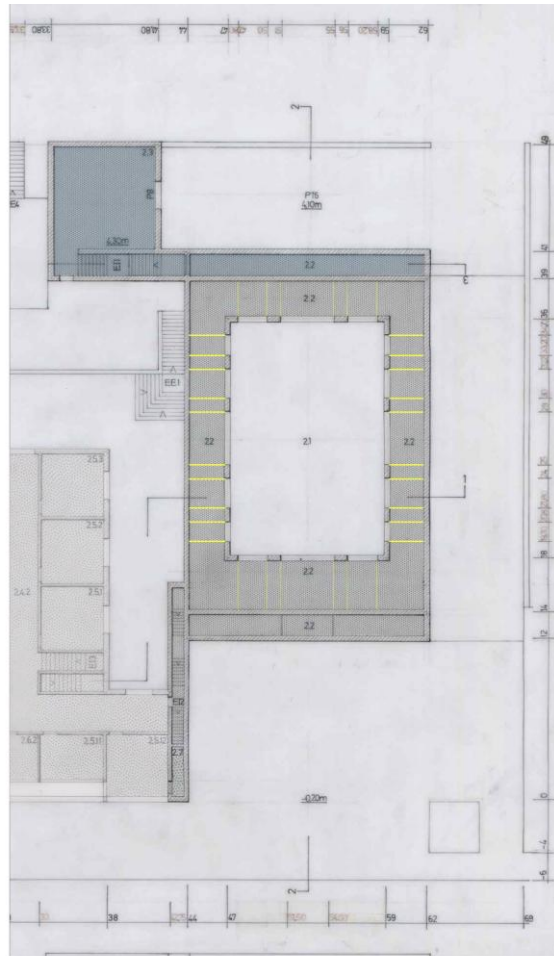
Elementos do Presbitério

Espaço hermético

Em último, embora tenha sido estudada em esboço a hipótese de abrir aberturas na parte superior da parede Norte (ver fig.125), a verdade é que essa ideia acabou por ser abandonada. Assim sendo, e ainda que sem subverter o conceito do espaço hermético tradicional, a esta parede totalmente cega contrapõem-se as duas aberturas baixas na parede Sul. Uma faz a ligação ao recinto aberto do lote e a outra aos serviços adicionais da igreja - sacristia/cartório, sanitário, confessionários e as escadas recônditas de acesso à capela mortuária, na cota superior.

Comparativamente com as fotografias da maquete (ver fig.126), percebemos que a capela mortuária deverá ter sido solicitada posteriormente, uma vez que não existe qualquer representação e, conforme temos vindo a sublinhar, a evidência projetual manifesta essa lógica de saliência e reconhecimento dos vários programas na composição volumétrica. A capela mortuária forma um quadrado (8x8m) acoplado pelo corredor de acesso ao canto da parede Sul. Resguarda dos lugares mais movimentados, é provida com um pátio autónomo delimitado por um muro a Oeste, por um pregolado no lado oposto, enquanto a Norte fica aberto para a vegetação. Estendendo-se a toda a parede testeira do presbitério, o pregolado parece servir três pressupostos a um só tempo: uniformiza o contacto da capela com a igreja; propicia uma zona de estar sombreada no pátio e faculta a iluminação zenital ao interior, enfatizando a escadaria (ver fig.127).

Capela Mortuária



Capela Mortuária

127| Planta e cortes
respetivos à capela
mortuária e à cota
superior da igreja, à
escala 1:500.
Destacado a amarelo
os feixes de luz.

Assim sendo, as assimetrias são insuficientes para gerar interferências espaciais marcantes, sendo a tensão espacial essencialmente exercida pela suspensão da cobertura. A monotonia/estaticidade da caixa bruta de secção retangular é animada pelo jogo de coberturas e pela luz que jorra dos lanternins criados nesta reentrância. Não obstante a gradação de luz suave, os feixes de luz projetados contra as paredes exteriores (para não perturbar a celebração), marcam um ritmo compassado de compressão-descompressão, que nos recorda os planos de luz e sombra das arcadas, agora vindos de cima. Estabelecendo uma métrica “viva” ao espaço, variável em razão da orientação distinta onde a luz é recolhida e com o passar do tempo, a luz entra como o principal elemento de composição e caracterização da atmosfera ascética impulsionada - transformando o material amorfo em material “vivo”.

Para concluir, neste projeto a noção de sacralidade é construída basicamente através da reclusão, da contenção e da luz. Siza serve-se da expressividade das formas geométricas elementares, numa simplicidade volumétrica que se alia aparentemente a uma simplicidade material e decorativa. A nudez das paredes portantes e dos pilares afasta-se do tumulto visual e festivo que caracterizam as igrejas tradicionais, e essa pureza e elementaridade, são aquilo que tornariam esta igreja mais inquietante, instalando um “silêncio” que tanto tranquiliza como incentiva à introspecção, à busca profunda dentro de nós. Ao mesmo tempo, a extrema singeleza do espaço favorece a ideia de um espaço de liberdade, cujos protagonistas parecem ser as pessoas e os acontecimentos, traçando amenidades com a arquitetura paleocristã. É, no fundo, a casa do povo de Deus, a arquitetura simples e despojada dos homens humildes que prestam o culto a Deus.

Antecipando um pouco, São João Bosco apresenta o espaço sacro mais linear da tríade de obras em análise. É uma igreja “crua” ou “embrionária”, e inclusive, as próprias soluções estão neste âmbito, simplificado. Há acima de tudo uma ideia global de organização de um território e uma aproximação evidente, mais à tradição - particularmente às igrejas conventuais -do que à reflexão imposta pelo Concílio do Vaticano II. Acreditamos que o facto de não ter sido concretizada não é, por certo, o principal motivo para esse estado. Na verdade, faltava-lhe uma certa pesquisa. Pesquisa essa, cuja experiência de Marco de Canaveses lhe viria proporcionar, até pelo seu desenvolvimento total.

|02| Complexo Paroquial de Santa Maria, 1990-2006

Em Marco de Canaveses, Porto

Enquadramento

Cerca de um ano depois da experiência de São João Bosco, em Marco de Canaveses, Álvaro Siza abraça o projeto do complexo paroquial de Santa Maria (1990-96 e 2008). Aí encontra uma situação particularmente favorável, valendo-lhe o apoio contagiante e incondicional de Nuno Higinio, à data o pároco responsável pela paróquia de Fornos,¹ o que lhe permitiria por fim consumir o seu primeiro edifício de cariz religioso.

Ainda que o “cliente” fosse a Diocese, podemos afirmar sem medo de errar, que Nuno Higinio foi condição *sine qua non* para a concretização desta igreja, não só pelo seu envolvimento íntegro em todo o processo, mas sobretudo, por ser um homem sem preconceitos, recetivo à ideia de uma arquitetura moderna. Como exalta Dominique Machabert “*pela sua forma de servir a Deus, serviu também à Arquitetura*”. (Siza, 2009, p. 175) Além do mais, foi o próprio pároco quem tomou a iniciativa de convidar o arquiteto português: “*A decisão de convidar Siza tinha sido pessoal. A minha motivação era, portanto, muito forte e o entusiasmo de alguns (o bispo do Porto incluído), a indiferença da maioria e a discordância de poucos (...) em nada alteraram o rumo da decisão.*” (Higinio, 1998, p. 145)

O primeiro contato trocado entre ambos data de Setembro de 1989. (Higinio, 1998, p. 145) Ao que parece, Siza terá demonstrado a princípio alguma relutância em aceitar a encomenda. Apesar disso, a convicção de Higinio não padeceu. Por diversas vezes ele se apresentou no atelier, e voltou, tantas quantas foram precisas, até garantir a participação de Siza “na sua” igreja. Então, não lhe restou outra opção, senão arregaçar as mangas e pôr-se ao trabalho.

Recorde-se que por esta altura, embora já tivesse sido galardoado com prémios tão importantes como o Mies Van der Rohe, com o Banco Pinto & Sotto Maior, em Oliveira de Azeméis, e a Medalha de Ouro da Fundação Alvar Aalto, o arquiteto não era assim tão familiar ao público português em geral. No entanto, o padre era conhecedor das suas obras; e mais conhecia-o também, através de um amigo, estudante de arquitetura no Porto, que falava de Álvaro Siza

Um padre peculiar

¹ Higinio esteve à frente da paróquia de 1988 a 2001, renunciando ao seu sacerdócio em 2005 para se consagrar à filosofia. (Siza, 2009, p. 179)

sempre com entusiasmo. (Higino, 1998, p. 145) A mediatização do arquiteto veio depois, com a entrega do projeto de reconstrução do Chiado, o que ajudou o padre Higino a levar a cabo a árdua tarefa de educar os paroquianos a aceitarem a sua nova igreja. Se o edifício foi bem acolhido pela comunidade local, muito se deveu ao trabalho do sacerdote em tentar explicar o edifício de um modo positivo aos paroquianos:

Prudentemente fui escondendo a maquete até me parecer que o trabalho de devastaçã das mentes estava consolidado. Procurei fazer ver aos paroquianos que o ‘choque’ desta igreja iria ser fundamental para a renovação da Arte Sacra. Por esta mesma altura, providencialmente para nós, Siza é convidado para reconstruir o Chiado em Lisboa, e a mediatização daí resultante jogou em meu favor. Siza aparece com frequência na TV, fala aos jornais, recebe prémios. E os marcoenses começam a sentir orgulho no ‘seu arquitecto’. (Higino, 1998, p. 147)

Dividas em três fases construtivas (igreja, centro paroquial e residência respetivamente), as obras tiveram início a 10 de Abril de 1994. Dando enfim seguimento a um desejo antigo da paróquia na busca do seu novo espaço cultural, como nos dá conta o seguinte excerto:

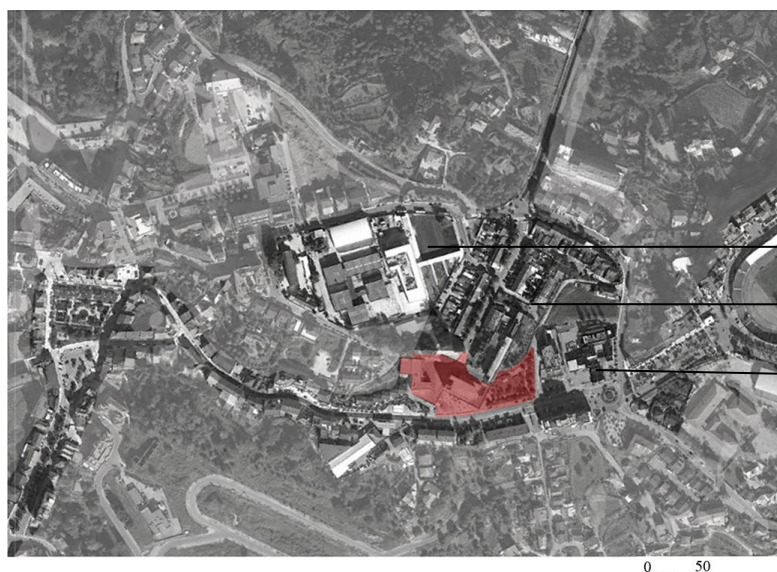
Programa e fases
construtivas

A 3 de Janeiro de 1973 o quinzenário local ‘Ecos do Marco de Canaveses’ noticiava em primeira página a constituição duma comissão para construir uma nova igreja. (...) mas o projecto nunca foi por diante. Seria erguida no centro da vila, em terrenos da Quinta dos Murteirados. Precisamente no local onde, vinte e um anos mais tarde, nasceria a igreja de Siza. (...) Assim, em finais de 1988, a mudança de pároco e a motivação daí resultante, o apelo de renovação imposto pelos “novos” tempos” e a evidência da necessidade [acentuada pelo desenvolvimento urbano que se seguiu à Revolução de Abril e pelas reformas litúrgicas], conjugaram-se para o aparecimento de uma sensibilidade forte da qual resultaria a construção da nova igreja. (...) a 7 de Julho de 1996, a igreja era inaugurada e, por vontade dos paroquianos, expressa em referendo, dedicada a Santa Maria. Nesse dia não foi difícil perceber (...) que um enorme contributo para a renovação da arte sacra tinha sido dado por uma paróquia modesta, praticamente desconhecida e de escassos recursos materiais. (AA.VV., 1998)

Embora a adesão e entusiasmo popular gerado em torno da “sua” obra, o centro paroquial só arrancaria dez anos mais tarde. Quanto à residência paroquial continua até hoje por concluir, comprometendo a leitura deste *ex-líbris*, não só da arquitetura religiosa, mas da produção arquitetónica portuguesa em geral.



128| Vista aérea, sobre Marco de Canaveses.
Destacado o complexo de Santa Maria



129| Ortofotomapa da envolvente próxima do complexo paroquial de Santa Maria

Agrupamento Escolar
Bairro Murteirados
Bombeiros Municipais

Construção do Lugar

“Em Canaveses o lugar era quase impossível em suas contradições” (Siza, 1999, p. 235)

Ao atravessar a ponte pela N211 em direção ao centro do Marco, deparamo-nos com a massa branca, inesperada, da igreja de Santa Maria. A verdadeira porta da cidade.

Numa posição urbana, cenográfica, as suas formas ortogonais, puras e claras, contrastam e evidenciam-se face à desordem em volta, resultante da rápida e inflexível modernização da anterior paisagem, sustentada por uma *“(…) agricultura barata e por uma atitude quase feudal para a terra e para a tradição.”* (Siza, 1999, p. 235) Esta é, pois, uma paisagem “ferida”, em muito, provocada pela mentalidade generalizada de que nas zonas antigas “faz-se à antiga portuguesa”, enquanto nas zonas periféricas, assiste-se à lei do *laissez-faire*, com usurpações e delapidações caras à paisagem portuguesa.

Igreja numa paisagem ferida

Assim, ao contrário do caso do bairro da Malagueira (uma raridade por cá), a antiga quinta agrícola dos Murteirados, hoje dentro do perímetro urbano do Marco de Canaveses, foi crescendo de forma desconexa, de acordo com as necessidades da cidade, que ao longo dos últimos 40 anos, aí construiu: habitação unifamiliar em banda (de custos controlados), equipamentos de ensino, um lar de idosos, um quartel dos bombeiros e mais recentemente o complexo paroquial de Santa Maria.

O lote de 5470 m² adquirido pela Fábrica da igreja era um terreno difícil tal como reconhece o arquiteto:

Lote

A visita ao local pré- escolhido tinha-me perturbado profundamente: era um local difícilimo, com grandes diferenças de cota, sobranceiro a uma estrada com muito tráfego. Como se não bastasse, aquela zona estava marcada por edifícios de péssima qualidade. A construção deste centro paroquial é por isso e também a construção de um lugar, em substituição de uma escarpa muito acentuada. (Siza, 1998, p. 49)

Segundo o seu depoimento a complexidade do local resulta da combinação de três fatores:

1º- A topografia íngreme (com uma variação de cotas cerca de 6m, aumentando no sentido Nascente-Poente);

2º- O facto da parcela não ser fruto de uma estrutura urbana consolidada, mas dum espaço residual ou “sobrante” gerado entre o emaranhado das edificações vizinhas e a movimentada estrada que atravessa a cidade, a Av. Gago Coutinho;

3º- A azáfama desta estrutura viária revelava-se à partida incompatível com os requisitos do programa. Mais próxima de uma estrada do que de uma avenida urbana da cidade, era usada pela população de uma forma limitativa. Um mero lugar de passagem, conector dos seus itinerários diários, sem existir nenhum espaço público de encontro e de uso livre em toda a sua extensão, que promovesse um desejo de permanência prolongada ou a real vivência da avenida.

Posto isto, Siza (2009, p. 182) refere que o esforço essencial deste projeto convergiu em duas frentes: tanto na reflexão, com Nuno Higinho e os teólogos da diocese do Porto, sobre as questões relativas às mudanças ocorridas no culto, como na reflexão em termos da cidade. Uma vez não sendo perito nos assuntos da liturgia, pediu para ter uma equipa de aconselhamento teológico acompanhar a evolução do projeto. Uma conduta aliás frequente, ou uma marca da sua obra: “*Acho muito bem ter que trabalhar com outras pessoas, em especificidades que não domino*”. (Siza, 2009, p. 71) As conversas decorreram com a ajuda de desenhos e maquetes, o que lhe permitiu fazer uma justa avaliação das proporções e através das quais pôde verificar:

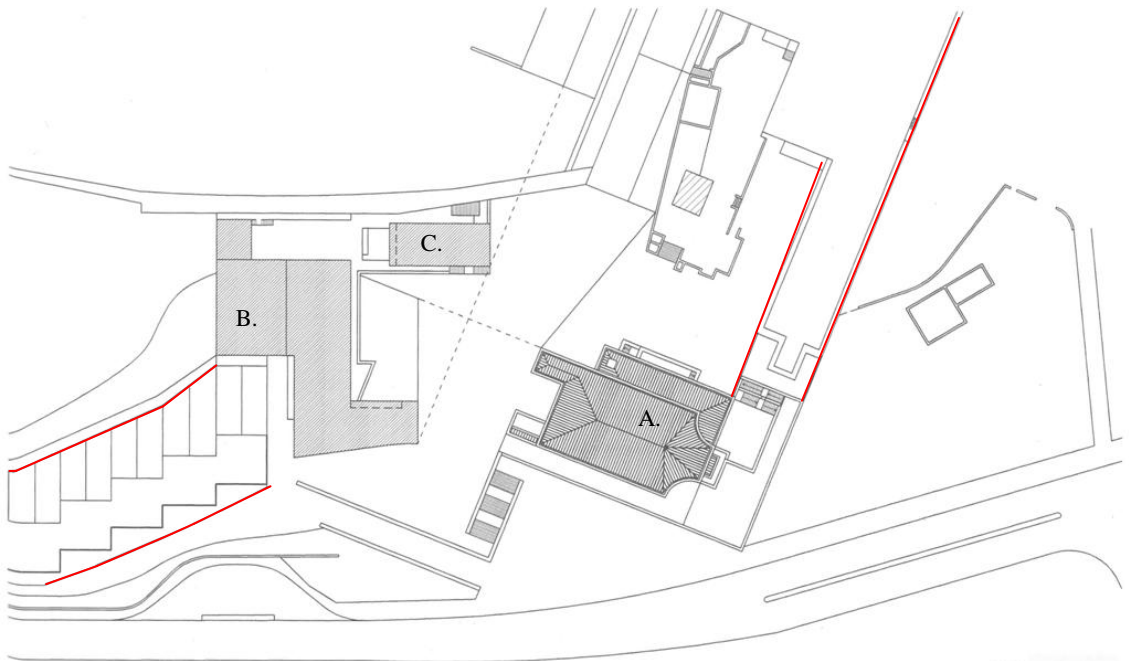
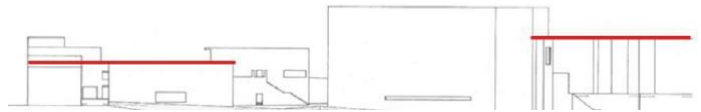
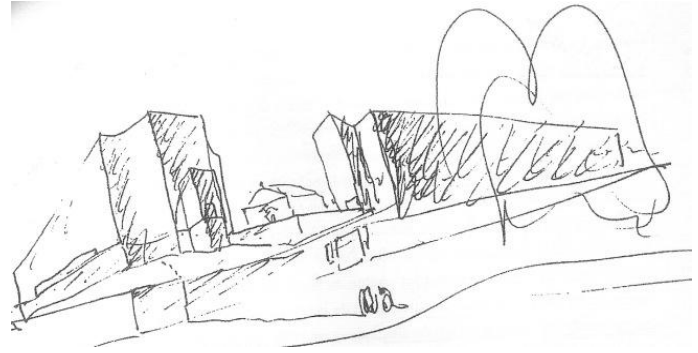
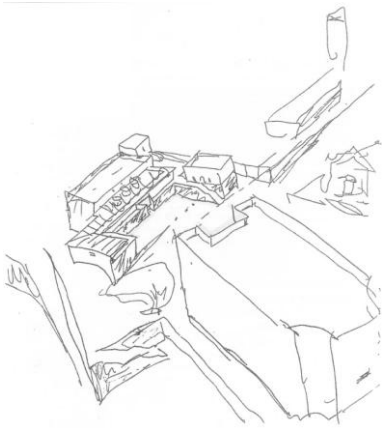
Reflexão sobre o culto

(...) até que ponto muito dos detalhes ainda não estão resolvidos, e que há interrogações que subsistem após a decisão de ministrar e dizer a missa de outra forma. Isso é sobretudo verdade para o espaço do altar, que dá lugar a divergências de perspectiva. Isso foi muito interessante, muito estimulante para a elaboração do projecto. (...) é a participação, essa famosa participação de que se falava tanto há alguns anos, e que actualmente esquecemos, apesar de ela fazer parte integrante do trabalho do arquiteto- uma constante.” (Siza, 2009, p. 179)

Quer isto dizer que estamos perante o mesmo método participativo que encontrámos no plano da Malagueira. Considerado utópico por muitos, mas que Siza faz questão de usar como “*uma constante*” no seu trabalho, mostrando-nos as mais-valias concretas da sua aplicação. A este respeito, o compêndio da *Comissão de Liturgia da Conferência Episcopal Alemã* (2005, pp. 13-14) versa precisamente sobre a importância de haver este intercâmbio confiante, entre a entidade diocesana, o arquiteto e a comunidade em questão (feita por intermédio do pároco, como foi atrás referido) para a boa prática arquitetónica.

De outro modo, neste contexto de construção dispersa e de excessivos contrastes e dissonâncias, Siza compreendeu que era crucial pensar o programa numa intervenção mais vasta - ao nível da cidade -, onde as questões de relação com o tecido se colocam também em termos de mudança da paisagem. Daí que o modelo de igreja proposto seja de igual forma uma reação à destruição em curso da paisagem, procurando através desta proporcionar um “*ponto de estabilidade*”, uma topografia sólida para aquela área urbana fragmentada e arquitetonicamente pouco interessante

Reflexão sobre a cidade



A. Igreja e Capela Mortuária B. Centro Paroquial C. Residência

0 1 5 10 m

130| 131| Esquissos sobre a implantação, por Álvaro Siza. Desenho do adro e referencial do lar de idosos

132| Planta de implantação e perfil, alinhamentos.

133| Vista aérea sobre o complexo paroquial de Santa Maria. Créditos (FG+SG)



(Siza, 2009, p. 182) Pois, antes de mais, o que estava em causa era a “*construção de um lugar*” - a verdadeira força motriz do projeto.

Conforme já nos habituou, “*a obra de Siza inspira-se nos elementos específicos do lugar que se convertem em pontos de partida para o projecto.*” (Montaner, 2001, p. 194) A análise da envolvente permitiu identificar o ponto de amarração necessário, revelado essencial para a criteriosa disposição do complexo. Trata-se do lar de idosos adjacente ao terreno, um volume muito firme na sua implantação, “*(...) de uma arquitectura correcta e ordenada, situada na cota superior da escarpa e com uma extensão muito significativa em relação à estrada.*” (Siza, 1998, p. 51) A partir desse novo nível, tudo o resto se foi articulando, numa fragmentação volumétrica do complexo em três edifícios: num a igreja e capela mortuária, noutra o centro paroquial (auditório e escola dominical) e num terceiro a casa do pároco.

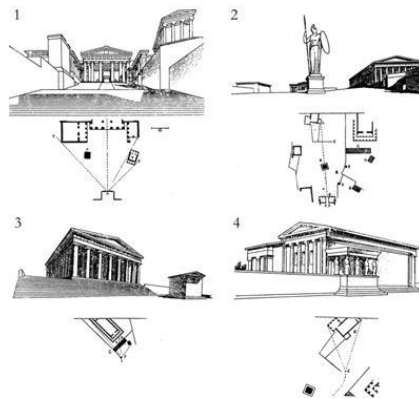
Um complexo fragmentado

Ao fragmentar o programa em volumes autónomos, Siza responde simultaneamente a duas premissas, como o próprio explica na memória descritiva. (1992 in AA.VV, 1998, pp.21-27) Por um lado é a possibilidade de incluir a nova construção no tecido da cidade que manifesta essa mesma fragmentação, onde os corpos do centro e residência paroquial realizam “*a aproximação à escala*” das moradias unifamiliares vizinhas, servindo inclusivamente de remate a estas construções. Além disso, a separação dos componentes do complexo paroquial em termos físicos e “*o relacionamento proposto confere ao corpo da Igreja o papel de pólo aglutinador*”. Isto é, permite enfatizar o carácter objetual do templo, do lugar dedicado ao sagrado, que se assume como a *pièce de résistance* do conjunto, no sentido que é elemento mais significativo, destacado vivamente de todo o complexo pela sua autonomia e pela dimensão maior. Não deixando, contudo, de estar integrada neste, graças à partilha da mesma linguagem formal (linhas sóbrias, o reboco e o embasamento contínuo em granito), prevalecendo a identidade una do conjunto. Por outro lado, a articulação dos três volumes em dois “Us” (um maior, respetivo ao centro e casa paroquial defronte de um mais pequeno, formado pelas torres da fachada da igreja) torna possível a conformação de um recinto espacialmente adstrito - o adro central de geometria irregular. Leia-se central pela sua posição e central pelo seu significado, pois através dele “o risco” floresceu numa *promenade* ao complexo, instituindo um *continuum* de espaços bastante sensíveis. Desde o público ao mais reservado, com o objetivo de interligar a igreja (e as diferentes partes), o povo e a paisagem, dando ênfase aos vários pontos de vista do edifício pelo exterior, mas também às vistas a partir do seu interior:

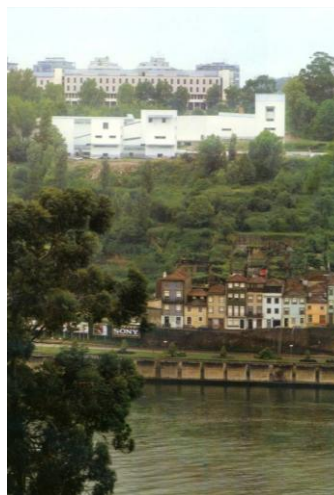
As rampas, as escadas, os níveis, os terraços e os muros de pedra foram dispostos para procurar uma sequência de espaços compreensível, de vistas e acontecimentos. O movimento era essencial na minha ideia. O centro paroquial foi desenhado para ficar adjacente à entrada principal da igreja (...) proporcionará um espaço como um pátio cerimonial, ligeiramente deslocado do respetivo eixo da igreja, como um gesto de boas vindas aos visitantes. Em certa forma, este espaço que liga a igreja, o povo e a paisagem, é o protagonista de todo o projeto. (Siza, 1999, p. 235)



134| Adro, plataforma habitada. Créditos (FG+SG)



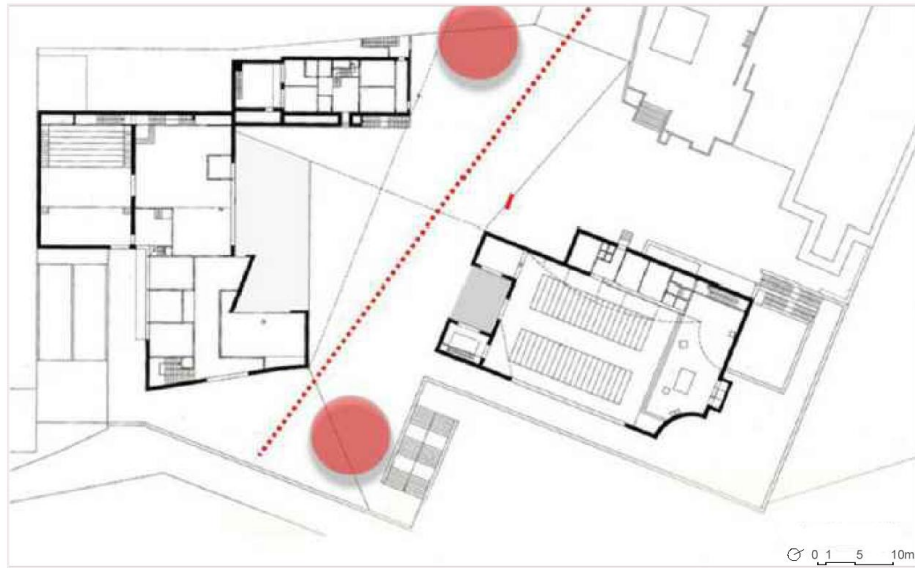
135| Diagrama das relações planimétricas da FAUP com as pré-existências.
136| Diagrama da Acrópole de Atenas, Auguste Choisy
137| FAUP, vista afrontando o rio e *promenade architectural*



O adro é o centro estruturador desta arquitetura. Trabalhado com a aparência de uma “*plataforma habitada, uma ‘natureza construída’*” vem albergar a capela mortuária e conceber uma plataforma elevada de acesso ao complexo. (Siza, 2009, p. 51) Um *plateau* estável e digno, pronto para receber a igreja, como que reclamando o seu próprio espaço, já que se encontra num nível próprio, intermédio face à avenida e ao bairro habitacional. Ao mesmo tempo, resolve os vínculos com as pré-existências circundantes e concretiza a permeabilidade física entre o bairro dos Murteirados e a avenida, numa abertura franca sobre o belo vale de Marco de Canaveses - reforçando o reencontro com a paisagem distante. A preservação dessa abertura sobre o vale revela-se basilar para o sustento da atmosfera criada, até porque os dez metros de altura da grande porta de entrada na igreja têm a sua razão de ser “*exatamente em relação a esta vastíssima vista*”. (Siza, 2009, p. 51)

A elevação do adro para garantir a distância necessária à estrada, a ligação dos percursos urbanos, bem como a presença dominante do corpo da igreja, permite estabelecer um paralelo com o projeto do Sagrado Coração de Jesus, passados perto de 25 anos. Porém, este é também um adro no sentido tradicional. Reconstitui os característicos adros rurais das aldeias e vilas portuguesas, que não são mais que um alargamento de ruas, frequentemente em posição elevada com as escadarias de acesso, como forma de segregar o espaço sagrado das zonas limítrofes. Esta é também a estratégia implementada nesta igreja, desenhando o “*pátio cerimonial*” com um enorme controlo, de modo a convidar os transeuntes a participar nas celebrações religiosas e dinamiza a área circundante, vindo responder à carência de um espaço público na avenida. Assim, como classifica Siza, juntamente com a igreja, o adro é o grande “*protagonista*” da “*acrópole*” construída. É o denominador comum de um conjunto decomposto, simultaneamente o momento de tensão e de equilíbrio entre os corpos que o compõem.

A este propósito, veja-se ainda o exemplo da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, sensivelmente coetânea (1986-93). Para atender da melhor forma às condições impostas pelo sítio, a proposta passa, igualmente, pela fragmentação do programa à volta de um espaço exterior, de uso e significado coletivo. Não obstante os partidos tipológicos diferenciados, os problemas levantados nestes projetos tocam no cerne das mesmas questões - intervir numa posição dominante na paisagem, num terreno “entalado” entre uma das vias de acesso à cidade, onde era perentória a ausência de uma estrutura urbana clara. Em razão disso, não será de estranhar, que os princípios metodológicos da Faculdade do Porto sejam, por assim dizer, retomados na igreja, transpondo o potencial de desenhar cidade através de um equipamento público. Como diz Veasé (1995, pp. 51-52), tomando como ponto de partida a topografia e as preexistências presentes no *campus* (os vestígios dos muros de pedra, o Pavilhão Carlos Ramos e a casa da antiga Quinta da Póvoa), Siza desenha uma “*espécie de mapa arqueológico*”, que logo utiliza como traçado regulador para todo o projeto, fazendo engenhosamente coincidir e sobrepor a nova ordem programática instaurada pela escola. Desta forma, se situam e relacionam entre si e com o seu entorno, as duas alas convergentes que abrigam o núcleo central



Caracterização do adro, à escala 1:1000

138| Ponteado indica a direção do percurso pré-existente no terreno. À esquerda, o pátio do centro paroquial (mancha cinza clara). À direita, o lajeado à entrada da igreja (mancha escura). Os dois círculos e a linha indicam a localização proposta para as árvores e cruzeiro.

139| Situação atual do adro



140| *Promenade architectural* do complexo paroquial de Santa Maria

da escola, tornando-a, à maneira dos desenhos de Auguste Choisy ,para a Acrópole de Atenas, parte integrante de uma composição, que exalta na encosta a simbiose entre a natureza e a paisagem construída. (Siza, 2013, p. 32) Com isto, Veasé conclui: “*com todos estes edifícios autónomos, apoiados e servidos por uma ‘promenade architectural’ (...), Siza projecta não só uma Escola de Arquitectura, como ainda constrói uma parte de cidade*” (1995, p. 59)

Como no Marco, a esta cidade feita de sucessivas adições e “fragmentos”, Siza acrescenta-lhe outros, vinculados numa coerente e complexa sequência iniciada no pavilhão Carlos Ramos. Seja na subida, pelo edifício alongado dos serviços, que se isola progressivamente do exterior para preparar a chegada à biblioteca - “*o santuário do centro universitário*”- seja de forma mais “prosaica”, pelo pátio ou na descida às galerias subterrâneas que servem os blocos cúbicos, permitindo ainda assim um escape visual sobre o rio, que se converte numa vista panorâmica, nos pisos superiores das salas de aula. (Frampton, 2000, p. 44)

Voltando ao caso de estudo, também aqui a *promenade architectural* atribui coesão e reflete as características decisivamente diferentes dos dois níveis de articulação da igreja: o superior, da congregação, e o inferior, da capela mortuária. O acesso ao nível superior faz-se pelo arruamento existente, a Poente, ou pela zona de acolhimento arborizada, no lado da avenida, articulada com a escada e a rampa que conduz à cota do adro. Como faz referência João L. Marques (2012, pp. 8-10) nele é demarcado três zonas: o pátio de entrada inclinado do centro e residência paroquial (resultante do controlo da pendente do terreno); o espaço mais regular e pequeno, corresponde à entrada da igreja; e a grande praça que coincide com o antigo percurso que cruzava o terreno, escrupulosamente respeitado pelo arquiteto. Uma vez mais, em analogia aos adros rurais da cultura portuguesa, um cruzeiro em pedra foi esquisado para pontuar e evidenciar o carácter religioso deste espaço, contudo nunca foi executado. O mesmo aconteceria com as duas árvores previstas para tornar o espaço mais resguardado (ver fig.138).

Caracterização dos espaços exteriores

Por sua vez, o acesso à capela mortuária faz-se ao nível da Av. Gago Coutinho, o que fundamenta a criação de uma gradação de espaços, destinada a proporcionar uma atmosfera solene e intimista o quanto baste à função que cumpre. Primeiro um jardim, um espaço contido, cujo interior é camuflado e protegido pelos muros e pela vegetação. Neste jardim foram mantidos o portão e o tanque, em memória de outro tempo, e foram plantadas doze oliveiras. Árvores essas, que como indica Nuno Higinio, têm uma carga simbólica associada: “*É um número que simboliza a Igreja – eram doze as tribos de Israel, eram doze os Apóstolos (...) o seu porte, a sua silhueta, a sua luz fechada, o ar pensativo, relacionam a oliveira com o sagrado.*” (Higinio, 2001, p. 27) Do jardim passa-se ao “*claustro*”, pelas três aberturas simétricas, rasgadas a meio do muro de suporte. Este é um espaço de estar e de atravessamento, onde “*(...) tudo faz lembrar o tempo: as colunas, o cipreste, a água que cai.*” (Higinio, 2001, p. 31). Com vista auxiliar na caracterização do espaço, estes elementos são metáforas do compasso do tempo e da relação entre terra e céu, mundo e Deus, num só tempo. Nas colunas são notadas duas ordens, as primeiras são retangulares enquanto as interiores são cilíndricas; preso à terra e



141| Consolidação urbana através do complexo paroquial de Santa Maria. Créditos (FG+SG)

apontado para o céu, o cipreste simboliza um eixo vertical que une os dois extremos; já a água é a mesma da entrada da igreja. *“Lá ela escorre serenamente, como se nascesse do rochedo que é a pia batismal. Aqui cai com veemência, como que a falar-nos da dura realidade da morte”*. (Higino, 2001, pp. 36-37) Criada a atmosfera, podemos agora entrar. *“Ao contrário da grande porta de entrada, esta é uma porta de saída. Saída da vida”* (Higino, 2001, p. 44)

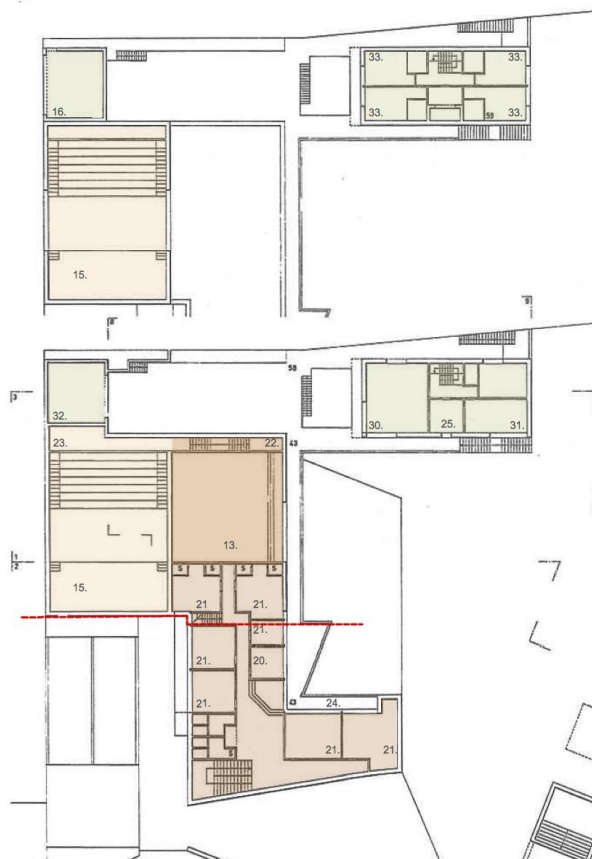
Podemos, ainda, optar por subir através da escada, colocada à esquerda, regressando novamente ao nível superior. *“Neste projecto, a unidade é conferida pelos percursos que terminam todos no ponto de partida, circularmente. A sensação final é realmente de um lugar fechado, bem delimitado.”* (Siza, 1998, p. 61)

Em grosso modo, o esforço na justa implantação dos volumes, na geometria adotada e na reinterpretação do desenho convencional do adro, resultou na consolidação da malha urbana pré-existente. Dialogando com a envolvente garantiu um equilibrado enquadramento do conjunto, enquanto parte constituinte da paisagem urbana. Pois como diz, *“possivelmente, o papel que desempenha uma intervenção arquitetónica seja o de construir sobre as peculiaridades positivas e melhorar as negativas: coser as peças dissonantes num complexo de ordem nova.”* (Siza, 1999, p. 235)

Baseando-se nesta fórmula o complexo paroquial apresenta uma intervenção urbana “apaziguadora”; feita de pequenas coisas, mas em gestos expressivos e ordenadores. Nesta abordagem o adro foi a peça-chave. Constitui em uníssono um espaço “de pertença” do complexo e exterior, da cidade - o espaço signficante capaz de “coser” a malha fragmentada e restaurar a narrativa da cidade, bem como assegurar a coesão dos vários componentes do complexo. Assim, o complexo de Santa Maria agarra-se a esta plataforma como uma âncora ao sítio, para de seguida, procurar transpô-lo na abstração do volume branco da igreja, que se ergue em ascensão ao céu, à luz: *“ (...) em algumas horas do dia a igreja quase que se desmaterializa: ora parece desaparecer, ora sobressai quase que violentamente. Era por isso necessária uma base que a prendesse ao solo.”* (Siza, 1998, p. 67)

Presença consiste na paisagem construtiva e natural da região, o granito vem afirmar o peso da materialidade da base, surgindo como o contraponto necessário à leveza e grande concisão geométrica do volume branco da igreja, *“prendendo-a ao solo”*, quase como se irrompesse ou nascesse da terra. Ainda que o complexo paroquial procure laços com a envolvente, o seu desenho não é condicionado pelo contexto em que está inserida, pontuando, em vez disso, uma presença urbana forte. Amarrado ao lugar, é com poética tira partido dele; definindo novas coordenadas territoriais, por forma a transformar o lugar “destruído e esquecido”, num polo aglutinador da vida social e religiosa. Deste modo, Siza recupera o valor iconográfico e de centralidade da igreja para com o tecido urbano, e o seu impacto perpassa o quarteirão, convertendo-se numa nova referência emblemática para a cidade, o seu principal cartão-de-visita. A ausência dá, então, lugar à presença e a estrutura da cidade reconecta-se.

A igreja participa na cidade e reciprocamente a cidade participa na igreja.



0 1 5 10m

Igreja

Centro Paroquial -
Escola de catequese

Centro Paroquial -
Zona social/convívio

Casa - área
atendimento

Casa - área íntima

Igreja

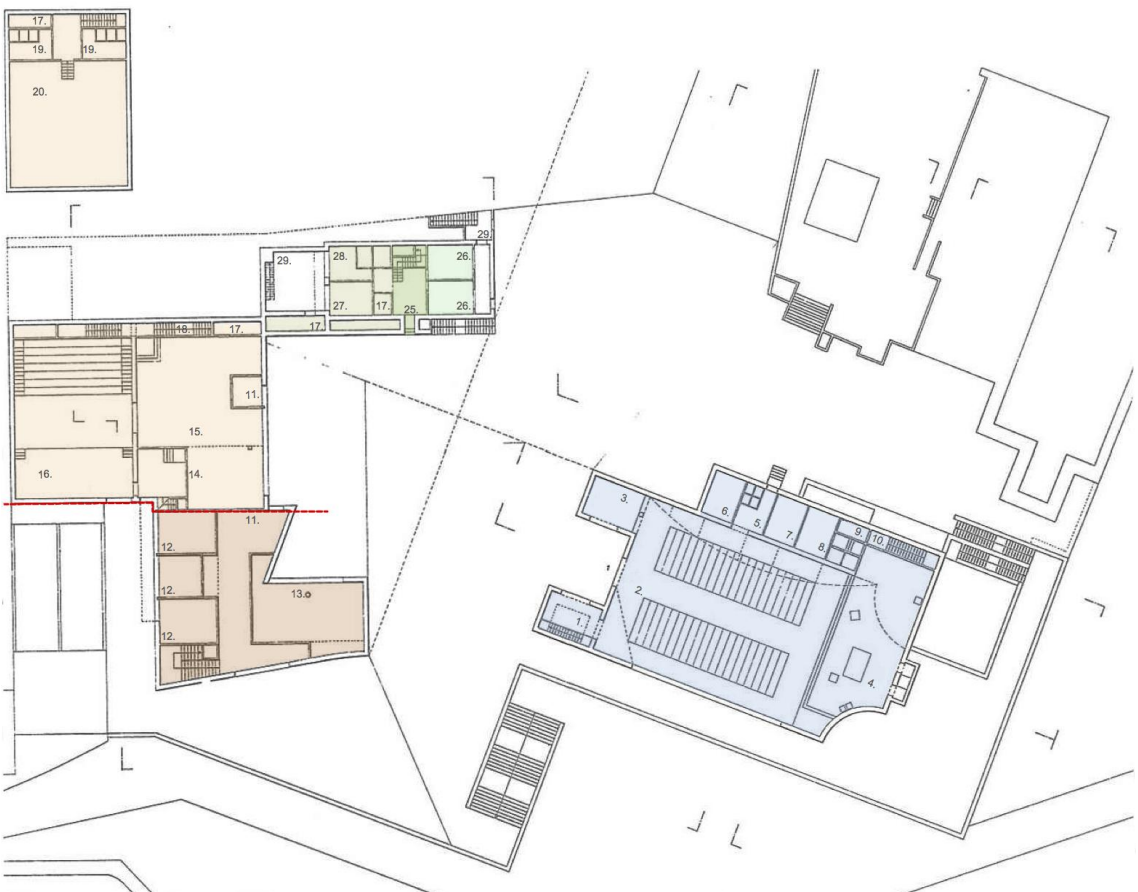
- 1. Entrada Serviço/
Campanário
- 2. Nave
- 3. Batistério
- 4. Altar
- 5. Distribuição/
Confessionários
- 6. Sala de Reuniões
- 7. Cartório
- 8. Sacristia
- 9. Monta Cargas
- 10. Acesso à
Capela Mortuária

Centro Paroquial

- 11. Entrada
- 12. Administração
- 13. Sala Lúdica
- 14. Bar
- 15. Foyer
- 16. Auditório
- 17. Arrumos
- 18. Acesso à Cave
- 19. Camarins
- 20. Área Técnica
- 21. Salas de
Catequese

22. Acesso à Régie

- 23. Régie
- 24. Varanda
- Casa**
- 25. Entrada
- 26. Atendimento
- 27. Lavandaria
- 28. Quarto de
Serviço
- 29. Pátio
- 30. Sala
- 31. Cozinha
- 32. Garagem
- 33. Quartos



**Diagrama de
funções, à escala
1:750**

142| Planta piso
térreo e piso 1 do
complexo paroquial
de Santa Maria

143| Vista exterior
do centro paroquial

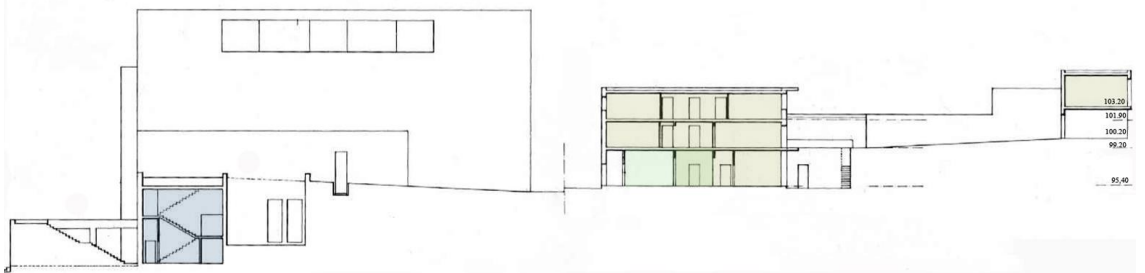
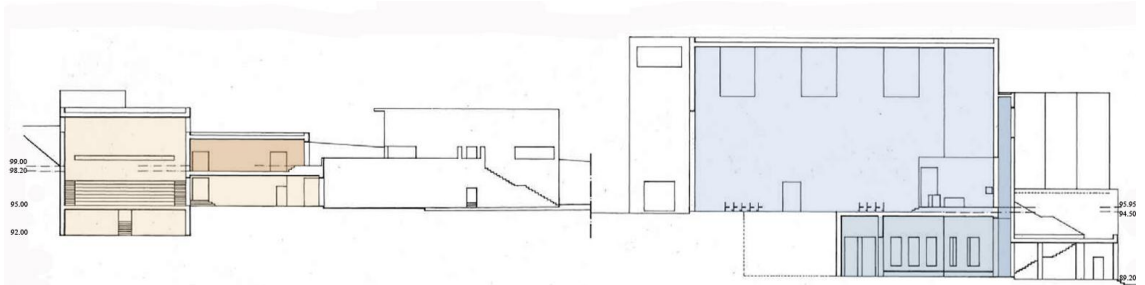
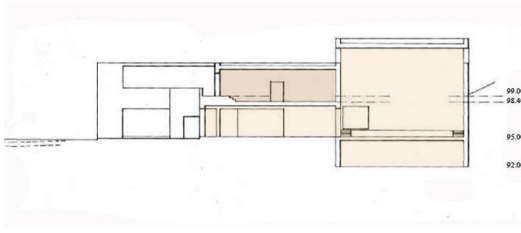
Forma| Espaço - Regularidades e variações

O complexo paroquial de Santa Maria apresenta uma configuração manifestamente “exteriorizada”, em prol da relação dinâmica com a cidade. A construção está orientada para o adro e em função dele, num confronto frente a frente dos volumes da igreja e do centro e residência paroquial. A dialética entre os dois conjuntos é de tal modo fulcral que podemos dizer que o centro e a residência paroquial são, sobretudo, desenhados a partir do perímetro pré-concebido, de forma a garantir a conformação do grande “U” aberto para a igreja. O processo começa, portanto, por definir o invólucro e só depois o programa vai sendo encaixado e trabalhado sistematicamente dentro deste. Esta conduta pode ser mais facilmente comprovada se tivermos em conta, o facto do centro paroquial constituir a parte mais mutável ou “livre” do programa. Considerado com base nas funções complementares que possam ir ao encontro das necessidades dos paroquianos, mas também das necessidades sociais aconselhadas por cada lugar, pode por esse motivo não surgir perfeitamente fixo desde o início da encomenda.

A ideia principal da organização interna do centro paroquial reside na separação programática em duas zonas funcionais: uma, eminentemente social, voltadas para o convívio e interação dos utentes; e outra paroquial, englobando os serviços administrativos e a escola dominical. Logo, um princípio claramente moderno, levado a cabo graças ao desfasamento central da composição, mais perceptível ao nível do piso térreo do que no primeiro piso, onde a diferenciação funcional é ligeiramente subvertida, revelando uma natureza mais híbrida. Em todo o caso, não há uma divisão absoluta; há ruturas, passagens e correlações. Esse movimento favoreceu por igual a delimitação da plataforma de acesso, um espaço rasgado por vãos envidraçados ao nível do rés-do-chão permitindo uma forte relação interior/exterior (atualmente anulada pela colocação dos painéis expositivos contra os vãos) e a marcação do ponto de entrada, um corpo saliente sujeito a uma leve torção planimétrica.

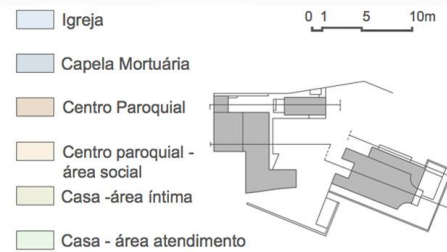
Centro paroquial

A zona paroquial engloba, no piso térreo, o ponto de chegada principal, a zona administrativa voltada para o vazio deixado nas traseiras entre as casas vizinhas, a sala lúdica de cariz infanto-juvenil e a caixa de escada central. A janela horizontal, suficientemente generosa compõe com a



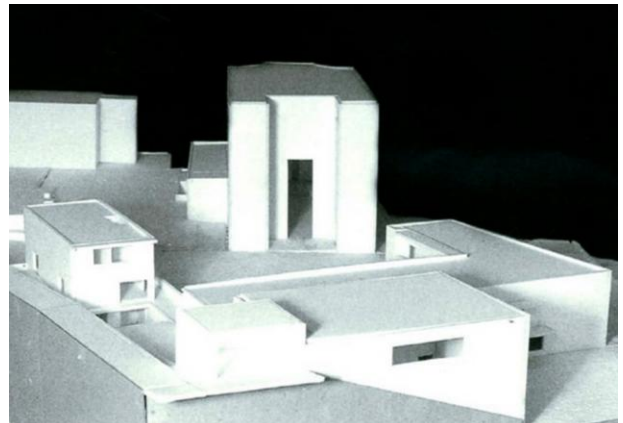
144| Perfis do complexo paroquial de Santa Maria

145| Vista interior da janela do centro paroquial



146| Casa Muller, Praga (1928-30)
147| Casa Steiner, Viena (1910); ambas por Adolf Loos

148| Fotografia da maquete



justa medida o alçado curvo, contudo retira-lhe ênfase ao corresponder afinal, à mera necessidade de uma abertura que ilumine o corredor. No piso superior distribuem-se seis salas de catequese e os sanitários.

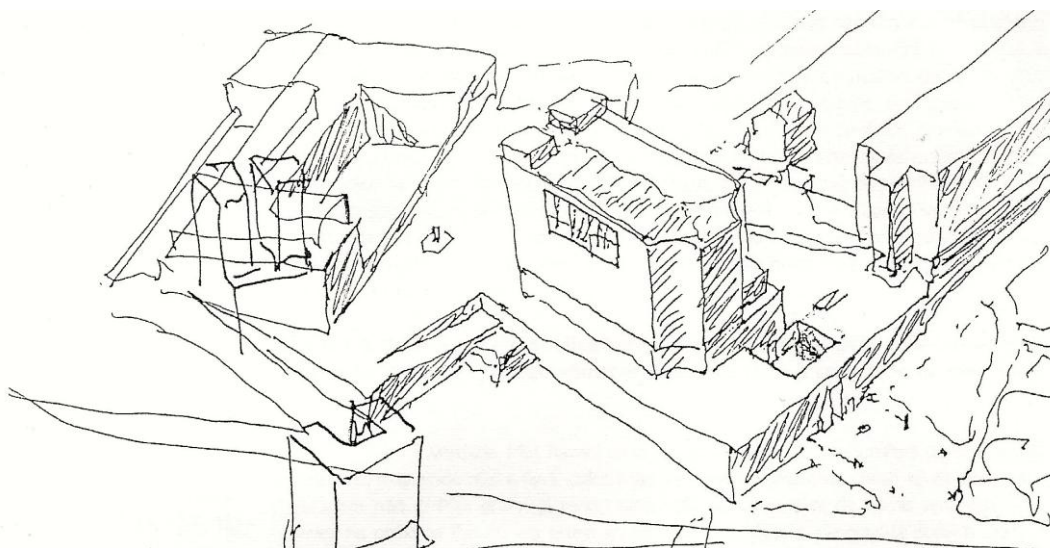
Quanto à área que denominamos social contém, no piso térreo, um foyer sob o qual são organizados o bar, o auditório e a ligação à cave. O auditório, com capacidade para 240 pessoas, possui uma plataforma elevatória, pensada de maneira a servir tanto as festas paroquiais, como as peças do grupo de teatro/cultural da catequese; uma dinâmica promovida pelo padre Nuno Higinho e que de certo modo, perdeu-se com a sua saída. Semienterrada, a caixa do auditório atravessa o pé direito total e sobressai na volumetria do edifício; com a área técnica, arrumos e camarins já na cave. No piso superior as duas funções integram-se. São dispostas duas salas de catequese e um espaço lúdico de extensão, que combina atividades sócio pastorais, e por onde é efetuado o acesso à régie do auditório. Tal como verificámos na Malagueira, a composição dos alçados do centro paroquial tem um ar doméstico, próximo da escala humana, expresso nas proporções das aberturas e na varanda, que uniformiza a sua expressão com a casa do pároco.

A casa paroquial não chegou a ser concretizada. A sua ausência é sentida no espaço, devido ao importante papel que desempenha em termos da delimitação do adro a Poente, no remate próximo das habitações, e na definição dos acessos pedonais. A partir dos desenhos e das fotografias da maquete publicadas, podemos referir que se trata de uma casa-pátio, protegida por alçados maioritariamente fechados, que lhe proporcionariam um maior grau de intimidade. Nesta, denota-se a simbiose entre a modernidade e o vernáculo. Os axiomas modernistas estão presentes na apologia a uma volumetria pura, paralelepípedica, no desenvolvimento da casa em altura e na disposição das janelas, determinadas exclusivamente para satisfazer as necessidades de iluminação e ventilação do espaço interior. O exterior resume-se ao funcionamento do espaço interior, numa aproximação evidente à obra de Adolf Loos e ao conceito Raumplan por ele propagado. Por outro lado, a esta caixa branca elementar são introduzidas concessões tradicionais, desconcertantes à sua depuração e racionalidade. A elevação da casa através de uma escadaria e o reforço da entrada com dois pilares de pedra, similar aos alpendres cobertos por uma ramada, declaram referências formais explícitas à arquitetura vernacular desta região.

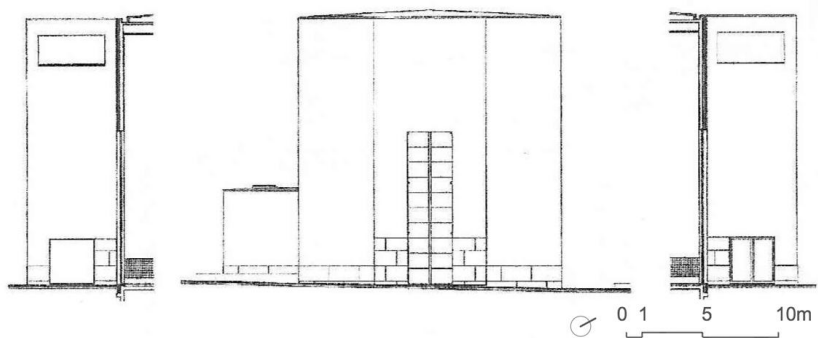
Casa do pároco

Alinhada com a cércea da caixa do auditório, a casa ocupa três pisos, em que a escada comanda a lógica de compartimentação do espaço, numa variação em altura das áreas sociais até às mais íntimas. O rés-do-chão tem um pé-direito mais alto e por adaptação à topografia, está parcialmente enterrado. Reúne o átrio, duas salas de atendimento servidas por uma antecâmara de serviço autónomo, a lavandaria aberta para o pátio, sanitários e arrumos. No piso seguinte situam-se a sala de jantar, cozinha e anexos. No exterior é feita a articulação com o piso superior do centro paroquial, com um jardim que intercala a arrecadação e a garagem, acessível pela via existente no lado Sul. O murete da casa une aqui com o da varanda do centro paroquial, fazendo a delimitação das duas áreas. No último piso os quartos (dois deles protegidos por uma pala por causa da sua orientação a Sul) e instalações anexas completando o programa.

149| Esboço com a proposta da autonomização das torres e proposta do cruzeiro no centro do adro, por Álvaro Siza



150| Alçado principal da igreja à escala 1:500. Releitura da composição tripartida do legado da arquitetura portuguesa



151| 152|
Batistério



153| Capela de Vence (1948-51), por Henry Matisse

No lado oposto a igreja, adossada a um volume paralelepípedo mais baixo com acesso próprio, contrapõe e remata o adro, destacando-se volumetricamente.

Orientado a sudoeste, o alçado principal tem um aspeto de fortaleza aberta, anunciando a igreja enquanto um refúgio seguro. De formato quadrado (17,5x17,5m) apresenta uma composição simétrica formada por duas “torres” que avançam e delimitam o pórtico de entrada, com o portal ao centro (3x10m). Conquanto os dois corpos não sejam torres de facto (visto não se autonomizarem verticalmente em relação ao corpo da igreja mas prolongarem-no), nos esboços é estudada essa possibilidade, clarificando a ideia de reinterpretar a composição tripartida recorrente ao longo da história da arquitetura religiosa. Quanto ao tema do portal já o tínhamos visto na igreja de São João de Bosco, e como no caso anterior, é uma porta simbólica que marca o limiar entre secular e sagrado, só sendo aberta em circunstâncias especiais. Conforme esclareceu Higinio aos paroquianos, simboliza a passagem para “*um espaço tolerância*” e “*quem transporta esta porta deve saber qual é a estatura da tolerância: não demasiado larga, mas suficientemente alta.*” (2000, p. 20) Por outro lado, seguramente para fazer o enquadramento adequado à porta nobre, o embasamento que ladeia o conjunto, sobe na banda central até à altura das aberturas rasgadas na base das torres. Infelizmente a porta, de duas folhas de aço, permanece sem o revestimento planeado de cobre ou titânio, o que explica a sua evidente deterioração, transposta já para o paramento interior da parede.

Igreja - alçado principal tripartido

Portal

Como ocorreu na igreja anterior, a entrada de uso diário implica um movimento lateral. É feita pela porta de vidro, na torre direita, e através de uma escada faz a distribuição para o nicho do órgão e para os sinos. Já a outra torre é reservada ao batistério, fruindo do pé direito total do volume. Embora a função e o desenho diferente do espaço interior das duas torres, este não é transplantado para o seu invólucro, em favor da simetria do alçado.

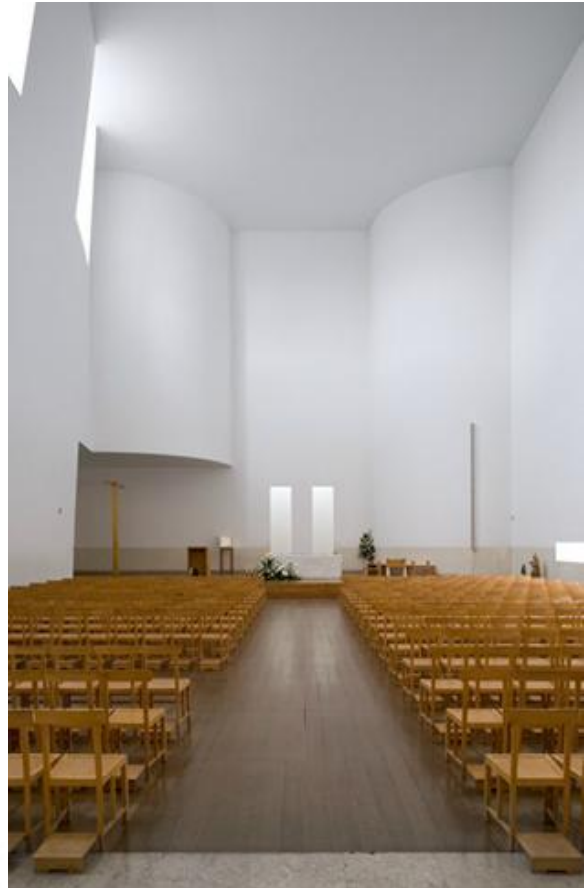
Como o rodapé e o pavimento, a pia batismal é em mármore, estando ligeiramente rebaixada de modo a recolher a água corrente, simbolicamente “viva”. Siza refere que os conselhos dos teólogos foram determinantes para essa ideia e posição junto à chegada, em concordância com a justificação litúrgica de rito de iniciação: “(...) *o baptistério, inicialmente colocado ao lado do altar, foi posteriormente desviado para perto da entrada, para que anunciasse a presença da assembleia.*” (1998, p. 63) As duas janelas (uma no topo e outra na base, que permite avistar de fora o batistério) banham este espaço com uma luz incisiva, difundida pelo próprio revestimento, o azulejo branco que cobre o espaço a toda a altura. Neste, ressalta o desenho a preto de duas figuras, estilizadas e deformadas segundo a perspectiva, representativas do batismo de Cristo,² cuja inspiração parece ser clara - a Capela de Vence, por Matisse. Onde os desenhos sobre os azulejos, reconduzem num traço simples a simbólica pesada das figuras tradicionais/das mensagens bíblicas, e em conjunto com o efeito cromático dos vitrais jogam decisivamente para o ambiente ali criado.

Batistério

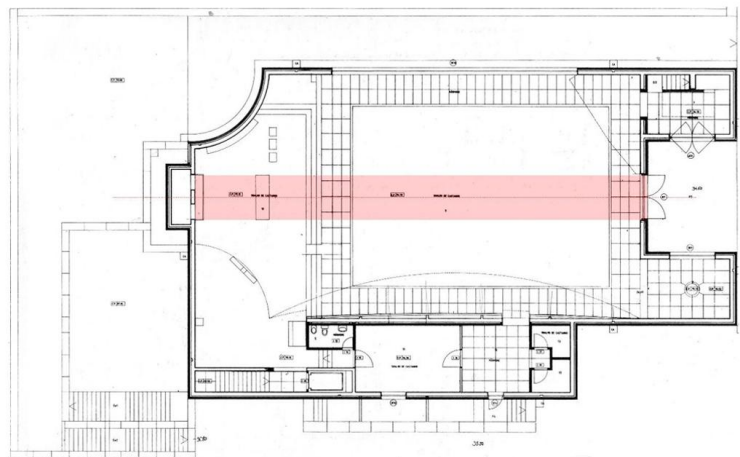
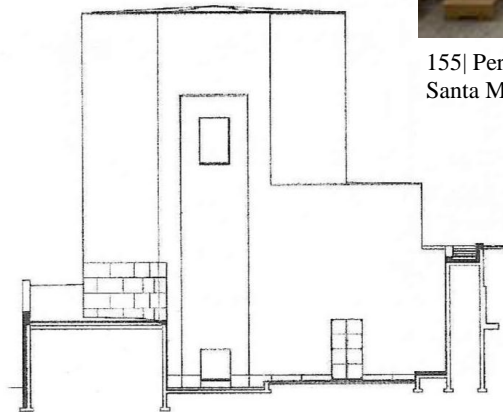
² Ressalta-se que Siza seria mais tarde convidado a realizar um mural, do mesmo género, na basílica de Fátima. Também na Estação de Metro de São Bento, Siza voltaria novamente a (a)risca sobre azulejo.



154| Qibla da Catedral de Sevilha.



155| Percurso processional que estrutura a igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses



0 1 5 10m

Percurso processional
 156| Alçado da cabeceira e planta piso térreo da igreja, à escala 1:500

Já no espaço principal da igreja as afinidades com a igreja de São João Bosco persistem, porém é elevado o grau de complexidade. Embora a fachada possa sugerir o espaço de três naves, sobejamente repetido nas igrejas portuguesas, uma vez mais a igreja apresenta uma planta retangular e de uma só nave (com uma profundidade máxima de 30m), que retoma o modelo canónico do “*canal linear da basílica*”. Como tal, o portal de acesso e o altar situam-se nos extremos longitudinais, respetivamente a Sudoeste e Nordeste. No entanto, por forma a assinalar a centralidade do plano de celebração são tomadas duas medidas: a planta retangular sofre uma redução de largura na zona do presbitério, desenhando duas superfícies curvas, interiormente convexas e exteriormente côncavas, no enfiamento das torres; e à semelhança de muitas das igrejas que revisitámos no primeiro capítulo, o presbitério assenta sobre um pódio, elevado por três degraus (45cm) acima do piso da nave, com o objetivo de facilitar a visibilidade e a alteridade de quem preside, sem contudo formar aquela distância pejorativa da segregação espacial sentida nas igrejas antigas.

Não podemos constatar aqui a tradicional distinção volumétrica entre a nave e a cabeceira, no entanto, é clara a intenção de marcar um remate para o espaço, ao mesmo tempo, que é trabalhada a primeira imagem que se tem da igreja ao entrar na cidade. Por esse motivo, consideramos que Siza pega neste tema da cabeceira, para reinterpretá-lo de forma díspar. Mais dúctil e graciosa em relação à fachada oposta, os dois volumes em quartos de círculo que a compõe, por certo inspirados nas formas dos Barroco, têm sido descritos como “*absides invertidas*”. Na justificação do arquiteto, estão em correspondência com a inversão verificada na orientação da liturgia atual. Pois se antigamente era legítimo o generoso espaço da abside, que forma “*parte do carácter que associamos a uma igreja*”, a partir do momento em que o sacerdote passa a dar a missa voltado para o público, este espaço que fica atrás perde a sua lógica. (Siza, 1998 in Frampton, 2000,p.45,56 e 59) Ainda assim, mantém-se “*(...) a evidente necessidade de criar uma projecção do celebrante, uma comunhão com a assembleia sem que se criasse aquela distância própria de qualquer auditório.*” (Siza, 1998, p. 55)

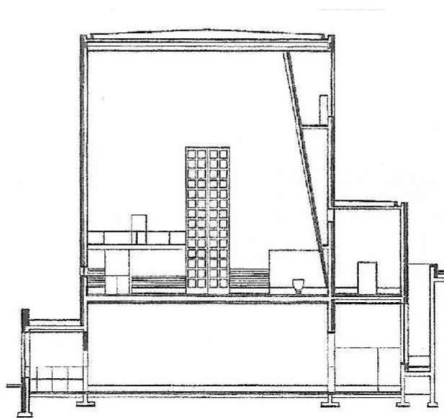
Desta forma, entre a nave e o presbitério há uma clara diferenciação e uma não menos clara comunicação. O eixo de comunicação entre eles é estabelecido pela ênfase dada ao percurso processional. Iniciado na porta cerimonial e com o seu epílogo no altar, o ponto focal da igreja, vem coordenar e relacionar a posição e dimensão dos vários elementos dispostos durante o seu trajeto, reforçando o sentido de remate da procissão do homem até Deus. Assim, a largura da porta axial transforma-se na largura da coxia (que divide em dois grupos as cadeiras da assembleia), alinha e determina ainda o comprimento da mesa do altar e a disposição das duas “portas” na parede limite que, em conjunto com as concavidades dispostas simetricamente, contribuem para acentuar a verticalidade do presbitério e num gesto simbólico abrem-no para o exterior.

Sem vistas e sem levar a lugar nenhum, as duas portas constituem uma enigmática dualidade. Por elas entra uma luz indireta, filtrada pela alta chaminé saliente no pano retilíneo da cabeceira,

Efeito de densidade construtiva da parede.

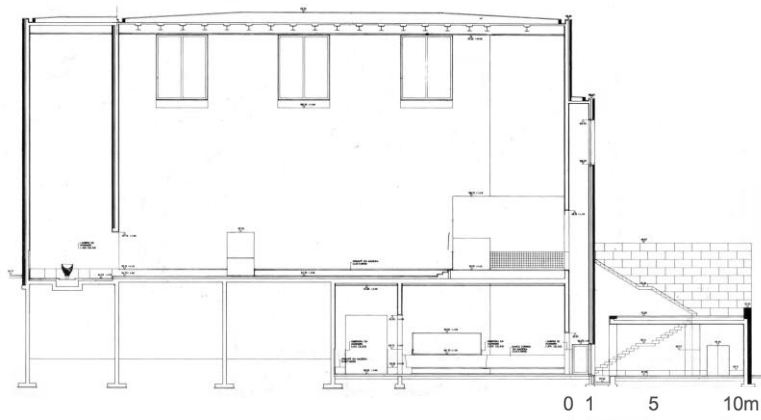
157| Igreja de Aachen, por Rudolf Schwarz

158| Capela Ronchamp, por Le Corbusier



159| Ambiguidade entre exterior e interior

160| Corte transversal e longitudinal da igreja de Santa Maria, à escala 1:500



que evita o efeito de contraluz em redor do sacerdote e serve igualmente de “poço de luz” à capela mortuária, situada no piso inferior. Assim, para “aprisionar” a luz de Norte, Siza utiliza a luz zenital oriunda da janela superior e desvia -lhe o caminho, obrigando-a a refletir e fluir para que componha uma luz ténue capaz de sugerir um sentimento de revelação na assembleia - que a William Curtis (1999, p.237) lhe recorda por exemplo a qibla da mesquita de Córdoba - e ao mesmo tempo “construa” a luz propícia para a câmara ardente.

Se constatamos a matriz essencialmente axial e cêntrica relativa ao eixo processional, simultaneamente o eixo de simetria compositivo, são contudo introduzidas distorções significativas à tridimensionalidade do espaço, contido pela caixa de secção quadrada enunciada pelos alçados de topo, o de acesso e da cabeceira. As assimetrias e ambiguidades espaciais devem-se sobretudo à combinação de dois sistemas geométricos ordenadores: o ortogonal e a curva. Ou seja, a ideia abstrata inicial, de forma perfeita e axialidade rígida, é depois manipulada pela introdução inesperada da parede inclinada interior - uma superfície que começa reta no solo e à medida que sobe aumenta a sua curvatura, até ao encontro com a cobertura plana. A consequente duplicação da parede noroeste, provoca uma relação ambígua entre interior/exterior, ganhando o espaço interno autonomia relativamente à caixa. Enquanto na Malagueira a tensão é criada pela cobertura, aqui a tensão é sobretudo causada por esta parede curva que comprime o espaço, debruçando-se sobre a assembleia.

A parede curva
Autonomia espaço
interno face ao
invólucro

De acordo com a terminologia de Matilde Pessanha, será equivalente àquilo que considerámos um “*desdobramento da própria obra de Siza*”, a propósito da organização do complexo paroquial de São João Bosco. Um desdobramento que é também ele um descentramento ou uma excentricidade, desdobrando o seu único centro - a pedra angular do altar. Insistindo no raciocínio da autora, “*no fundo o que acontece nesta igreja é idêntico ao que acontece em muitas outras obras deste arquiteto: o poder do centro é afirmado só o suficiente para poder ser ultrapassado, dissolvido, integrando-se assim no uno primordial que, para alguns, é o próprio Deus: que está em toda a parte e em nenhuma fixamente.*” (Pessanha, 2003, p. 82)

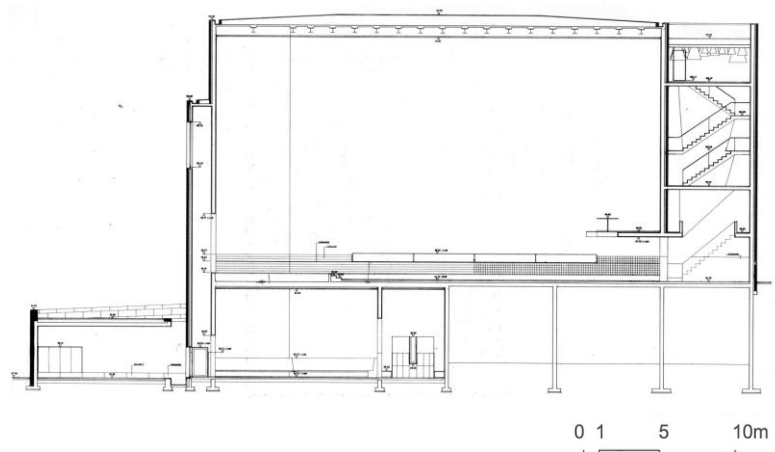
O impacto visual desta parede é portanto muito forte. Auxilia na atmosfera mística e “perturbadora”, que vai para lá da lógica, e o seu ângulo permite dar profundidade aos três janelões colocados junto ao teto, tornando-os inclusive acessíveis para cumprir as exigências de manutenção. Todavia, na fachada, os vãos de 3,5m por 5m de altura tem uma leitura ambígua, formando uma membrana contínua.

Na igreja de Évora já havíamos visto esta procura de trabalhar as aberturas enquanto cavidades, como podemos aliás constatar em muitas igrejas modernas. Dentro da mesma procura formal de São João Bosco, na igreja de Aachen, Schwarz tenta sublinhar a espessura da parede ao socorrer-se do artifício de colocar o caixilho na face exterior da parede, porém a solução não consegue alcançar a intensidade expressiva da igreja de Santa Maria, ou de Ronchamp, onde Corbusier incute a ideia de uma “parede celular”, adensada para alojar os orifícios de iluminação, tratados como autênticos espaços.



161| 162| Capela Rokko (1985-86) e igreja da Água (1985-88), ambas por Tadao Ando
 163| Vista interior da Catedral de Cartagena

164| Vista interior a partir da janela horizontal
 165| Corte longitudinal direcionado para a janela horizontal, à escala 1:500



Posto isto, a luz que vem lá do alto é difusa, não é direta, nem incomoda a assembleia. Podemos ver de onde vem mas não vemos as janelas em perspectiva, evocando de algum modo a luz que entrava através das paredes grossas das igrejas cristãs antigas:

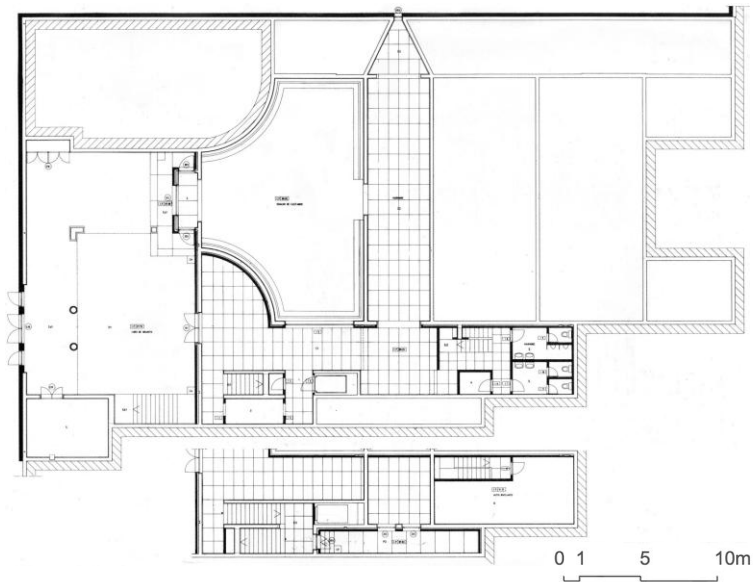
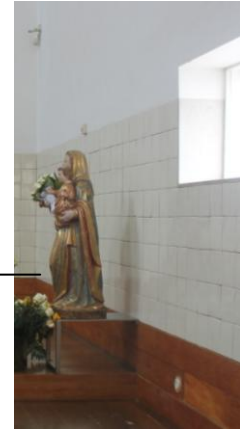
Isto foi conseguido nas antigas igrejas naturalmente, com a espessura da construção, mas hoje em dia nós fazemos paredes com 40cm e por isso tentei introduzir esta qualidade de espessura e densidade. Este espaço resultante da curva é acessível no cimo das escadas para limpar os vidros. Uma grande quantidade de igrejas antigas tem este tipo de trifório, e lembro-me de quando era criança ficar intrigado pelo mistério desse espaço. Eu olhava para cima, e nunca estava lá ninguém, então me interrogava como se acedia e quem podia ir ali. Tentei projetar este sentimento de surpresa e admiração aqui. (Siza cit. Frampton, 2000, pp.54 e 57)

A referência deste elemento é, então, trazida das lembranças e experiências sentidas pelo arquiteto em construções antigas deste tipo. Procurando transmitir e dar uma nova roupagem a esse mistério, coadunando-o com a liturgia de hoje, que lhe parecia estar nos antípodas desta visão de espaço fechado. (Siza, 1998, p. 61)

Por conseguinte, enfrentando e atuando como contraponto às aberturas pontuais da parede curva, combina-se a luz direta proveniente da janela estreita e comprida (16m comprimento por 0,5m altura), da parede reta. A assimetria das duas paredes é total, mas não deixam de ter uma ordem entre si. As aberturas são rasgadas simetricamente em relação ao eixo de simetria transversal da igreja e o comprimento da janela horizontal serve de eixo à disposição das três janelas. Claramente antagônicas, representam de certo modo o diálogo entre a imanência e a transcendência; a escala menos humana que remete para o alto e a fresta ao nível do olhar da pessoa sentada, respetivamente a 1,3m de altura do pavimento da nave. A fresta horizontal

Tal abertura é completamente excêntrica, agora no sentido de rara. É um elemento moderno e “profano”, a “*fênêtre à longuer*” de Le Corbusier, que contradiz o ambiente de recolhimento a que estamos habituados numa igreja e, por esse motivo, gerou controvérsia. (Siza, 1998, p. 53) Ao contrário das igrejas concebidas por Tadao Ando, uma pequena no cimo do monte Rokko (1985-86), lateralmente aberta para o exterior por uma caixilharia configurando uma enorme cruz, ou da igreja da Água (1985-88), cujo pano de fundo do altar é também ele totalmente aberto para um jardim protagonizado por um lago (aliás como é tradicional no Japão inovando aqui pela posição da cruz já no exterior); no Ocidente, a tradição, mesmo moderna, interioriza o espaço das igrejas. O advento dos novos materiais e técnicas permitiu criar o novo conceito de fachada livre, que liberta da sua função estrutural despoletou mudanças radicais na relação exterior/interior. Todavia, se na arquitetura religiosa, a fachada livre tem início na igreja de Raincy de Auguste Perret, a continuidade e transparência para o exterior é eliminada pela utilização de vitrais. Por norma, as aberturas limitaram-se, assim, umas a deixar entrar os fiéis e outras a luz, a que nem mesmo Frank Lloyd Wright, amante da arquitetura japonesa e dos espaços abertos sobre a natureza, conseguiu escapar quando projetou o seu Unity Temple; ou da

166| Assimetrias do presbitério e posicionamento da Estátua da Virgem Maria



167|Planta -1, respectiva à capela mortuária, à escala 1:500
168| Espaço do velório, da capela mortuária



mesma forma as igrejas de Corbusier e Alvar Alto não fugiram à regra.

Neste contexto a igreja do Marco é profundamente inovadora. O rasgo horizontal, da parede sudeste, cria um ponto de fuga visual, não sobre uma natureza intacta ou previamente encenada, mas sim sobre o mundo tal como ele é - feito de ordem e beleza, o horizonte montanhoso, e de múltiplas desordens, o panorama mais próximo das construções. Em boa parte, Siza materializa o desejo expresso no *Gaudium et Spes*, o documento conciliar dedicado à problemática da abertura da Igreja ao mundo: “*a Igreja tem diante dos olhos o mundo dos homens (...) com todas as realidades no meio das quais vive; esse mundo que é teatro da história da humanidade, marcado pelo seu engenho, pelas suas vitórias e derrotas (...)*” (GS 2)

Mais uma vez, trata-se da vivência de memórias, neste caso de uma viagem recente à América Latina, transportando ao seu jeito as aberturas existentes na Catedral de Cartagena, Colômbia:

Onde há uma conexão viva com o claustro ou com a rua que relacionam os aspetos cerimoniais da igreja com a vida da cidade, e permitem que as pessoas escolham estar ou não concentradas na missa. O contrário da ideia que se tem da igreja como um sítio reservado e escondido.(Siza, 1999, p. 236)

Colocada na extremidade da janela e sujeita a uma luz muito intensa, a estátua da Nossa Senhora intermedeia e introduz o espaço do altar. Quase tão alta como os fiéis e sem assentar num pedestal, também esta solução gerou objeção. “*(...) curiosamente, um teólogo, muito estimado no Porto elogiou o respeito pelos actuais princípios da liturgia, que acentuam a função de mediação da Virgem entre Deus e os homens e por consequência entre os homens.*” (Siza, 1998, p. 53) Assim, e segundo interpreta Higinio (2000, p. 26), à Virgem é lhe destinada o primeiro lugar da assembleia: voltada para o lugar da Palavra, para a cruz tal como na tarde da crucificação, e para o memorial de Cristo que é o altar.

Estátua da
Nossa Senhora

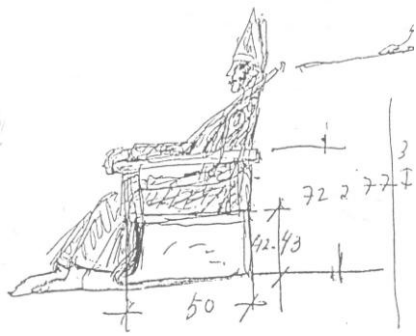
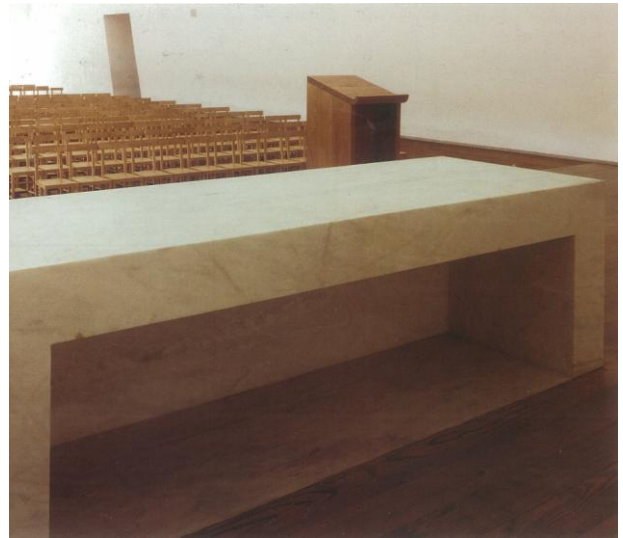
Existe ainda uma clara assimetria na zona do presbitério, proveniente da adição do corpo de serviços suplementar (5x25x5m). Este prolonga o espaço em apenas um dos lados e reúne o acesso à capela mortuária, a sacristia, os sanitários, o cartório, os confessionários, a área de distribuição comunicante com a nave e a sala de reuniões. Assim sendo, a absida da direita arranca desde o solo enquanto a da esquerda a partir de certa altura, para conceder a passagem ao restante programa. As paredes côncavas da igreja transitam para o piso inferior da capela mortuária, definindo o espaço principal das cerimónias fúnebres.

Sobre uma das vigas em madeira (ou das duas se houver dois velórios em simultâneo) está o caixão, enquanto os bancos, também eles em madeira, envolvem partitamente toda a sala, adossados ao rodapé alto em mármore das paredes. Ao contrário da igreja, neste lugar o filtro de luz é mais apertado; ela escorre de várias origens, mas nunca com a mesma inteireza admitida na igreja. Duas galerias rodeiam e preparam este espaço de digno silêncio. Uma termina com uma janela vertical que espreita a estrada e faz o contraponto à janela horizontal do nível superior; a outra, iluminada pelo pátio estreito de serviço, conduz-nos ao claustro mantendo a relação visual com o espaço do velório, através da janela horizontal.

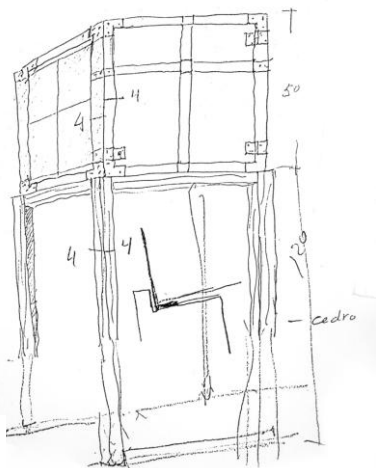
Capela Mortuária



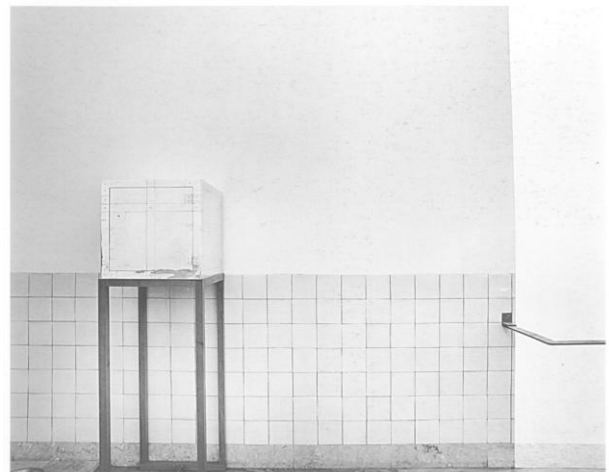
169| 170|
Altar e Ambão



171| 172
Cadeira
Presidencial



173| 174
Sacrário



No que diz respeito ao claustro, Siza explica (1998, p. 56) que resultou da adequação ao significado do funeral na região do Minho, em que apenas os familiares e amigos mais íntimos estão efetivamente próximos do defunto. As outras pessoas seguem a uma certa distância, naturalmente com menor dor, podendo aqui conversar e lidar ao seu jeito com a dificuldade apresentada pela morte, sem causar incómodo aos mais sentidos. Uma atmosfera como refere bastante diferente, por exemplo dos funerais da Holanda, onde domina o silêncio total.

Voltando ao presbitério existem uma série de elementos que participam no ritual, “*os quais lentamente tomaram corpo e definiram depois o espaço, no respeito pelos movimentos, pré-estabelecidos, da missa. Assim a igreja adquiriu forma como uma escultura em negativo, na qual foram estabelecendo relações de continuidade e de tensão entre as várias partes*”. (Siza, 1998, pp. 55-56)

O altar, uma mesa em mármore branco maciço, recupera a sua significação de *mesa do Senhor*, metaforizando a Última Ceia, como vimos em Évora. À esquerda e representando o elemento mais avançado e próximo da assembleia surge o ambão. Neste, o desenho do ambão de São Bosco parece ter sido reconduzido e simplificado. Composto um paralelepípedo em madeira, como que nascendo duma forma natural dos degraus do presbitério, com o tampo num dos lados levantado para pousar o Evangelho. À direita e alinhado com o altar encontramos a cadeira presidencial, reservada ao sacerdote que preside e dirige a oração da assembleia, como representante de Cristo. Embora ladeada por dois outros assentos, a cadeira do ministro aparece destacada destes, de modo subtil mas eficaz, sem figurar qualquer aproximação a um trono ou cátedra, como mandam os preceitos litúrgicos vigentes. É apenas ligeiramente elevada, tem um discreto espaldar e apoia numa base em mármore. Atrás, dispõe-se um banco para os concelebrantes e acólitos, adossado à parede da abside.

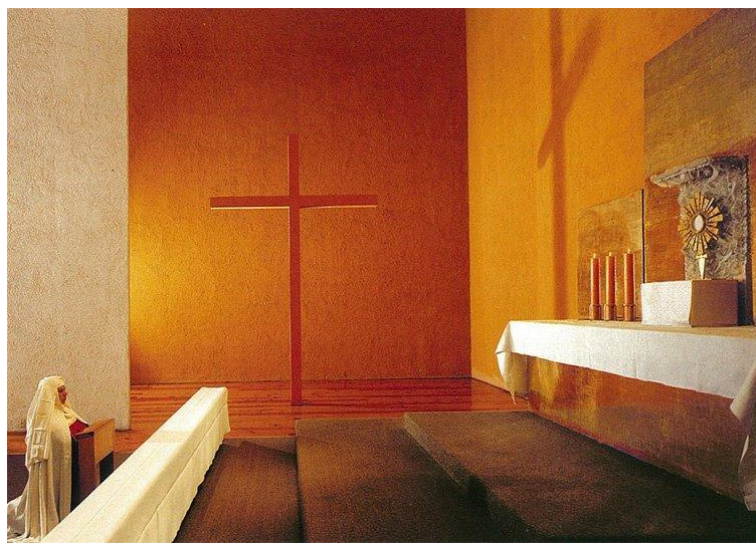
Igualmente destacado, o sacrário ou tabernáculo (o lugar onde se guardam as hóstias que não foram consumidas na comunhão), encontra-se no limiar do espaço de extensão a Noroeste. Este elemento tem sido, ao longo dos séculos, colocado em diferentes espaços da igreja, ou numa capela própria (a capela do Santíssimo ou simplesmente Santíssimo), preferencialmente não muito distante do altar para facilitar a celebração. Hoje em dia, a sua posição continua a ser deixada ao critério do arquiteto ou da Fábrica da Igreja, com duas exceção, de uma vez inserido na zona do altar, não se sobreponha ao altar e ao ambão (e por isso a colocação no eixo central é pouco aconselhada) e a obrigatoriedade de ter junto a ele uma vela, símbolo do Espírito Santo. (Alemã, 2005, pp. 37-38) Percutadas essas condições, configura um cofre cúbico, revestido de prata, insinuando um tesouro precioso, assente numa base de pedra, ainda que suportado por uma estrutura frágil de madeira. A este apreço, Higinio(2000, p. 38) cita as palavras de S. Paulo: “*trazemos, porém, este tesouro em vasos de argila...*”

Quanto à cruz - o símbolo religioso universal -, por força do hábito tem sido colocada por detrás do altar, numa posição proeminente sobre este, e por vezes até obsessivamente dominante. Neste caso a cruz aparece como na capela de las Capuchinas de Barragán (1955) descentrada,



175| Cruz da igreja de Santa Maria

176| Cruz da Capela de las Capuchinas de Barragán.



177| Cadeira com genuflexório

mas atentamente calibrada e iluminada de forma a cooperar para a centralidade do altar. Destacada por si só (os 4m de altura por 2,80m de largura e pelo facto de ser revestida a lâmina de ouro), sugere a figura de Cristo: o braço vertical alarga da base para o cimo e a peça de ligação entre os braços insinua uma cabeça. Uma figuração que era bem mais explícita nos volumes sobrepostos em madeira dos primeiros desenhos, que passaram por sucessivas fases de simplificação até à solução que encontramos hoje. Em diversas entrevistas, Siza reconhece que este foi um desenho bastante perseguido e difícil, que exigiu tempo e dedicação face ao forte simbolismo que carrega. Porém, “*quis desenhá-la porque desempenha um papel importante no jogo de tensões ao nível do espaço ao lado do altar.*” (Siza, 2009, p. 182)

Desta forma, todo o mobiliário litúrgico foi desenhado pelo arquiteto e assumido como uma condição determinante para a caracterização da espacialidade sacra. Siza exalta, assim, a ideia da obra de arte total, na qual se torna indispensável cruzar os três exercícios: pensar a cidade, pensar o edifício e pensar o mobiliário; sendo que cada uma destas atividades depende das outras, estão intrinsecamente ligadas, e se influenciam mutuamente. Também, neste sentido, o tipo de assento proposto, as 400 cadeiras de madeiras, resultaria crucial.

Ideia de Obra de Arte total

A princípio, Siza conta-nos que desenhou os habituais bancos corridos, fortes e sólidos, mas depressa percebeu a contradição desta solução face à transparência e leveza do espaço interior, que dificilmente suportariam o seu peso. Acontece que visitou a Catedral de Sevilha e uma igreja em Itália, nas quais se confrontou com esta opção de assentos individuais e com genuflexório incorporado, cuja harmonia proporcionada ao movimento durante a missa lhe impressionou bastante. (Siza, 1999, p. 238) A cadeira ficou assim leve, funcional e no próprio perfil induz a inclinação daquele que reza. O pároco que inicialmente manifestou reservas a esta decisão (argumentando que resultaria demasiado desordenada), viria mais tarde a reconhecer que de facto não podia ter sido feito de outra maneira; ficando por esta via salvaguarda também a identidade de cada um dos fiéis, dentro da assembleia una, tantas vezes desprezada por uma conceção demasiado massificada da Igreja. (Higino, 2000, p. 43)

Cadeiras individuais

Despida do acessório e do supérfluo, branca e “vazia”, todos os detalhes contam para a atmosfera ali criada. “*Oiçam! Cada espaço funciona como um instrumento grande, coleciona, amplia e transmite os sons. Isso tem a ver com a sua forma, com a superfície dos materiais e com a maneira como estão fixos.*” (Zumthor, 2006, p. 29)

Poética de construir

Siza comprova justamente essa relevância: “*Trabalhei intensamente na relação, encontro e transição dos materiais. (...) A maneira pela qual são ligados estes três materiais – madeira, azulejo e reboco - é muito especial, e provavelmente há coisas, que não posso descrever, que me surgiram da experiência do espaço, durante a construção.*” (Siza, 2009, p. 65)

Se há muita coisa que não pode explicar, por outro lado Siza avança algumas condições funcionais por detrás da utilização destes três materiais (1998, pp. 63-65). O azulejo surge da necessidade de “*(...) um rodapé resistente, que obviasse aos problemas da limpeza e da manutenção*” e, ao mesmo tempo, não anulasse a verticalidade das paredes e a reflexão de luz.



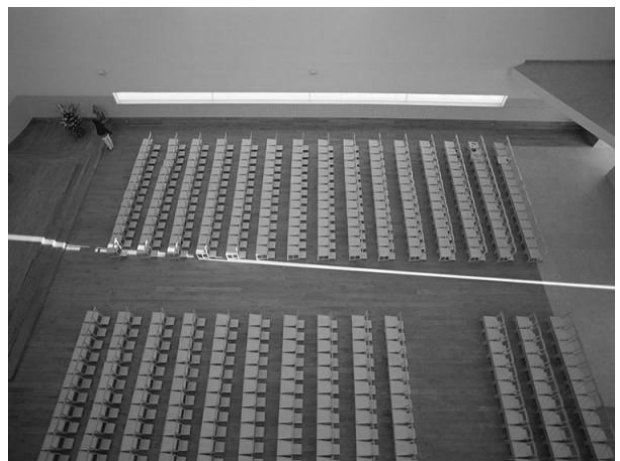
178|



179|



181|



180|

Caracterização do espaço

178| 179| Materiais e luz uniforme

180| Feixe de Luz

181| Som da água da pia batismal

Por ser produzido artesanalmente, o azulejo “(...) *conserva uma superfície levemente irregular; isso permite reflexos particulares de luz, enquanto que as juntas, que são deixadas vazias, manifestam uma presença sensível.*” Primeiro, ladeava toda a igreja, mas depois, por causa da vontade de sublinhar o contacto da parede curva com o solo e pela problemática da ligação com as portas o seu uso foi limitado. A unidade de cor com o reboco atenua as ruturas existentes, pois “*um dos objectivos de que se não podia abdicar consistia exactamente em evitar que os pormenores fossem tão evidentes que competissem com a estrutura do espaço.*”

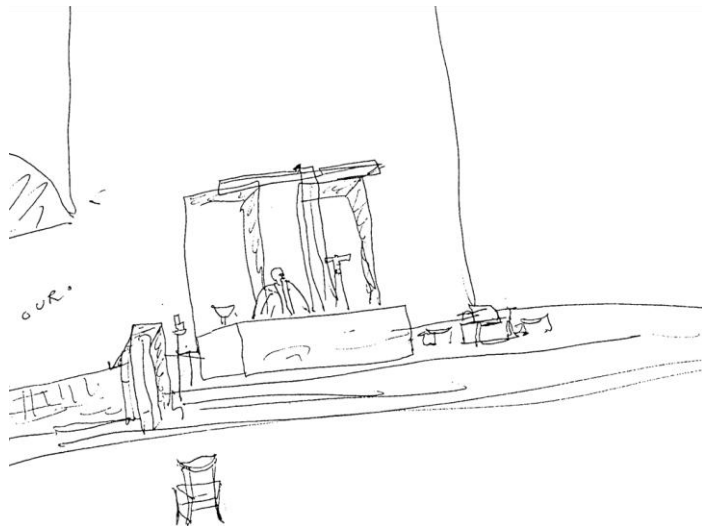
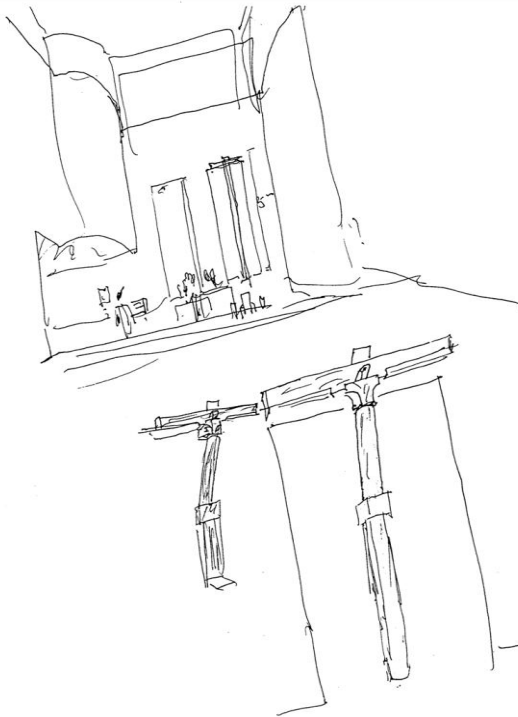
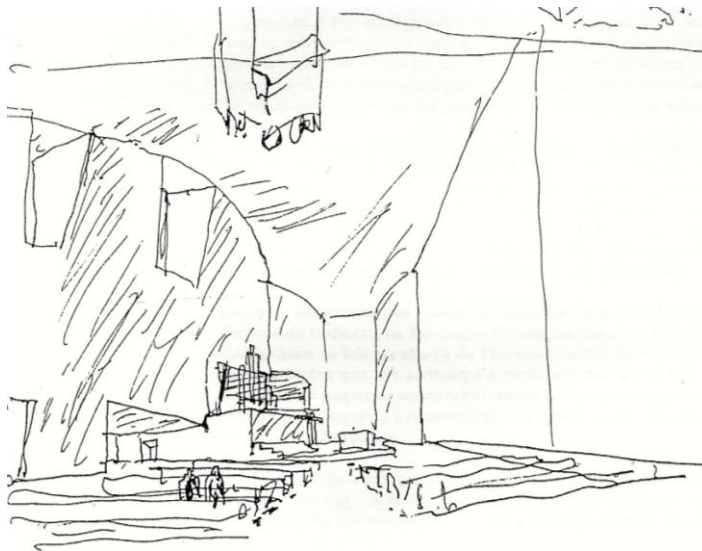
Apesar do domínio do branco, a textura e a cor quente da madeira tornam o espaço mais aprazível e acolhedor. Para além do mobiliário e os rodapés das paredes laterais, o pavimento da nave e da zona do altar são ambos constituídos por tábuas largas de madeira. A estes três materiais essenciais junta-se o mármore, como forma de dignificar zonas de especial simbólica: o presbitério, o batistério, o pavimento e rodapé alto que enquadra a grande porta.

Portanto, a espacialidade sacra da igreja vive do jogo de volumes e escalas, de simetrias e assimetrias, num equilíbrio notável, ao qual concorre o meticoloso trabalho dos materiais e da luz imensa e uniforme.³ Variável com o tempo num largo espectro até ao silêncio da dispersão, à luz junta-se ainda o murmúrio subtil da água, que brota ininterruptamente do rochedo da pia batismal, sublimando uma inexplicável sensação de tranquilidade.

Se, por estrutura, a caixa paralelepipedica que envolve o espaço estabelece semelhanças com a igreja de La Tourette, de Le Corbusier, ou de Corpus Christi, de Schwarz, logo se distancia destes modelos, pela manipulação que é exercida sobre a mesma: a excentricidade de abrir as absides para o exterior e visualmente o espaço para o vale ou a superfície conoide invertida que confere ao interior uma condição de volume denso de ar ou de vazio pressionado. Por isto, e pelo desenho contraditório dos alçados, nesta igreja o interior é diferente do exterior. Opondo-se ao funcionalismo moderno, Siza abraça os princípios de ambiguidade e complexidade defendidos por Robert Venturi (1966), em que o contraditório não é o mesmo que incoerente (este fruto da incompetência como defende o autor), tendo sempre como meta o todo imprescindível, a unidade complexa. Assim sendo, a força expressiva da obra resulta, essencialmente, dessa ordem e aliança entre opostos: sagrado e profano; tradicional e moderno; figuração e abstração; ortogonal e orgânico; densidade e vazio; luz misteriosa e visão panorâmica. Como diz o arquiteto:

A montagem de todos os elementos é, evidentemente, coerente. Todavia esta ordem, caracterizada por algumas contradições existentes e desejadas, foi construída de maneira lenta e laboriosa. Não houve ideias pré-definidas, dadas a priori. Aquilo que é agora legível é o resultado da decantação de determinadas reflexões sobre o espaço, hoje tão difícil, da igreja. (Siza, 1998, pp. 53,55)

³ Ainda que com algumas nuances, notamos que a luz entra de forma mais “espetacular” no batistério e presbitério, enquanto a zona de ampliação do altar é mais escura.



**Alterações no
desenho**
182| Posição
inicial do órgão
183| 184|
Variações na
posição da cruz

Esta ordem laboriosa foi trabalhada e encontrada através dos esquissos. Feita por aproximações, fases de pormenorização, concentração de desenho ou, por outro lado, momentos de contenção e simplificação. De forma genérica, vemos que se trata de um projeto linear, uma revisão contínua, que se manteve praticamente inalterável até à solução final. Para além da modificação do local do batistério, os elementos mais testadas foram o órgão e a cruz.

Primeiro houve a intenção de posar o órgão num balcão lateralizado face ao altar, como era habitual nas igrejas antigas, antes de este subir para o coro alto, em que os tubos faziam, parte daquela profusão decorativa em torno do cenário do altar, uma estratégia que encontramos também em igrejas recentes, como por exemplo a igreja do Sagrado Coração de Jesus ou igreja Imatra de Alvar Alto. Mas, esta solução, de maior impacto visual, comprometia uma subida e, por seu turno, um desenho mais complicado em comparação com a solução atual que aproveita o acesso ao campanário. No que toca à cruz tanto o seu desenho foi hesitante, como a posição a desempenhar no espaço, de tal forma que a igreja inaugurou sem ainda ter este símbolo primordial. Nos esquissos, vemos que a primeira ideia foi coloca-la na típica posição centralizada, junto ao pano de fundo do altar, variando da inscrição na abertura da porta de iluminação direita, ao aproveitamento da sugestão da cruz entre os dois vãos.

Para encerrar, vemos que apesar das indispensáveis adaptações exigidas pelo culto renovado, parece evidente a conceção substancial e deliberadamente conservadora do espaço e do edifício sacro, sob a depuração formal característica da sua linguagem arquitetónica. Não surpreende, portanto, que Teotónio Pereira viesse a manifestar publicamente⁴ o seu desagrado face à igreja do Marco, por representar, para ele, “*um retrocesso absoluto*” enquanto igreja. O espaço longitudinal com as pessoas enfileiradas umas atrás das outras e o culto do individualismo enfatizado pelas cadeiras; opondo-se ao espaço democrático e comunitário, por que ele e os seus companheiros do MRAR lutaram. Contudo, a conciliação totalmente original que a igreja do Marco estabelece entre tradição e inovação, não passaria despercebida à crítica. A igreja de Santa Maria foi alvo de variados prémios internacionais⁵ que a reconheceram como uma tentativa concreta de fazer caminho no entendimento do espírito litúrgico do Concílio do Vaticano II. Igualmente, foi lisonjeada por muitas personalidades de renome da esfera arquitetónica, que a consideraram uma das mais notáveis construções de Siza. Entre elas, citamos Rafael Moneo:

Igreja do Marco -
como ponto de
partida

(...) Siza é para mim Canaveses. Se a imagem de Canaveses é tão forte que nos faz esquecer as outras [obras], a que se deve isso? Não é fácil responder a essa pergunta, mas vou tentar fazê-lo (...) Em primeiro lugar, gostaria de dizer que admiro de sobremaneira a lealdade com que Siza constrói uma igreja: os fiéis não se sentirão estranhos, num espaço que conserva todos os atributos daquilo que as igrejas foram Mas, se é verdade que Siza serve sem escrúpulos a iconografia exigida pelo uso e pela

⁴ A quando entrevistado por Ana Vaz Milheiro e Isabel Salema, in Mil Folhas, Jornal Público, Sábado, 26.06.2004.

⁵ Prémio IberFAD de Arquitetura, em 1998, pelo Fomento de las Artes Decorativas de Barcelona e Prémio Internacional de Arquitetura Sacra, em 2000, pela Fundação Frate Sole -, bem como o destaque recebido no 4º Congresso Internacional *Architettura e Liturgia nel Novecento*, realizado em Veneza em 2006.



185|



186|



187|

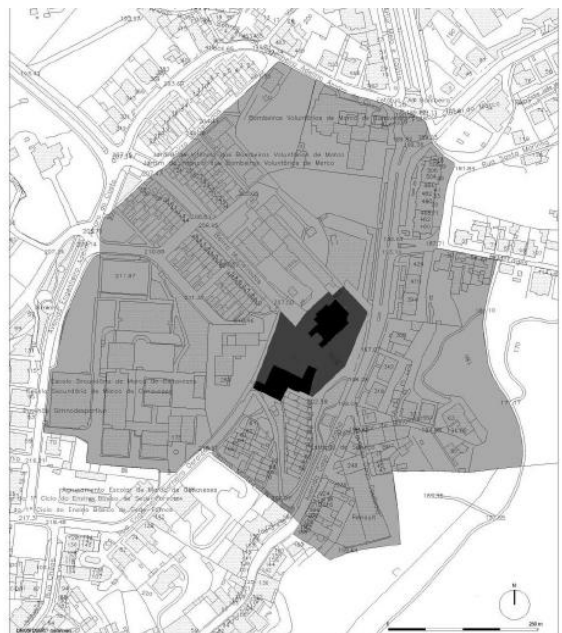


188|

“Efeito Siza Viera/ Marco”

- 185| Igreja de Santa Clara, em Chelas/Lisboa, por Gonçalo Byrne
- 186| Igreja de São Vicente de Paulo, Lisboa
- 187| Igreja de Santa Luzia, em Angra do Heroísmo
- 188| Igreja do Caniçal, na Madeira

189| **Zona de proteção especial (ZEP)** do complexo paroquial de Santa Maria, definida em Diário da República, 2ªserie - nº92, portaria nº288/2013



história, também é verdade que se atraiçoa e que em Canaveses encontramos com Siza arquitecto, cuja carreira temos seguido (...) com respeito.

Em Canaveses está o Siza que entende o lugar, que trabalha com extraordinária economia de meios, que usa com extrema sensibilidade os materiais, que domina a escala, que é preciso no desenho, que se recria nos espaços e, que além disso, é capaz de fazer com que a arquitectura seja um exercício poético. (cit. por Cruz, 2005, p.130)

Como reconhece Rafael Moneo, a igreja de Santa Maria é idiossincrática do “*arquitecto cuja carreira temos seguido com respeito*” - é a igreja de Álvaro Siza.

Para Manuel Fernandes (2000, p. 42) à semelhança complexo do Sagrado Coração de Jesus, a igreja do Marco atingiu o cume das obras marcantes para além do seu contexto religioso - apontando caminhos culturais e artísticos, arquiteturais e urbanos, de tipo novo (ainda que sem o sentido ideológico e doutrinal, da primeira). Tal como a grande maioria dos projetos atuais, a igreja do Marco:

(...) insere-se num contexto purista (...) mas atingindo aqui como que um ‘grau zero’, ou extremo, de simplificação e rigor formal - e por isso se poderá falar de minimalismo na arquitetura religiosa (...) Sem surpresa, esta via ‘minimal’ - por certo pela sua capacidade de propor uma imagem verdadeiramente renovada, forte mas singela, para a arquitetura religiosa de hoje – desencadeou os seus inevitáveis seguidores.

Como igrejas aparentadas à “obra fundadora” de Siza, Fernandes aponta: a igreja de Santa Clara, em Chelas/Lisboa (por Gonçalo Byrne, 1996); a igreja de São Vicente de Paulo, Lisboa (de 1996-98); a igreja de Santa Luzia, em Angra do Heroísmo (inaugurada em 1999); e a igreja do Caniçal, na Madeira (1999) uma réplica autêntica. No entanto, como conclui Fernandes, não se pode deixar de colocar a questão do “efeito Siza Vieira/Marco” num plano crítico, discutível pelo menos como atitude, porque “*(...) não é tanto uma sucessão de obras assente em premissas de conteúdo, mas mais em sugestões formais/espaciais(...)*” (2000, p. 42)

Mais recentemente, as suas características arquitetónicas próprias valeram-lhe a classificação como Monumento de Interesse Público Nacional (MIP), a 14 de Maio de 2013. Segundo a portaria (nº288/2013), publicada em Diário da República:

(...) é sobretudo no interior que se revela o encontro entre a depuração formal de Siza Vieira e as reflexões sobre o espaço e a moderna liturgia da Igreja, evidenciando por um lado a comunhão entre o celebrante e a assembleia, e assumindo por outro a ambiguidade do ser humano.(...) [Assim sendo] a igreja de Santa Maria e o complexo paroquial, que apesar da sua novidade são já detentores de forte carga simbólica, apresentam-se decididamente como projecto marcante no percurso de um autor de excepção e como obra de carácter emblemático no quadro geral da arquitectura portuguesa do século XX, no âmbito particular da arquitectura sacra contemporânea.

|03| Complexo Paroquial de Santa Maria del Rosario, 1998-2000

No Bairro Magliana, Roma, Itália

190| Igreja dos anos
50, pré-existente no
lote



Enquadramento

O projeto do complexo paroquial de Santa Maria del Rosario (1998-2000) enquadra-se no amplo concurso público lançado em 1997 pela Conferência Episcopal Italiana para a construção de 58 novas igrejas e centros paroquiais dispersos pelo país. (Pedreirinho & Seara, 2011, p. 52) Com esta iniciativa, inserida no quadro das comemorações do Jubileu do Ano 2000¹, pretendia-se dar continuidade e revigorar os esforços por encontrar novas propostas condizentes com a revisão do Concílio do Vaticano II e para com as necessidades reais das populações.

Jubileu 2000

Em 1998, provavelmente devido ao forte impacto provocado pela igreja do Marco, o Vaticano adianta-se e convida o arquiteto português: *“Recebi um convite para desenhar, pela ocasião do Jubileu, uma das igrejas na periferia de Roma: algo significativo. Suponho que é o resultado da Igreja de Santa Maria de Marco de Canaveses”*. (Siza, 1999, p. 237)

Coube-lhe então o desenho da igreja dedicada à padroeira do bairro de Magliana e dos Santos Mártires Portuenses², no local onde, em Novembro de 1998, o Papa João Paulo II celebrou a Missa, em ocasião da visita à paróquia. Nesse sítio já existia uma igreja dos anos 50, alguns equipamentos de apoio e um campo de futebol perto do limite do lote. Porém, este era um edifício sem qualquer qualidade, cujas instalações reduzidas e inapropriadas a um culto renovado, bem como a falta de um lugar vocacionado para a ministração da catequese e de outras atividades sociais, tornava este templo pouco indutor do sentido de comunidade desejado.

Programa

Em causa estava a reestruturação do organismo existente, assente numa melhoria pragmática de

¹ O Jubileu é um evento realizado regularmente pela Igreja Católica desde o ano de 1300 e consiste na celebração do Nascimento de Cristo. No começo tinha lugar de 50 em 50 anos, hoje em dia é efetuado a cada 25 anos. O último Ano Jubilar, a que aqui nos referimos, decorreu de 24 de Dezembro de 1999 a 6 de Janeiro de 2001, com o intuito de assinalar o terceiro milénio Cristão, dedicando-o à glorificação da Santíssima Trindade. Foi vaticinado pelo Papa João Paulo II na *Carta Apostólica Tertio Millenio Adveniente* (1994), onde chamou a Igreja a iniciar o triénio preparatório pré-jubilar: 1997, é dedicado a Jesus Cristo, 1998 ao Espírito Santo e 1999 ao Deus Pai. A promulgação solene veio em 1998, com a bula *Incarnationis Mysterium*. <http://agnusdei.50webs.com/jubil1.htm> [18 de Novembro de 2014]

² Em memória dos mártires dos irmãos Simplício, Faustino e Beatrix mortos durante as perseguições de Diocleciano, sepultados, nas vizinhas Catacumbas de Generosa. http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/homilies/1998/documents/hf_jp-ii_hom_19981108_pompei_po.html [9 dezembro de 2014]



191| Esboço caricatural de uma reunião com a comissão da igreja de Santa Maria del Rosario, por Álvaro Siza



192| Igreja atual, por Pierre Sampaolo

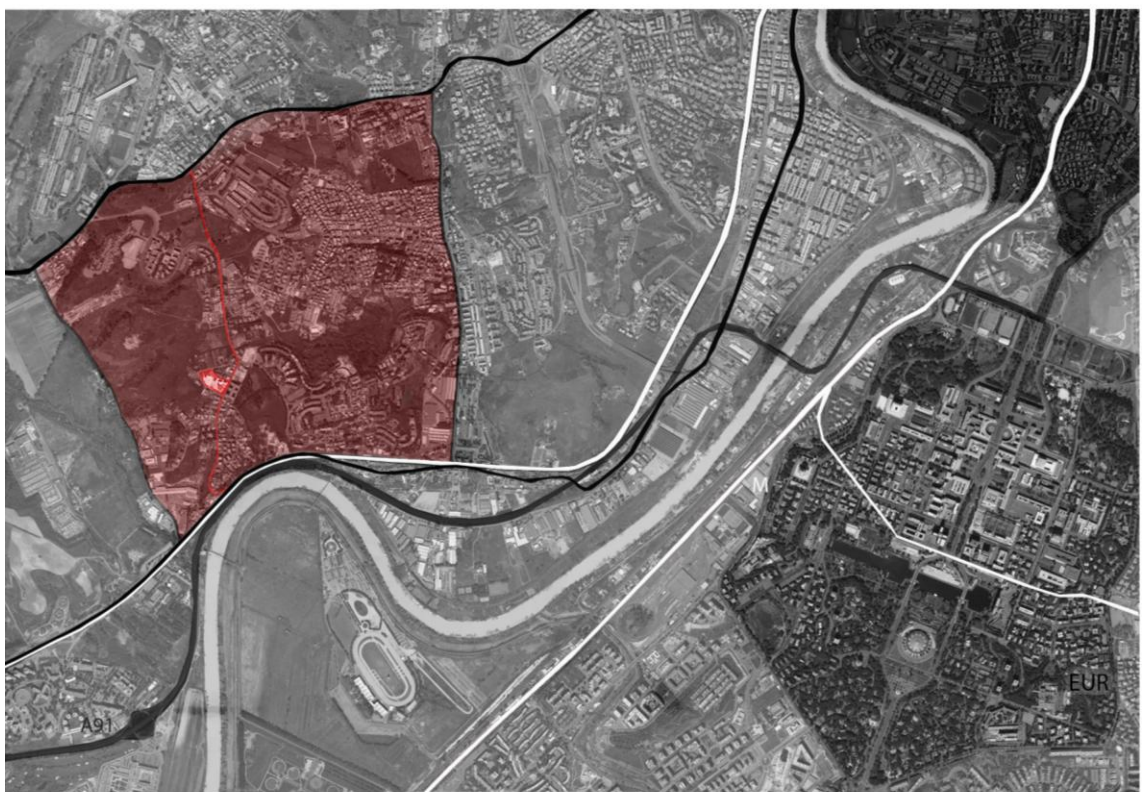
forma a dotá-lo com uma nova igreja, centro paroquial e residência para os sacerdotes dos Missionários de São Carlos Borromeo, ao seu cuidado. Para isso não se exigia necessariamente demolir a estrutura existente, contudo o esforço de mantê-la não apresentava nenhuma mais-valia significativa para o projeto. Pelo contrário, com a sua demolição o projeto ganharia um espaço sem nenhuma interferência e, conseqüentemente, uma maior liberdade criativa na conceção do novo complexo. Era uma questão de ponderação e para Siza pesou mais a última.

No entanto, a mesma comissão paroquial que lhe atribuiu diretamente o encargo da obra viria a suspender abruptamente todo o processo, na sequência de ordens “vindas de cima”. “*Sem poder intervir, e devendo obediência ao seu superior, o arcebispo*”, o projeto de Siza é metido na gaveta. (Pedreirinho & Seara, 2011, p. 57) Este desfecho parece prender-se, assim, com motivos políticos, como aliás nos dá a entender o esboço de Siza, retratando uma reunião quase como uma caricatura à Goya.

De facto, a mudança na estrutura da Cúria no final do papado do João Paulo II, fez com que as igrejas mais inovadoras fossem abandonadas em favor de uma expressão mais tradicional. Ressalte-se desde já, que nada teve a ver com a demolição proposta para o edifício antigo. Isso aconteceu com a igreja de Siza, como aconteceu com muitas outras encomendas, abandonadas pela mesma época. (Pedreirinho & Seara, 2011, p. 57 e 65)

A este respeito, a experiência do Marco já havia posto a nu que, embora passados mais de quarenta anos, as diretrizes saídas do Concílio do Vaticano II estão ainda longe de uma aceitação consensual, inclusive dentro da hierarquia da Igreja: “(...) *as discussões com os teólogos puseram em evidência a contradição que envolve as diversas interpretações. Trata-se, por isso, de um programa instável, ainda por resolver*”. (Siza, 1998, p. 55) Uma situação homóloga à que aqui se verificou, com o projeto de Siza, uma vez mais, a ser confrontado com a impossibilidade de explorar novas formas de exprimir a renovação dos códigos litúrgicos, afinal, em clara contradição ao objetivo basilar da iniciativa.

O novo complexo seria erguido anos mais tarde, não pela mão de Siza, mas sob a comissão do arquiteto Pierro Sampaolo. Consagrado pelo Papa Bento XVI, em Dezembro de 2007, mostra uma solução mais convencional, marcada pelo tom retórico da igreja, com a altiva torre e as repetidas cruces no exterior, numa glorificação inusitada ao símbolo. Preserva-se a relação do novo com as construções pré-existentes, contudo, sem inovar ou trazer nada de novo. Antes exibe um retrocesso óbvio, um passo para trás face à solução apontada pelo arquiteto português.



250m

- Relação do lote do projecto no bairro
- Limites do Bairro de Magliana
- Vias principais - Magliana e Portuensi
- A91
- Rio Tibre



193|Ortofotomapa enquadramento de Magliana

Construção do Lugar

Magliana é um bairro predominantemente habitacional, inscrito na área de jurisdição do Município XI (Arvalia), na periferia Sul da cidade de Roma, numa zona já na fronteira da cidade com o mundo rural circundante. Compreende o território diante da grande curva do rio Tibre entre a Reserva Tenuta dei Massimi a Oeste, o bairro Trullo a Leste e as duas principais artérias que se estendem longitudinalmente por todo o município - a Via de Portuense e Via della Magliana -, respetivamente a Norte e a Sul. Esta última que dá nome ao bairro, a linha férrea e a A91 (Roma-Aeroporto de Fiumicino) formam o último cordão que acompanha o curso do rio. Na outra margem encontra-se o célebre bairro EUR. Das iniciais *de Esposizione Universale di Roma* (popularizada pela sigla E42, ano da sua realização) mobilizou os nomes maiores da arquitetura italiana das décadas de 30 e 40 - a chamada Escola do Racionalismo-, sob orientação e as ingerências sucessivas do superintendente do plano, Marcello Piacentini.

Uma igreja num
bairro periférico
anónimo

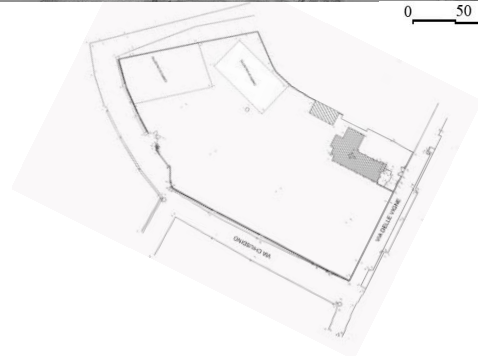
O afluir da Feira Internacional com as comemorações do vigésimo aniversário da Marcha sobre Roma, deram o mote pomposo que faltava a Mussolini, para avançar com a ideia de uma mostra representativa da “nova” Itália ao Mundo. Servindo-se do evento para fins estatais, vai prosseguir com os seus planos de expandir Roma em direção ao antigo porto de Ostia, ligando a capital ao Mar Mediterrâneo que ambicionava dominar. No fundo o que estava em jogo, não era a montagem da exposição, mas sim, a construção da cidade ideal. Distanciando-se do carácter efémero das feiras internacionais precedentes, seguiu mais ao sabor do Plan Voison (de Le Corbusier, para Paris, em 1925) e de outros planos urbanos utópicos, publicados anos antes, aqui comprazendo e espelhando a identidade e poderio do *Duce* e do regime fascista.

Por causa do surto da II Guerra Mundial, a exposição nunca chegou a concretizar-se, ”caindo por terra” o sonho de Mussolini³. Todavia as fundações do novo assentamento e os trabalhos do

³ Do plano inicial megalómano apenas o palazzo degli Uffici (Minucci) foi completado antes do irromper da guerra. Esta obrigaria a uma revisão, seguindo depois, numa escala mais viável, na ótica de um centro financeiro e residencial “*out-of-town*”, à semelhança do que sucederia noutras capitais europeias como o London Docklands e La Défense em Paris. Em extensão, consultar (Machado, 2004, pp. 78-87)



194| Ortofotomapa, enquadramento do lote no Bairro de Magliana. Destacada Via del Vigne e em baixo planta esquemática das pré-existências do lote.



metropolitano já haviam arrancando. Esta ligação rápida à Estação de Termini, no centro de Roma (note-se a primeira linha metropolitana de Itália, inaugurada em 1955) viria a favorecer não só bairro do EUR, como toda esta área limítrofe.

Posto isto, o posicionamento vizinho de Magliana deste núcleo genético dos subúrbios da capital italiana, foi seguramente um fator de importância decisiva para o seu desenvolvimento. No entanto, em oposição ao EUR, em Magliana é sentida a característica ocupação da maior parte dos subúrbios, a marginalidade própria de uma terra na presença de uma cidade central - a proximidade de Roma. Este é, portanto, um bairro suburbano que espera por uma novidade clara e luminosa, que procura uma identidade própria. E com o novo complexo paroquial, Siza deseja responder precisamente a esta espera. Consoante veremos de seguida, este constituirá (se não o) um dos objetivos mais fortes do projeto, o pretexto para oferecer ao bairro um espaço público que não possuía.

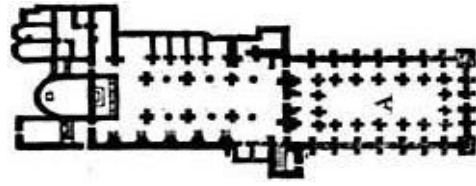
Como foi dito, a localização do novo complexo é feita nos terrenos da antiga igreja. Numa parcela longitudinal, bastante ampla, marcada por uma suave pendente (ascendente da frente para as traseiras), que ocupa parte substancial de um quarteirão, onde além de edifícios habitacionais partilha os seus limites com um equipamento primário e pré-escolar. O lote é contornado pela Via Chiusdino, claramente secundária, e pela Via del Vigne a sul, o eixo estruturante que “rasga” transversalmente todo o bairro, fazendo a articulação das duas vias principais do município (anteriormente referidas) e envolvendo um pequeno núcleo de comércio e restauração, concentrado a Norte, ao longo do seu trajeto. Lote

Tal como acontece na igreja anterior, neste projeto o acesso faz-se pela Via del Vigne. Sendo este o principal arruamento de circulação da zona, ficava por resolver o imprescindível trabalho de preparação ao sagrado que um espaço desta natureza comporta. Daqui, sobressai a ideia geradora do projeto: criar o justo recolhimento do tráfego intenso da via de acesso.

A solução passa por posicionar a nova construção eclesial a Norte, nos terrenos desocupados nas imediações traseiras do quarteirão. Desse prolongamento da intervenção para o interior do lote, foi possível, gerar um vasto espaço de aproximação ao novo templo, em função do qual se compõe todo o conjunto. Concomitantemente este recinto, com valor de praça, cria um “vazio” que permite destacar a igreja, ao soltá-la da construção desenfreada em redor, assumindo uma importância fundamental para a leitura e compreensão do edificado. Uma situação em tudo idêntica à deparada nos outros complexos paroquiais desenhados pelo autor.

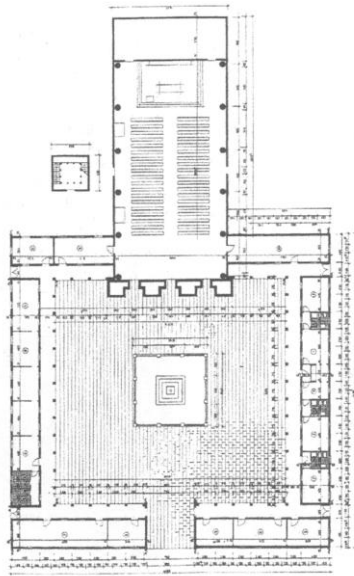
Porém, este adro tem características que diferem dos casos de estudo anteriores, manifestando uma forma mais fechada de ordenar e acolher a quem se aproxima, sobretudo, em comparação com o sistema aberto e permeável da igreja do Marco, cujo limite da intervenção é pouco definido, está perfeitamente integrado na cidade. Salvaguardadas as necessárias diferenças, em boa medida, a proposta apresentada recorda e encontra as suas raízes num modelo conhecido da história da arquitetura sacra: a basílica antecedida por um pátio exterior encerrado. O paradigma

Igreja precedida por um adro cerrado

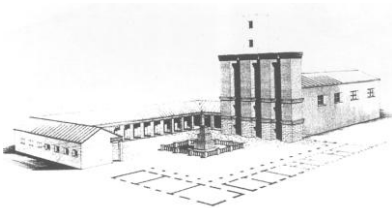


195| Basílica de Santo Ambrósio, Milão

196|



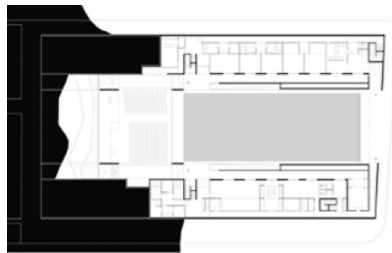
Releituras contemporâneas do modelo da basílica antecedida por um pátio exterior cerrado



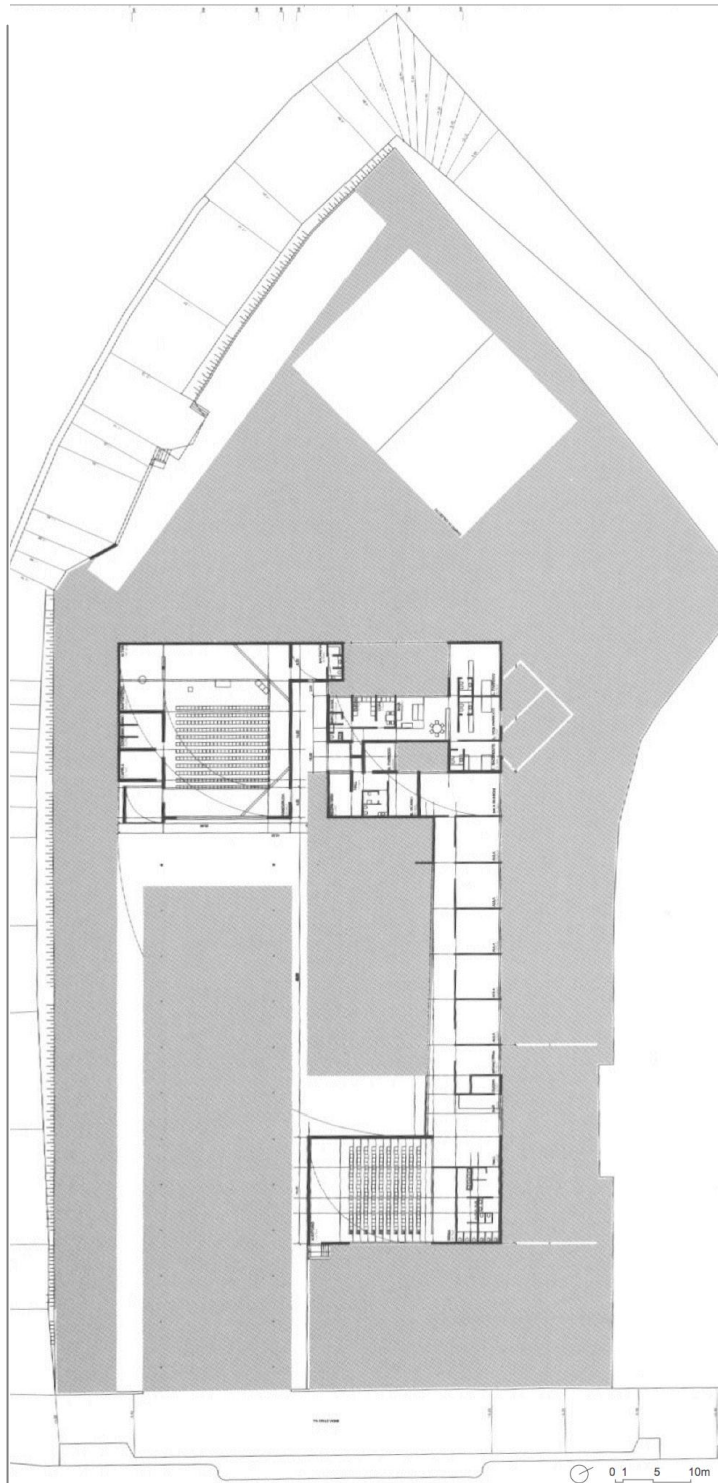
196| Complexo paroquial Cascina Bianca, por Rossi, planta e axonometria

197|

197| Complexo paroquial Santo António, Portalegre, por Carrilho da Graça



198| Planta de implantação do complexo de Santa Maria del Rosario, à escala 1:1000



primordial mais significativo será talvez a Basílica de Santo Ambrósio, em Milão, consagrada 379, onde da frente da igreja saem duas *loggias* que definem o pátio de entrada. Esta é uma organização espacial repetidamente reproduzida no seu tempo, e que continua a fazer inspirar e a ser alvo de variadas reinterpretações contemporâneas. Refira-se, a este propósito, a igreja de Cascina Bianca (1990, Milão), por Aldo Rossi, ou o exemplo nacional do complexo paroquial de Santo António (2008, Portalegre), por Carrilho da Graça⁴, em que como descreve o arquiteto, esta matriz foi trabalhada sob uma interessante sucessão de momentos, orquestrada num percurso lógico e simbólico que, pela transparência, convida a uma experiência contemplativa, “(...) que nos leva desde a rua até à rocha quartzítica, posta a nu pelo terreno aplanado.” (Graça J. L., 2009, p. 22) Em qualquer dos casos, o desenho é guiado pela simetria, desenvolvendo o pátio-adro flanqueado pelas instalações assistenciais e fronteiro à igreja, esta numa posição axial em relação ao acesso.

Em Magliana, o grande pátio-adro é conformado a Este, pelo corpo destinado ao centro e residência paroquial que precede e se encontra adossado ao fundo à igreja, como culminar desse percurso. Dentro da sua unidade, a clivagem destes dois grupos é radical. A caixa maciça e aparentemente cúbica define a sala do templo, enquanto as restantes dependências desenvolvem-se num volume, de um só piso, modesto e longitudinal. Como sucede na igreja de Cascina Bianca, da tensão resultante entre a contrastante verticalidade e horizontalidade de um e outro, sobressai instintivamente a autonomia da igreja em relação ao conjunto. A unidade que referimos é compensada, pelo tratamento material igualitário, em reboco e pelo embasamento em pedra contínuo, tal como vimos no Marco.

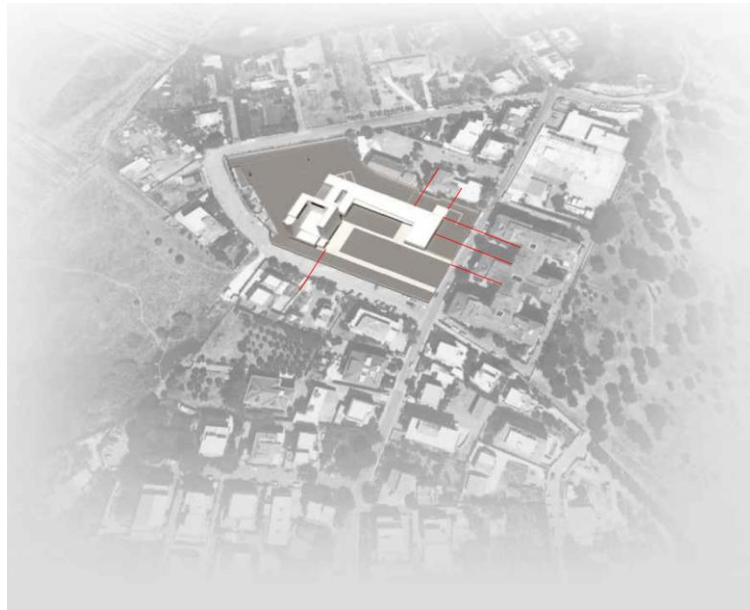
Complexo
Bipolarizado

Afastados da rua e separada desta pelos muros, os volumes constituintes perfilham os alinhamentos dos edifícios circundantes, mas não confinam, nem conformam rua em nenhuma das suas frentes. A leitura global sequente é mais a de um conjunto inscrito num lote, murado em todo o seu perímetro, apenas interrompidos no acesso secundário gradeado, feito pela Via Chiusdino, e na frente axial à igreja, cuja transparência criada, deixa em aberto o convite à entrada. Neste aspeto, o complexo de Santa Maria del Rosário indicia um menor grau de parentesco ao protótipo da basílica de Santo Ambrósio, que os seus congéneres contemporâneos, podendo retirar o seu referencial precípua, possivelmente noutra pressuposto.

Muros -
sacralização
do lugar

Diríamos, por isso, que este projeto faz a ponte com os edifícios religiosos tradicionais, delimitados por uma cerca ou pelas enormes escadarias. Quer as escadas, quer a vedação eram projetadas, de modo a separar e resguardar dois mundos que os fiéis deveriam saber identificar sem hesitações. (Rodrigues, Luís A., 2001, p.458) À imagem do que sucedia convencionalmente, os muros são usados como o meio de organizar e definir o espaço. São o elemento intermediário entre profano e o sagrado, como é também, a grande porta no Marco e na Malagueira. Criando uma fratura com o espaço envolvente, vêm marcar o limiar entre uma zona exterior profana e

⁴ “Essa igreja estava, do ponto de vista tipológico, muito na moda quando eu estava a estudar, porque o Aldo Rossi tinha-a referido. Fui lá vê-la mais do que uma vez. Aquele espaço de entrada é fantástico e está também um pouco por detrás deste adro.” (Graça, 2010, p. 199)



199| Modelo 3D do complexo paroquial de Santa Maria del Rosario.
Abertura para a cidade e alinhamentos.

200| Esquisso relativo à intenção de caracterizar o adro com árvores. Confrontar com pontos assinalados na planta (fig.208)



outra interior sagrada, acentuando forçosamente o encerramento e a interioridade do adro. Ora, segundo Maria Leonor Buescu (1991, p. 163): “(...) *o que sacraliza, antes de tudo, um lugar sagrado é a sua circularidade ou o seu fechamento, seja pela oclusão natural da insularidade, seja pela presença de muralhas, fosso, ou simples ‘sinais de demarcação’.*”

Isto significa que os muros sacralizam o espaço que envolvem e limitam, tal como as muralhas sacralizavam a cidade tradicional:

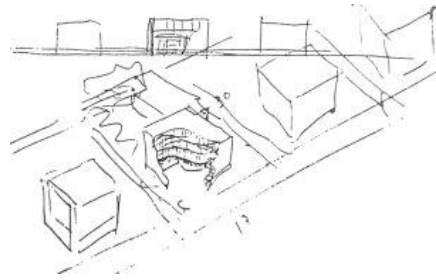
A muralha é (...) um símbolo do lugar que ela funda ou re-funda, um símbolo do que ela une. E ela une não só o que cerca e lhe é interior, como também une à sua volta tudo o que a cerca lhe é exterior. A muralha é um ponto de referência, um símbolo como é a ponte para Heidegger: um símbolo de um lugar, um símbolo que como todo o lugar é sempre, simultaneamente, uma fronteira, uma ponte: “uma passagem para a outra margem. (Pessanha, 2003, pp. 73-74)

Concebida, por assim dizer, só uma das alas ordenadoras da composição do pátio-adro que precede a basílica, a circularidade do lugar não é resultante da densidade construtiva em torno do vazio central (tal como é apanágio deste esquema, ou até como vimos no complexo da Malagueira), sendo assegurada apenas *a posteriori*, através dos muros que cercam o lote. Baixos o suficiente, de maneira a não formarem uma barreira visual, os muros assinalam a simples demarcação territorial, física e simbólica, “*do lugar que fundam*” - simultaneamente a “*fronteira*” e a “*ponte*” para a passagem a uma ambiência díspar, que possa “abrir portas” ao sagrado. Por outro lado, o conjunto não está voltada para o interior, aproveitando o muro lateral adjacente à escola, para intensificar a ideia de pátio, aos inverso, abre-se para os términos do quarteirão, para a cidade. Com isto, se bem de modo subtil e “manipulado”, Siza explora o mesmo o conceito estanque desta composição histórica, desenhado o adro interno como um espaço cívico-religioso, com escala de urbanidade, constituindo, em sinergia, um espaço para a cidade e o “salão de entrada” a céu aberto, que monitoriza os acessos ao complexo paroquial.

De acordo com os desenhos publicados, depreendemos duas sugestões para a caracterização do adro. Respeitando a pendente existente, o arquiteto propõe um tratamento diferenciado ao nível dos pavimentos, com a finalidade de destacar os percursos que conduzem às respetivas entradas da igreja, centro e residência paroquial, sendo esses eixos-guias complementados com três fileiras de árvores. Colocadas a todo o seu comprimento, intensificam o efeito direcional dos trajetos salientes (a orientação do homem no espaço) e propiciam condições aprazíveis aos seus utilizadores, ao abrigarem da forte radiação solar e dos ventos dominantes, a que este gaveto naturalmente está exposto.

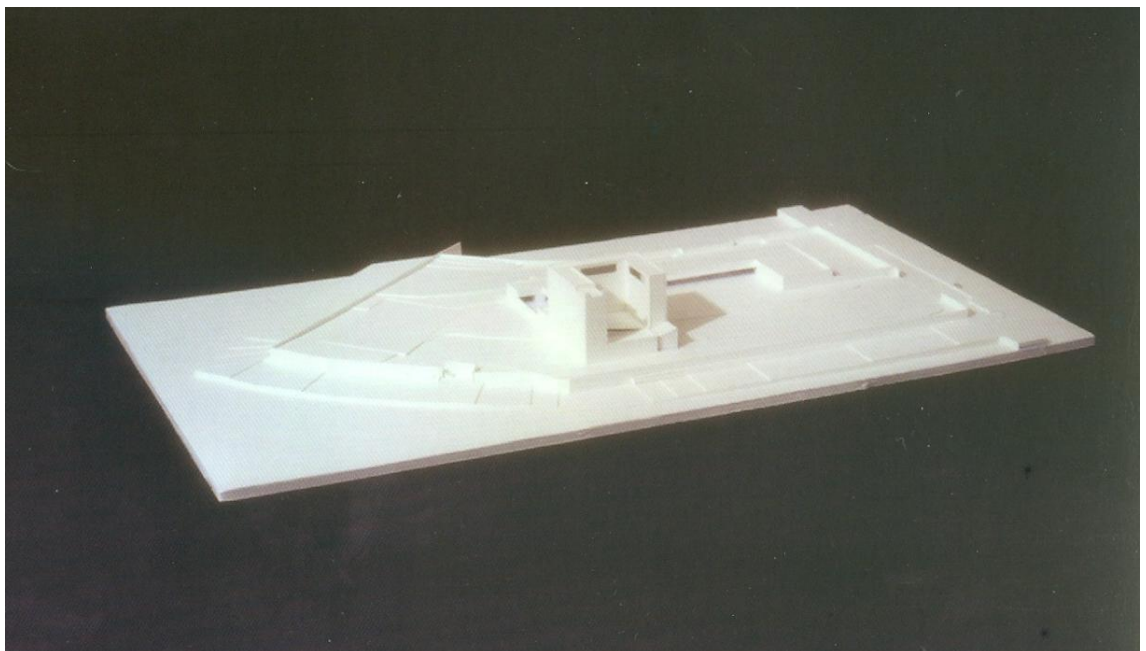
Caracterização
do adro

Porventura, fruto da interrupção precoce do projeto, os desenhos não abrem muitas pistas quanto ao revestimento e tipo de árvores utilizadas, porém isso é só um detalhe. O que importa é que a intencionalidade destes gestos está lá desde o início. Ambos são pensados enquanto elementos estruturadores e como a “ornamentação” deste recinto, de modo a evitar que este se torne num imenso vazio, desproporcional e desconfortável. Uma estratégia como de resto



201| Casa de Beires,
por Álvaro Siza.
Vista aérea e
esquisso conceptual

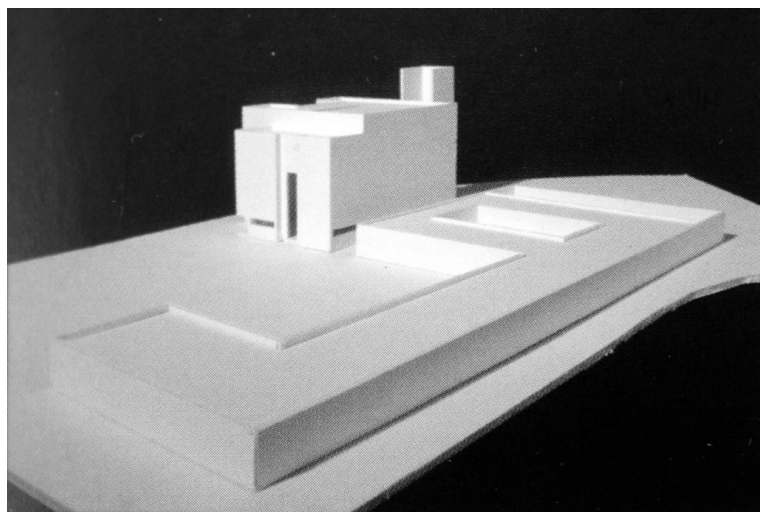
202| Maquete final
do complexo
paroquial de Roma



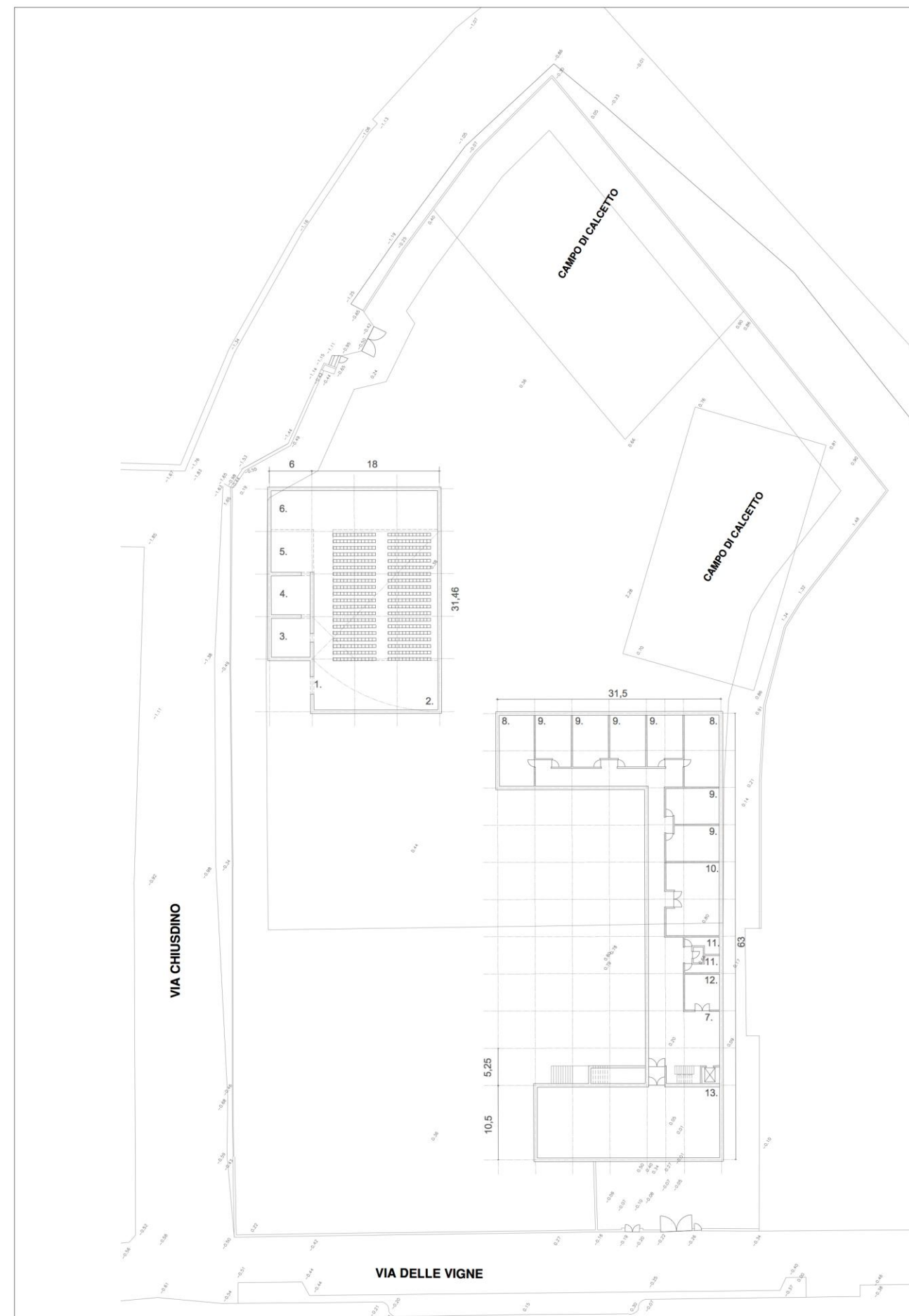
constatamos, de sobremodo, na definição de espaços urbanos desafogados tanto de cariz profano como sagrado.

Em suma, o complexo paroquial de Santa Maria del Rosario denota uma certa abstração ao sítio, poderia estar neste lugar como noutra qualquer, porque a sua matriz compositiva não nasce do compromisso com as pré-existências. Ao invés, organiza-se numa posição interior, como que “forçando” a rua para dentro do lote, em busca de uma autonomia e de uma ordem interna própria, dificilmente encontrada na articulação com a cidade real, descaracterizada e desregrada. Conquanto não hajam aparentes relações formais do complexo com a paisagem envolvente, o emprego dos muros divisórios, uma presença bastante marcante e característica deste bairro habitacional, relaciona o equipamento com o seu entorno. Ao mesmo tempo, une e separa, permitindo ao arquiteto uma maior liberdade na composição do complexo. Como refere Peter Testa (1988, pp. 15-23), noutra contexto, esta fórmula é repetidamente utilizada nas casas que Siza projeta nos anos 70. Tomando como exemplo, a casa de Beires (1973-76) ou a casa António Carlos Siza (1976-78), se as habitações não seguem as normas ou regras tipológicas apresentadas pelo sítio, não deixam contudo de estar integradas, servindo os muros de vedação como ponto de partida, o mediador principal entre as habitações e a cidade. Embora as discrepâncias programáticas, o método da igreja é em tudo similar: enquanto nas casas os muros “sacralizam” a morada humana, no complexo os muros sacralizam o espaço sacro.

A igreja eleva-se, assim, na sua magnitude abstrata perante a desordem envolvente, proporcionada pela superfície considerável de terreno não ocupado com a construção, com o fim de valorizar a perspetiva e a receção à Igreja. Isto é, utilizando a instituição enquanto geradora de espaço urbano. No entanto, como adverte J.L. Marques (2012, p. 11), o adro e as restantes zonas envolventes exteriores do complexo paroquial são, hoje, espaços público promovidos e geridos por uma entidade privada. Estão sujeitos a temas como o da permeabilidade, manutenção e segurança, chegando por vezes a interferir com a vontade dos projetistas ou a comprometer o desenho de projeto (exemplos: Igreja do Sagrado Coração de Jesus, em Lisboa; e Igreja de Santo António, em Portalegre, onde estas imposições são redutoras da expressão total da obra, causando um entrave óbvio às vivências e usufruto livre do seu espaço). Todavia aqui, tudo leva a crer que a abertura por onde se faz o acesso principal não tivesse gradeamento, até porque era crucial que assim fosse. A presença de portões diminuiria claramente as potencialidades de enriquecer a cidade, vincando mais ainda o carácter semi-público ou “privado” do adro, que em princípio se quer aberto e público. Seria a igreja a ter o pleno domínio e controlo sobre o seu uso, ficando este condicionado ao período de funcionamento da instituição. Uma solução, portanto, pouco interessante, bastante fechada e fragilizada no seu relacionamento com a cidade.



1ª versão da igreja de Santa Maria del Rosario (1998)
 203| Maquete
 204| Planta de implantação à escala 1:750



Igreja 1. Entrada 2. Nave 3. Capela 4. Sacristia 5. Batistério 6. Altar
 Centro Paroquial 7. Átrio de Entrada/ Foyer 8. Salas de reunião 9. Salas de Catequese 10. Sala Polivalente 11. Sanitários 12. Secretária 13. Auditório



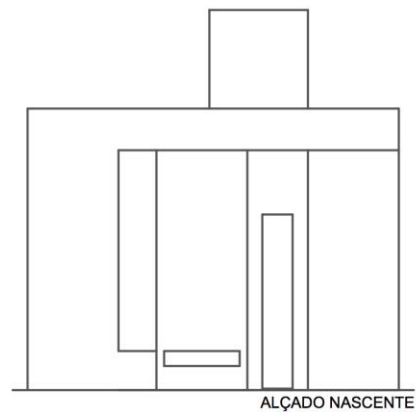
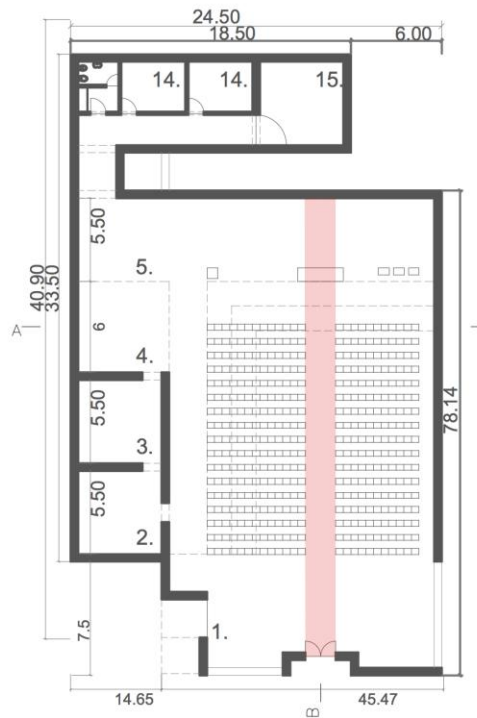
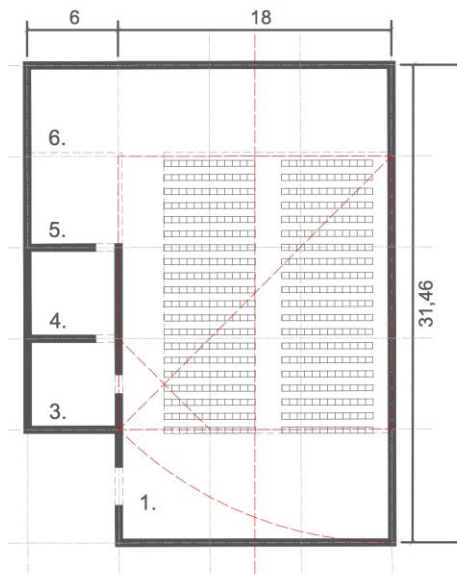
Forma/ Espaço - Regularidades e variações

A ordem global do complexo de Santa Maria do Rosário estabelece uma relação fechada com o sistema urbano onde se insere. A proposta estrutura-se, entre muros, segundo uma composição bipolarizada com o objetivo de dar forma ao adro: a igreja num corpo e o centro e residência paroquial noutra. Concorrendo para a autonomia da igreja, esta composição separada em dois polos surge como uma intenção clara logo na primeira versão apresentada, relativa a Outubro de 1998, que depois, necessariamente passou por muitas outras fases, de acréscimo de programas, de aperfeiçoamento e concentração de desenho, mas procurando sempre garantir essa disjunção. Uma vez que tivemos acesso a três dessas fases - Outubro de 1998, Agosto de 1999 e Fevereiro de 2000 - a análise deste subcapítulo, será conduzida e estruturada nesses moldes.

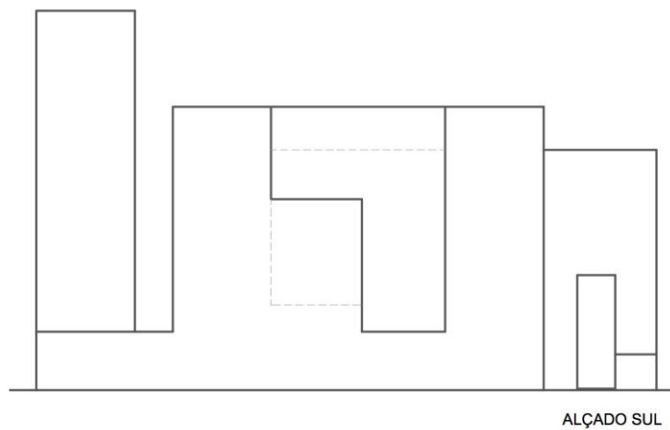
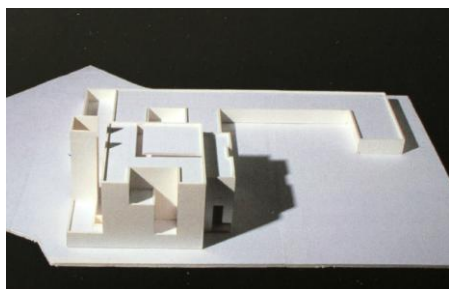
No projeto de Outubro de 1998, o centro paroquial possui uma volumetria em “U”, baixa e diluída, situando-se junto muro-limite e adiantando-se em relação à igreja. A organização interna é ainda muito esquemática ou rudimentar, feita a partir de uma quadrícula com módulos de 5,25x5,25m, em que as seis salas de catequese (5,25x7,875m) são distribuídas segundo um corredor contínuo, que contorna o volume. Em razão da exigência de áreas maiores, as salas de reunião são inseridas nos cantos, a sala polivalente corresponde à área de duas salas de catequese, e o auditório ocupa a totalidade do braço menor, constituindo o remate mais próximo da estrada e da comunidade. A secretaria e os sanitários seguem os módulos da quadrícula, e por isso, o corredor torna-se mais largo confluindo para o átrio de chegada, simultaneamente o foyer do auditório. Através da maquete, vemos que o centro paroquial aproximou-se depois do corpo da igreja e, a ele, foi acoplado o programa da casa paroquial. Criou-se um pátio para iluminar os espaços em contacto, e outro no limite Noroeste para onde estão orientadas as áreas da casa, visando um maior grau de privacidade.

1ª versão (1998) -
Parentesco face à
igreja do Marco

Por sua vez a igreja encontra-se, exatamente no sítio onde ficaria na proposta final. Sem qualquer hesitação, Siza define desde início que a igreja deve permanecer ali, como remate do percurso inculcado no pátio. Pois, não precisando ser muito alta (18,6m), goza da evidência conferida pelo facto das habitações circundantes serem mais baixas e dispersas a Norte e a Oeste, e forçosamente separadas pela via Chiusdino. Com efeito, a igreja não se compromete



Evolução da 1ª versão da igreja de Santa Maria del Rosario (1998), à escala 1:750
 205] Planta inicial em confronto com planta, alçados e fotografias da maquete com as ideias mais avançadas



0 1 5 10m

- | | | | | |
|------------|-----------|---------------|---------------|----------------|
| 1. Entrada | 2. Nave | 4. Sacristia | 6. Altar | 14. Arrumos |
| serviço | 3. Capela | 5. Batistério | 9. Sanitários | 15. Campanário |

com as pré-existências nos lados opostos, surgindo como um objeto isolado, banhado em luz e destacado na linha da paisagem, apresenta-nos o céu como cenário de fundo.

As referências e as afinidades conceptuais com a igreja do Marco, concluída dois anos antes, tornaram-se pois inevitáveis. Estas estão principalmente patentes neste primeiro projeto, onde a igreja de Roma, mantém quer a volumetria paralelepípedica quer a estrutura axial. A planta longitudinal da nave é feita a partir de um retângulo de ouro, ou seja, parte do quadrado (18x18m) que circunscreve a assembleia, prolongando-o no corredor transversal da entrada, a Sudoeste e, no topo oposto, no presbitério integrado na nave. Em tudo idêntico à igreja do Marco, um volume retangular (6x24m) adossado à nave, a Noroeste, aglomera as restantes áreas funcionais: uma capela (possivelmente para o culto paralelo dos mártires de Portuensi), a sacristia, o batistério totalmente aberto para a nave e a área de extensão da zona do altar. Porém, ao contrário da primeira, este volume joga com as diferenças de cotas desses compartimentos.

Modelo
Longitudinal
de nave única

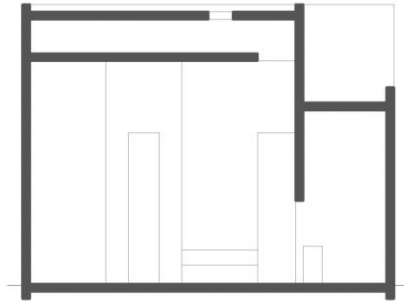
Noutros desenhos técnicos mais avançados, ainda respeitantes a esta fase, notamos o aperfeiçoamento de algumas ideias “cruas”, mas o que mais sobressai é a inserção do corpo retangular (6x18m), anexado por um corredor ao canto da parede testeira do presbitério. Este contém um sanitário, duas zonas de arrumos (uma para os vasos/objetos litúrgicos, outra para as vestes/paramentos do padre e diáconos) e a torre sineira, que rompendo a horizontalidade deste volume (3,85m, alinhado pela sacristia) eleva-se a uma altura de 25,10m. Quanto às melhorias, estas incidiram na configuração do alçado principal e dos respetivos pontos de entrada, da assembleia e da cobertura, assim como uma primeira proposta de disposição dos elementos do presbitério. Na qual o ambão, o altar e as cadeiras dos concelebrantes, encontram-se alinhados em relação aos limites da assembleia, deixando a mesa do altar avançar ligeiramente.

No alçado principal constata-se uma condensação de desenho, com a finalidade de reforçar o momento da entrada e a identidade do objeto. Como que numa saturação da imagem do Marco, surge uma sucessão de corpos, referentes ao pórtico rebaixado, à nave + corpo de serviços e à torre sineira. Novamente, um pano central recuado enquadra a grande porta axial, ainda mais esguia que a anterior (2x11,5m). Colaborando com a torre, a forte verticalidade da porta marca e acentua no exterior o percurso processional, que com igual largura, norteia a axialidade compositiva do volume (ainda que com algumas variações nessa ordem). Por outro lado, resiste a ideia de abertura do salão de culto, ligando a assembleia de fiéis à envolvente, e pondo-a em relação com o exterior. A diferença é que a igreja de Roma, não se abre para a paisagem, mas sim para o adro da entrada. É rasgada uma janela horizontal no lado esquerdo (5m por 1m de altura), e outra de maiores dimensões na parede lateral direita (7m por 1m de altura); mas em qualquer uma delas, não há uma possível “interferência” no culto como na anterior. Colocadas nas costas dos fiéis, não vêm “perturbar” ou desviar a atenção durante o ato litúrgico. E por consequência, só os ministros, no plano de celebração, conseguem olhar para fora ou os transeuntes, na praça, espreitarem para dentro.

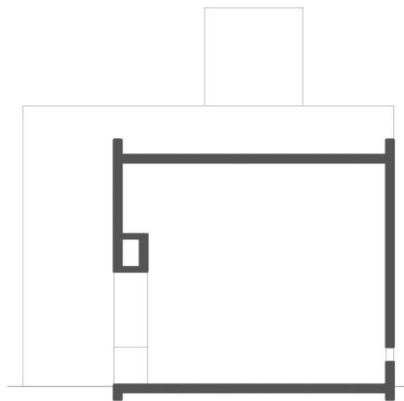
Alçado - saturação
formal da igreja do
Marco

Frestas
horizontais

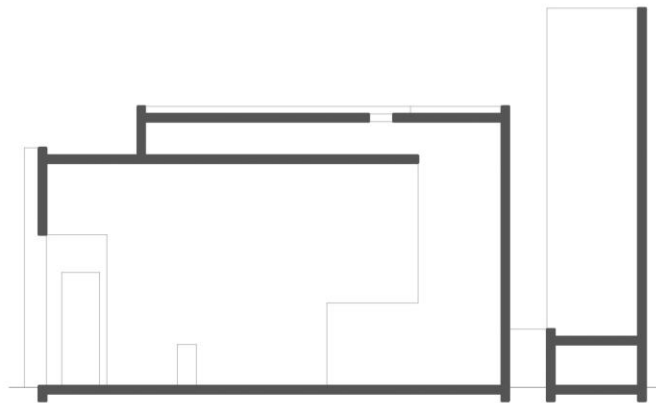
SECÇÃO A



SECÇÃO B



**Evolução da
1ª versão da
igreja de Santa
Maria del
Rosario (1998), à
escala 1:750**
206| Planta
cobertura e cortes
com alterações na
cobertura, torre e
na entrada lateral

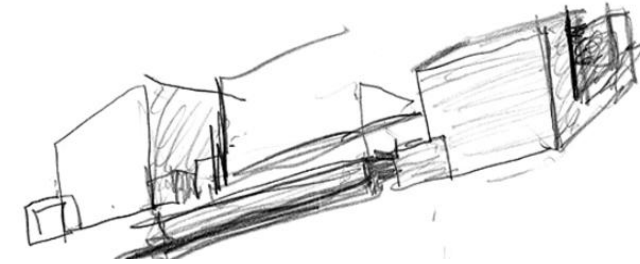


SECÇÃO C

Por seu turno, a entrada lateral é reforçada com duas medidas. Primeiro, pela cisão efetuada no pórtico, desmembrando um paralelepípedo de 2,5m de largura (no enfiamento do corredor lateral da assembleia) e recuando-o cerca de 10cm para acentuar essa linha vertical no alçado; segundo, é provocada uma reentrância nesse volume, deixando-o suspenso 2,6m, e recortando um vão lateral (2,5x 7,6m), alinhado com a porta.

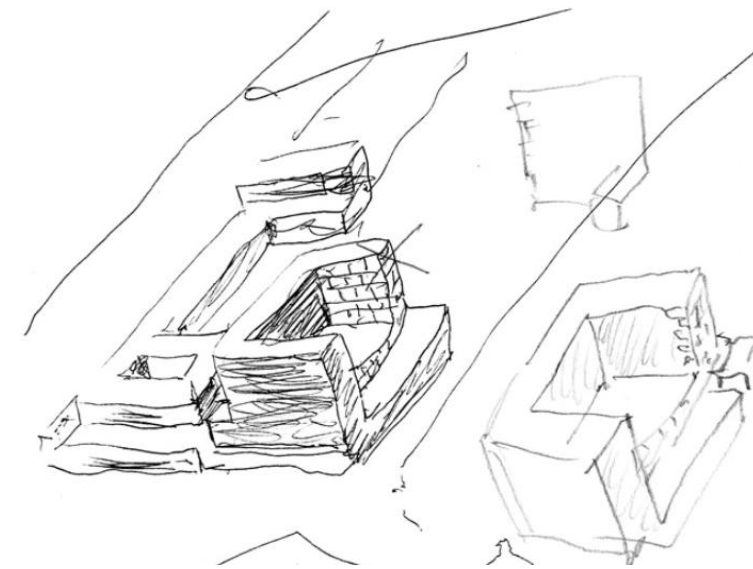
No interior, a assembleia está desviada para a direita, de modo a acertar com o portal e o altar. Esta deslocação já aparecia no esquema antecedente, o que indica que embora a solução não estivesse encontrada/desenhada, já havia essa tenção. Em contrapartida, o número de lugares de fiéis sentados é diminuído, de 480 para 447, e concentrado mais no grupo esquerdo. Quanto à projeção que continha a zona dos fiéis é neste segundo esquema pormenorizada. Percebemos, então, que a principal fonte de luz do salão de culto advém da cobertura, tornada indireta pela duplicação do teto, suspenso à altura do pórtico (15,85m). À semelhança do que encontramos em muitos museus (devido aos requisitos óbvios de uma iluminação regrada), a luz entra desviada pelo rasgo contínuo da claraboia, de forma a não incidir diretamente sobre os celebrantes. Se, por um lado, esta luz pode parecer algo “profana”, o facto de provir de uma fonte escondida causa, sem dúvida, um certo mistério, que ajuda a criar a atmosfera sacra pretendida. Ao mesmo tempo, se nos alçados temos uma leitura de um cubo desfragmentado e com volumes agrupados, a cobertura repõe e salienta a ideia do quadrado. Esse quadrado/cubo seria instigado e fortalecido na versão seguinte, prevalecendo na proposta final.

Duplicação da cobertura



A segunda versão data de Agosto de 1999. Nesta assinalamos a nítida maturação que o desenho alcançou. Onde por sucessivas “aproximações” o conjunto - e em particular o volume do templo -, foi ganhando uma coerência e riqueza, terminante face aos primeiros desenhos apresentados. De facto, o projeto deu um salto enorme nesta fase, a seguir apenas seriam realizadas algumas afinações. Não obstante à referência sempre presente do modelo do Marco, a igreja de Roma distanciou-se, em busca de construir um novo caminho - a sua própria a essência de sacralidade:

2ª versão (1999) - Eficiência e maturação do projeto



Tal como no Marco, onde beneficiei do contributo dos teólogos do Porto, espero aprofundar em Roma, com os coordenadores do programa e padres, a minha pesquisa sobre o espaço da igreja, conforme à liturgia que, ela própria se transformou. (Siza, 2009, p. 224)

Em sequência, a matriz quadrangular da base da composição tornou-se mais evidente, bem como o jogo de manipulação dessa figura pura, em planta, e do cubo em alçado. Sob uma maior otimização programática, o conjunto é delineado a partir de dois grandes quadrados iguais (23x23m), pertencentes à igreja e à casa do pároco com o corpo de extensão do centro paroquial. No geral, forma-se um recinto quadrangular (42x42m) implícito, mas não explícito.

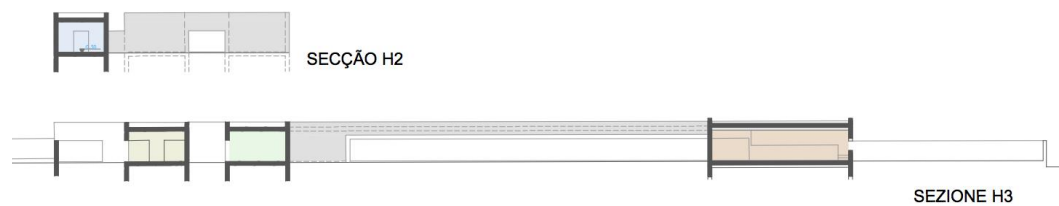
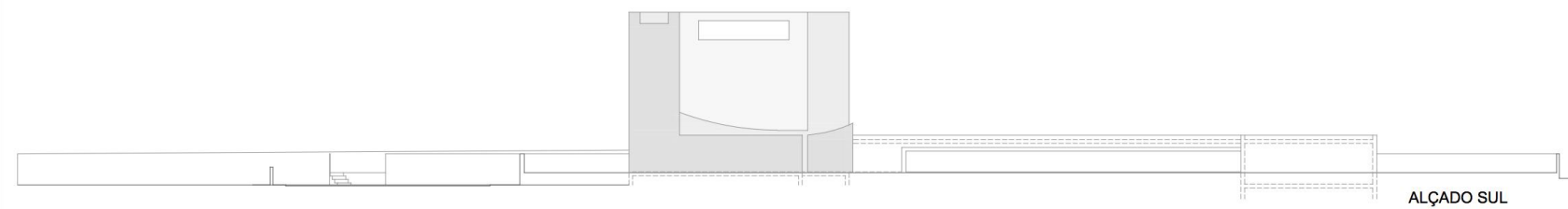
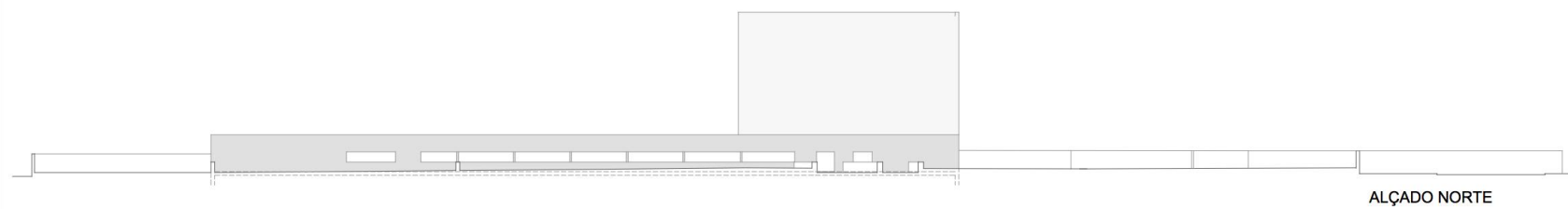
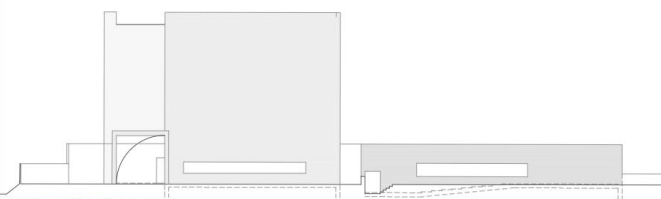
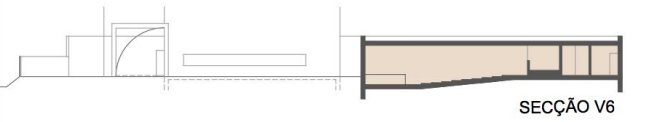
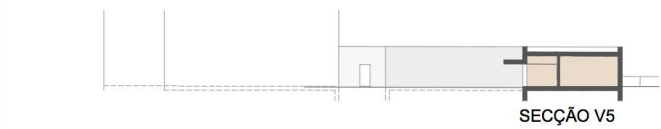
Matriz quadrada

O centro e residência paroquial acopla-se agora à igreja, através do volume tangencial da sacristia, de planimetria quadrada (5x5m), que ganhou autonomia. Ainda assim, notamos um esforço por preservar a autonomia e separação da igreja. De um lado, o facto de este corpo ser suficientemente baixo e comedido (4,20m de altura em comparação com os 17,20 m da igreja),

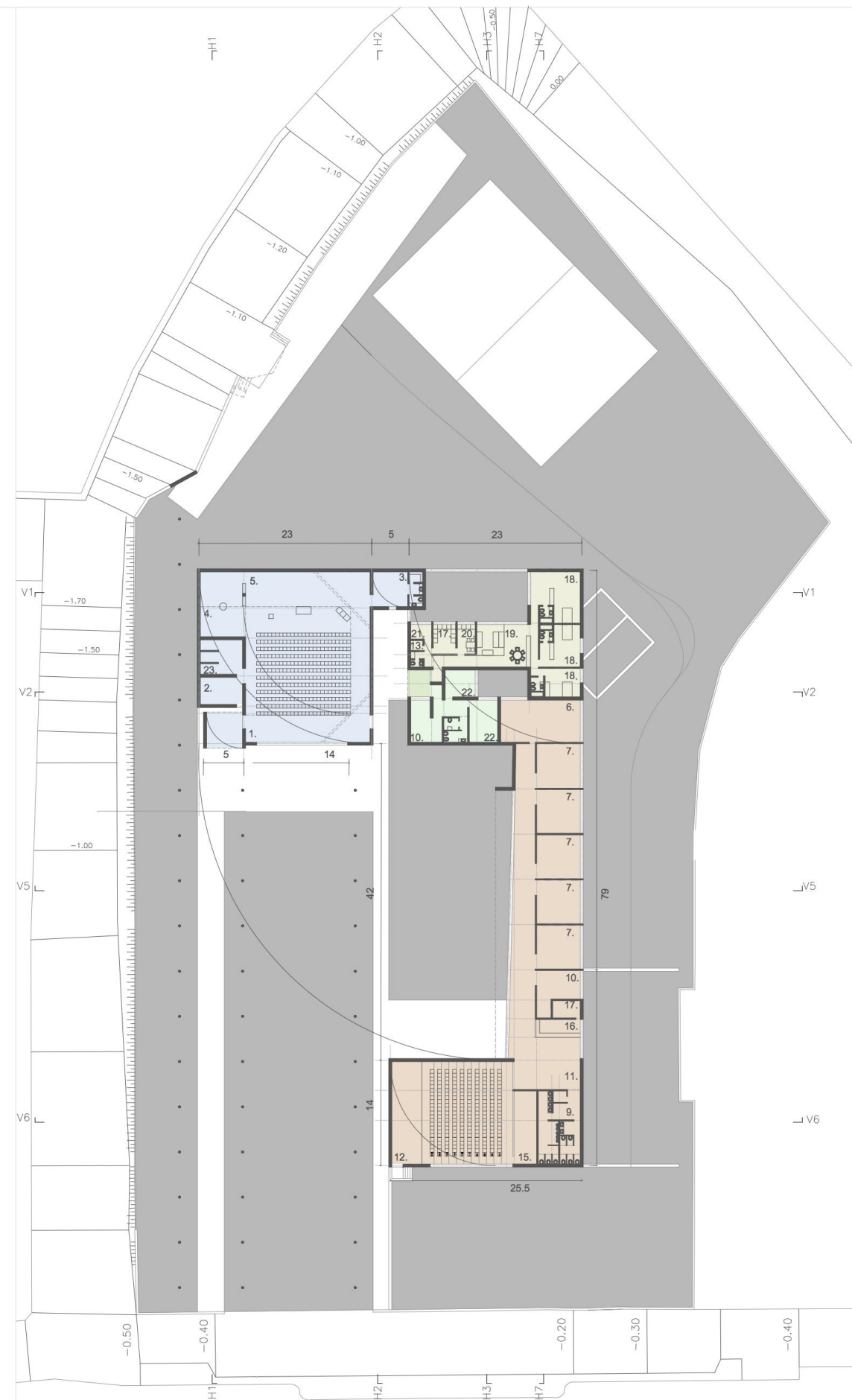
207| Esquisso com a procura do ponto de contacto, bem como da volumetria para a igreja e o auditório, por Álvaro Siza

0 1 5 10m

- | | | | | |
|-------------------------|---------------------|-----------------------|---------------|---------------------|
| ■ Igreja | 1. Nave | 7. Salas de Catequese | 11. Foyer | 19. Sala de Estar |
| ■ Centro Paroquial | 2. Capela | 8. Sala Polivalente | 12. Auditório | 20. Copa |
| ■ Casa área atendimento | 3. Sacristia | 9. Sanitários | 13. Arrumos | 21. Lavandaria |
| ■ Casa área habitação | 4. Batistério | 10. Secretaria | 15. Regie | 22. Gabinetes |
| | 5. Altar | 16. Bar | 17. Cozinha | 23. Confessionários |
| | 6. Salas de reunião | 18. Quartos | | |



2ª Versão do complexo de Santa Maria del Rosario,
 Agosto 1999.
 208| Planta implantação, cortes e alçados do conjunto



não interfere na leitura sublinhada da igreja. De outro lado, vemos que existe uma certa ambiguidade e subtileza no ponto de contacto dos dois polos. Uma espécie de encaixe que não é efetivamente encontrado, porque a sacristia encosta-se simplesmente ao muro que cerca o pátio da habitação paroquial. Constituindo uma ligação muito ténue, que parece quase poder perder-se a qualquer momento.

A casa é designada para hospedar o sacerdote, pároco e vice-pároco. Ao contrário dos casos de estudo anteriores, exibe uma divisão categórica entre a função de atendimento e a função da casa propriamente dita, adotando o pátio enquanto espaço de mediação e o principal canal de iluminação e ventilação natural dos compartimentos. O vazio produzido pelo grande pátio “desvanece” a clareza da planta quadrada, reafirmada depois pela linha do muro.

Casa paroquial

Um vestíbulo coberto define a entrada para as duas áreas funcionais, estimulando uma transição gradual entre exterior/interior, ao qual se acrescenta um hall individual para cada. A área da casa organiza-se num “T”. No braço maior são colocadas as instalações de serviços e os espaços sociais, totalmente abertos para o pátio de conveniência; enquanto o braço menor abrange o sector mais íntimo dos quartos (dois deles orientados para os pátios nas traseiras e o outro para o grande pátio). Já a área de atendimento contém a secretaria (voltada para o vestíbulo), dois gabinetes iluminados pelo pátio mais pequeno de serviço e os sanitários. Ao pátio encosta-se a sala de reunião do centro paroquial, permitindo deste modo uma possibilidade de ligação, apesar de esta não ser a ordem funcional concreta. Ou seja, a ligação dos dois núcleos funcionais não é o objetivo prioritário, mas sim a necessidade de uma área maior para o espaço de reunião.

A partir daqui, o centro paroquial desenvolve-se num corpo em “L”. Segue o esquema inicial, porém face à redução significativa do programa, adquire uma maior delicadeza e coerência.

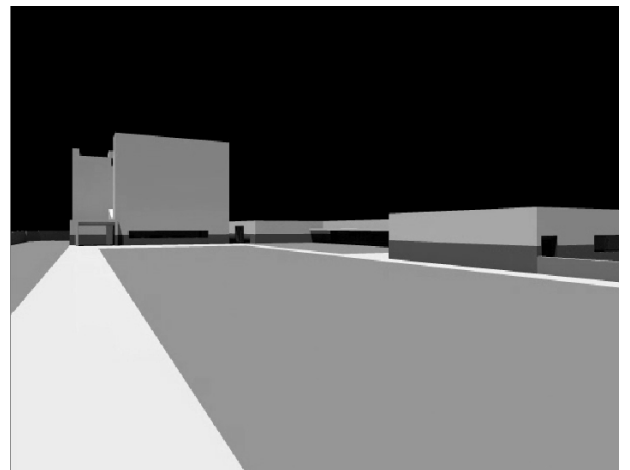
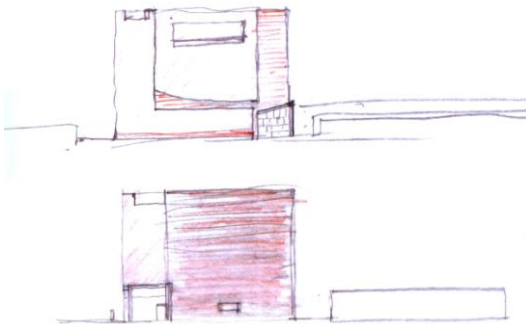
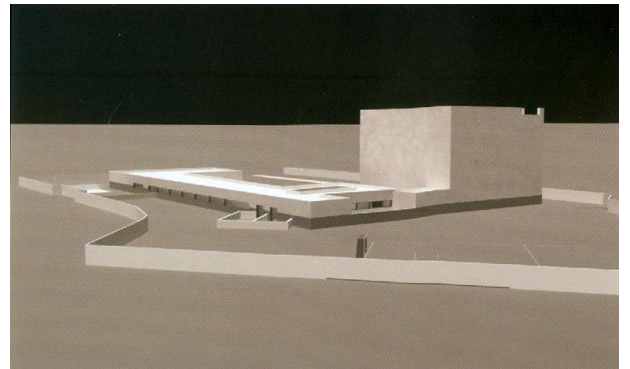
Centro paroquial

Voltados a Nordeste, os módulos das salas de catequese (6x6m) continuam dispostos em fileira ao longo do corredor de distribuição, que rasgado por um amplo envidraçado, privilegia a relação visual com o adro. Devido à forte exposição solar de Sudoeste, uma pala de largura constante (2,5m), protege e contrasta com o ligeiro alargamento do vão/corredor, na aproximação ao braço de menor, fazendo-se, assim, a marcação do ponto de ingresso. O átrio de chegada/ *foyer* que antecede o auditório foi estendido para o braço menor; acrescentou-se um bar/cozinha e os sanitários passaram para junto do auditório. Deste modo, a área do auditório foi contraída, para uma capacidade de 230 pessoas e adquiriu uma régie.

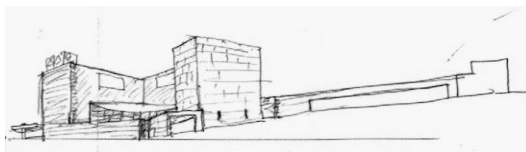
Pela circunstância de uma volumetria interior maior, foi equacionada, em esquisso, a possibilidade da caixa do auditório se elevar, porém a vontade de manter a coerência urbana, faria Siza optar por rebaixar o piso inferior. Assim, o quadrado (14x14m) que envolve os lugares e a plataforma elevada do palco é semienterrado 90cm de modo a facultar a inclinação da plateia. Relacionada com a janela da igreja como observaremos, uma janela horizontal compõe o alçado.

Como de resto temos vindo a verificar, também a igreja foi drasticamente reduzida, oferecendo a partir daí uma capacidade de 300 fiéis sentados. Dos esquissos aos desenhos técnicos é

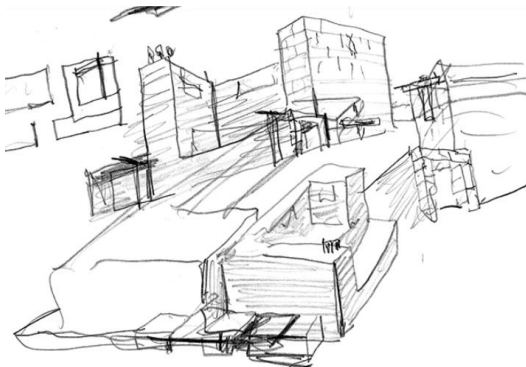
Igreja, trabalho no volume



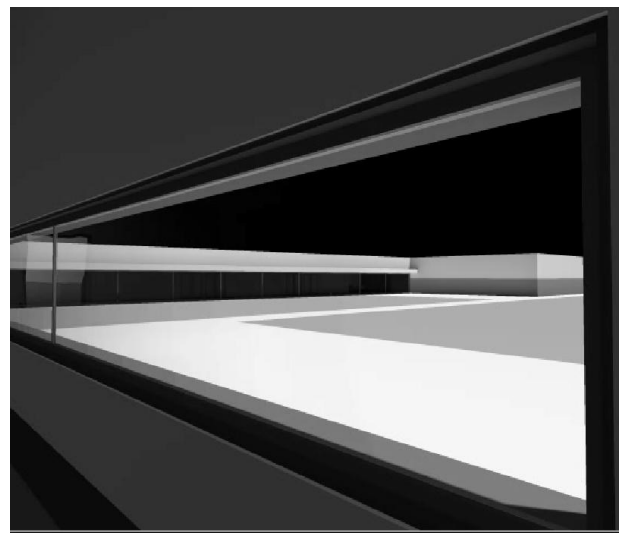
209| Esboço por Álvaro Siza. De notar na maquete, a conjugação da porta axial com a entrada lateral reformulada



210| Desenhos de procura de definição da volumetria e da entrada da igreja



211| 212| Modelo 3D, representação do alçado posterior seco e a visão contrária do alçado principal da igreja
212| Simulação da vista da janela horizontal, na fachada principal da igreja



sobretudo enfatizada a ideia da igreja como uma caixa cúbica, que vai sendo trabalhada na exaustão do desenho e de acordo com os léxicos modernos: do cortar, escavar, encurvar, pendurar, etc. Assim, o cubo inicial vai gradual e radicalmente mudando - “desmembrando-se”. Num trabalho dentro do próprio objeto, como que num impulso de esculpir o espaço, colocando uma forma moderna, criativa, a construir o ideal.

Neste sentido, podemos dizer que existe um certo gesto de hospitalidade, concretizado em dois momentos. Através dos volumes altos (17,20m) que formam um “U” aberto para a cidade e pelo braço horizontal, que fazendo a aproximação à escala humana, desemboca na fachada principal para construir o momento da entrada. Ao passo que nas restantes direções é contraposto um trabalho mais seco e sólido. Em termos de materialidade, os esboços evidenciam uma ideia de placagem, compondo uma estereotomia que densifica os alçados.

Nisto, a torre sineira axial precedente lateralizou-se e agregou-se ao corpo da igreja, estendendo o “U”. Sem se autonomizar verticalmente, deixa de ser uma torre no sentido específico do termo, porém, esta composição vem garantir por si só, a inegável exposição do campanário - tanto pela abertura explícita da caixa, como pela conversão dos ressaltos, do corpo colateral à nave, no braço baixo constante (3,4m). Inicialmente surge uma estrutura metálica para os sinos justaposta ao volume, que evoluiu depois para uma solução mais integrada na composição arquitetónica - causando um rebaixo coroado com duas ameias, com uma feição algo militar.

Campanário
ao fundo e
lateralizado

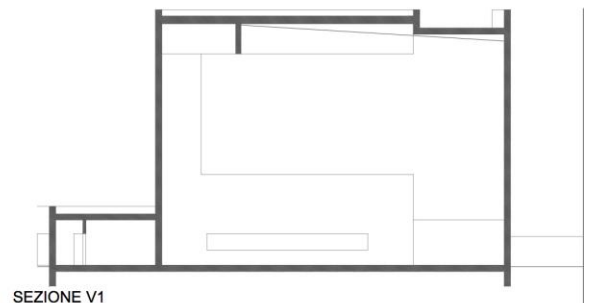
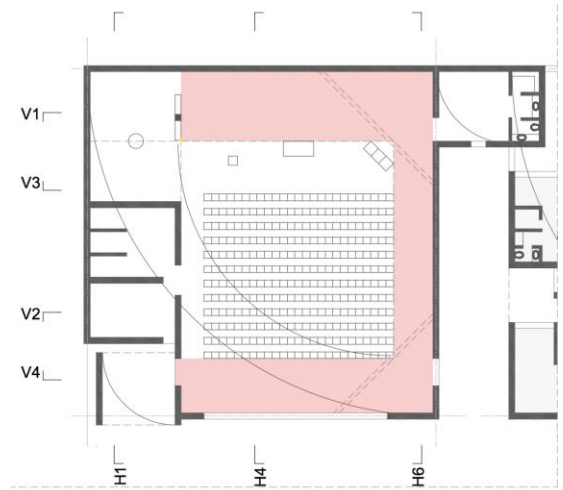
Também o desenho da fachada principal divergiu e resultou mais simples. Conquanto não tenha sido uma exclusão imediata (fig. 209), o sistema do portal ao centro no encontro com o altar, seria abandonado em prol desse volume baixo, que redesenha a entrada lateral anterior. Aqui encontramos uma clara diferença em relação às outras igrejas do autor. O acesso desdobra-se em dois pontos, no corpo baixo apontado e na porta secundária recortada na parede lateral oposta, mas em nenhum deles é feito de forma axial. Quanto à empena frontal, uma janela horizontal (12,10m por 1,10m de altura), mais próxima daquela que vemos na fachada lateral da igreja do Marco, vem agora ordenar o alçado principal, intensificado a abertura e relação do espaço sacro com o adro.

Alçado principal -
fresta horizontal e
antecâmara lateral

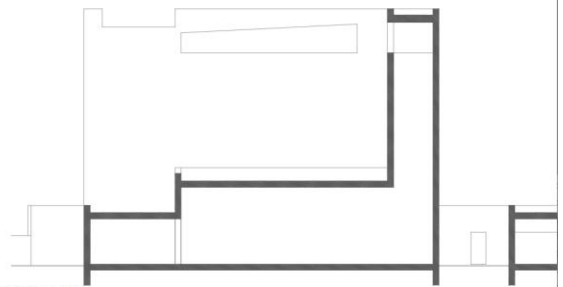
Em tudo igual às outras duas igrejas, os esboços avultam a insistência no desenho da entrada principal. Ainda que destacada logo à partida, face à considerável diferença de cotas, as hipóteses estudadas investem na sua autonomização. Jogam com a inclinação ascendente da cobertura, conjugada à possibilidade de uma moldura num material diferente, até à secção e segregação desse corpo, soltando-o da ala lateral para receber os crentes, conforme Siza veio a optar. Se este esquema é invulgar, quando pensamos numa igreja, nele consta o mesmo objetivo das soluções convencionais - delinear uma antecâmara. Um espaço contido que funcione como um “filtro” entre exterior/interior, preparando a passagem progressiva para o espaço sagrado.

Organizada sob um quadrado, a igreja mostra-se então fiel ao modelo de planta centralizada sublimado pelo Concílio do Vaticano II. De acordo com as instruções litúrgicas, para uma igreja, a planta quadrada é de grande riqueza e tem enormes possibilidades, na medida que a

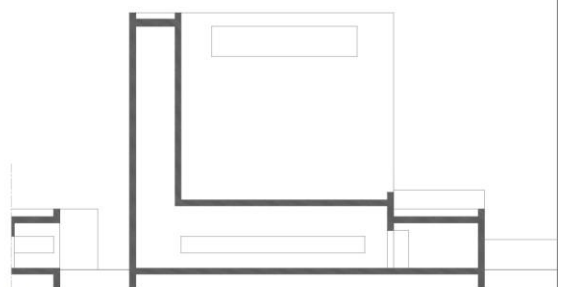
Igreja
centralizada



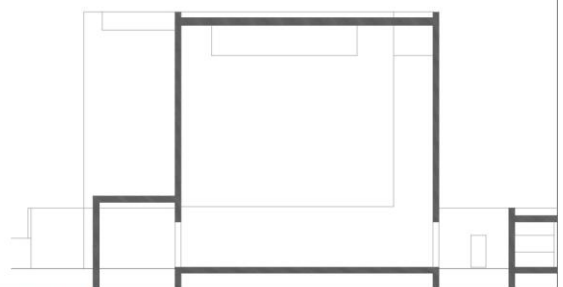
SEZIONE V1



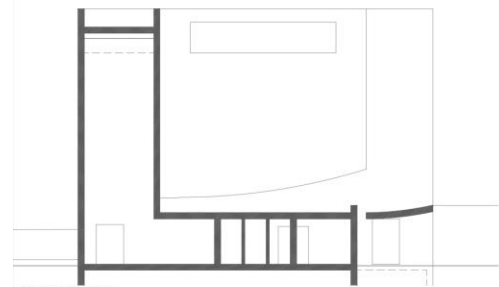
SEZIONE V3



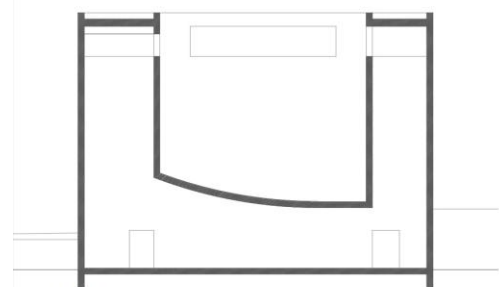
SEZIONE V2



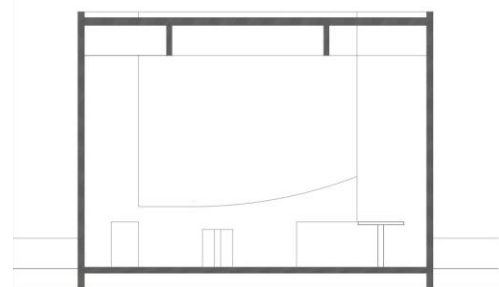
SEZIONE V4



SEZIONE H1



SEZIONE H4



SEZIONE H6

213| Espacialidade interior regular da igreja de Carrilho da Graça

2ª Versão, da igreja de Santa Maria del Rosario (1999)

214| Planta e cortes, destacado a vermelho o “deambulatório”

concentração dos fiéis em redor do altar, estimula o ideal de uma comunidade participativa, real. (Alemã, 2005, p. 8). Neste seguimento, são várias as igrejas modernas e contemporâneas que exploraram esta planimetria: a igreja em Colonia-Marienburg, por Dominikus Böhm (1954); a First Unitarian Church, Rochester/ Nova Iorque, por Kahn (1959-67); a St. Peter, Klippan/ Suécia, por Sigurd Lewerentz (1963-66) e, novamente, a igreja de Santo António, por Carrilho da Graça (1993-2009); constituem alguns dos muitos exemplos que poderiam ser dados. Importa frisar, no entanto, a diferença óbvia da igreja de Roma em relação às anteriores.

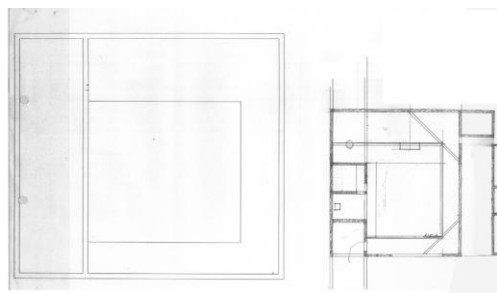
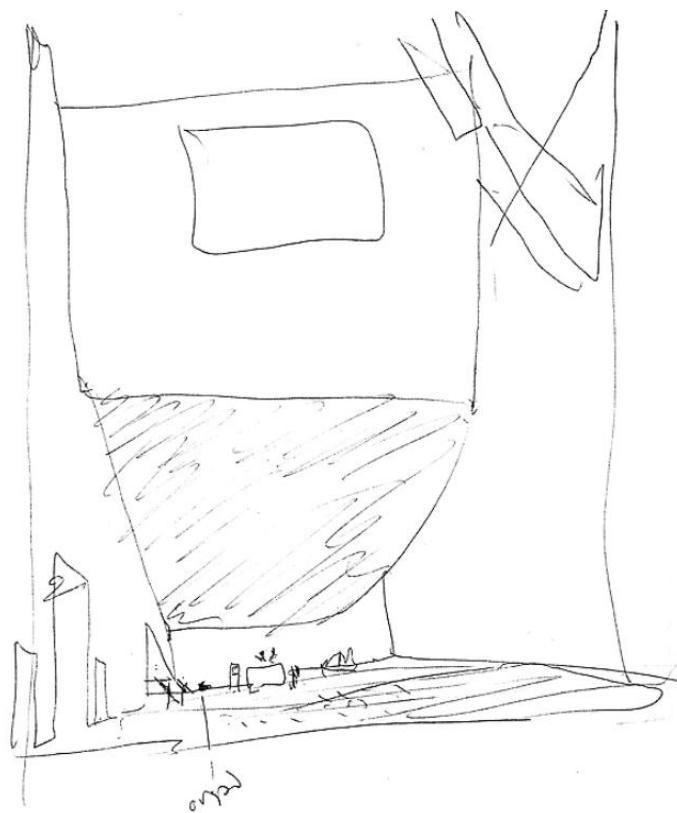
Apesar de a planta geral exibir um quadrado, a leitura interior do salão de culto é contudo discrepante; devido ao corpo de serviços de apoio que contrai o espaço da nave, tornando-a retangular (17x23m). Ainda assim, o quadrado (18x18m) que surgia no primeiro projeto a circunscrever o espaço dos fiéis, seria ao mesmo tempo diminuído (a 14x14m) e sublinhando. Primeiro, propõe-se um grupo único de assentos para assembleia, mais largo que comprido e concentrando por igual o presbitério, de modo a suscitar a desejável aproximação ao culto. De seguida, Siza faz descair o teto exatamente sobre este quadrado menor, demarcando-o e repondo, assim, a centralidade da composição.

A duplicação da cobertura que cobria o quadrado deu lugar a uma pala, curva e dinâmica, ascendente no sentido do presbitério. Na plasticidade deste gesto, Siza parece simultaneamente responder a duas intenções. Por um lado, ao fazer pender a cobertura, confere uma sensação de acolhimento e proteção ao espaço de permanência dos fiéis e à celebração, metaforizando no limite um Deus que desce para junto do seu povo. Por outro lado, Siza serve-se deste elemento desconcertante para quebrar a uniformidade da forma e “fabricar” o impulso vertical, apanágio da atmosfera piedosa. Em extensão, embora seja uma caixa cúbica, logo pouco pronunciada verticalmente, esse efeito é manipulado na “escavação” dentro do próprio objecto. A ideia de elevação do espaço resulta da tensão espacial criada pelo jogo de polaridades entre: contenção/dilatação, vertical/horizontal, racional/ôrganico, estático/dinâmico e luz/sombra. Dai que, contextualmente, a verticalidade seja muito forte - os 4 a 6m de pé direito livre da pala em confronto com os 16m do “U”, aguçado pelo tratamento cúmplice da luz.

Pala curva

Nos topos de dentro do canal alto são rasgados longos janelões, de igual dimensões (9,6 x 2m de altura), à excepção do que se assoma sobre a envoltória do presbitério que apresenta um vão ligeiramente inclinado, alinhando com o rebaixo do campanário. Este canal de luz permite explorar o subtil tratamento da fonte de luz principal dos espaços da igreja. Uma luz zenital, “divina”, que varre os panos das paredes, sendo complementada pela luz directa, “terrena”, da janela horizontal baixa; em ambos os casos com a preocupação de evitar que o celebrante fique em contraluz. Assim, o corredor transversal da igreja, junto à entrada, torna-se a zona mais iluminada, enquanto os espaços de culto colaterais (a capela, confessionários e baptistério) são sensivelmente mais sombrios. Sem luz directa, recolhem pelas aberturas comunicantes com a nave a luz do grande salão, formando uma ambiência mais baixa e intimista.

Canal de luz



215| Ideia de pala e esquema da estrutura. Modelo 3D do espaço com mobiliário.

Como Wölffling verificou: “no renascimento o arquiteto pensa linearmente, o seu objectivo é encontrar a fluidez e harmonia das linhas, enquanto que o Barroco pensa apenas em massas: as sombras e luz são os seus elementos.” (1991, p. 33) Neste sentido, diríamos que um jogo similar de massas, está presente neste projecto. A sensibilidade e ambiência daquela luz cénica e impactante do Barroco, parece ser aqui recriada, ainda que numa ordem mais contida e abstracta. À semelhança do Barroco, a luz manipulada, reflectida e direccionada, converte-se num convicto agente de transformação e comoção, desempenhando um papel fundamental na concepção espacial simbólica. Feita de antagonismos, de luz e sombras, reforçam a assimetria e a dinâmica do espaço, ressaltando as massas e as geometrias simples combinadas, numa certa teatralidade.

Numa estratégia algo similar à igreja da Malagueira, a tensão espacial é novamente provocada pelo jogo de coberturas e de luz, agora claro, num grau de complexidade muito maior e sobretudo mais enfático. Contudo, a forte pressão exercida pela cobertura rebaixada não tem como objetivo a caracterização do espaço de assembleia em relação ao presbitério, pois conforme dissemos o presbitério está integrado neste espaço baixo. Este é talvez o grande paradoxo desta igreja. O espaço que retém o limite de onde brota o espaço sacro, não tem associada nenhuma função eminentemente litúrgica, apenas facilita a comunicação e a deslocação na igreja. Mas, estabelecendo a ideia de um percurso que, a partir da antecâmara até à cruz descentrada no presbitério contorna o espaço central, já é ele próprio um espaço sagrado. Isto é, podemos admitir que este espaço-caminho funciona como um deambulatório, delineando e reformulando o percurso processional perdido, que já não é axial mas envolvente. Assim sendo, por detrás da manipulação da forma está a procura de luz e de verticalidade aliada à ideia de percurso. E essas alterações profundas que se fizeram na volumetria do espaço interior resultam no exterior do volume. O interior desenha o exterior.

Ideia de
“deambulatório”

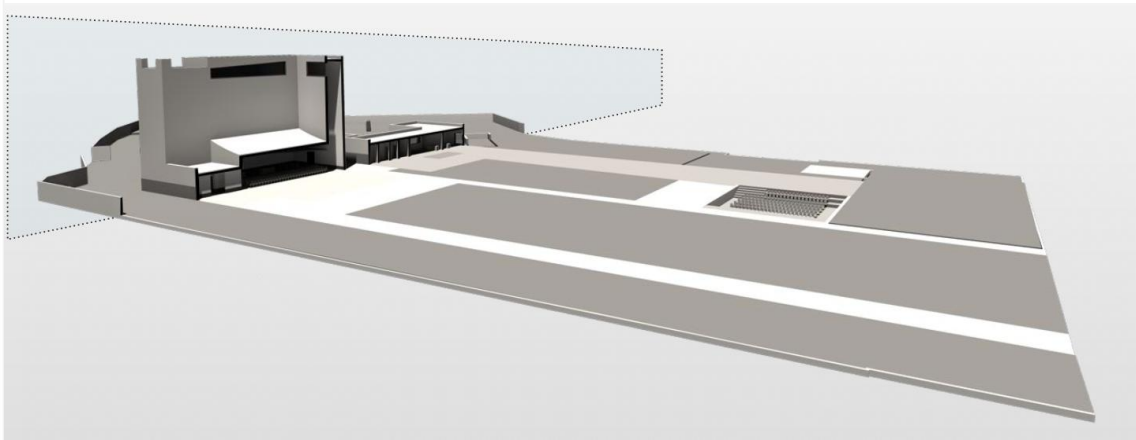
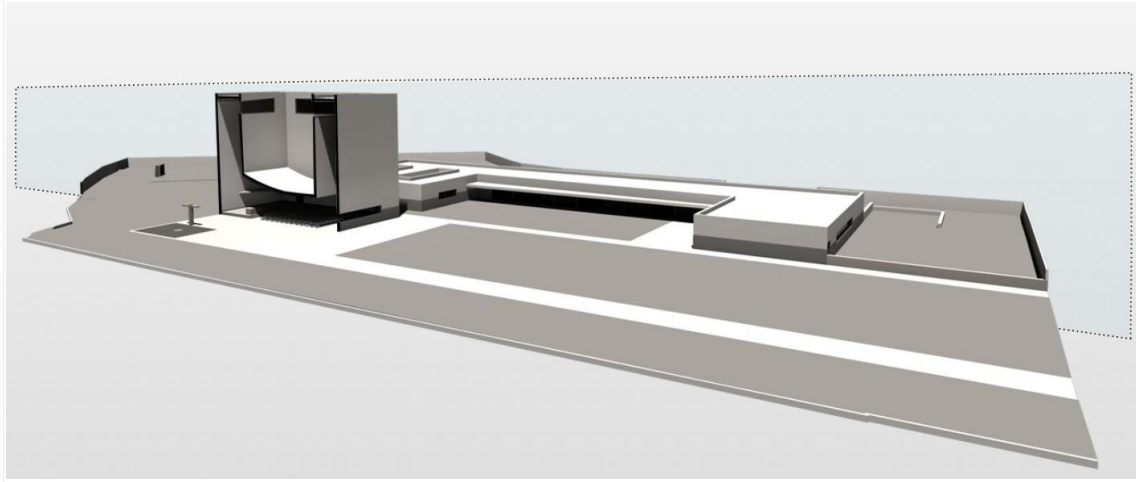
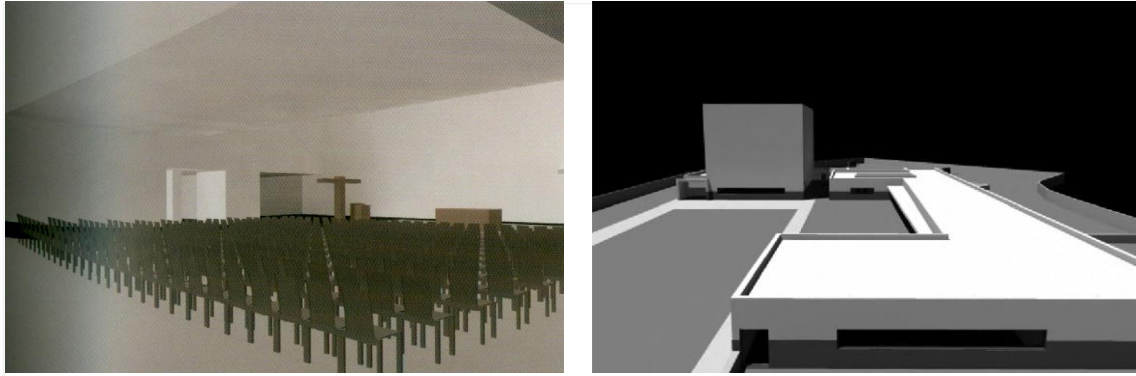
A esta espacialidade bastante rica e complexa, corresponde no entanto soluções técnicas bastante simples. Uma estrutura de paredes portantes complementada por duas vigas diagonais (no lado esquerdo) e uma viga reta (na continuação da parede divisória da ala direita) de modo a conduzir as cargas da pala para as mesmas. As vigas são deliberadamente escondidas nos topos do volume alto para simular e prevalecer a imagem de suspensão do teto.

Poética de
construir

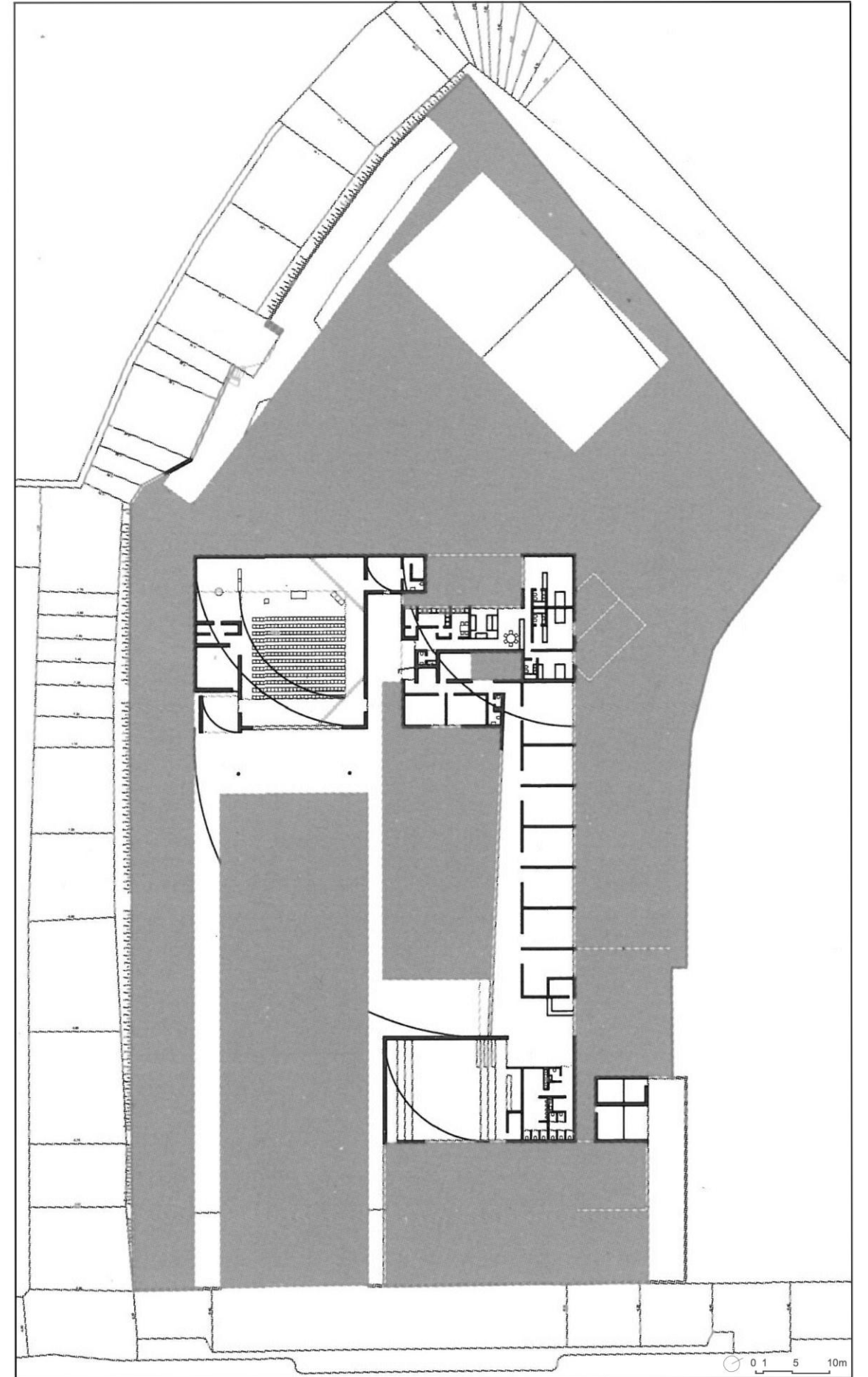
Os materiais propostos estão ainda, naturalmente, muito pouco definidos. Como referem Pedreirinho & Seara, apenas podemos reter as ideias gerais, algumas delas já ensaiadas na igreja do Marco e com os resultados que conhecemos: “nos interiores seriam sobretudo utilizados a madeira e o azulejo, tirando partido da expressão de continuidades de cores, brilhos e texturas experimentados no Marco de Canaveses.”(2011,p.62)

Ao nível das condições funcionais do culto revemos também a solução da igreja do Marco. Tanto a opção das cadeiras individuais como a organização do presbitério - no seu conceito distintivo mas próximo de pódio, na disposição e proporções dos principais componentes litúrgicos - tudo é idêntico. Neste aspeto houve um reaproveitamento claro das conquistas

Mobiliário



3ª versão do complexo de Santa Maria del Rosario, relativo a Fevereiro 2000
216| Planta de implantação
217| Esquemas 3D



alcançadas na igreja anterior.

3ª versão (2000) -
Pequenas afinações

Referente ao projeto de Fevereiro de 2000, os aspetos a assinalar são poucos, no fundo, o projeto já estava praticamente consolidado. De notar apenas as alterações introduzidas ao nível da circulação entre a área de atendimento da casa e o centro paroquial, agora formando uma clara ligação, levando à necessidade de uma nova janela horizontal, relacionada com a sucessão de janelas da igreja e do auditório (fig.217), como aliás vemos nos alçados do Marco. Houve, também, uma reorganização interior do auditório, para um esquema repartido em duas plateias e com o palco ao meio; a inserção de um corpo próximo deste e ainda o redimensionamento de algumas áreas de serviço da casa, dos confessionários e do vestiário na sacristia.

Em síntese, nesta proposta a lição do Marco faz-se presente, constituindo a primeira fonte de inspiração desta igreja. A familiaridade entre ambas é de tal forma notória, que podemos entender a igreja de Roma como uma variante mais complexa e exuberante da primeira. Ainda assim, as diferentes versões trouxeram algumas mudanças significativas, mais ajustadas com as diretrizes do Concílio do Vaticano II (já não é o modelo longitudinal que se pretende obter), e que nos permitem igualmente apontar um certo distanciamento. Este concentrou e fundamentou-se na experimentação com a forma, como uma via possível para o conceito sacro contemporâneo, resultando uma peça bastante escultórica e livre. Se ao primeiro olhar parece isenta de ligações com tudo o que a rodeia, percebemos que é precisamente a autonomia da sua forma, neste contexto de periferia, que permite o seu reconhecimento enquanto programa diferenciado. A igreja não sobressai, portanto, pela imagem exterior abstrata e ao mesmo tempo canónica como vimos no Marco, mas sobretudo pela escala que assume dentro da própria composição do complexo e em relação ao índice de baixa densidade construtiva do bairro de Magliana. Neste sentido, não será errado afirmar que do tríptico em estudo, a igreja Roma é a mais abstrata. O seu carácter distintivo é assinalado, simultaneamente, pela austeridade e imponência que imana, mas fora os sinos pouco nos diz quanto à sua função.

De sobremaneira este trabalho de esculpir o objeto é deliberado em função da tensão espacial, que se pretende promover no interior, enquanto principal força evocativa do sagrado. No limite, cruzando livremente a tensão espacial incipiente da suspensão do teto da igreja de Évora, com o jogo de polaridades entre formas ortogonais/estáticas e orgânicas/dinâmicas, patente no espaço do Marco, Siza propõe uma pala curva rebaixada, a partir da qual praticamente tudo se gere - a busca de luz zenital, a instabilidade da caixa cúbica e a sua verticalidade manipulada, a centralidade dos fiéis e do culto e por oposição o percurso envolvente.

Por outro lado, conforme apontam Pedreirinho & Seara, este gesto audaz da cobertura curva, em parte “(...) *nos remete para lembranças da pala do pavilhão de Portugal, que Siza tinha concluído pouco antes.*” (2011, p.61) Quer isto dizer, que pode igualmente tratar-se de uma forma reconduzida de uma pesquisa contemporânea, neste caso de um projecto secular, mas cujo programa comemorativo e representativo do país, do Estado, levaria Siza à procura de uma



Arquiteturas de Siza - Tensões depositadas na forma

- 218| Pavilhão de Portugal, Lisboa (1998)
- 219| Museu de Serralves, Porto (1991-99)
- 220| Capela Santo Ovídio, Lousada (1989-2001)
- 220| Pavilhão de Multiusos, Gondomar (2000)
- 221| Centro de Estudos, São Miguel (1998-2005)

sintaxe também algo monumental e simbólica. Neste, uma tela de escala colossal e algo volátil cobre o espaço da praça, marcando a zona de acolhimento e surgindo como uma marca representativa forte. Vale a pena ressaltar que não se trata de uma transposição directa, demonstrando-nos, ao invés, a que ponto formas similares se podem revigorar e assumir múltiplas identidades e ressonâncias, segundo o modo como estão a ser reutilizadas.

Na verdade, este recurso de tensão depositada na forma, de maneira a criar a receção genérica ao edifício ou a sensação de conforto no espaço aos seus utilizadores, não é um argumento exclusivo destes programas mais “elevados”. É comum vermos, nas obras de Siza, palas retas ou semi-curvas, volumes projetados para a frente, ou no fundo confrontos entre espaços com altimetrias diferentes; usados em circunstâncias e escalas diversas, essencialmente a três níveis: entre a ideia de receber, de estar e representação (do poder simbólico ou não). Como todos os artistas, Siza tem inevitavelmente o seu próprio repertório e maneira de remodelar a realidade, o que não significa que se limite a aplicá-lo de forma quase mecânica, pois “*com Siza tudo está sendo continuamente transformado em algo diferente.*” (William Curtis, 1999, p. 247)

III CONSIDERAÇÕES FINAIS

Metamorfoses no espaço religioso - As igrejas de Álvaro Siza

Os edifícios religiosos são um tema especialmente difícil para a arquitetura contemporânea, no entanto, ao longo desta dissertação fica claro que o sagrado nunca deixou de se manifestar das mais diversas formas na sociedade moderna e contemporânea. Entre a piedade instigada por Gaudí, nas formas triunfais e invulgares da Sagrada Família, às igrejas de expressão minimalista concebidas por Siza, separam-nas um século de grandes e significativas transformações na sociedade e na arquitetura, que a arquitetura religiosa como parte inseparável deste sistema, não pôde deixar de acompanhar. Um século que chegou propagando uma metodologia de tábula rasa, um “grau zero” centrado na razão, como alternativa na busca da emancipação humana contra o dogmatismo religioso. Fomentando os valores modernos da individualidade, autonomia e liberdade, esse processo advogou o homem não-religioso como a nova situação existencial do homem moderno, cimentou a secularização das sociedades ocidentais e contribuiu para novos (des)entendimentos acerca do *status* de sagrado. A ideia de que o sagrado está em muitos níveis - onde o criamos; e alimentado sobretudo pelas pulsações e experiências pessoais pode estender-se a toda a realidade.

Neste contexto de debate e de transformação da arquitetura, consideramos, contudo, que é importante encorajar e ter como meta este desenvolvimento a todo o habitat existencial, ao invés de o limitar a edifícios religiosos. Trazendo à tona o vínculo fundamental existente entre arquitetura e sagrado, no sentido que lhe dá Eliade (1992), ao identificar o sagrado como os espaços a que foi concedido significado, *cosmos*, nos quais a existência humana pode acontecer em plenitude - o templo, a casa, a cidade; ou no sentido embutido na célebre quadratura de Heidegger, quando defende o habitar que aloja os quatro elementos numa pertença e unidade originária: “*salvando a terra, acolhendo o céu, aguardando os deuses, conduzindo os mortais, é assim que acontece propriamente o habitar.*” (Heidegger, 1997, pp. 102-103)

Todavia, ao contrário do que se fazia crer, os templos cristãos desenhavam uma paisagem de

reticentes fragmentos que contestam o ateísmo militante e confirmam a imposição coletiva da religiosa. Apesar de tudo a Igreja vingou. Soube renovar-se e evoluir através de sucessivas “crises de significação”, aberta à inovação mas persistindo paradoxalmente na sua vocação tradicionalista.

Da inércia do peso da sua história, ao desígnio de ser moderna e democrática abriu o seu espaço à comunidade e à cidade, sob o conceito de complexo paroquial; do extremo de um funcionalismo litúrgico quase mudo sentiu depois, a premência por retornar a espaços identitários e significantes. Não obstante os lamentáveis devaneios formais, que nem mesmo a arquitetura moderna e contemporânea no seu pressuposto de purificação ficou isenta, deslizou por diversos caminhos, experimentou opostos e divergiu, numa rede que ainda hoje se expande. Veja-se, por exemplo, a coexistência de obras minimalistas, puras, como as de Tadao Ando, e a “igreja-caravela” que Troufa Real desenhou para o alto do Restelo, em Lisboa, um projeto, em construção e envolto em acesa polémica. Baseada, segundo o autor, numa alegoria à vida de São Francisco Xavier e aos Descobrimentos Portugueses, propõe cores berrantes (vermelho, verde, laranja) e uma panóplia de figurações, com um simbolismo contestável, talvez demasiado “espalhafatoso” para a função a que se destina. Um simbolismo que João Norton, da equipa da Pastoral Cultural, qualifica de “*pobrezinho, superficial, de centro comercial*”, ou da mesma forma Diogo Pimentel, à frente do secretariado das Novas Igrejas diz discordar por completo que “*a igreja promova este tipo de espetáculo no meio da cidade.*”¹

Se olharmos para as nossas cidades, vemos que o património construído de casas de culto é imenso, no entanto parece desconhecido e não pesquisado. Voltamos à problemática inicial, o que aconteceu? Porque os edifícios de culto se tornaram edifícios comuns, e já não obras-primas da arquitetura? Não conseguirão os projetistas de hoje conciliar os profundos significados dos ritos e do sentimento popular? Ou estará, por estrutura, esse sentimento desvanecido?

Hoje em dia a arquitetura religiosa, como no geral, fala-se no abstrato. Sem modelo académico ou doutrina adjacente, é pura invenção do homem. Deixa de se poder falar em cânones para se falar eventualmente em representações dos seus criadores, que se servem principalmente da arquitetura referente de si mesma, como tema e meio privilegiado do simbólico e do sagrado. A par da perspectiva mais programática centrada na experiência comunitária do ritual (na qual o espaço sendo importante não é a questão fulcral), existe por isso a consciência crescente do poder da criação arquitetónica para manifestar, pelas suas próprias qualidades, esse horizonte intangível do sagrado. Intensificando a experiência subjetiva do espaço, pela abstração, e explorando as suas qualidades intrínsecas, instauram lugares sobretudo de contemplação, introspeção e transcendência. Mas essa tendência, diríamos ecuménica da arquitetura religiosa, não deixa de evidenciar uma certa autonomia em relação aos hábitos comunitários e aos rituais,

Arquitetura religiosa Católica na sociedade em trânsito

¹ Pareceres manifestados no jornal Público, disponível em <http://www.publico.pt/local/noticia/restelo-ja-tem-igrejacaravela-apesar-de-toda-a-contestacao-1522899> [20 de Maio de 2015]



223| Igreja do Restelo (1999; 2009-), por Troufa Real

de natureza mais coletiva do que individual. Como refere Luís Santiago Baptista (2013, p. 20) “a arquitetura sagrada parece estar assim numa encruzilhada. Torna-se pura experiência significativa do espaço, sempre ameaçada pela proximidade às lógicas massificadas da autoria e do espectáculo, ou assumir-se como estrita prática de comunhão colectiva, perante o espectro da fragmentação e rarefação dos praticantes numa sociedade secularizada.”

De facto, se tentarmos encontrar alguma perenidade de soluções nas igrejas do século XX e XXI, para além da tendência genérica de aproximação dos fiéis e o presbitério, vamos necessariamente encontra-las na individualidade de cada um dos seus autores. Como pudemos constatar neste ensaio, muito para além de uma adaptação à coreografia litúrgica, as igrejas dos últimos séculos são peças autorais, indissociáveis dos seus artistas e do âmbito das suas investigações projetuais, transferidas para este campo disciplinar. A variabilidade de soluções daí decorrente vem, por isso, impossibilitar a sistematização ou o seu estudo nos padrões usuais que enquadraram a história da arquitetura religiosa. A visível abertura atribuída ao arquiteto, estimulada tanto por parte da Igreja Católica (ainda que repleta de contradições, como vimos) como pelo próprio clima de renovação da arquitetura moderna e contemporânea, permitiu exatamente campo de manobra para o domínio do artista. Abriu espaço e continua a abrir; e quiçá por isso, acabou por produzir a ideia de edifício comum ou de uma “arquitetura em excesso” - a arquitetura de espetáculo, mas vazia de conteúdo, que por vezes justificou.

Eu acho que o anonimato fica bem a um edifício religioso, entre outras coisas, porque se não o sagrado, que por definição é absoluto, é relegado para segundo plano por detrás do nome do arquitecto. E isso não pode acontecer. Como dizia Alejandro de La Sota, aos arquitetos pede-se-lhes que desapareçam atrás de um anonimato sério e digno, depois da presença justificada pelo seu conhecimento, pela sua utilidade ao próximo e não por razões fúteis. (2013,p.29)

Acreditamos que a questão do “anonimato” que fala Fernández-Cobián é o ponto central desta discussão. Quando o arquiteto é convocado a construir um lugar para os homens de fé e da religião, dar forma e espaço ao ritual e ao sagrado, ele põe ao serviço da comunidade a sua competência técnica e, inevitavelmente, a sua interpretação e linguagem criativa próprias. São as suas filosofias e os seus argumentos que estão em jogo, tornando estas, no fundo, “as suas” igrejas. Certamente não é disto que se refere Fernández-Cobián quanto ao anonimato, uma vez que é uma realidade que não podemos controlar; mas antes, ao facto cuja maior liberdade suscitada pela natureza deste programa, não deverá servir de pretexto a caprichos gratuitos de desenho ou se sobrepor a afirmação pessoal do seu autor. Nesta perspetiva, o anonimato não significa que haja perda do autor, ele está lá como sempre, mas é sobretudo alusivo ao trabalho necessário e suficiente da arquitetura para atingir o seu propósito, ao invés de uma arquitetura “que se quer pôr em bicos dos pés”, só porque sim.

Trata-se, portanto, da essência impessoal ou da naturalidade do gesto que Mies reconhece nas construções religiosas antigas, enquanto pura expressão do seu tempo, e sem a qual a nova

Anonimato

arquitetura será sempre insegura e hesitante. (Mies van der Rohe, 1993, p. 31) Essa qualidade precisa e objetiva, tem sido cunhada segundo diferentes terminologias. Fernando Távora designa de “*forma justa*” e sintetiza muito bem a questão:

Para ele, porém, projectar, planear, desenhar, devem significar apenas encontrar a forma justa, a forma correcta, a forma que realiza com eficiência e beleza a síntese entre o necessário e o possível, tendo em atenção que essa forma vai ter uma vida, vai constituir circunstância.

Sendo assim, projectar, planear, desenhar, não deverão traduzir-se para o arquitecto na criação de formas vazias de sentido, impostas por capricho da moda ou capricho de qualquer outra natureza. As formas que ele criará deverão resultar de um equilíbrio sábio entre a sua visão pessoal e a circunstância que o envolve e para tanto deverá ele conhecê-la intensamente, tão intensamente que conhecer e ser se confundem, contrariando os aspectos negativos e valorizando os aspectos positivos.(...) A sua posição será, portanto, de permanente aluno e permanente educador (...) Não se suponha ele o demiurgo, o único, o génio do espaço organizado - outros participam também na organização do espaço. Há que atendê-los e colaborar com eles na obra comum. (Távora, 1996, p. 74)

A arquitetura de Siza absorve, renova e amplia este ensinamento de Távora. Em oposição à arquitetura que se mascara obstinadamente dentro das Belas-Artes, Siza insiste de maneira provocativa, afirmando que “*os arquitetos nada inventam*”, sendo a sua tarefa (ou arte) transformar a realidade, em vez de se preocuparem com a criação *a priori*. Como o mesmo sustém: “*Recolher-se-á que não se inventa uma linguagem como não se inventa um estilo de vida. Reconhecer-se-á que a linguagem se transforma para se adaptar à realidade e para transformá-la.*” (Siza cit. por Frampton K. , 2000, p. 61)

O que o move é a procura da “*forma justa*”, ou nas suas palavras, “*a questão da medida e da proporção*” de acordo com a reflexão sobre a “*vocação*” específica dos edifícios e dos lugares:

“*(...) não se pode deixar que a dúvida, ou razões de ansiedade pessoal autorizem seja quem for a quebrar a medida das coisas.*” (Siza, 2009, p. 62)

“*(...) não tenho nenhuma ânsia em ser moderno. Acredito que cada projecto tem uma vocação, nasce de uma realidade interna que vai para além da vontade do arquiteto e do desenho.*” (Siza, 2009, p. 58)

É este ato de projetar cuidado que constitui, sem qualquer dúvida, a mais-valia das suas conceções de espaço de culto, analisados nesta dissertação. Levando-nos ao segundo grupo de questões levantadas: qual a abordagem de Siza perante o programa religioso? Poderemos dizer que estas são as igrejas de Álvaro Siza? De que forma a sua arquitetura se manifesta nas intervenções de Évora, Marco e Roma?

No caso de Álvaro Siza temos um arquiteto laico a envergar na construção do espaço sacro, um

tema, como aponta Cidália Silva (1999, p. 131), de acesa discussão no século XX, entre clero e arquitetos. Nesta discussão, em boa parte, está subjacente a questão da especialização do arquiteto, algo completamente redutor se pensarmos na sua igreja construída, ou até se pensarmos na forma brilhante como Alvar Aalto resolveu o Sanitário de Paimio (1928-33), sem nunca ter realizado nenhum antes. O que importa aferir deste fator é que, ao contrário por exemplo de Rudolf Schwarz, Teotónio Pereira e Nuno Portas, arquitetos intensamente envolvidos no debate sobre a conceção dos edifícios de culto de hoje, Álvaro Siza parte sem vínculos para este programa, e o facto de estar posicionado longe deste debate permite-lhe outro olhar sobre a questão. Para ele, mais do que materializar a ideologia de um espaço comunitário e democrático, conforme culminaram as investigações dos anos 60, era fulcral recuperar valores e referências arquetípicas do objeto arquitetónico da igreja:

A tendência no desenho das igrejas, nos últimos anos, tem estado voltada para a criação de espaços quase como auditórios, com uma atmosfera escassa. Queria fazer um edifício que pudesse transmitir a 'ideia de igreja' na sua forma, e isso automaticamente suponha reconsiderar a tradição (...) Assim desenhei algumas coisas na Igreja reinterpretando a tradição; outras evoluíram das discussões que mantive com o clero de como se fazem hoje em dia, os principais actos da cerimónia, onde se colocam as coisas, etc. (Siza, 1999, p. 236)

Há muitas igrejas que não se reconhecem a não ser pelo símbolo distintivo da cruz. Foi o que eu quis absolutamente evitar. Mesmo que haja uma, não será através dela que deveremos saber que estamos perante uma igreja, assim como não é preciso meter um painel de "saída" em frente de uma porta se ela for bem desenhada. (Siza, 2009, p. 182)

Estes excertos de Álvaro Siza a respeito do carácter que pretendia conferir à igreja de Marco, marcam as linhas transversais da sua pesquisa da ideia de religioso, perseguido nestes três projetos. A sua intenção é *desenhar uma igreja que parecesse uma igreja e não um edifício com uma cruz*, materializando a sua crítica face à arquitetura antecedente, ou mesmo coeva, de tal forma agarrada e condicionada pelo programa litúrgico, que perdeu a sua essência. A essa arquitetura, Siza contrapõe a sua confiança na capacidade da arquitetura comunicar volumétrica e espacialmente a sua identidade, de construir objetos de exceção na cidade, significantes e simbólicos, sem recorrer enfaticamente a signos superficiais e exteriores a ela.

Em Évora vemos o complexo paroquial com a igreja mais "camuflada". Não é propriamente pela escala diferenciada da igreja que a reconhecemos enquanto tal, mas pela grande escala do conjunto autónomo, uno e compacto, face à cidade. Intrínseca à estrutura do bairro da Malagueira, que Siza está a conceber em simultâneo, podemos ver essa neutralidade da igreja quase como uma resposta natural ao próprio lugar. Ou seja, o objetivo de Siza, com o complexo paroquial, é resolver o ponto de interseção do novo assentamento com as torres pré-existentes. Com uma presença demasiado forte sobre o território e sobre a paisagem, a igreja não podia

Autonomia vs
integração.
Conciliação
tangível

concorrer com estas, impor-se pela escala ou pela opulência do desenho. Tinha, portanto, que marcar de maneira inversa, sendo a interiorização do complexo, a solução encontrada à trivialidade envolvente. Não sendo um sítio maravilhoso, Siza inventa um universo interno próprio, propondo espaço urbano dentro de si, como forma de propiciar a aproximação almejada à atmosfera sagrada. Ao mesmo tempo, do ponto de vista exterior, o complexo parece extremamente alentejano, se assim podemos dizer. É alentejano de maneira relativamente espontânea, sem esforço, pois, protegendo-se da banalidade em volta e também do clima, cria espaços francamente abertos para o interior, tal como é comum na construção do território no Sul de Portugal. Ainda assim, dentro dessa massa ou ordem maior, é notória a busca, de Siza, em fazer sobressair a igreja. Esse trabalho manifesta-se no enquadramento do adro, como o espaço de receção individualizado da igreja, e na aplicação de um material diferenciado na fachada principal, numa aproximação à carga simbólica da pedra.

No caso do Marco, o reconhecimento do programa é feito, sobretudo, pela recriação de espacialidades associadas à ideia de adro. A fragmentação do programa, em três edifícios com escalas diferentes, joga a favor da irrevogável autonomia da igreja, oferecendo ao mesmo tempo, a possibilidade de relacionar o complexo com a envolvente próxima. O encontro da escala dos três elementos do conjunto é, neste sentido, dado e calibrado pelo contexto. O centro paroquial resulta da escala do conjunto de habitações em espinha, dando-lhe continuidade; por sua vez, o centro paroquial dá escala à casa que se confronta com a empena; e para encontrar a escala da igreja, Siza usa o lar de idosos como referencial. Nesta obra, vemos uma procura mais efetiva de alinhamentos, de referências e de uma maior verticalidade para a igreja, aproveitando o declive natural do terreno para fazê-la surgir mais alta e socorrendo-se dos pontos visuais com o vale como sustento da arquitetura criada. Por outro lado, a distância impulsionada em relação à cidade, pelo nível próprio em que se encontra e pela faixa de afastamento criada pelo jardim da capela mortuária, fortifica a presença forte e destacada do complexo sobre o território.

Mais do que no caso anterior, no qual o adro é apenas mais uma parte da proposta, sendo o espaço público central formulado no interior do quarteirão, este é um adro no verdadeiro sentido - a estrutura capaz de gerar centralidade à sua volta, de “coser” e retificar a malha fragmentada. Siza demonstra, assim, a plena capacidade de reativar a cidade, colmatar as “feridas abertas” decorrentes de um crescimento descontrolado, a partir de operações pontuais, de pequenos fragmentos. As intenções relativas à construção do complexo colocam-se, então, na questão da identificação do objeto arquitetónico, mas também, na oportunidade de (re)desenhar cidade, estabelecendo a arquitetura e o urbanismo como elementos de uma mesma equação.

No caso de Santa Maria del Rosário, diríamos que é o complexo “mais de periferia”, visto pertencer a um bairro habitacional, quase uma zona dormitório nos arredores de Roma. Aqui, obviamente, pela própria lógica do bairro de Magliana, é um exercício numa escala de loteamento. De objetos independentes que estão dentro de uma parcela autónoma murada, exigindo-se à igreja que consiga comunicar a sua função de fora do lote. Por esse

distanciamento da rua, é a forma que está a ser trabalhada, enfatizada, de modo a anuir o seu reconhecimento, essencialmente por três aspetos: primeiro pelo posicionamento cenográfico da igreja como culminar do adro fechado; segundo pela tensão radical entre a igreja vertical e cêntrica *versus* o corpo dos serviços paroquiais horizontal e longitudinal; e terceiro pelo desenho sofisticado da igreja, não em jeito alegórico ou figurativo, mas servindo-se dos argumentos modernos (do escavar, seccionar, encurvar, etc.).

Por esta visão panorâmica, observamos que, embora o princípio regulador dos três projetos seja o mesmo - conceber uma igreja que seja reconhecível no seu contexto urbano -, o meio de alcançá-lo apresenta divergências significativas, das opções de representabilidade tomadas. Em cada caso, Siza encontra um desenho próprio de identificação, fruto da interação com o local. Da consciência de que a realidade deve ser modificada a partir dela mesma, em vez de forçar manipulações arbitrárias.

Nesta lógica, apesar da autonomia própria de um programa deste tipo, Siza tal como Távora não vê a arquitetura, em nenhum momento, como “*uma virgem branca intocável*”. (Távora in Trigueiro, 1993, p.90) Insiste em conhecer a “*circunstância*” em que atua e participa, porque “*a beleza [da arquitetura] inscreve-se num sistema de relações, não no efeito que produz uma única peça acrescentada (...) É impossível que um monumento (...) seja belo se desprezar o seu contexto. Eles são complementares*” (Siza, 2009, p. 195) Para isso, Siza usa do início ao fim a ferramenta que lhe é mais útil: o desenho. Porque como diz o desenho “*(...) dá outra capacidade de ver*”; e saber ver é fundamental para um arquiteto. (Siza, 2003, p.29)

Através do desenho, Siza vê, procura, pensa e transforma. O lugar não é um dado adquirido, é dado a explorar, sob a proposição supracitada de que “*a ideia está no sítio*” (Siza, 1994, p.64); e Siza desvenda-a, tomando sempre as necessárias liberdades que decorrem do reconhecimento que a mesma cidade é material aberto, disponível à reinterpretação e transformação constante. A coerência das propostas advém da acuidade das novas peças às narrativas urbanas, utilizando os vários elementos em jogo como garante da vitalidade dos espaços e do edificado. Como observa Ellen Frank: “*a construção da conexão é também a construção do significado*” (1979, cit. por Testa, p.144) É assim que as obras de Siza ganham significado. Não somente, pela referência à arquitetura, ou a elas próprias, mas num local e tempo específicos, conforme completa Testa. É uma arquitetura atenta ao lugar, mas de forma alguma, é a ele subordinada.

Concomitantemente, para poder estreitar a capacidade da obra comunicar e relacionar-se com o homem, Álvaro Siza compreender ser necessário “*reconsiderar a tradição*” - a raiz do arquetípico, resíduo da memória coletiva. Tal como as experiências do início do século, Siza faz a ponte com a tradição, no seu intento por resgatar o carácter espiritual, evasivo e indescritível destas edificações. Porém, ao contrário destas, Siza utiliza a tradição num processo dinâmico de criação, que atinge aqui o grau de síntese. A sua matéria-prima são os grandes temas recorrentes na história da arquitetura religiosa, independente de um estilo ou época precisa, ancorados numa linguagem que é a sua, e em função do espírito do seu tempo.

Reformulação da
história - tradição vs
contemporaneidade

Daí as tipologias utilizadas nos três complexos. Os padrões que reconhecemos dos conjuntos conventuais em São João Bosco, numa cidade aliás, onde o passado destas construções é riquíssimo; a recriação dos adros rurais em Santa Maria; ou as reminiscências da basílica antecedida por um pátio exterior cerrado conjugadas à simbologia dos muros em Santa Maria del Rosario. Daí, a recriação da imagem exterior das igrejas. Dos campanários, da cabeceira, da fachada tripartida flanqueada por duas torres, do legado da arquitetura religiosa portuguesa, ou a exploração da simbologia do momento da passagem, através da reinterpretação do tema do portal, do nártex ou do alpendre. Daí, igualmente, a sua insistência no modelo longitudinal mesmo considerado obsoleto. A ideia do percurso processional que estrutura a igreja, podendo ser axial ou até mesmo envolvente, numa articulação íntima com o desenho do mobiliário litúrgico. Sendo que o tema do percurso, sintetiza por igual uma das ideias destacadas na produção arquitetónica deste autor. A indução da experimentação dos seus edifícios mediante uma intensa *promenade architectural*, na qual o visitante é guiado mediante uma lógica gradual de aproximação - entre compressões e expansões, centralidades e excentricidade, variações de luz, a sensação de peso, e sua oposta, sensação de “não gravidade”, que perfazem e contribuem para a dinâmica da experiência arquitetónica.

Pela consciência do seu tempo e pela sua condição de arquiteto moderno e com ideias próprias, Siza não se limita a copiar os “rasgos” formais e simbólicos da tradição Católica, mas “desdobra-os” de diversos modos. O programa, a forma, os espaços internos e os objetos religiosos são trabalhados a partir de uma releitura criativa (desfamiliarização) que permite reinventar uma identidade ligada à memória Cristã, ao mesmo tempo, que é perceptível a sólida investigação pela abstração e grande contenção que a natureza do programa exige, “ (...) *para que a expressão arquitetónica se manifeste naturalmente*”. (Siza, 2009, p. 184)

Neste aspeto, Siza debate-se por não invocar uma falsa retórica ou a superficial manipulação de signos, nem de certo modo o problema oposto, de levar demasiado longe a abstração ao ponto da obra não ser capaz de comunicar através de nenhuma imagem reconhecível. O esforço prende-se com a construção de um diálogo consistente entre contemporaneidade e tradição, entre abstração e figuração - num todo novo e significativo, que constrói igualmente história. Posto que a tradição, não é apenas continuidade, mas evolução, variação ou mudança. Como ensina Távora, deve-se “*aumentar ao passado, algo de presente e algumas possibilidades de futuro*” (cit. por Trigueiro, 1993, p.13), enriquecendo-o.

Vemos, portanto, nestas propostas “*o habitual silêncio das obras de Siza (...) a preocupação de evitar protagonismos desnecessários e, por isso, ruidosos*”. (Cruz, 2005, p. 107) São construções compósitas mas, no entanto, elementares, onde os volumes brancos contrastantes com a pedra, de resultado simultaneamente contido e expressivo, não são estranhos à sua arquitetura (Banco de Vila do Conde, Faculdade do Porto, Escola de Setúbal, entres outros). A força evocativa do espaço, faz-se valer também pelas tensões e ambiguidades espaciais frequentes na sua arquitetura, como similarmente frequentes na construção o sagrado.

O ornamento pode parecer inexistente, de tão depuradas ou minimalistas que estes projetos são. Porém, colaborando com o sentido proposto por Matilde Pessanha, vemos que: “*Na sua obra o ornamento é natural. Nela ele regressa às origens à natureza (...) Nela o ornamento é, não o supérfluo, mas o extraordinário. (...) A própria luz já é um ornamento pela maneira como Siza a faz vibra e ‘cantar’, desdobrando-a, fazendo-a reflectir e ressoar no interior das suas obras*” (Pessanha, 2005, pp. 26-29)

A sua mestria no trabalho da luz está claramente patente nestas igrejas – são esculturas de espaço e luz. Epifania primordial do divino, a luz desempenha, à imagem da história destas construções, um papel chave na orquestração do espaço. Já não estruturas sombrias, mas um espaço luminoso por excelência, que inclusive se abre para o mundo tal como ele é no Marco ou para o adro interior em Roma, contrariando a ideia de espaço sacro recluso.

Por outro lado, embora estas propostas tenham como “espinha dorsal” a conceção de uma igreja discursiva, não significa que Siza não procure refletir sobre a liturgia renovada. Esse esclarecimento, foi-lhe facultado por uma equipa de teólogos, ao que sabemos tanto no Marco como em Roma, a pedido do próprio arquiteto. Trata-se, assim, da sua convicção sobre o trabalho crucial da participação interdisciplinar no âmbito da arquitetura. A colaboração “*na obra comum*”, tal como defendia Távora.

Participação - obra
de convicção
conjunta

Deste modo, se o complexo de Évora parece ainda precoce ou embrionário em muitos aspetos, só poderemos explicar o grande salto qualitativo dado no Marco, e depois continuado em Roma, através do grande benefício que foi para Siza o contacto com Nuno Higinio. Este padre peculiar, amante da poesia, está intimamente ligado à evolução da sua pesquisa do sagrado, passando esta, por diversas metamorfoses, geradas e exigidas para se ajustar às circunstâncias em questão. Como a palavra metamorfose sugere - uma mudança na forma, bem como um processo de gestação, de amadurecimento, que comporta diversos estados, mas cujo substrato em transformação é o mesmo. Há sempre novas solicitações, novas abordagens, até do mesmo tema. Não sendo verdadeiramente outra coisa, nunca é igual. A arquitetura de Siza é, portanto, maleável, reinventa-se em cada projeto, oferecendo a história, a cidade, a paisagem, a memória e a sua experiência as inesgotáveis fontes do seu método de transformação.

Em jeito de balanço final, Siza restabelece a arquitetura como uma atividade poética e interrogativa, aproximando-se de Schwarz ou de Perret, na ideia de arquitetar um espaço significativo, servindo-se da arquitetura, como base, veículo e metáfora do sagrado. Conforme o padre Alain Couturier sugeriu: “*um edifício sagrado apresenta-se pela própria qualidade das suas formas.*” (1953, cit. por Curtis, 1999, p.252); e Siza demonstra isso mesmo. Parte da arquitetura para a liturgia e não o inverso, pois se a forma tem de responder ao programa, não pode, no entanto, resumir-se exclusivamente a este. Existe sempre um momento em que é conveniente libertar-se, emancipar-se daquilo que a função transporta e obriga, e ao “*(...) vê-la fluir como rio: sabemos então que captámos a essência do edifício*”. (Siza, 2009, p. 210)

Nas propostas de Évora, Marco, Roma revemos assim o seu modo de ver, pensar, sentir e fazer

arquitetura. Ousando “*imaginar a evidência, tal como fizera naquele que é o seu primeiro trabalho, realizado já no longínquo ano de 1956 e que ainda hoje conserva a mesma capacidade de sedução: o Restaurante Boa Nova, em Matosinhos.*” (Cruz, 2005, pp. 144-145)

São as igrejas de Álvaro Siza.

Como nota, não poderemos deixar de referir, a abrangência dos projetos de Álvaro Siza desenvolvidos nesta área disciplinar. Conta com os três complexos paroquiais num período sensivelmente de dez anos (1988-98), aqui analisados; o centro paroquial para Matosinhos (1966-59); o projeto de reabilitação de uma igreja, o seu terreiro e ruas adjacentes, após o violento terramoto que se abateu sobre Salemi, Itália (1983-1997) (Frampton K. , 2000, p. 238); a capela em Rio Tinto, Gondomar (1973) e a capela privada na Quinta de S. Ovídio, Lousada (1989-2001). Mais recentemente, encontra-se em desenvolvimento o complexo paroquial Saint-Jacques-de-la-Lande, em França (2001-2010). Inevitavelmente, ficou de fora deste estudo por falta de tempo e espaço. Contudo, futuramente, seria interessante analisar os caminhos que a pesquisa de Siza tomou neste projeto, ou da mesma forma, este estudo poderia se estender a outros autores, dado o estágio atual da arquitetura religiosa.

Infelizmente, a maior parte dos projetos de âmbito religioso de Siza não chegou a ser concretizada em obra. Parece que nem a “*trabalhar para Deus*”, nem com “*ajuda divina*”, se consegue evitar os entraves burocráticos, financeiros e até políticos que tantas vezes envolvem e dificultam a prática arquitetónica. Contrariamente a outras manifestações artísticas, o arquiteto é apenas um dos intervenientes no longo processo de fazer arquitetura, o que compromete e explica que muito do que se projeta, realmente não se faça ou, pela mesma razão, permaneça por concluir:

“*Há muitas razões por trás da não execução de qualquer projecto. É um problema que se repete. Qualquer arquitecto passa por isto. No meu caso há uma maior percentagem de projectos não realizados.*” (Siza, cit. por Cruz, 2005, p. 157)

“*(...) É um desgosto sempre. Se a interrupção vem numa fase de estudo prévio, custa menos do que quando se fez um projecto de execução, pronto a construir, e depois não se faz. Desgosto talvez não seja a palavra certa. (...) É mais aborrecimento e eventual irritação. Mal de nós se tomarmos isso como um desgosto.*” (Siza, cit. por Cruz, 2005, p. 54)

A história da criação artística está repleta de episódios nos quais o “produtor” impede, altera ou mutila as grandes criações artísticas. Resta-nos, assim, esperar que “esta história” não se repita em França...

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (1998). *Igreja de Santa Maria - Marco de Canaveses*. [s.l.]: Paróquia de Santa Marinha de Fornos e Francisco Guedes.
- Aguiar, R. (2003). *Tadao Ando: conversas com Michael Auping*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Alemã, C. E. (2005). *Linhas orientadoras para a construção e organização de espaços litúrgicos*. (V. Coutinho, Trad.) Coimbra: Gráfica de Coimbra.
- Antunes, Diana R. A. (2007). *[modernos] espaços sagrados*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Coimbra. FCTUC, Departamento de Arquitetura.
- Argan, G. C. (1998). *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos* (5ª ed.). São Paulo: Companhia das Letras.
- Arhheim, Rudolf (1977) *The Dynamics of Architectural Form*. Berkeley, University of California Press .
Obtido em 19 de Abril de 2014 de <http://www2.uiah.fi/projects/metodi/>
- Arquitetura Viva nº95. (2002). *Recintos Religiosos / Sacred Spaces, from Gaudi to Moneo*. Maio/Jun 2002
- Baglione, C. (1996). Il mondo sulla soglia. L'architettura sacra di Rudolf Schwarz. *CASABELLA* n°640/641, Dez/Jan 1997 p. 34 a 39.
- Bandeirinha, J. A. (2007). *O processo SAAL e a arquitetura no 25 de Abril de 1974*. Coimbra: Imprensa da Universidade, Coimbra Editora.
- Baptista, L. S. (2013). As tensões entre a manifestação autoral e a experiência da comunidade. *ARQA* N°108 *Lugares Sagrados*, Jul/Ago 2013, pp. 20-21.
- Barbosa, R. A. (2012). A Trindade Arquitetando o Sagrado: A modernidade das catedrais de Le Corbusier, Niemeyer e Ando. *Religião, carisma e poder: As formas da vida religiosa no Brasil*, 13, Junho de 2012, pp. 1-15. Obtido em 24 de Março de 2014 de <http://www.abhr.org.br/plura/ojs/index.php/anais/article/view/551/503>

- Bay, D. M. (2004). Fascínio e terror: o sagrado. *Cadernos de pesquisa interdisciplinar em ciências humanas*. Obtido em Janeiro 2014 de <https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/1195>
- Belém, Margarida Cunha (2012). O essencial sobre Álvaro Siza. Lisboa: INCM- Imprensa Nacional da Casa da Moeda.
- Buescu, M. L. (1991). António Lacerda Bulcão: Trajectória do Açor e do Corvo. In Y. K. coord. Centeno, & L. d. Freitas, *A simbólica do espaço: cidades, ilhas, jardins* (1ª ed., pp. 153-168). Lisboa: Estampa.
- Ching, F. D. (1998). *Arquitectura : forma, espaço e ordem*. São Paulo: Martins Fontes.
- Chu, S., Morgan, J., & Wardle, L. (Realizadores). (1999). *Nitzsche - Human, All to Human* [Filme]. Reino Unido.
- Conceição, L. (2010). A consagração do espaço através da arquitectura. *AE... n°3 Revista Lusófona de Arquitectura e Educação* Julho/Set de 2010, pp. 130-141.
- Cordeiro, J. M. (15 de Maio de 2012). Do Movimento Litúrgico à Reforma Litúrgica. Academia Internacional da Cultura Portuguesa. Obtido em 23 de Outubro de 2014, de http://www.diocesebm.pt/sites/default/files/documentos/2012_05_15_academia_do_ml_a_rl.pdf
- Côrte-Real, E. (2001). *O triunfo da virtude : as origens do desenho arquitectónico*. Lisboa: Livros Horizontes.
- Costa, P. A. (2000). A igreja de Nossa Senhora de Fátima em Lisboa e a arte moderna em Portugal. *Lusitana Sacra 12 - Protestantismo e Catolicismo em Portugal séc. XIX e XX*, pp. 413-430.
- Cruz, V. (2005). *Retratos de Siza* (1ªed.). Porto/Famalicão: Editores S.A.
- Cunha, J. A. (2010). A Igreja de Santo António de Moscavide: história de um caminho não percorrido. *Didaskalia 505 -Vol.040 - Fasc.2*, pp. 167-192.
- Cunha, J. A. (2014). *O MRAR e os anos de ouro da arquitetura religiosa em Portugal no século XX*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Arquitectura. Universidade de Lisboa.
- Curtis, William J. R.; *Álvaro Siza: Una Arquitectura de Bordes*; in *El Croquis* n°68/69; Madrid; El Croquis Editorial; 1994; p.32-45
- Curtis, William J. R.; *Una Conversación con Álvaro Siza*. *El Croquis* n°68/69; Madrid; El Croquis Editorial; 1994; p.235-245
- Curtis, Wiliam J. R. (1999). Notas osbre la invención: Álvaro Siza. *El Croquis Álvaro Siza 68/69+95 (1958-2000)*, pp. 246-255.
- Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. Academia das Ciências de Lisboa2001
- Direcção Geral do Património Cultural, Governo de Portugal, obtido em 22 Janeiro de 2015, de <http://www.patrimoniocultural.pt/patrimonio/patrimonioimovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/5812871>
- Eliade, M. (1992). *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. (R. Fernandes, Trad.) São Paulo: Martins Fontes.

- Estima, A. J. (2005). *A arquitectura religiosa em Portugal na época contemporânea 1963/1996*. Tese de Doutoramento em História de Arte. Universidade do Porto, Faculdade de Letras.
- Estima, A. J. (s.d.). A nova vanguarda da Arquitectura Religiosa fundamentada em valores metafísicos (simbólico-religiosos), *Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Património Porto* 2006-2007, I Serie vol. V-VI, pp. 153-167
- Fernandes, J. M. (2000). *Arquitetura Religiosa*. In M. B. Cruz, & N. C. Guedes, *A Igreja e a Cultura Contemporânea em Portugal: 1950-2000*. Lisboa: Universidade Católica Editora.
- Ferreira, J. (1983). A liturgia antes do Concílio do Vaticano II . *BPL* nº23, 1983, pp. 3-9. Obtido em de http://www.liturgia.pt/anodafe/A_Liturgia_antes_do_Concilio_Vaticano_II.pdf
- Ferreira, M. V. (2007). La renovación de la arquitectura religiosa. *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporanea nº1*, pp. 250-257. Obtido em 4 Maio de 2014 de <http://dianet.unirioja.es/buscar/documentos?=larenovaci%C3%B3n+de+la+arquitectura+religiosa+en+Portugal+durante+el+siglo+ durante+el+siglo+xx>
- Figueira, J. (2009). *A Periferia Perfeita: pós-Modernidade na arquitectura portuguesa, anos 60 - anos 80*. Tese de Doutoramento. Universidade de Coimbra. FCTUC, Departamento de Arquitectura.
- Figueira, J. (2010). *O arquitecto azul*. Coimbra: Imprensa da Universidade
- Filho, O. (2001). *O Rosto da Igreja na Cidade: A Igreja e a estrutura comunitária paroquial no mundo urbano*. Tese de mestrado em Ciências da Religião. Universidade Católica de Góias.
- Fleck, B. (1999). *Álvaro Siza*. (A. T. Martins, Trad.) Santa Maria da Feira: Relógio D'Água Editores.
- Frampton, K. (2000). *Álvaro Siza: obra completa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Giedion, Sigfried (1997). *Escritos escogidos* (trad. de Jordi Siguan) Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos
- Graça, J. L. (2009). Silêncios Espaciais. *Arq/a* nº65, Jan 2006, pp. 22-31.
- Graça, J. L. (2010). Entrevista ao Arquitecto João Luís Carrilho da Graça. 193-203. (J. A. Cunha, & J. N. Matos, Entrevistadores) Lisboa: *Didaskalia XL* 2010 2.
- Guardini, Romano (1930). Una chiesa di Schwarz. Die Schildgenossen in CASABELLA Nº 640/641. Dez/ Janeiro 1997. Milano pp.83 a 85
- Heidegger, M. (1997). Building, Dwelling, Thinking 1951. In *Rethinking Architecture: a reader in Cultural Theory* (pp.102-103). London/New York: Routledge
- Higino, N. (1998). A igreja de Santa Maria. Nascimento e desenvolvimento de uma ideia. In AA.VV., *Igreja de Santa Maria em Marco de Canaveses* (pp. 145-147). [s.l.]: Paróquia de Santa Marinha de Fornos e Francisco Guedes.
- Higino, N. (2000). *A Igreja de Santa Maria: Marco de Canaveses* (2ª ed.). Marco de Canaveses: Cenateca - Associação Teatro e Cultura.
- Higino, N. (2001). *Jardim e Casa Mortuária. Igreja de Santa Maria. Álvaro Siza*. Marco de Canaveses: CENATECA.
- Hoffman, D. R. (2013). ARQA nº108 Lugares Sagrados. *Lugares Sagrados - Perspetivas Críticas*. (L. S. Baptista, & P. Melâneo, Entrevistadores). Jul/Ago 2013. Lisboa.

- Krieger, Murilo S.R (1999). O Grande Jubileu do ano 2000. Obtido em 18 de Novembro de 2014, de <http://agnusdei.50webs.com/jubil1.htm>
- La charpente métallique de l'église Notre Dame du Travail (2011). Obtido em 30 de Novembro de 2014, de <http://evariste.lefeuvre.free.fr/associat/NDT/Charpente.htm>
- Le Corbusier, pseud. (1923). *Vers Une Architecture*. Paris: Flammarion, cop.1995
- Machado, F. d. (2004). *Racionalismo Italiano (1926-43) e o Fascismo: contradição ou convergência?* Dissertação de Mestrado em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Marques, Joana N. (2006). *Descobrir o invisível*. Prova Final Licenciatura. FAUP, Porto
- Marques, João L. (2012). The church in the city:The churchyard in Parish Church Complexes -3 Case Studies. *EURAU12*.Porto
- Mies van der Rohe, L. (1993). *Escritos, diálogos y discursos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Molteni, E. (1997). *Álvaro Siza: Barrio de la Malagueira, Évora*. Barcelona: UPC.
- Montaner, J. M. (2001). *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Monteiro, Susana D. (2005). *Transcendência: sacralidade e arquitetura no século XX*. Prova Final de Licenciatura. Universidade de Coimbra. FCTUC, Departamento de Arquitetura.
- Montenegro, M.(2012). Álvaro Siza e a cidade como arquitetura. *EURAU'12*. Porto
- Muller, F. (5 de Março de 2005). Ronchamp e La Tourette: machines à emouvoir. Obtido em 29 de Março de 2015, de <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.058/485>
- Oliveira, D. D. (2010). *A produção do espaço sagrado na arquitetura contemporânea- A interpretação da tradição católica a partir do séc. XX*. Dissertação de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura, Belo Horizonte.
- Otto, R. (1992). *O sagrado*. (J. Gama, Trad.) Lisboa: Edições 70.
- Paiva, R. (2010). *A estética da luz nas Igrejas de Sta. Maria, de Siza e Ando*. Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea.Universidade Nova de Lisboa. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.
- Papa João Paulo II, Homilia da missa celebrada na paróquia Romana de Santa Maria do Rosário de Pompeia (8 de Novembro de 1998), http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/homilies/1998/documents/hf_jp-ii_hom_19981108_pompei.html. Obtido em 9 Dezembro de 2014
- Pedreirinho, J. M., & Seara, I. (2011). *Siza Não Construído* (1ª ed.). Matosinhos: Arteditores.
- Pereira, J. C. (2000). O Movimento de renovação da arte religiosa e o papel artístico e pastoral do seu Boletim. *Lusitania Sacra* 12, pp. 431-438.
- Pereira, N. T. (1996). *Arquitetura Contemporânea Cristã*. In *Escritos 1947-1996, selecção* (pp. 1-13). Porto: FAUP.
- Pereira, N. T. (2004 /06/ 26). (A. V. Milheiro, & I. Salema, Entrevistadores)

- Pereira, P. (2011). *Arte Portuguesa História Essencial* (1ª ed.). Maia: Círculo de Leitores.
- Pessanha, M. (2003). *Siza Lugares Sagrados - Monumentos* (1ª ed.). Porto: Campo de Letras.
- Pessanha, M. (2005). *Metáfora e Ornamento na obra de Álvaro Siza* (1ª ed.). Porto: ESAP
- Policarpo, D. (16 de Novembro de 2012). *A actualidade do Concílio do Vaticano II*. Obtido Junho 2014 de <http://www.agencia.ecclesia.pt/noticias/documentos/conferencia-de-d-jose-policarpo-nas-jornadas-liturgia-arte-e-arquitetura-nos-50-anos-do-concilio-vaticano-ii/>
- Portaria nº288/2013 de 24 de dezembro de 2012 Diário da República, 2ªsérie - nº 248 -, obtido em Setembro de 2014 de http://www.fundacaorobinson.pt/multimedia/ficheiros/03_historia/portarian740-DX_2012_DR_%202serie_n248.pdf
- Portas, Nuno (1969). In *A cidade como arquitetura: apontamentos de método e crítica* (4ªed.). Lisboa: Livros Horizonte
- Reis-Alves, Luiz Augusto dos (2004). O que é o pátio interno? in *Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Arquitectura da Universidade do Rio de Janeiro*, Vol. 08, n.8, pp.87-128. Rio de Janeiro: UFRJ/PROARQ
- Rodrigues, Avelino (s.d.). Renovacion del Arte Religioso en Portugal. *ARA arte religioso actual* nº26, Out/Dez de 1970, pp. 122-136.
- Rodrigues, Luís A. (2001). De Miranda a Bragança: arquitectura religiosa de função paroquial na época moderna. Vol. I Dissertação de Doutoramento em História de Arte. Universidade do Porto, Faculdade de Letras
- Schopenhauer, A. (2004). *The Essays of Arthur Schopenhauer; Religion, A Dialogue, Etc.* (T. B. Saunders, Trad.) Kessinger Publishing co.
- Schwarz, Rudolf (1938). Von Bau der Kirche. Werkbundverlag Wurzburg in CASABELLA. nº640/641. Dez/ Jan 1997. Milano. pp.80-82
- Silva, C. (1999). *Três momentos na arquitetura religiosa do século XX*. Prova Final de licenciatura em Arquitectura. Universidade de Coimbra. FCTUC, Departamento de Arquitectura.
- Simplício, M. (Maio de 2009). *Evolução da Estrutura Urbana de Évora: o século XX e a transição para o século XXI*. Universidade de Évora. Departamento de Geociências. Obtido em 16 Novembro de 2014, de http://dspace.uevora.pt/redpc/bitstream/10174/266/8/1Evolucao_Estrutura_Urbana_Evora_secXX_XXI.pdf
- Siza, Á. (1994). *Escrits*. Barcelona: Edicions UPC.
- Siza, Á. (1998a). Entrevista com Yoshio Futagawa. In K. Frampton, *Álvaro Siza: obra completa* (pp. 45,56,59). Barcelona: Gustavo Gili
- Siza, Á. (1998). *Imaginar a Evidência*. Lisboa: Edições 70.
- Siza, Á. (1999a). Salvando las turbulencias: entrevista con Álvaro Siza. *El Croquis Álvaro Siza nº 68/69+95 (1958-2000)*,pp. 6-31. (A. Zaera, Entrevistador) Madrid: El Croquis Editorial.
- Siza, Á. (1999). Una conversación con (Álvaro Siza). *El Croquis Álvaro Siza 68/69+95 (1958-2000)*, pp. 230-245. (W. J. Curtis, Entrevistador) Madrid: El Croquis Editorial.

- Siza, Á. (2003). Aprender a ver- entrevista com Álvaro Siza. (pp.28-33). (B. P. Almeida, Entrevistador) Porto: revista trimestral UPORTO N°9.
- Siza, Á. (2009). *Uma questão de medida*. (V. Cabrita, Trad.) Casal de Cambra: Caleidoscópio.
- Siza, Á. (2013). *El Croquis Álvaro Siza 168/169* .
- Távora, F. (1966). *Da organização do espaço* (3ª ed.). Porto: FAUP publicações.
- Testa, P. (1988). *A arquitetura de Álvaro Siza*. (J. Quintão, Trad.) Porto: Edições da FAUP.
- Tostões, A. (1997). *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50* (2ª ed.). Porto: FAUP.
- Trigueiro, L. (1993). *Fernando Távora*. Lisboa: Blau.
- Veasé, A. D. (1995). A singularidade de uma obra evidente. In AA.VV., *Álvaro Siza 1986-1995*. Lisboa: Blau.
- Venturi, Robert (1996). In *Complexity and Contradiction in architecture. The Museum of Modern Art* (Antón A. Arechavaleta et Alli, Trad.) Barcelona: Gustavo Gili
- Wilson, C. S. (2000). *Architectural reflections: studies in the philosophy and practice of architecture* (2ª ed.). Manchester; New York: Manchester University Press .
- Wölffling, H. (1991). *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Zevi, B. (1996). *Saber Ver A Arquitetura* (5ªed.). (M. I. Gaspar, & G. M. Oliveira, Trads.) São Paulo: Martins Fontes.
- Zumthor, Peter (2005). *Pensar a Arquitectura*. (Astrid Grabow, Trad.). Barcelona: Gustavo Gili

LISTA DE CRÉDITOS /FONTES DAS IMAGENS

Capítulo I

- Fig. 1- <http://valiteratura.blogspot.pt/2011/04/van-gogh-pos-impressionismo.html>, consultado dia 10 de Janeiro de 2014
- Fig. 2- <http://www.guiadacidade.pt/pt/poi-menir-do-outeiro-16567>, consultado 10 Fevereiro de 2014
- Fig.3- <http://temporaryfile.blogs.sapo.pt/33598.html>, consultado 10 Fevereiro de 2014
- Fig. 4- <http://www.derradeirasgracas.com/Senhora/NossaA1tima.htm>, consultado 10 Fevereiro de 2014
- Fig.5|9|10- <http://www.monumentos.pt/>, consultado 10 Fevereiro de 2014
- Fig.6- http://en.wikipedia.org/wiki/File:Fallingwater_in_Summer.jpg, consultado 10 Fevereiro de 2014
- Fig.7- <http://www.barcelonabook.com/la-sagrada-familia.html>, consultado 10 Fevereiro de 2014
- Fig.8- <http://www.archdaily.com.br/br/01-92083/the-indicator-a-responsabilidade-da-beleza>, consultado dia 15 Fevereiro de 2014
- Fig.11- <http://de.wikipedia.org/wiki/Chartres>, consultado 12 Abril de 2014
- Fig.12- <http://fashions-cloud.com/pages/c/chartres-cathedral-interior/>, consultado 12 Abril de 2014
- Fig.13|14-<http://www.aq.upm.es/Departamentos/Composicion/webcompo/Historia%20del%20Arte/2014/Grupo%20Arquitectura%20del%20Renacimiento,%20de%20Bramante%20a%20Palladio.pdf>, consultado 12 Abril de 2014
- Fig.15-<http://skinnysticks.tumblr.com/post/109988732519>, consultado 12 Abril de 2014
- Fig.16- <http://pixshark.com/san-carlo-alle-quattro-fontane-interior.htm>, consultado 12 Abril de 2014
- Fig.17- *Arquitetura Viva nº95 (2002), Recintos Religioso/Sacred Spaces, from Gaudi to Moneo*, p.11, consultado 30 Outubro 2014
- Fig.18|19- <http://www.gaudicoloniaguell.org/es/que-visitar/cripta-gaudi>, consultado 22 Maio de 2014
- Fig.20|21-<http://viajantecronica.com/2014/05/21/uma-igreja-fora-do-comum-em-paris-notre-dame-du-travail/>, consultado dia 30 de Outubro 2014
- Fig. 22- <http://evariste.lefeuvre.free.fr/associat/NDT/Charpente.htm>, consultado 30 de Outubro 2014
- Fig.23|25 -<http://facweb.spsu.edu/architecture/classes/3113Rizzuto/Lecture17/StJeanDeMont/stjean.html>, consultado 30 de Outubro 2014
- Fig.24- <https://www.flickr.com/photos/seier/6883771411/>, consultado 30 de Outubro 2014
- Fig.27- <https://www.pinterest.com/pin/440649144765380986/>, consultado 1 Novembro de 2014
- Fig.28- <https://designergirlee.wordpress.com/2011/08/24/modern-forerunners/>, consultado 1 Novembro de 2014
- Fig.29- <https://www.pinterest.com/thavelk/1920th-architecture/>, consultado 1 Novembro de 2014
- Fig.30|31- <http://restosdecoleccion.blogspot.pt/2012/11/igreja-de-nossa-senhora-de-fatima.html>, consultado 1 Novembro de 2014
- Fig.32- Silva, Cidália (1999), *Três momentos na arquitetura religiosa do século XX*. FCTUC, Departamento de Arquitetura. Universidade de Coimbra, p.42 e 43

- Fig.33-<http://www.spiritual-pilgrimage.com/main/2011/05/days-thirteen-and-fourteen-seeing-the-invisible/>, consultado 1 Novembro 2014
- Fig.34 a 36-<http://www.bdonline.co.uk/david-archers-inspiration-steinhof-church-vienna/5067066.article>, consultado 1 de Novembro de 2014
- Fig.37- <https://www.bluffton.edu/~sullivanm/unity/unity.html>, consultado 30 de Outubro de 2014
- Fig.38- Arquitetura Viva nº95 (2002), *Recintos Religiosos / Sacred Spaces, from Gaudi to Moneo*, p.15, consultado 30 Outubro 2014
- Fig.39|40- <https://www.pinterest.com/pin/388154061606018509/>, consultado 30 de Outubro de 2014
- Fig.41- Arquitetura Viva nº95 (2002), *Recintos Religiosos/Sacred Spaces, from Gaudi to Moneo*, p.17, consultado 30 Outubro 2014
- Fig.42 a 44- Arquitetura Viva nº95 (2002), *Recintos Religiosos/Sacred Spaces, from Gaudi to Moneo*, p.20 e 21, consultado 30 Outubro 2014
- Fig.45|46- http://www.otto-bartning.de/anzeige_objekt.php?id=128, consultado 5 de Novembro de 2014
- Fig.47|48 - AA. VV. (1999), *Architecture in Austria: a Survey of the 20th Century*, p.120
- Fig.49|50-<http://www.you-are-here.com/kirche/wolfgang.html>, consultado 5 de Novembro de 2014
- Fig.51a 53- <http://texnh.tumblr.com/post/67145762495/rudolf-schwarz-st-fronleichnam-aachen>, consultado 5 de Novembro de 2014
- Fig.54- <http://tracesf.com/2011/12/renzo-against-corbu-2/>, consultado 5 de Novembro de 2014
- Fig.55|57- <http://arquitectos.galeon.com/obras/lecorbusier/tourette.htm>, consultado 5 de Novembro de 2014
- Fig.56-http://www.sacredarchitecture.org/articles/almost_religious_couturier_lecorbusier_and_the_monastery_oflaTourette/, consultado 5 de Novembro de 2014
- Fig.58 a 60- Ferreira, Manuel V. (2007), “La renovación de la arquitectura religiosa”, *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporanea nº1*, p.252-253
- Fig.61- Cunha, J.A (2010) “A Igreja de Santo António de Moscavide: história de um caminho não percorrido”.*Didaskália* 505, p.191
- Fig.62- AA.VV. (2000) *A Igreja e a Cultura Contemporânea em Portugal: 1950-2000*, Lisboa: Universidade Católica, p.20
- Fig.63- <http://www.panoramio.com/photo/6996001>, consultado 18 de Abril de 2014
- Fig.64- Marques, J. L. (2012) “The church in the city:The churchyard in Parish Church Complexes -3 Case Studies”, *EURAU12*, p.4
- Fig.65- Ferreira, Manuel V. (2007), “La renovación de la arquitectura religiosa”, *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporanea nº1*, p.256
- Fig.66 a 68- <http://www.rupturasilenciosa.com/Igreja-do-Sagrado-Coracao-de-Jesus>, consultado 18 de Abril de 2015
- Fig.69- Silva, Cidália (1999), *Três momentos na arquitetura religiosa do século XX*. FCTUC, Departamento de Arquitetura. Universidade de Coimbra, p.126

Fig.70- <http://www.panoramio.com/photo/66958160>, consultado 18 de Abril de 2015

Fig.71- Cunha, J. A. (2014), *O MRAR e os anos de ouro da arquitetura religiosa em Portugal no século XX*. Faculdade de Arquitetura.Universidade de Lisboa, p.440

Fig.72-<http://www.corbisimages.com/stock-photo/rights-managed/42-26221930/evry-cathedral-mario-botta-evry-france>, consultado 25 de Abril de 2015

Fig.73- <https://roundhouses.wordpress.com/2010/08/19/casa-rotonda/>, consultado 25 de Abril de 2015

Fig.74- <https://www.pinterest.com/pin/437060338812185756/>, consultado 25 de Abril de 2015

Fig.75- <http://forums.cgsociety.org/archive/index.php/t-943364.html>, consultado 25 de Abril de 2015

Fig.76|77- <https://architectureacademia.wordpress.com/2012/01/23/st-ignatius-chapel-stephen-holl/>, consultado 25 de Abril de 2015

Fig.78|79-<https://openhousebcn.wordpress.com/2013/09/09/openhouse-magazine-a-burnt-out-box-architecture-bruder-klaus-field-chapel-peter-zumthor-mechernich-wachendorf-germany/>, consultado 25 de Abril de 2015

Fig.80|81-https://www.flickr.com/photos/43355952@N06/galleries/72157626455219866/#photo_5001411760, consultado 25 de Abril de 2015

II capítulo Fig.82- (SG+FG) <http://ultimasreportagens.com/307.php>, consultado 7 Junho 2014

01| Projeto de São João Bosco, Évora

Fig.83-Coelho, João (2012), O projecto do espaço público nas áreas de expansão da cidade consolidada: o caso do bairro da Malagueira. *EURAU'12*, p.5

Fig.84- Adaptado de Simplício, Maria (2009), *Evolução da Estrutura Urbana de Évora: o século XX e a transição para o século XXI*, Departamento de Geociências. Universidade de Évora, p.22

Fig.85 a 87- Adaptado de Molteni, Enrico (1997), *Álvaro Siza: Barrio de la Malagueira.Évora*. Barcelona:UPC, p.70 ; pp. 78-79; p.77

Fig.88- Arquivo de Álvaro Siza

Fig.89- Adaptado de: Google Earth

Fig.90- Siza, Álvaro (1998), *Imaginar a Evidência*. Lisboa: Edições 70, p.112

Fig.91- Molteni, Enrico (1997), *Álvaro Siza: Barrio de la Malagueira.Évora*. Barcelona:UPC, p.20

Fig.92- Frampton, K. (2000), *Álvaro Siza: obra completa*. Barcelona: Gustavo Gili, p.374

Fig.93- Adaptado de Google Earth

Fig.94- Frampton, K. (2000), *Álvaro Siza: obra completa*. Barcelona: Gustavo Gili,p.372

Fig.95- http://umpoucomaisdeterra.blogspot.pt/2013_06_01_archive.html, consultado 10 Abril de 2015

Fig.96- <https://en.wikipedia.org/wiki/Paradiesg%C3%A4rtlein>, consultado 10 Abril de 2015

Fig.97| 98- <http://www.betar.pt/pt/content/8-betar-estudos/36-edificios-pblicos-e-especiais>, consultado 15 de Março de 2015

Fig.99|100- <http://limicorum.blogspot.com/2009/11/escola-superior-agraria.html>, consultado 15 de Março de 2015

Fig.101|102- <http://www.feriasemportugal.com/museu-municipal-de-faro>, consultado 15 de Março de 2015

Fig.103-<http://www.walterjorge.com/novo/pages/viagens---portugal---37--alcobaca--mosteiro-de-alcobaca-segunda-parte-final.php>, consultado 22 Abril de 2015

Fig.104- Frampton, K. (2000), *op.cit*,p.372

Fig.105- Siza, Álvaro (1998), *Imaginar a Evidência*. Lisboa: Edições 70, p.122

Fig.106|107- © Atelier Álvaro Siza

Fig.108- Google Earth

Fig.109 a 111- Adaptado do arquivo de Álvaro Siza

Fig.112|116- Siza, Á. (2009). *Uma questão de medida*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, p.236

Fig. 113 a 115(SG+FG) <http://ultimasreportagens.com/312.php> esboços, consultado 4 de Março de 2015

117- Compilação da autora de: Siza, Á. (2009). *Uma questão de medida*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, p.236; Frampton, K. (2000), *op.cit*, p.374

Fig.118- *El Croquis Álvaro Siza nº 168/169* (2008-2013), p.60

Fig. 119-<http://www.patrimoniocultural.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/72909/>, consultado 4 Março de 2015

Fig. 120|124|127- Adaptado do arquivo de Álvaro Siza

Fig. 121-<http://www.dorigemlusa.pt/visitar/santarem/>, consultado 7 de Março de 2015

Fig.122- Pereira, P. (2011). *Arte Portuguesa História Essencial* (1ª ed.). Maia: Círculo de Leitores, p.298

Fig. 125-Compilação da autora de: Siza, Á. (2009). *Uma questão de medida*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, p.236; Frampton, K. (2000), *op. cit*, p.374

Fig. 126 - Frampton, Kenneth (2000), *op. cit*, p.372

Fig. 127- Adaptado do arquivo de Álvaro Siza

02| Projeto de Santa Maria, Marco de Canaveses

Fig.128- (FG+SG) <http://ultimasreportagens.com/109.php>, consultado 12 de Junho de 2014

Fig.129- Adaptado de Google Earth

Fig 130|131- AA.VV. (1998).*op.cit.*, p. 26; 29

Fig 132- Adaptado de AA.VV. (1998). *Igreja de Santa Maria - Marco de Canaveses*. [s.l.]: Paróquia de Santa Marinha de Fornos e Francisco Guedes.p.75 e 77

Fig.133|134- (FG+SG) <http://ultimasreportagens.com/109.php>, consultado 12 de Junho de 2014

Fig 135| 137- *El Croquis Álvaro Siza nº 168/169* (2008-2013), p.132 e 133

Fig.136- Choisy, Auguste - *Histoire de l'architecture*. France, Aubin Imprimcur, 1989, p.239-33

Fig.138 - Marques, João L. (2012). The church in the city:The churchyard in Parish Church Complexes - 3 Case Studies. *EURAU12*.Porto, p.9

Fig.139|140- Fotografias da autora, Junho 2014

Fig.141- (FG+SG) <http://ultimasreportagens.com/109.php>, consultado 12 de Junho de 2014

Fig.142 - Adaptado de Frampton, K. (2000), *op. cit*, p.384

Fig.143- Fotografias da autora, Junho 2014

Fig. 144-Adaptado de AA.VV. (1998).*op.cit.*, p. 77

Fig.145- (FG+SG) <http://ultimasreportagens.com/109.php>, consultado 12 de Junho de 2014

Fig.146- http://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen_Ausstellung_zu_Adolf_Loos_in_Frankfurt_19611.html, consultado 17 Fevereiro de 2015

Fig.147- <http://hdimagegallery.net/adolf+loos+steiner+house+interior>, consultado 17 Fevereiro de 2015

Fig.148- *El Croquis Álvaro Siza 68-69+95* (1958-2000), p.200

Fig.149|150- AA.VV. (1998).*op.cit.*,p.40; p.85

Fig.151|152- Fotografias da autora, Junho 2014

Fig.153- <http://www.architectsjournal.co.uk/culture/light-and-glory/8656209.article>, consultado 22 Fevereiro 2015

Fig.154- <http://user.icx.net/~bwilson/elder/spnmor/spnmor.htm>, consultado 22 Fevereiro 2015

Fig.155- Fotografias da autora, Junho 2014

Fig.156|160- AA.VV. (1998).*op.cit.*, pp.86 e 79; p.81

Fig.157-<http://middletonvanjonker.com/2010/11/24/two-churches-by-rudolf-schwarz-in-aachen/>, consultado 12 Janeiro 2015

Fig.158-http://architecturalmoleskine.blogspot.pt/2012/06/le-corbusier-chapel-of-notre-dame-du_30.html, consultado 22 Fevereiro 2015

Fig. 159 Fotografias da autora, Junho 2014

Fig.161- <https://pt.pinterest.com/pin/572872015075650138/>, consultado dia 28 Fevereiro de 2015

Fig.162- <http://architectboy.com/church-on-the-water/>, consultado dia 28 Fevereiro de 2015

Fig.163- <https://pt.pinterest.com/pin/519673244477028623/>, consultado dia 28 Fevereiro de 2015

Fig.164|166- Fotografias da autora, Junho 2014

Fig.165|167|169|171 |173|174- AA.VV. (1998).*op.cit.*, .p.83; p.78;p. 62; p.63;p.69;p123

Fig.168|170- Frampton, K. (2000), *op. cit*, 393; 392

Fig.172|175|177- Fotografias da autora, Junho 2014

Fig.178-<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-207404/clasicos-de-arquitectura-capilla-de-las-capuchinas-luis-barragan/50a369bcb3fc4b4ec2000259>, consultado dia 11 de Maio de 2015

Fig.179| 181-Fotografias da autora, Junho 2014

Fig.180 -http://portopoetic.com/?page_id=31, consultado dia 11 de Maio de 2015

Fig.182|183|184- AA.VV. (1998).*op.cit.*, p.37, p.46

Fig.185- Bing.com/maps

Fig.186 - http://pt.worldmapz.com/photo/40225_en.htm, consultado 25 de Maio de 2015

Fig.187- <http://www.igrejaacores.pt/?p=1062>, consultado 25 de Maio de 2015

Fig.188 - <https://www.flickr.com/photos/53120333@N08/4903969695>, consultado 25 de Maio de 2015

Fig.189-http://www.fundacaorobinson.pt/multimedia/ficheiros/03_historia/, consultado Setembro de 2014

03| Projeto de Santa Maria del Rosário, Roma

Fig.190| 192- Google.maps

Fig.191- Pedreirinho, J. M., & Seara, I. (2011). *Siza Não Construído* (1ª ed.). Matosinhos: Arteditores. Cd

Fig.193 - Adaptado de Google maps,<http://arquiscopio.com/archivo/2012/07/28/plan-maestro-de-la-eur-42/>;<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=130131>
;https://en.wikipedia.org/wiki/Municipio_XII#/media/File:Roma_-_Municipio_XII.png

Fig.194- Adaptado de Google maps e Pedreirinho, J. M., & Seara, I., *op.cit.*, p.53

Fig.195- <http://www.disfrutamilan.com/basilica-san-ambrosio>, consultado 5 Maio 2014

Fig.196- Silva, C (1999). *Três momentos na arquitetura religiosa do século XX*. p.198

Fig.196- Marques, João L. (2012), *op.cit.*, p.3

Fig. 197- Pedreirinho, J. M., & Seara, I. (2011). *op.cit*, p.60

Fig. 199- *ibidem*, cd

Fig. 201- http://36.media.tumblr.com/c193cefbda6b996c8d178d4db00f3a5e/tumblr_n01fq_zZugq1r9xcmt03_1280.jpg, consultado dia 2 de Março de 2015

Fig. 200|202|203- Pedreirinho, J. M., & Seara, I. (2011). *op.cit*, p.55;p.64; p.57

Fig. 204 a 206|208- Adaptado de arquivo de Álvaro Siza

Fig.207|210- Pedreirinho, J. M., & Seara, I. (2011). *op.cit*, 55 e 59; 59 e 61

Fig.213- (SG+FG) <http://ultimasreportagens.com/312.php> esquissos, consultado 4 Março de 2015

Fig.214- Adaptado de arquivo de Álvaro Siza

Fig. 209|211|215|217- Pedreirinho, J. M., & Seara, I. (2011). Cd

Fig.216- Pedreirinho, J. M., & Seara, I. (2011). *op.cit*,p.54

Fig 218- <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=859454&page=11>, consultado 2 Maio de 2015

Fig219-<http://arcoweb.com.br/projetodesign/arquitetura/alvaro-siza-vieira-museu-serralves-02-01-2002>, consultado dia 22 Maio de 2015

Fig.220|222- *El Croquis Álvaro Siza nº 168/169* (2008-2013), 63; p.71 e 77

Fig.221-<http://www.orona-group.com/portugal/pt/secciones/referencias/detalle-busqueda.php?id=80>, consultado dia 22 Maio de 2015

Fig 223- <http://www.publico.pt/local/noticia/restelo-ja-tem-igrejacaravela-apesar-de-toda-a-contestacao-1522899?page=-1>