

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



DO RETÁBULO, AINDA
AOS NOVOS MODOS DE O FAZER E PENSAR

Ilídio Óscar Pereira de Sousa Salteiro

DOUTORAMENTO EM BELAS-ARTES
PINTURA

Professor Doutor João Manuel Rocha de Sousa, orientador
Professora Doutora Isabel Maria Sabino Correia, co-orientadora

2005

AGRADECIMENTOS

Para a concretização desta investigação agradecemos a todos os que na realidade a possibilitaram:

Aos professores orientadores Pintores *Isabel Maria Sabino Correia* e *José Manuel Rocha de Sousa* pela disponibilidade, pelo empenho e pela permanente atenção que colocaram no desenvolvimento deste trabalho, com oportunas correcções e sugestões.

Ao arquitecto António Flores Ribeiro, do Secretariado das Novas Igrejas, do Patriarcado de Lisboa.

Ao Cónego Luciano Cristino, do Serviço de Estudos e Difusão do Santuário de Fátima (SESDI).

Ao Padre Farinha, da Igreja de São Pedro e São João do Estoril.

Ao Cónego Pintor João Marcos, do Seminário dos Olivais.

A Monsenhor João Gonçalves Gaspar, da diocese de Aveiro.

E a todas as dioceses e câmaras municipais que deram resposta ao inquéritos por nós formulados.

Agradeço ainda ao fotógrafo Jorge Correia Santos pelo levantamento fotográfico das igrejas em Portugal no século XX que me disponibilizou.

Agradeço também à Faculdade de Belas-Artes, ao Ministério da Educação e ao Programa de Desenvolvimento Educativo para Portugal (PRODEP) os meios facultados.

RESUMO

Do Retábulo, ainda, Aos Novos Modos de O Fazer e Pensar procede a uma análise da definição e dos conceitos de retábulo, enquadrando a sua natureza estrutural, cultural e sensível. O seu propósito é de indagar a integração da arte nos espaços de culto cristão depois do Concílio do Vaticano II.

O retábulo como um todo, composto de cor, texturas e formas, continua a ser um espectáculo visual que o espaço religioso cristão oferece aos fiéis e a todos os que nele entrarem. Um espectáculo desenhado e construído nas paredes do templo apelando a todos os sentidos, mas privilegiando sobretudo o da percepção visual. Composto pela aplicação de todas as artes, é no entanto a pintura, com a sua bidimensionalidade, que prevalece.

Quando, nos séculos XV a XVIII, o altar esteve encostado à parede, o retábulo adquiriu grande importância na produção artística ocidental. No entanto, este arquétipo retabular desactualizou-se definitivamente a partir do Concílio do Vaticano II por causa de movimentações que vinham apelando a uma renovação da liturgia e do espaço.

Das soluções retabulares agora encontradas, umas são meramente decorativas e revelam apenas conhecimentos sobre iconografia cristã, mas outras buscam uma dimensão formal, estética e perene que possibilita o prolongamento da liturgia no infinito e na intimidade contemplativa.

A igreja e o museu, no contexto ocidental cristão, são dois espaços de eleição social e estética, aparentemente opostos. No entanto, ambos são templos, ambos são espaços sagrados, contentores de arte numa convivência global. O museu, por questões de conservação, tem sido o receptáculo natural de muitos retábulos; e é igualmente o ponto de chegada de muitas peregrinações. Por outro lado, a igreja, os espaços conventuais e outros espaços religiosos, vêm sendo naturalmente cada vez mais utilizados como locais de exposição de arte.

SYNTHÈSE

Sur les retables maintenant, les nouvelles manières de les faire et concevoir opère une analyse de la définition et des concepts de retable, cadrant sa nature structurelle, culturelle et sensible. Le propos est celui de vérifier l'intégration de l'art dans les espaces du culte chrétien après le Concile Vatican II.

Le retable comme un tout, fait de couleurs, textures et formes, reste un spectacle visuel que l'espace religieux chrétien offre aux fidèles et à tous ceux qui y pénètrent, un spectacle dessiné et construit sur les murs du temple, pour tous les sens mais privilégiant surtout la perception visuelle. Faisant appel à tous les arts, c'est toutefois la peinture, par sa nature bidimensionnelle, qui domine.

Du XV^e au XVIII^e siècle, quand l'autel se trouvait contre le mur, le retable a acquis une importance considérable dans la production artistique occidentale. Cependant cet archétype de retable s'est définitivement démodé à partir du Concile Vatican II, après les mouvements faisant appel à la rénovation de la liturgie et de l'espace.

Parmi les interventions de facture récente, les unes sont uniquement décoratives et montrent juste des connaissances sur l'iconographie chrétienne, mais d'autres cherchent une dimension formelle, esthétique et atemporelle qui suggère le prolongement de la liturgie dans l'infini et dans l'intimité contemplative.

L'église et le musée, dans le contexte occidental chrétien, sont deux espaces de connotation sociale et esthétique apparemment opposés. Cependant, ils sont tous les deux des temples, tous les deux des espaces sacrés, contenant de l'art partagé par tous. Le musée, pour des questions de conservation, est souvent le réceptacle naturel de nombreux retables; il est également le point d'arrivée de nombreuses pérégrinations. En outre l'église, les espaces conventuels et d'autres espaces religieux, sont de plus en plus naturellement utilisés comme des espaces d'exposition d'art.

CINCO PALAVRAS

Arte
Contemporânea
Igreja
Pintura
Retábulo

CINQ MOTS

Art
Contemporaine
Eglise
Peinture
Retable

ÍNDICES

Índice geral

RESUMOS	3
ÍNDICES	
Índice geral.....	7
Índice de imagens.....	9
NOTA PRÉVIA	13
INTRODUÇÃO	15
I – O RETÁBULO E A SUA FORMA — Definição e conceitos	
1. O todo retabular — pintura, escultura e arquitectura	34
2. A função do retábulo.....	50
3. O retábulo e a tradição iconófila	62
4. O ecumenismo.....	76
5. As coisas visíveis — ouro, cor, textura.....	88
6. As coisas invisíveis — os meios	99
7. Do espaço eterno ao espaço efêmero	114
8. Da alegoria da festa antiga à metáfora do acontecimento cultural contemporâneo	122
9. Museus — novos templos	131
10. As novas peregrinações — viagem	142
11. O espaço da pintura retabular — o objecto, o além e o aquém	153
II – NATUREZA DO OBJECTO — Investigação e integração formal	
1. A geometria retabular.....	163
2. As definições temáticas.....	179
3. As obras que desejam ser retábulo	192
4. Os retábulos perdidos.....	212

III – O ESPAÇO — Evolução no tempo e no modo

1. O espaço das igrejas portuguesas no século XX	221
2. Continuidades e citações	234
3. O tempo de Fátima	239
4. Persistência e renovação	245
5. As igrejas salão	256
6. Depois da modernidade	267
7. A geometria como tema	276

IV – CONVIVÊNCIA DAS FORMAS

1. Dos retábulos às soluções retabulares	285
2. Os retábulos do século XX	292
Os anos das persistências	295
O nascimento de Fátima	297
Entre a tradição e a modernidade	300
Depois do Concílio do Vaticano II	304
3. Os construtores de retábulos no século XX	310

V – CONCLUSÃO	330
----------------------------	-----

ANEXOS	347
---------------------	-----

BIBLIOGRAFIA

1. História da arte — Internacional	361
2. História da arte — Portugal	363
3. Religião e arte	370
4. Teorias e técnicas artísticas	375
5. Publicações periódicas	379
6. Catálogos	383
7. Fontes digitais	387

Índice de imagens

	Pág.
1. Retábulo da igreja matriz de Alpedriz, século XVIII	14
2. <i>Transporte da Cruz e Deposição no Túmulo</i> , Museu do Louvre, 1480-1490.....	37
3. Altar-mor da Igreja de Santo Ambrósio, Milão, 840	39
4. Retábulo de Swansea, Victoria & Albert Museum, Londres, 1460-1490.....	43
5. John Armleder, Chapelle du Souvenir, Eglise de Saint Eustache, Paris, 2000	46
6. John Armleder, Chapelle du Souvenir, Eglise de Saint Eustache, Paris, 2000	46
7. John Armleder, Chapelle du Souvenir, Eglise de Saint Eustache, Paris, 2000	46
8. Zulmiro de Carvalho, ostensório, capela de Lausperene, Fátima, 1982-1987	48
9. Sá Nogueira, <i>Última Ceia</i> , capela de Lausperene, Fátima, 1982-1987.....	48
10. Retábulo-mor da Sé do Funchal, 1510-1515.....	52
11. Julian Schnabel, <i>Vita</i> , Nova Iorque, 1983	53
12. Grünewald e Nicolas de Haguenau, retábulo de Issenheim, 1511-1517.....	53
13. Grünewald e Nicolas de Haguenau, retábulo de Issenheim, 1511-1517.....	54
14. Grünewald e Nicolas de Haguenau, retábulo de Issenheim, 1511-1517.....	54
15. Luís Cunha, Igreja do Cristo Rei, Portela de Sacavém, Loures	56
16. Marc Chagall, Musée National Message Biblique, Nice	58
17. Marc Chagall, <i>Moisés Recebe as Tábuas da Lei</i> , Musée National Message Biblique, Nice	60
18. <i>Crucifixão</i> , século XII, Artur Bual, 1992, e Kamaraskura & Kunst Fu, 2003	65
19. Matisse, <i>Via Sacra</i> , Chapelle du Rosaire, Vence, 1950	68
20. Albuquerque Mendes, <i>Via Sacra</i> , 2002	69
21. Mel Gibson, <i>A Paixão</i> (frame do filme), 2004.....	69
22. Bill Viola, <i>Room for St. John of the Cross</i> , 1983.....	71
23. Bill Viola, <i>The Greeting</i> (Visitação), 1995	71
24. Bill Viola, <i>Emergence</i> , 2002	72
25. Raffaello Sanzio, <i>A Transfiguração</i> , Museu do Vaticano, 1518-1520	72
26. João Marcos, <i>Anastasis</i> , igreja do Bairro da Tabaqueira, Sintra, 1989.....	74
27. Michelangelo Pistoletto, <i>Lugar de Recolhimento e Oração</i> , 1999	82
28. Michelangelo Pistoletto, <i>Lugar de Recolhimento e Oração</i> (desenho), 1999.....	82
29. Mark Rothko, capela, Houston, 1966-1977	85
30. Alexandros Tombazis, Igreja da Santíssima Trindade, Fátima, 2004.....	85

	Pág.
31. <i>Tríptico da Natividade</i> , Museu de Alberto Sampaio, Guimarães, século XIV	90
32. Igreja de São Francisco (soluções retabulares barrocas), Porto, 1733-1744.....	90
33. Capela de Nossa Senhora da Vida, Museu Nacional do Azulejo, c. 1580.....	91
34. José Malhoa, <i>Nossa Senhora da Consolação</i> , retábulo, 1933	95
35. Sílvia Pelham, Igreja de São João Baptista, Corroios, 1998.....	96
36. Igreja de Nossa Senhora da Paz, Póvoa de Santa Iria, c. 2001	96
37. Damien Hirst, 1996	102
38. Capela, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, séculos XVI-XVIII.....	104
39. Dan Flavin, Milão	104
40. Retábulo tríptico, Museu do Louvre, Paris, 1333	108
41. Keith Haring, <i>A Vida de Cristo</i> , retábulo tríptico, 1990	108
42. Matisse, Chapelle du Rosaire, Vence, 1947-1953	112
43. Matisse, casulas, 1950.....	112
44. Matisse, Chapelle du Rosaire, Vence, 1947-1953	112
45. Luís Cunha, igreja da Portela de Sacavém, 1982-1992.....	120
46. <i>Ecce Homo</i> (segunda metade do século XV), Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa	133
47. António Pedro, <i>Aparelho Metafísico de Medição</i> , Lisboa, 1935	133
48. Raymond Masson, <i>Le Départ des fruits et légumes du cœur de Paris</i> , 1989	135
49. Enzo Cucchi, capela de Santa Maria dos Anjos, Monte Tamaro, 1996.....	140
50. J. Ming Pey, Museu do Louvre, 1985	144
51. Henri Cartier Bresson, Museu do Louvre, 1954	144
52. Bernini, Praça da Basílica de São Pedro, Roma, 1657.....	145
53. Lino António, <i>Via Sacra</i> (cerâmica), Santuário de Fátima	145
54. J. J. Sousa Araújo, retábulo-mor da basílica de Fátima	148
55. O interior da catedral de Milão, 1386-2004	148
56. Hubert Robert, <i>Grande Galeria</i> , Louvre, Paris, 1796 versus 2004.....	149
57. Leonardo da Vinci, <i>Gioconda</i> , Museu do Louvre, Paris.....	149
58. Miguel Ângelo, Capela Sistina	149
59. Rafael, <i>Transfiguração</i> , Museu do Vaticano	150
60. <i>Museu do Louvre</i> , Paris, 2004.....	150
61. Gerhard Richter, <i>Anunciação a partir de Ticiano</i> , 1973	157
62. Andy Warhol, <i>Anunciação a partir de Leonardo da Vinci</i> , 1984.....	157
63. Enzo Cucchi, pinturas retabulares, Monte Tamaro, 1996.....	160
64. Domingos Vieira Serrão, desenho de retábulo.....	165
65. Salteiro, desenho do retábulo de Santo Antão, Faniqueira, 2003.....	167
66. Retábulo para a Igreja de São Vicente, desenho de Francisco Venegas, 1583	167
67. Salteiro, desenho do retábulo-mor da Sé de Portalegre (1592-1595), 2003.....	167
68. Salteiro, desenho do retábulo-mor da Igreja de São Roque, 2003	170
69. Salteiro, desenho do retábulo-mor da Igreja de N.ª Sr.ª da Conceição dos Cardais, 2003.....	170
70. Salteiro, desenho do retábulo mor da Igreja de N.ª Sr.ª da Pena, 2003.....	171
71. Salteiro, desenho do retábulo-mor da igreja do Varatojo, Torres Vedras, 2003	171

72. Jean Lurçat, <i>Eglise de Notre Dame de Toute Grâce</i> , Plateau d'Assy, 1950	174
73. Auguste Perret e Maurice Denis, Igreja de Raincy, 1928	174
74. Shirana Shahabazi, <i>Anunciação</i> , 50th Int. Art Exhibition, Veneza, 2003	177
75. António Saura, <i>Crucifixão</i>	188
76. Albuquerque Mendes, <i>Crucifixão</i> , 1998	188
77. Niki de Saint-Phale, <i>Altar O.A.S.</i> , Nice, 1962-1992	190
78. Domingos Sequeira, <i>Adoração dos Magos</i> , Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 1828 ..	194
79. Amadeo de Souza Cardoso, <i>Procissão do Corpus Christi</i> , 1912	198
80. Gaëtan, <i>Le Dormeur du val</i> , Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 1985	205
81. António Dacosta, <i>Tau ou Os Porcos do Retábulo de Issenheim</i> , 1990	205
82. Tríptico do Reno ou do Calvário, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, c. 1550	214
83. Retábulo São Francisco de Évora, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, século XVI	214
84. Retábulo do Calvário, atribuído a Frei Carlos, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa	218
85. Ambão, altar, sacrário, pia baptismal e sede	230
86. Igreja de Santo André, Cela, Alcobaça, 1909	236
87. Igreja de Nossa Senhora de Fátima, Porto, 1936	241
88. Igreja de São João de Deus, Lisboa, 1953	248
89. Igreja de Santo António, Moscavide, Lisboa, 1956	248
90. Igreja do Sagrado Coração de Jesus, Lisboa, 1970	259
91. Igreja do Carvalhido, Porto, 1969	259
92. Igreja «Stella Maris», Porto, 1986	269
93. Igreja da Damaia, 1981	269
94. Igreja da Clínica de São José, em Telheiras, Lisboa, 1995	279
95. Igreja de Marco de Canaveses, 1995	279
96. Igreja de Santa Clara, Chelas, Lisboa, 1995	279
97. João Vieira, vitrais para a Sé de Vila Real, 2004	332
98. Vieira da Silva, catedral de Reims, 1968	335
99. Miquel Barceló, catedral de Palma de Maiorca, 2004	336
100. Bill Viola, <i>The Messenger</i> , catedral de Durham, 1996	336
101. Kiko Argüello, <i>Baptismo de Cristo</i> , catedral de Almudena, Madrid, 2004	340
102. João Marco, retábulo da igreja do Seminário de Penafirme, 1992	340
103. João José Sousa Araújo, Igreja de São João e São Pedro, Estoril, 1995	342
104. Artur Bual, retábulo-mor da Igreja de Nossa Senhora de Fátima, Pegões, Montijo	342
105. Vítor Lages, interior da Igreja de Nossa Senhora do Cabo, Linda-a-Velha, 1999	343
106. Robert Gober, Instalação, Matthew Marks Gallery, Nova Iorque, 2005	344
107. Thomas Struth, São Zacarias de Veneza, fotografia, 1995	344

NOTA PRÉVIA



Fig. 1. Retábulo-mor da igreja paroquial de Alpedriz, século XVIII.

Quando há alguns anos atrás, pela janela do quarto que me viu nascer, ouvia o único sino da minha aldeia a convocar as atenções de todos para um adro coroado por uma arquitectura diferente de todas as outras, o meu pensamento deslocava-se inevitavelmente para o espaço interior que aquele templo delimita e para as coisas sagradas que ele ainda contém. As cores, as texturas e as formas eram permanentemente cuidadas e usufruídas por todos, com a consciência de bem colectivo. Os retábulos setecentistas de talha dourada povoados de representações pintadas ou esculpidas são o tesouro que transforma aquele espaço fechado num espaço de culto aberto onde a religião e a arte coabitam, e os conceitos de museu e de templo se fundem num só. Numa infância muito distante de qualquer dos conceitos de museu que nos anos 50 proliferavam, a minha igreja e o seu retábulo constituíam-se, pelo contraste com a natureza envolvente, na síntese mais refinada da acção criativa do Homem.

INTRODUÇÃO

Poderemos ainda hoje considerar o retábulo como existente no contexto da produção artística actual? Será que este género se esgotou entre as soluções estéticas inventadas durante os séculos XIV e XVIII, que apenas conseguiram sobreviver sob a forma dos diversos revivalismos tradicionalistas durante os séculos XIX e XX? Será que o retábulo pertence exclusivamente ao domínio das artes decorativas, sendo essa a sua única funcionalidade nos espaços religiosos cristãos? E será que o retábulo é o resultado de uma autoria sempre colectiva na qual o encomendador também tem um papel decisivo e activo, definindo mesmo as qualidades formais e conceptuais da obra ⁽¹⁾?

Deste modo será possível ainda hoje pensar em retábulo? Estando o culto religioso presente nas acções quotidianas do Homem, a necessidade de espaços diferenciados e a necessidade de métodos e reflexões, argumentos e respostas levam à produção de soluções estéticas que inevitavelmente cumprem os mesmos fins (ou semelhantes) dos tradicionais retábulos dos séculos precedentes. E são muitos os meios tecnológicos e expressivos de que os intervenientes usufruem para o desenvolvimento de soluções retabulares.

Se a arquitectura das igrejas separa um espaço sagrado de um profano, no interior daquele espaço sagrado que função cumprem as soluções retabulares inventadas? Que razões têm levado sistematicamente as diversas comunidades, ao longo dos séculos, a não

⁽¹⁾ Em 13 de Novembro de 1572, Pedro Anes contratou a obra do retábulo da capela do Padre João Lopes de Goios, no mosteiro de Landim, através de escritura na qual surgem descritos todos os aspectos formais da futura obra, registados também num desenho que seria assinado por Pedro Anes e pelo encomendador. Muitos outros exemplos poderiam ser aqui apontados. DOMINGOS PINHO BRANDÃO, *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto*, Diocese do Porto, Câmara Municipal do Porto, 1984, pp. 83-87.

se satisfazerem com a pureza inicial da arquitectura do templo, construindo dentro dele diversas formas, nomeadamente as retabulares, que, acrescentadas a percursos de naves e deambulatórios, acentuam a urbanidade desses espaços ⁽²⁾?

Nesta investigação tentará responder-se a interrogações várias sobre o momento actual da pintura e da arte, procurando definir e consciencializar a facticidade da sua presença no contexto religioso cristão contemporâneo.

O retábulo tem sido um elemento essencial para toda a arte ocidental porque foi quase sempre o maior pretexto para as grandes encomendas da Igreja e, por conseguinte, o responsável pela existência de um valiosíssimo património.

Não pretendemos fazer aqui uma história do retábulo, uma espécie de *retrato* evolutivo do retábulo a partir de um determinado período até aos nossos dias, como aparentemente poderia pensar-se. Pretendemos analisar a integração da obra de arte contemporânea no contexto da arquitectura religiosa cristã e perceber como, para além da sua dimensão material, ela adquire igualmente uma dimensão espiritual, sendo esta dimensão, no caso das formas retabulares, uma constante singular, capaz de transformar em *meios* as várias tecnologias que organizam o todo — nos contextos da arquitectura, da pintura e da escultura.

Propomo-nos, assim, perceber os modos como se pensam e resolvem os problemas da realidade retabular. Tratar-se-á, no fundo, de um entendimento dos conceitos nela implícitos, os quais não são tão susceptíveis de evolução como as tecnologias. O conceito do *religioso* sobrepor-se-á ao conceito do *belo*, praticamente tanto hoje como dantes.

⁽²⁾ Muitas são também as situações em que a pureza inicial arquitectónica não bastou. A abadia de Alcobaça, do século XII, transformou-se em espaço barroco, e a Sé de Coimbra, de origem românica, vê-se em 1477 revestida de uma estética mudéjar em cerâmica. No entanto, tanto uma como a outra foram despojadas deste património por uma vontade de pureza arquitectónica, naturalmente utópica, já no século XX.

O retábulo tal como tradicionalmente é percebido e definido ⁽³⁾ teve o seu apogeu durante os séculos XV e XVIII, integrando naturalmente os processos de formulação do gótico, do renascimento, do maneirismo e do barroco. Anteriormente ele terá nascido como consequência natural de rituais que exigiam oração, reflexão e meditação, apelando assim para suportes apropriados, meios físicos e formais que contribuíssem para uma mais fácil inserção dos crentes no domínio das coisas não materiais. A partir deste apelo terão surgido os primeiros registos de uma simbólica cristã nas paredes das catacumbas, envolvendo de referências visuais tanto esses espaços exíguos como os túmulos dos mártires que serviam de altares na clandestinidade destes tempos primordiais. Posteriormente e após a oficialização, ou institucionalização do cristianismo durante o século IV, assistimos a uma delimitação de espaços sagrados cristãos através da edificação das primeiras basílicas ⁽⁴⁾, com o fim específico de se conseguir a reunião de vastas assembleias (a Igreja) para a celebração eucarística (a missa) no seu próprio espaço

⁽³⁾ «RETÁBULO, *s. m.* Obra de madeira ou mármore lavrado ao fundo de uma capela, acima do altar, e que serve muitas vezes de caixilho ou moldura a um quadro religioso ou baixo-relevo [...]

«BEL. ART. Arquitectonicamente, o *retábulo* considera-se a construção que nas igrejas se encontra como fundo de altar. Pode ser simples, isto é, sem qualquer decoração, ou desenvolvido e completado com baixo-relevo ou um painel de pintura. Além destas características o *retábulo* pode também ainda ser fixo ou móvel, conforme se lhe deu posição permanente à guisa de parede, ou se é empregado apenas em certos dias de cerimónias litúrgica [...] Modernamente à palavra *retábulo* já se dá, por vezes, a significação de painel. Em parte este desvio da expressão rigorosa do termo talvez se justifique pela circunstância de, nos *retábulos* contíguos, um painel ocupar a parte central, que se via emoldurada pelo retábulo propriamente dito.» In *Enciclopédia Luso-Brasileira*.

⁽⁴⁾ As *basílicas romanas* eram espaços civis. Tanto as *basílicas* como o termo e a tipologia formal foram, desde a oficialização do cristianismo, herdados por este. AA. VV., *Atlas de Arquitectura*, vol. 1, Madrid, Alianza Atlas, 1984, pp. 230-233.

sagrado, agora interior, fechado, protegido e triunfante. Nesta celebração o altar será o centro, entendido simultaneamente como o *corpo/túmulo* dos mártires que deram a vida por esta fé e como a *mesa* sacrificial herdada de outras religiões.

A necessidade de meios que ajudassem os fiéis a permanecer em oração para além do momento da celebração eucarística originou desde logo a integração de imagens nesse espaço religioso. Usaram-se meios, como os do fresco, do mosaico e da tapeçaria, além do vitral e da pintura sobre pedra, madeira ou tecido, capazes de gerarem a dimensão do *transcendente*, essa *infinitude* pressentida no espaço sacralizado. Um lugar, em suma, onde o tempo e o espaço se misturam como eternidade e onde a presença da obra artística é constantemente recriada e actualizada por cada uma das sucessivas contemporaneidades. *Obra* superiorizada enquanto *vista* e, sobretudo, contemplada.

Os primeiros retábulos, por serem portáteis, possuíam precisamente a vantagem da mobilidade em relação aos que eram executados em técnicas que exigiam uma integração permanente na arquitectura. Como retábulos portáteis, tanto as simples pinturas enquadradas como os trípticos, ou os polípticos, mais complexos, conferiam, com um bom nível de manejo, as possibilidades da fácil movimentação no templo consoante o calendário litúrgico e do fácil transporte durante as movimentações do clero em viagens de missionação e de peregrinação.

O desenvolvimento formal do retábulo portátil, acompanhante constante dos outros instrumentos essenciais do culto cristão, o *livro* e a *mesa*, ou seja, a *Bíblia* e o altar, recebe destes o apoio para se erguer verticalmente e, progressivamente, ocupar as paredes dos templos, impondo-se perante os crentes com uma autonomia que reforça a sua dimensão temporal infinita.

Desde os tempos do românico que a estrutura retabular se assume como suporte cada vez mais imóvel no muro, envolvendo um processo de elaboração perfeitamente idêntico ao da própria arquitectura. Essa estrutura torna-se quase um género artístico, de importância crescente, geradora e receptora das orientações estéticas próprias de cada época. Nos séculos XVI e XVIII adquire mesmo o estatuto de protagonista do espaço religioso, na qualidade de detentor dos dons da imagem, ao lado de outro elemento onde acontecia o dom da palavra, o púlpito⁽⁵⁾, principalmente depois do Concílio de Trento (1545-1563). É deste período a forma que geralmente se nomeia como retábulo, a qual é por vezes entendida enquanto estrutura decorativa e ornamental que serve para conter

(5) TERESA FREITAS MORNA, «Os Jesuítas e a arte», in *O Púlpito e a Imagem*, Lisboa, Museu de São Roque, 1993, p. 20.

pintura ou escultura. Este conceito enviesado é pois o responsável pela *desmontagem* do retábulo, prática comum ao longo dos séculos, gerando angústias estéticas por vezes «irresolúveis», sobre qual a verdadeira localização de cada uma das suas partes componentes ⁽⁶⁾. Encontramos, assim, retábulos perdidos e muito frequentemente descontextualizados, ainda à procura do retábulo original, a preencherem muitas das paredes dos espaços museológicos.

Poderemos considerar a existência do retábulo nos anos posteriores ao século XVIII? A entrada no século XIX — marcado pela vitória do materialismo sobre a espiritualidade religiosa explicadora do universo, pela mudança do Antigo Regime absolutista num novo regime liberalizado, pela extinção das ordens religiosas e, conseqüentemente, pela radical alteração dos mecanismos que possibilitavam o mecenato religioso — permitiu o espoletar de uma liberdade criativa e de pensamento notável, que emancipou o artista e o levou a assumir a sua plena identidade. No entanto, isso conduziu à abertura de um confronto estético: por um lado, tentou-se fazer reviver, ou mesmo prolongar, os estilos do passado, enaltecidos e teorizados pelas escolas e academias, embriões das actuais escolas de arte e das suas metodologias de ensino, e, por outro lado, procurou-se estabilizar uma nova ordem de pensamento, a racionalidade e o materialismo, linhas de opção que tornaram a arte num imenso espaço de experimentações, de especulações e de interrogações sobre o sentido dessa arte ou do que verdadeiramente se pretende dela. Uma pergunta que se diria *infinita* para uma resposta também *infinita*, donde, *impossíveis*. Questões que potenciam o surgimento de manifestos, de propósitos, de considerações e de definições de objectivos num diálogo constante da arte com a arte, ou, se preferirmos, dos artistas com a arte. Estamos a referir-nos a movimentos de vanguarda, sempre atentos à linha da frente, tentando subverter antigos princípios estéticos e arriscar novas sustentações para elaborarem novas teses. Todo o século XX viveu este espírito, num frequente esquecimento de que atrás da grande onda que avança sobre a praia, avança um oceano ainda maior.

Enquanto o retábulo no século XIX era o prolongamento dos estilos do passado — apostando em revivalismos e narratividades concebidos e aceites como motivos ornamentais ou decorativos —, no século XX, — após o Concílio do Vaticano II (1962-

⁽⁶⁾ Exemplos desta procura são os painéis quinhentistas atribuídos a Nuno Gonçalves, que, «desaparecidos» durante mais de 400 anos, são motivo de uma extensa bibliografia (desde Joaquim de Vasconcelos, em 1895) que tenta repor na contemporaneidade a ordem inicial perdida.

Almada Negreiros fará do políptico de São Vicente quase que um objectivo de vida: «entre 16 e 60, ao longo de quarenta e cinco anos, Almada ocupara-se do políptico de S. Vicente de Fora», JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XX*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1974, p. 489.

RAFAEL MOREIRA, «A ‘descoberta’ dos painéis», in *Nuno Gonçalves — Novos Documentos*, Lisboa, Instituto Português dos Museus/Reproscan, Lisboa, 1994, pp. 33-34.

-1965) e depois dos movimentos que ocorriam no seio da Igreja no sentido de integrarem os primeiros modernismos na arte sacra⁽⁷⁾ (MRAR — Movimento de Renovação da Arte Religiosa, em 1952, e o SNIP — Secretariado para Novas Igrejas do Patriarcado, em 1961) ele será considerado um elemento susceptível de distrair o crente da celebração eucarística, aceitando-se agora aquilo que o modernismo da primeira metade do século XX contestou (o academismo oitocentista) e procurando-se centralizar tudo na abstracção da *palavra* e no *diálogo directo* do padre com os seus crentes⁽⁸⁾. O altar foi retirado então da parede e colocado mais próximo da assembleia, para que a missa decorresse de frente para os fiéis, agora dita na língua das comunidades locais. O retábulo, fundamentado nos arquétipos dos séculos XVI e XVIII, vê-se desse modo arredado, por vezes desmantelado, arredado destes novos contextos, deixando assim, logicamente, de ser encomendado. Esta nova atitude, ao privilegiarem-se sobretudo as actividades pastorais, a acção dos homens na comunidade e a palavra em desfavor da imagem, pode ser entendida como uma espécie de «vulgarização do templo», entretanto transformado em lugar público de convívio social, perdendo boa parte da função reflexiva, de oração e de meditação — hoje a igreja/templo algumas vezes apenas é uma parte de um vasto conjunto integrado de dependências com variadas funções pastorais e também burocráticas.

Neste contexto, como pode sobreviver o retábulo? Será que de facto se extinguiu?

A verdade é que os retábulos do século XX são soluções que pouco têm a ver com a tradicional e convencional forma praticada entre os séculos XVI e XVIII. E se os retábulos do século XIX reflectem uma necessidade de reviver as épocas áureas da cristandade subscritora das normas conciliares de Trento, os do século XX serão as soluções retabulares possíveis no âmbito da modernidade de pensamento, que também influenciou a Igreja, pressionando-a no sentido de uma reestruturação, em plenos anos 60 (1962-1965)⁽⁹⁾, após os sucessivos acontecimentos políticos e estéticos verificados na primeira metade do século XX. Tal reestruturação fundamentar-se-á, assim, numa aproximação aos valores iniciais do cristianismo, aos momentos de difusão de uma crença, à evangelização. É natural que um certo retorno à arte paleocristã seja por isso o mote para uma nova tomada de posição da Igreja face à arte contemporânea. A simplicidade e a pureza das

(7) JOSÉ MANUEL FERNANDES, «Arquitectura religiosa», in *A Igreja e a Cultura Contemporânea em Portugal*, coord. de Manuel Braga da Cruz e Natália Correia Guedes, Lisboa, Universidade Católica, 2000, p. 27.

(8) Depois do Concílio do Vaticano II as missas passaram a ser ditas na língua de cada região onde eram celebradas. V. a Constituição da Sagrada Liturgia, artigos 35 e 36, 1963.

(9) Em 1545 inicia-se o Concílio de Trento, que terminará em 1563. Em 1870 realiza-se o Concílio do Vaticano I, e o Concílio do Vaticano II realizou-se entre 1962 e 1965.

matérias, a fenestração e a luz, a pintura mural, o fresco, o mosaico e a tapeçaria constituem alguns dos *saberes* capazes de darem resposta a soluções retabulares, de que uma modernidade religiosa ainda precisa.

Os retábulos entendidos na sua ortodoxia formal terão acabado porque os seus contextos e natureza assim o determinaram. Porém, o retábulo subsiste em função da sacração do espaço arquitectónico, uma vez que a existência de pólos afectivos e religiosos permanece inalienável do *entendimento* de um *espaço divino, intangível*. De dentro para fora, é este espaço que o retábulo procura representar.

Quando pensamos nos retábulos, somos tocados pela sensibilidade da atitude que tem acompanhado a nossa produção criativa, tanto ao nível das formas como ao nível dos pensamentos. Nas relações entre a matéria e o espírito, entre o palpável e o intangível, contamos com a pintura enquanto espaço de experimentação e exercício de metodologias para a obtenção de *respostas* especiais, sem considerar a dimensão material da obra como única *verdade*.

Lançando um olhar para o passado, a razão de ser desta investigação deve-se a vários factores. Primeiro, uma ligação familiar paterna à marcenaria e ao entalhamento foi decisiva para uma aproximação afectiva a esta temática. Depois, uma necessidade de prosseguir e aprofundar estudos no âmbito da arte conduziu-nos à realização durante os anos 80 de uma tese de mestrado em História da Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, versando a «Arquitectura retabular no século XVI». Esta tese resultou na concepção da obra de talha como estrutura essencial de um acontecimento estético no interior do espaço religioso, revestido de uma dignidade que o demarca do entendimento ao nível das artes decorativas, porque esse entendimento apenas valoriza cada uma das suas artes (arquitectura, pintura, escultura), e não o todo. Verificamos que os modos de fazer os retábulos resultam das tecnologias disponíveis em cada época e que estas, organizando o retábulo, são apenas o *meio* para se atingir o fim supremo, que será o da transformação total do espaço físico do templo, de profano,

inicialmente, em sagrado. Também naquela investigação se percebeu que a definição tradicional de retábulo, como coisa móvel, portátil e objectual, adquiriu uma dinâmica tal que foi capaz de rivalizar com as fachadas exteriores dos edifícios religiosos, num estilo que Robert Smith designou de estilo arquitectural⁽¹⁰⁾. Por outro lado, os retábulos iniciam no século XVI um processo de integração arquitectónica dentro do qual se assumem como representações de fachadas de templos virtuais que só a *mente* penetra.

Os retábulos e a pintura retabular são presenças persistentemente comuns na cultura ocidental, em geral, e na arte europeia, em particular. A temática de referências cristãs é transversal a toda a produção artística, fazendo parte intrínseca da história da arte desde o início do segundo milénio. O retábulo é um elemento essencial para a definição do espaço sacralizado de que o culto religioso cristão necessita, tendo marcado profundamente mentalidades e contribuído para a edificação religiosa comum e para o surgimento de mestres, de escolas e de obras.

Esta necessidade de imagens, de figurações, tão própria da nossa cultura, vem caracterizando e contribuindo para a forma final de toda a arte ocidental, a qual se cimenta e se reactiva constantemente, tanto nos princípios clássicos das civilizações antigas, quer no sentido greco-romano, ou, ainda, nos próprios *princípios bárbaros* de culturas mais ou menos periféricas, tanto no espaço como no tempo.

O retábulo, contendo as estéticas das tecnologias de três artes, pintura, escultura e arquitectura, tem como principal característica o facto de surgir com apenas uma face, definindo um espaço bidimensional, visível, de contemplação, oscilando entre vias descritivas e cenográficas, mas sempre como ponto de focagem de meditações derivadas da crença e da fé.

No século XIX, quando outros valores sociais, políticos, administrativos, culturais e religiosos se erguem no mundo, e a arte se demarca da ancestral cumplicidade com certos poderes a fim de se aproximar de uma mescla social diferente, as encomendas, os modos de formar e as atitudes face ao objecto que se questiona ser ou não ser arte batem no fundo da controvérsia, mas salientam o valor da individualidade, a criatividade de cada um, e deslocam para um sector mais académico o saber e o trabalho de grupo que o retábulo implicava, de entre entalhadores, ensambladores, imaginários, escultores, arquitectos, douradores e pintores.

(10) ROBERT SMITH, *A Talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1962, p. 43.

A estrutura da arquitectura retabular quinhentista, tornada tradicional, entrou em desuso, exceptuando revivalismos e continuidades estéticas pontuais ao longo destes dois últimos séculos. Será precisamente nestes tempos que ela encontra outras soluções formais também elas contemplativas, descritivas, cenográficas e interventoras.

Procuraremos ao longo do nosso estudo perceber as características, as razões e as atitudes destas situações, as antigas e as novas, enquanto marcos de uma cultura europeia, e também eminentemente portuguesa, na medida em que toda a produção plástica nacional foi marcada pela Igreja Católica, e por isto mesmo direccionada para um entendimento *a priori* dos objectos mais como coisas do sagrado do que como coisas exclusivas do artístico.

Deste modo, abordaremos definições e conceitos próprios da forma retabular, entendendo-a ao nível da sua função. Função primeira de unificação cultural e religiosa de uma Europa dividida por outras razões (políticas), o retábulo cristão e as tradições iconófilas mantêm, com efeito, a função suprema e permanente de reflexão sobre as causas da existência e dos modos de vivência de cada um de nós, determinando um sentido de união muito mais forte do que aquele que vem sendo delineado pela geografia política das instituições administrativas dos povos.

O retábulo é sempre concebido para um espaço interior — será esta a razão plástica da sua existência e, em geral, da sua forma — transformando-se um e outro definitivamente pelo efeito da sacralização e assumindo cumplicidades estéticas partilhadas.

Mas o retábulo, que, como já atrás referimos, também pode percepçãoar-se desenhado e projectado nas fachadas de igrejas⁽¹⁾, portanto num espaço exterior, tem, nesta medida, uma vocação ao serviço de pompas e circunstâncias festivas, na linha do espírito barroco, tornando-se então um contributo para a alegoria necessária do acontecimento cultural que se esmola.

A universalidade ou catolicidade de uma religião cristã é algo que se aceita tal qual como está, pelo que então nos encaminharemos para outras definições religiosas, ou seja, assumiremos a aceitação do pluralismo, incluindo as hipóteses formais de outras construções com funções retabulares. Se as igrejas, os conventos e os mosteiros eram verdadeiros centros de cultura e de apoio mecenático, aliás extremamente importantes ao

⁽¹⁾ É visível a semelhança entre o desenho da fachada e a resolução estética dos interiores no final do século XVI em algumas igrejas (Igreja de S. Domingos, de Viana do Castelo, Igreja de São Vicente, de Abrantes, Igreja da Misericórdia, de Guimarães) num modo de fazer que Robert Smith designou por estilo arquitectural. ROBERT SMITH, *ob. cit.*, 1962, p. 43.

longo dos séculos, outras *formulações* desempenham hoje, segundo a sua própria estratégia, idêntica função. Os centros culturais (museus e outros) são locais de circulação, pólos de convergência e de divergência de ideias, conhecimentos e experiências, procurando constantemente dar respostas a necessidades que muitas vezes a razão não consegue explicar.

Com os museus, estaremos em presença de novos templos? Não será o museu também um espaço sacralizado ou sacralizável⁽¹²⁾? O empenho, a vontade e a fé que acedem aos patrimónios comuns, herdados e construídos, poderão projectar *semelhança* com os templos românicos, góticos e barrocos espalhados por toda a Europa. E as peregrinações antigas também se repetem, se bem que agora de outros modos, com outros percursos, com outros meios, mas com intenções talvez semelhantes. As viagens do nosso tempo, nem sempre tecnicamente justificadas, são muito uma peregrinação a outros mundos na busca de experiências, conhecimento e verdades. E estas novas peregrinações realizam-se a que novos *santos* lugares? Que pontos serão focalizados pela nossa atenção? A verdade é que o que nos move para a viagem nem sempre é a funcionalidade ou a necessidade primária e absoluta de nos deslocarmos de um ponto para o outro. Viajar é sempre uma tentativa de descoberta de nós próprios no outro, um *despascimento*⁽¹³⁾ necessário para um melhor entendimento do universo.

O retábulo acaba por se transformar, no tempo e por motivos próprios, num objectivo de percursos diversos, vivendo da relação com o edifício que o alberga. Isso também o distancia de nós e o transforma em algo exótico, religioso, sagrado, como se, paradoxalmente, definisse um ponto final *infinito*. E o espaço que o retábulo permite perceber não está nele próprio enquanto objecto, mas sobretudo naquilo que, embora resulte do seu impacte, está para além dele.

De um ponto de vista técnico, os modos de dar forma aos retábulos leva-nos obrigatoriamente a ter de considerar o altar e o sacrário como os elementos indispensáveis à sua presença, uma vez que eles são o centro concreto do espaço sagrado delimitado pelo templo. Só depois deles se impõe o retábulo. Quando se fala deste, tanto nos podemos referir à moldura como àquilo que esta envolve ou contém. Nele se estabelecem relações

(12) «[...] nesta experiência do espaço profano, ainda intervêm valores que de algum modo lembram a não homogeneidade específica da experiência religiosa do espaço. Existem, por exemplo, locais privilegiados, qualitativamente diferentes dos outros: a paisagem ou os sítios dos primeiros amores, ou certos lugares na cidade estrangeira visitada na juventude. Todos estes locais guardam, mesmo para o homem mais francamente não religioso, uma qualidade excepcional: são ‘os lugares sagrados’ do seu Universo privado [...]», MIRCEA ELIADE, *O Sagrado e o Profano*, Lisboa, Livros do Brasil, s. d., p. 38.

(13) Estar do lado de fora da nossa *paisagem*.

entre o que é feito e os objectivos de quem o encomenda. A complexidade formal de que se reveste este objecto de encomendas coloca-o sempre no âmbito de um trabalho em equipa. E neste trabalho de equipa ou de grupo, invariavelmente presente na feitura do retábulo, a encomenda não surge apenas em função de quem a faz mas em função daqueles a quem se destina, envolta sempre em atitudes de dádiva, ostentação ou penitência, mais ou menos explícitas, sinceras e verdadeiras.

Se o retábulo nos surge tradicionalmente como *encontro* entre dois elementos, ele mesmo e o espaço que o envolve são a soma dos dois, que nos parece fundamental neste tipo de *instalação permanente*, com aspiração à perenidade. A sua composição também é concebida em dois momentos: um primeiro, globalizante, como se se tratasse da fachada de um edifício com janelas, portas e outros vãos, ou mesmo um livro que se abre, e um segundo momento em que as *matérias* se organizam e compõem separadamente⁽¹⁴⁾. E depois tudo o que se encontra envolvido neste *objecto* é estruturado segundo uma geometria em plano vertical, consentânea com a identidade do espaço da pintura.

No final, a relação entre o objecto retabular e o espaço arquitectónico tanto pode ser uma relação de convivência de formas distintas, apelando a diálogos e reciprocidades estéticas, como uma plena integração formal, e então assistiremos a um esbatimento de cada uma das partes em função de um todo. É oportuno perguntar, na circunstância em que formas arquitectónicas são o abrigo de muitas outras, onde é que se situa a razão determinante, o ponto da essência. A história que se narra, que se descreve, que se exalta, progressivamente torna-se a verdade absoluta, o grande exemplo, talvez o dogma. É sempre sobre essa história que se orquestram outros discursos visuais, repetidamente renovados em locais e tempos diferentes, dirigidos ou dedicados aos outros, aos que contemplam e aos que praticam.

O retábulo integra-se sempre num espaço, e este existe em função de uma delimitação previamente estabelecida que o distingue, que o evidencia e que o sacraliza. A delimitação desse espaço, desde aquela que o define como *a casa* ou *o templo*, até à que o define como *o percurso*, corresponde sempre a uma necessidade do Homem, num universo de futuro desconhecido e de imprevisível fim (por isso mesmo infinito, eterno ou sagrado). E a integração do retábulo nele estará sempre dependente do desenho e da geometria.

⁽¹⁴⁾ AA. VV., *Polytiques — Le Tableau multiple du Moyen âge au vingtième siècle* (catálogo de exposição), Paris, Musée du Louvre, Réunion des Musées Nationaux, 1990.

Para além da geometria a prumo, memória antiga da composição da pintura, temos ainda como princípio ordenador e fundamental do retábulo *o tema*. As linhas temáticas retabulares, assumidas em função do orago (lat. *oraculu*) — santo a quem é dedicado o templo religioso —, são estabelecidas em função dele. No santo residem os princípios doutrinários do cristianismo e, conseqüentemente, os exemplos de vida fornecidos por *personagens* com princípios e valores de vida sempre balizados por dois momentos: a iniciação e a morte.

O retábulo cristão emerge como um elemento essencial para a sacralização da *casa*, do *templo*. Este terá sido um modo que marcou toda uma cultura da imagem que o ocidente europeu subscreve (exceptuando alguns períodos iconoclastas ao longo da história). A comunicação, pela imagem e pela representação de relatos, factos e ideias, é a característica fundamental do diálogo que se estabelece entre o retábulo e o fiel que o contempla.

A espiritualidade geradora de formas integradas nas catedrais vai, ao longo do século XIX, cedendo lugar a materialismos, funcionalismos e individualismos propícios ao surgimento de vanguardas estéticas pouco adequadas ao sentido estável da Igreja, no meio da qual a arquitectura retabular também é muitas vezes entendida simplesmente como *moldura* ⁽¹⁵⁾. Trata-se de um momento de aparecimento de outras matérias e de outros materiais, próprios das novas indústrias em crescimento, que irão naturalmente ser aplicados na feitura das obras. Tudo progressivamente se consubstancia na *crença absoluta* na matéria, na tecnologia e na ciência, transformando sucessivamente a obra de arte em objecto, onde *o modelo* é sobretudo *pretexto*.

Novas dimensões de espiritualidade, ou novos modos de entender a alma ⁽¹⁶⁾, procurarão redefinir conceitos de bem e de mal ⁽¹⁷⁾, implicando deste modo conseqüências na concepção dos espaços, na medida em que tais conceitos surgirão cada vez mais relativizados uns em relação aos outros. Uns surgem-nos integrados, o religioso no religioso, enquanto os outros tenderão a integrar-se através de outros meios, outros modos

⁽¹⁵⁾ ISABELLE CAHN, *L'Encadrement des tableaux au XIXe siècle: Histoire, forme et fonction*, Mémoire de l'École du Louvre, Paris, août, 1987 (ed. fotocopiada).

⁽¹⁶⁾ «Numa perspectiva religiosa, a alma é [...] apresentada como um dom de Deus, assegurando o privilégio do homem face ao resto da criação. Nas pisadas do materialismo moderno, que nega a existência da alma, a biologia procura desvalorizar este conceito, tido como demasiado metafísico.» AA. VV., *Dicionário de Filosofia*, Lisboa, Terramar, 1997, p. 19.

⁽¹⁷⁾ «O mal» é o título de uma exposição comissariada por Vittorio Sgarbi que decorreu em Turim (26 de Fevereiro de 2005) reunindo um conjunto de obras, desde Caravaggio, Rubens, Warhol ou Munch até fotografias como as de Auschwitz ou as do 11 de Setembro, seleccionadas para a demonstração do protagonismo da dor, da crueldade e do sadismo na criatividade humana. «La crueldad y el dolor como ejes de la creatividad humana del siglo XV al 11-S», in *El País*, 26 de Fevereiro de 2005, p. 33.

de ver e de fazer, alargando assim os horizontes deste espaço democrático em que procuramos inserir-nos. Neste contexto percebemos a reintegração estética da obra em espaços que nunca foram concebidos para tal, como é o caso de museus expondo retábulos que nunca lhes pertenceram e o caso de palácios que se viram transformados em espaços de exposição e conservação de patrimónios abertos a todo o tipo de contemplações. E se retábulo transforma os espaços também os espaços museológicos irão sofrer inevitáveis alterações ou transubstanciações devido à obra que lhes couber. Trata-se da sobrevivência das *coisas* e da procura permanente de *noticiar* obras e histórias, e da procura reiterada de novas funcionalidades. Espaço reservado a colecções, local de exposições e curiosidades diversas⁽¹⁸⁾, o museu associado a um conceito de centro cultural tornou-se hoje num espaço que ultrapassa largamente o seu perfil meramente técnico para se tornar em centro permanente de peregrinações constantes.

Procuraremos entender os fundamentos de uma pintura retabular, a de ontem e a de hoje, dentro dos tradicionais espaços religiosos (igreja) ou noutros espaços que aparentemente nada têm de religioso, mas tudo de laico (museu). Será nosso propósito, assim, pelas premissas do nosso roteiro, entender a pintura retabular tanto no contexto da encomenda e sua plena integração religiosa como na necessidade individual de cada produtor inserir temáticas desta pintura (como que para fazer releituras de si próprio) em alguns momentos do seu percurso artístico, da sua obra — em parte na linha das Visitações, Anunciações, Crucifixões, Vias Sacras e Últimas Ceias, temas assaz frequentes na contemporaneidade.

Muitos artistas do século XX, pelas temáticas que pontualmente visitam ao longo da sua carreira, constituem com essas suas obras exemplos de apropriações da história da arte, na procura de uma espiritualidade perdida mas ainda desejada. Observamos assim estes temas tratados por muitos pintores da actualidade, tais como Emil Nolde na *Última Ceia*, António Saura nas suas *Crucifixões*, Andy Warhol na *Anunciação*, Anselm Kiefer na *Ressurreição*, Markus Lüpertz no *Apocalipse*, Bill Viola com *São João da Cruz* ou Hermann Nitsch em alusões à *Crucifixão* através de *performances*, de entre muitos outros exemplos. Estas obras, não tendo sido concebidas para o templo cristão, derivando unicamente da iniciativa dos seus autores, e por isso desvinculadas de compromissos de encomenda com instituições religiosas, são marcadamente um testemunho de como o

⁽¹⁸⁾ É necessário ter presentes as rupturas provocadas pelos movimentos modernistas, nomeadamente o Futurismo através de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), na interpretação que fez do museu em 1909 e 1912 através de manifestos futuristas que negaram os museus e a arte: «É preciso cuspir cada dia no Altar da Arte.» (1912.)

Homem e a Arte dialogam no século XX e recorrem a valores místicos. Serão *retábulos* para templos inexistentes cuja temática retabular tanto pode surgir tratada de um modo evocativo do sagrado como assumir modos críticos ou interpretações livres, pela via religiosa, tudo dependendo da perspectiva individual.

Sobre a metodologia usada nesta investigação, e no caso da procura de espécimes que a sustentem, socorremo-nos de inventariações anteriores, agora acrescentadas de soluções retabulares contemporâneas.

As inventariações incidem sobretudo nas soluções retabulares e nas igrejas que foram construídas em Portugal no século XX. Este trabalho desenvolveu-se essencialmente em função de três recursos essenciais: um inquérito dirigido a todas as dioceses do nosso país e a câmaras municipais, além da consulta de bibliografia específica e de visitas aos locais.

Assim, neste contexto, o universo que nos propusemos analisar é o século XX, nomeadamente o após Concílio do Vaticano II, e ainda o universo geográfico-religioso que tem marcado decididamente a cultura ocidental e, concretamente, a portuguesa.

Coligiu-se informação sobre um conjunto de obras, que serão as mais significativas para acedermos à compreensão do comportamento do objecto retabular na época actual, para um estudo da *pintura retabular* integrada na arquitectura cristã — peças com vocação, intencionalidade ou objectividade adequada a esse espaço. E *quando falamos em Pintura* ⁽¹⁹⁾ teremos em linha de conta que durante o século XX, decorrida a sua primeira década, os parâmetros relativos a essa *linguagem* se alteraram de forma substancial — o espaço de representação adquiriu importância como suporte, enquanto a própria representação foi subestimada.

Convém neste momento estabelecer diferenças entre três designações, *retábulo*, *pintura retabular* e *solução retabular*, porque, sendo por nós frequentemente utilizadas, não correspondem a três *coisas* diferentes, mas a três momentos de uma mesma *coisa*: o objecto, o seu conceito e a metodologia para a sua realização.

O **retábulo** é um objecto feito para inserir a liturgia cristã num contexto visual. Na sua feitura, a madeira e a pedra constituíram-se como os materiais mais comuns e tradicionais, e é isso que marca a primeira ideia que nos ocorre para defini-lo. Pode, no entanto, ser feito em quaisquer outras matérias, dependendo dos meios disponíveis em cada

⁽¹⁹⁾ «Do que falamos quando falamos de Pintura [...]», ISABEL SABINO, *A Pintura depois da Pintura*, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Biblioteca de Arte, 2000, pp. 227-230.

época e em cada local. Sob o ponto de vista funcional, completa-se com a presença de um altar e de um sacrário. Será com eles que se demarca o espaço sagrado cristão.

Os parâmetros que o definem situam-se na temática, que surge como recurso permanente, nos meios técnicos e tecnológicos usados na sua feitura (fresco, têmpera, óleo, vitral, mosaico, pintura mural, acrílico, tapeçaria, colagem, instalação e outros), no modo como se formaliza e se integra na arquitectura religiosa (móvel, políptico e fisicamente integrado), e na mutação que provoca nos espaços deslocando-os de laicos, no início, para sagrados, no final.

A **pintura retabular** corresponde à valorização de um conceito de bidimensionalidade que está sempre implicado no retábulo, mesmo quando todo ele é constituído por volumes, sem pintura alguma, como por exemplo nos retábulos barrocos do estilo nacional⁽²⁰⁾. *Pintura retabular* refere-se a este aparato estético, que é oferecido, mostrado ou exposto ao observador/crente no interior do espaço sagrado do templo, sobre as suas paredes/superfícies, servindo-se de todas as tecnologias como meio para se atingir o sagrado, quer das que privilegiem a plasticidade das superfícies lisas quer das que privilegiem volumetrias. Oferece um espectáculo visual que a pintura enquanto conceito sabe enquadrar. Por outro lado, também se refere àquela pintura que esteve integrada em contextos religiosos cristãos e que por várias razões já não está. Também será aquela que, apesar de nunca ter estado num contexto religioso, surge feita por vontades individuais dos seus produtores, segundo as temáticas e os constrangimentos do cristianismo.

A **solução retabular** corresponde à opção de uma ou de outra metodologia para a realização ou concretização de um problema estético dentro do espaço religioso cristão. Ela pode resultar num trabalho uno, total, mas pode também ser marca de tempos históricos diferentes, como de facto o é, por exemplo, em casos em que soluções góticas convivem num mesmo espaço com soluções barrocas. Uma solução pode corresponder à feitura de um retábulo tradicional, mas também pode assumir outras formas, como é o caso da Igreja de Santa Maria em Chiesa Rossa, em Milão, onde a *solução retabular* encontrada foi uma instalação luminosa de Dan Flavin, talvez a mais expressiva do *nosso tempo*.

Mas, regressando em elipse à nossa indagação sobre as razões mais pessoais desencadeadoras deste estudo, esta temática, mais do que uma aproximação ao universo da *ecclesia romana* e ao seu catolicismo, reside numa aproximação muito primordial ao universo da coisa artística. Antes do museu, do livro, da fotografia, do cinema ou da

⁽²⁰⁾ ROBERT SMITH, *ob. cit.*, 1962, pp. 69-91.

televisão, foi o retábulo integrado no templo que constituiu o meu primeiro contacto e reconhecimento da obra de arte. Através desse retábulo em talha dourada barroca dedicado a Nossa Senhora da Conceição, que me baptizou e me acompanhou durante largos anos da minha infância como o centro de todas as existências, a obra de arte foi em mim experienciada pela primeira vez. As características visuais explícitas no interior da igreja, absolutamente contrastantes com o bucolismo do exterior, foram desde cedo vistas como uma síntese essencial, universal, como um autêntico tesouro ou alma colectiva. Deste modo, fomos verificando que o templo e o retábulo são ainda, em muitos de nós o primeiro museu e a primeira obra.

O paralelismo entre museu e templo não se constituiu como algo que separe dois universos diferenciados. Em ambos, a obra de arte corresponde ao centro de todas as confluências,

Foram a procura desta obra, deste retábulo, ou desta «síntese mais refinada da acção criativa do Homem» (v. «Nota prévia», p. 14), e o modo como ela se formaliza hoje que nos motivaram para esta investigação. Estabeleceu-se como objectivo último saber de que modo os retábulos ainda existem, e como são pensados e feitos no quadro da arte contemporânea, excluindo-se à partida as soluções que utilizam obras préfabricadas, iconograficamente explícitas, mas destituídas de verdade.

I

O RETÁBULO E A SUA FORMA
Definição e conceitos

1. O TODO RETABULAR — pintura, escultura e arquitectura

1. O todo retabular — pintura, escultura e arquitectura

O retábulo, por definição etimológica, é uma tábua que se coloca por detrás do altar ⁽²¹⁾. No entanto, visualmente, e não contrariando este princípio, o retábulo é muito mais do que a *tábua* e muito mais do que *a parte detrás* do altar. No século XVI, o retábulo já é uma envolvência que se estende pelo tecto, como no caso do retábulo-mor da Sé de Velha Coimbra, de Jean d’Ypres e de Olivier de Gand. Mais do que aquilo que está por detrás, definimos e delimitamos *o todo retabular* como tudo quanto envolve o altar, tanto por detrás como em redor dele, diversamente.

Por outro lado, se atendermos a uma definição mais habitual de retábulo, este é uma obra realizada nos materiais preferidos de cada uma das épocas em que tiver sido feito (madeira e pedra foram logicamente os materiais de eleição mais utilizados até ao surgimento de meios que possibilitaram outras soluções, durante o século XX) e localiza-se exclusivamente por detrás e acima do altar, servindo de moldura a uma pintura ou a um baixo-relevo de temática religiosa ⁽²²⁾. Esta definição acentua a parte estrutural ou arquitectónica do retábulo, retirando dela o conjunto essencial das imagens, sejam estas pintadas ou esculpidas. Confere a esta estrutura essencialmente um papel de suporte físico ou de meio ornamental. Ora, uma obra assim é executada em função dos conteúdos que vão ocupá-la e dos elementos formais que vai receber. Elaborada por técnicos

⁽²¹⁾ «**Retábulo**, s. m. Adaptação do cast. *retablo*, tal como este o é do cat. *retaule*, antes *reataula*, e ainda antes latinizado em *retotabulum*, que se formou com o prefixo *retro-*, ‘atrás’, que origina *rere-* em cat., donde *re-* com haplogogia; o retábulo é pintura que adorna a parte posterior do altar;»[...] JOSÉ PEDRO MACHADO, in *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, 2.^a ed., Editorial Confluência L.^{da}, 1967.

⁽²²⁾ «**Retábulo**, s. m. Obra de madeira ou mármore lavrado ao fundo de uma capela, acima do altar, e que serve muitas vezes de caixilho ou moldura a um quadro religioso ou baixo-relevo [...] (Do lat. *retro*, atrás, e *tabula*, tábua) [...] BEL. ART. Arquitectonicamente, o *retábulo* considera-se a construção que nas igrejas se encontra como fundo do altar. Pode ser simples, isto é, sem qualquer decoração, ou desenvolvido e completado com um baixo-relevo ou painel de pintura. Além destas características, o *retábulo* pode ainda ser fixo ou móvel, conforme se lhe deu posição permanente à guisa da parede, ou se é empregado apenas em certos dias de cerimónias litúrgicas. Parece que não se encontram retábulos para além do século X; e desta altura até aos séculos XIV e XV não existiam retábulos fixos junto do altar das basílicas porque estas construções tinham o grave inconveniente de ocultar o oficiante, colocado, antes desta época, ao fundo da abside [...] Classifica-se geralmente como o mais rico retábulo da Europa o que se acha na igreja de São Marcos, de Veneza, pertencente ao século X: é de bronze e ouro, esmaltado de preciosas pedras [...] Modernamente, à palavra *retábulo* já se dá, por vezes, a significação de painel», in *Enciclopédia Luso-Brasileira*, pp. 340-342.

especializados naquele *saber fazer*, a concepção do todo surge inevitavelmente em função das circunstâncias da encomenda e dos conhecimentos de cada um dos seus intervenientes, uma vez que resulta sempre de um trabalho de equipa, à procura de uma integração plena de várias matérias no mesmo espaço, cada uma destas com o seu respectivo responsável. Entalhadores e ensambladores são especializados na escultura em madeira. Os primeiros nos ornatos e os segundos no encaixe das partes estruturais que compõem o retábulo. Os imaginários esculpem imagens em barro, em pedra ou em madeira, enquanto o escultor possui conhecimentos de construção e representação mais abrangentes. Os douradores praticam uma pintura decorativa fingindo as matérias dos suportes de outras matérias — madeiras douradas ou marmoreadas. E os pintores tratam das representações figurativas em planimetria. Mas no início existem a ideia, a encomenda e o desenho, cuja responsabilidade é sempre repartida por vários ⁽²³⁾.

No final, um único interesse se impõe: *o todo retabular*. Este afirmar-se-á por isso como uma *arquitectura-superfície* povoada de indícios espirituais, religiosos, sinais de crença e fé, mas tendo em conta a narrativa de tais realidades: tudo aí releva de uma vivência fisicamente sentida ao nível de convenções milenares, a própria problemática bidimensional da pintura. De facto, *esta arquitectura* tem uma outra funcionalidade, ou seja, algo que a distingue da arquitectura propriamente dita. O altar e o retábulo surgem assim constituídos como um todo arquitectónico onde os diversos modos de fazer se cruzam. A pintura, a escultura e a arquitectura articulam-se plenamente. A pintura aludindo a outros espaços, a escultura vivificando e habitando representações de arquitecturas míticas.

Desde a sua origem, como simples tábua associada ao altar, o retábulo eleva-se, autonomiza-se e sobrepõe-se a esse elemento em valorização, o altar, como se absorvesse o que lhe deu origem e fazendo que aquele que celebra a missa se posicione de costas para a assembleia. Estamos nos finais da Idade Média, num período que exigia reformas. No século XVI, o Concílio de Trento reformulou as estratégias de comunicação. Tais estratégias conduzem, de entre outras, à superação do ambão ⁽²⁴⁾ e à eleição do púlpito ao

⁽²³⁾ ILÍDIO SALTEIRO, «As relações entre ensambladores, entalhadores, pintores e imaginários na feitura dos retábulos quinhentistas», in *A Arquitectura Retabular em Portugal no Século XVI*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, tese de mestrado, 1987, pp. 155-162.

⁽²⁴⁾ O ambão é uma pequena tribuna colocada próximo do altar destinada às leituras e à pregação. Tem origem na época paleocristã, mas entrou em desuso no século XIII pela preferência do púlpito. No entanto, as normas conciliares do Vaticano II conduziram à sua reutilização. Talvez tenha sido a grande amplitude das igrejas medievais a causa do seu afastamento, e talvez tenham sido os sistemas de sonorização eléctrica das igrejas a causa do seu ressurgimento.

meio da assembleia e a um local elevado, capaz de levar mais longe a palavra, através dos sermões, que desempenhavam um papel central durante um período de interregno da missa.



Fig. 2. *Transporte da Cruz e Deposição no Túmulo*, dois fragmentos de retábulo em madeira de carvalho policromada, 1480-1490, Museu do Louvre. Nestas três vistas dos mesmos objectos, percebe-se a essencialidade do objecto retabular, que em termos tecnológicos é considerado escultura, mas que em termos perceptivos e estéticos assume uma bidimensionalidade. São dois elementos de um retábulo, de pequenas dimensões, em tudo semelhante ao *Retábulo de Santo Antão*, da igreja da Faniqueira, em Leiria.

O retábulo permanece para além da missa e assume-se como um todo, composto em termos técnicos e conceptuais por arquitectura, pintura e escultura e assumindo-se perceptivamente como uma bidimensionalidade (fig. 2) que, revestindo os muros basilicais, tanto envolve o ponto central, o núcleo, que é o altar, como cada um dos crentes, em assembleia, meditação ou contemplação, habitando as estruturas arquitectónicas que desenham o espaço sagrado, o interior do templo. E tanto o altar como cada um dos crentes e observadores serão a causa física e a razão concreta do *retábulo* ou da *pintura retabular*.

Quando uma obra é designada por *retábulo*, remete-nos obrigatoriamente para um objecto destinado a inserir a liturgia cristã num contexto visual (v. «Introdução», p. 30).

Nomeamos assim as estratégias de intervenção estética integradas no interior de uma igreja. Mesmo que actualmente possam estar fora desta, porque poderão ter sido retiradas para um museu ou para qualquer outro edifício, pois é absolutamente necessário, para ser retábulo por inteiro, que tenha estado integrado uma igreja em algum tempo passado. De facto, a existência deste tipo de obras depende da sua integração original num espaço religioso. Sem este espaço, a existência física e concreta do retábulo, estruturado pelos materiais que o organizam, o compõem e lhe dão forma, seria suficiente para o identificar como tal? Antes de ser religioso, antes de ser objecto de culto, o retábulo é um problema de organização de um espaço onde todas as artes (sobretudo as artes visuais, plásticas e musicais) surgem equacionadas numa integração que se deseja plena. Os retábulos, fixos ou móveis, desde os biptícos e trípticos aos polípticos, são sempre organismos que se desdobram em imagens explicadas ou reconhecidas por todos através da narração visual de textos sagrados.

Os retábulos surgem anexados ou em função da grande mesa litúrgica que é o altar cristão, em redor do qual se faz a representação permanentemente renovada e reactualizada da Última Ceia (um dos temas mais frequentes e comuns das artes plásticas) ⁽²⁵⁾.

Desde sempre que o espaço definido pelo templo cristão pressupôs, antes do retábulo, a presença de altares (lat.: *altare, ara*) ⁽²⁶⁾. Estes, sendo os objectos especiais para a definição do espaço religioso que o cristianismo quer significativa, instaurado, essencializado, quase que bastam, pela sua forma, à consagração desse fim. Nas catacumbas, na apropriação dos espaços profanos da *Roma Antiga* (as basílicas romanas), na recusa de utilização dos seus templos agora decretados pagãos ou nas grandes superfícies murais contendo um espaço marcado por uma grande nave ao fundo da qual se apresenta o altar, este e o seu retábulo têm sido sempre a razão principal da modificação desse espaço, que assim ascende aos domínios do sagrado e possibilita a recepção de uma igreja comungante ⁽²⁷⁾. Requerendo grande singeleza formal, é no entanto um ponto de grande densidade litúrgica. O altar é o centro de todas as atenções, de todas as perguntas e orientações. Tem sido o *ponto geométrico* no qual culmina toda a celebração religiosa

⁽²⁵⁾ São inúmeras as Últimas Ceias que surgem da cultura europeia. Referenciando apenas algumas: *A Ceia*, Giotto, de 1306, na Pinacoteca de Munique, a *Última Ceia*, Leonardo da Vinci, 1495-1497 na Igreja de Santa Maria das Graças em Milão, a *Última Ceia*, Emile Nolde, 1909, em Copenhaga, a *Última Ceia*, Andy Warhol, cinco serigrafias de 1973, e a *Última Ceia*, Sá Nogueira, na capela de Lausperene em Fátima, 1987.

⁽²⁶⁾ *The Oxford Dictionary of Christian Church* (ed. F. L. Cross e E. A. Livingstone), Nova Iorque, Oxford University Press, 1997, pp. 46-47.

⁽²⁷⁾ Igreja: gr., *ekklesia*, assembleia do povo.

cristã. Também pode ser considerado como a representação do corpo de Cristo, sobre o qual é celebrada a eucaristia ⁽²⁸⁾.

Sendo o altar uma superfície elevada (do chão) sobre a qual acontecem diversos rituais e liturgias, não é de modo nenhum uma invenção nem uma característica própria da arte cristã, uma vez que o altar como mesa sacrificial terá sempre servido diversos cultos e religiões. No entanto, o cristianismo individualiza-o, diferenciando-o de todos os outros pelo alerta que faz para a necessidade de uma tomada de posição face ao grande número de altares existentes. Sobre o dever dos cristãos, São Paulo Apóstolo exorciza no *Novo Testamento*, na Epístola ⁽²⁹⁾ aos Coríntios (I Cor., X, 21), a idolatria e o culto de demónios e fala claramente da necessidade de se optar entre a mesa do Senhor e a mesa do demónio ⁽³⁰⁾.



Fig. 3. Altar-mor da Igreja de Santo Ambrósio, Milão, c. 840.

Os altares são indiferentemente feitos de pedra, madeira ou metal, elevados do chão através de pés, transformando-se este conjunto na mesa que formalmente os nossos olhos primeiramente percebem. Mas no cristianismo primitivo seriam certamente de

⁽²⁸⁾ Momento litúrgico de acção de graças durante o qual o pão e o vinho são consagrados e transubstanciados em Cristo.

⁽²⁹⁾ Texto bíblico com aconselhamentos sobre os deveres dos cristãos.

⁽³⁰⁾ São Paulo, *I aos Coríntios*, X, 21: «Não podeis ser participantes da mesa do Senhor e da mesa dos demónios.»

madeira, um modo mais fácil de improvisar ou conseguir locais de culto devido às perseguições a que os cristãos estavam sujeitos. Por vezes são ocós, em forma de cofre, armário, arca ou caixa, a qual poderia também servir de túmulo ou relicário⁽³¹⁾. Assim, os primeiros altares cristãos terão sido feitos de madeira e seriam muito semelhantes às mesas comuns utilizadas nas casas particulares para usos domésticos. Tanto durante o tempo das perseguições como durante os primeiros tempos do cristianismo oficializado, e durante grande parte da Idade Média, os altares foram feitos sobretudo de madeira. A utilização da pedra na construção dos altares foi progressiva e ficou a dever-se ao costume, também ele nascido numa primeira fase do paleocristianismo, de a celebração eucarística decorrer por vezes sobre o túmulo dos santos mártires⁽³²⁾ nos interiores sombrios das catacumbas.

Sendo de madeira, o seu revestimento podia ser tratado em ouro ou prata. O altar-mor da Basílica de Santo Ambrósio em Milão (fig. 3), que foi doado pelo arcebispo Angilberto II, foi realizado em 840 e é feito de madeira revestida do lado da nave de ouro e do lado da abside de prata. Por detrás dele, a abside é revestida por uma pintura retabular em mosaico, da qual sobressaem as figuras, sobre fundo dourado, de Cristo em majestade, dos arcanjos São Miguel e São Gabriel e de passagens da vida de Santo Ambrósio.

Este altar, na parte de trás revestido de prata, possui portas que deixam perceber a existência de um espaço oco, vazio. Este espaço vazio pode ser utilizado tanto com o pão e o vinho necessários à oblação como com relíquias ou um corpo santo. E por poder conter dentro de si as relíquias de santos ou o seu próprio corpo e o pão e o vinho significantes do corpo divino de Jesus, marcado com os monogramas de Cristo, X-P ou JHS⁽³³⁾, o altar, para além de mesa, devido a estas outras funcionalidades, ver-se-á também transformado em sacrário⁽³⁴⁾, relicário⁽³⁵⁾ ou túmulo.

O ouro e a prata que revestem a madeira estrutural deste altar moldam-se em figurações executadas no século IX pelo ourives Volivino⁽³⁶⁾. Na face dianteira, em ouro, seccionada em três partes, temos na zona central o tetramorfo (a representação simbólica dos quatro santos evangelistas São Lucas, São Mateus, São João e São Marcos com os seus

⁽³¹⁾ EUGENE EMMANUEL VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire de l'architecture médiévale*, Bibliothèque de l'Image, Paris, 1997, pp. 15-56.

⁽³²⁾ *The Oxford Dictionary of Christian Church* (ed. F. L. Cross e E. A. Livingstone), Nova Iorque, Oxford University Press, 1997, pp. 46-47.

⁽³³⁾ X-P, as duas primeiras letras da palavra grega XPISTOS (Cristo). JHS, *Jesus hominum salvator*.

⁽³⁴⁾ O sacrário, também designado por tabernáculo, é um pequeno cofre colocado sobre o altar ou em qualquer banqueta próxima, ou mesmo integrado no retábulo, servindo para guardar a píxide (contentor de hóstias) ou a custódia (expositor de uma única hóstia).

⁽³⁵⁾ O relicário é um cofre, aparecendo por vezes integrado em retábulos, ou mesmo todo ele constituído como um retábulo, que contém e expõe ao culto as relíquias dos santos.

⁽³⁶⁾ *Basílica di S. Ambrogio Milano* (boletim da basílica), Milão, s. d., p. 10.

respectivos atributos: *o touro, o anjo, a águia e o leão*) e nas zonas laterais cenas da vida de Jesus. Na parte de trás, em prata, com a mesma estrutura tripartida, temos na zona central uma porta com as representações de São Miguel e São Gabriel, e nas zonas laterais representações do percurso religioso de Santo Ambrósio. Percebemos assim o modo como as temáticas retabulares irão ser organizadas: uma parte central com temáticas mais divinas ou essenciais, e as partes laterais mais narrativas, uma vezes sobre a história do cristianismo e da vida de Jesus ou da Virgem, e outras sobre a vida do orago a que está dedicado o espaço, o templo e a obra.

Durante toda a Idade Média, tanto os mais simples elementos do clero como os seus mais altos representantes viajavam muito, em peregrinações constantes por toda a Europa, dizendo a missa e pregando os princípios bíblicos, pois um dos mais persistentes objectivos do cristianismo sempre foi o de tornar-se universal⁽³⁷⁾. A mobilidade de todos os instrumentos litúrgicos é para este efeito essencial, pelo que os altares serão também portáteis. Estes surgem principalmente depois do século VIII, e com eles também será aceite a celebração do sacrifício da missa ao ar livre⁽³⁸⁾. O espaço sagrado é definido pelo ponto onde se coloca o altar. Estando dentro ou fora dos limites físicos do muro basilical, o altar é o marco, o centro, mas também o objectivo. Se com uma aproximação breve ao seu estudo iniciamos este trabalho, isto deve-se ao facto de ser depois do altar, ou em redor dele, que o retábulo e a pintura retabular se irão definir, acentuando diferenças entre a parte de dentro e a parte de fora desse muro basilical, que por sua vez serve de limite entre o espaço sagrado e o espaço profano⁽³⁹⁾. Enquanto geometricamente o altar é uma secção de um plano horizontal ou de um espaço sagrado percorrido pelo nosso corpo, o retábulo é a revelação de um plano vertical que tanto serve para mostrar o que está sobre si como aquilo que está muito para além de si, e que a nossa percepção visual procura permanentemente descortinar.

⁽³⁷⁾ «Católico (Do gr., ‘universal’). O que se refere à universalidade da Igreja. Por Igreja católica designa-se, no Ocidente e depois dos finais do século XVI, os cristãos unidos a Roma e que reconhecem a autoridade do papa. A palavra católica foi empregada pela primeira vez por Inácio de Antióquia (c. 35 a 107) para acentuar a característica essencial da Igreja em relação às comunidades locais, aos *cismáticos* e aos *hereges*. Sendo a Salvação de Deus universal, a Igreja católica está vocacionada para a universalidade [...]», AA. VV., *Dicionário Cultural do Cristianismo*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1994.

⁽³⁸⁾ Théodore, arcebispo de Canterbury (+ 690), no *Pénitentiel* (cap. II), diz que a missa poderia ser celebrada ao ar livre sem altar portátil desde que um padre ou um diácono, ou o próprio que diz a missa, tenha o cálice e a oblação (o pão e o vinho, a oferta ou a dádiva) nas suas mãos. Os altares portáteis parecem ter sido impostos a partir do século VIII, tornando-se bagagem frequente em viagens. Eram por vezes chamados de *tabulas itinerarias*, e os inventários do mobiliário religioso pertencente às igrejas fazem por vezes menção a estes objectos. EUGENE EMMANUEL VIOLLET-LE-DUC, *ob. cit.*, 1997.

⁽³⁹⁾ «[...] o espaço não é homogéneo» [...], MIRCEA ELIADE, *O Sagrado e o Profano, a Essência das Religiões*, Lisboa, Edição Livros do Brasil, Lisboa, s. d., p. 35.

Em cada templo cristão, durante muitos séculos, apenas houve um altar. Só quando começaram a ser frequentes missas particulares é que o templo começou a receber outros altares⁽⁴⁰⁾. O altar que ocupar o núcleo do espaço arquitectónico global, o coro, nas catedrais, e a abside, nas igrejas, terá a designação de altar-mor. Os outros terão as designações de altar colateral e de altar lateral, segundo a sua localização. O retábulo-mor, por detrás do altar-mor, ocupará sempre um local frontal, e será a partir de ambos que os retábulos colaterais e laterais se organizam. O retábulo-mor é de facto o retábulo principal, mas esta denominação, do mesmo modo que as outras, refere-se sempre a questões de localização, e nunca a questões de qualidade estética ou qualquer outra valorização temporal.

O retábulo surge neste contexto acrescentando um discurso visual ao discurso verbal que o altar propicia, tomando para si a responsabilidade de assumir algumas das funcionalidades deste, principalmente em épocas posteriores ao século XV. Os **retábulos** que são **túmulos**⁽⁴¹⁾, os **retábulos** que são **sacrários**⁽⁴²⁾, e os **retábulos** que são **relicários**⁽⁴³⁾ constituem-se como formas frequentemente encontradas nos espaços religiosos cristãos prolongando a acção litúrgica do altar. Eles transportam também consigo a missão de estruturar e representar um mundo pleno de seres e santidades hierarquizados — divindades, anjos, arcanjos, santos, beatos, arcebispos, bispos e padres — justamente por serem narrativas visuais das verdades mestras de uma cultura religiosa cristã. Estas representações, estas narrativas visuais, nem sempre foram entendidas pelos cristãos como necessárias; daí, por vezes, serem contestadas deste ou daquele modo, mas genericamente pelos mesmos motivos. A idolatria⁽⁴⁴⁾, o luxo⁽⁴⁵⁾ e a desconcentração⁽⁴⁶⁾ serão argumentos alternadamente utilizados contra os retábulos, os quais, tendo esboçado a sua aparição nos fins do primeiro milénio⁽⁴⁷⁾ e tido a sua época áurea entre os séculos XV e XVIII, só nos anos 60 do século XX, cerca de mil anos depois, serão arredados do seu local original, por detrás do altar, fruto das reformas introduzidas pelo Concílio do Vaticano II,

⁽⁴⁰⁾ idem, *ibidem*.

⁽⁴¹⁾ Os retábulos dos reis conhecidos como os *Túmulos dos Reis* da Igreja de Santa Cruz de Coimbra. A. NOGUEIRA GONÇALVES, *Estudos de História da Arte do Renascimento*, Porto, Paisagem Editora, 1984, pp. 27-53. ILÍDIO SALTEIRO, *ob. cit.*, 1987, pp. 37 e 52-59.

⁽⁴²⁾ «Os retábulos sacrários», ILÍDIO SALTEIRO, *ob. cit.*, 1987, pp. 93-99.

⁽⁴³⁾ Os retábulos relicários da sacristia do Mosteiro de Alcobaça, de finais século XVII, ou da Sé da Guarda e da Sé Velha de Coimbra, do século XVI, atribuídos a João de Ruão. ILÍDIO SALTEIRO, *ob. cit.*, 1987.

⁽⁴⁴⁾ No século VIII, o Concílio de Niceia II (787) regulamenta o culto das imagens como resposta à crise levantada pelos iconoclastas.

⁽⁴⁵⁾ Martinho Lutero (1483-1546).

⁽⁴⁶⁾ Concílio do Vaticano II (1962-1965).

⁽⁴⁷⁾ EUGENE EMMANUEL VIOLLET-LE-DUC, *ob. cit.*, vol. III, 1997, pp. 34-38.

realizado entre 1962 e 1965, que recolocaram o ambão e a palavra como elementos fulcrais, em consequência de uma necessidade de renovação da arte religiosa cristã, que alguns movimentos e obras tentavam antecipar ⁽⁴⁸⁾.



Fig. 4. *Retábulo de Swansea*, Victoria and Albert Museum, Londres, 1460-1490. Retábulo de alabastro sobre madeira permitindo ser fechado sobre o painel central, constitui um exemplo dos retábulos que foram exportados para Portugal no século XV.

Mas para percebermos os *retábulos* que temos hoje, é nossa intenção analisar a forma do retábulo, aquela que tendo uma origem ancestral se desenvolveu ao longo dos tempos e foi, por assim dizer, uma espécie de protagonista dos principais momentos da arte ocidental.

A concretização de «um todo retabular» é sempre um momento relevante no percurso de qualquer produtor artístico, comparável a outro momento também alto, a entrada da sua obra — integração social — num museu. Uns há que conseguem concretizá-lo integrando-o no espaço religioso desejado; outros recorrem, mesmo que intuitivamente,

⁽⁴⁸⁾ PAUL-LOUIS RINUY, *Le Renouveau de l'art sacré dans les années 1945-1960 et la «querelle de l'art sacré»*, in http://www.eduscol.education.fr/D0126/fait_religieux_rinuy.htm. CLARA MENÉRES, «As artes plásticas de temática religiosa», in *A Igreja e a Cultura Contemporânea em Portugal*, coord. de Manuel B. Cruz e Natália C. Guedes, Universidade Católica Editora, 2000, pp. 46-49. JOSÉ MANUEL FERNANDES, «Arquitetura religiosa», in *ob. cit.*, pp. 11-42. São ainda de referir duas publicações: LUÍS CUNHA, *Arquitetura Religiosa Moderna*, Porto, 1957, e MANUEL C. MENDES ATANÁZIO, *A Arte Moderna e a Arte da Igreja*, Coimbra, Ministério das Obras Públicas, 1959.

às temáticas retabulares para através delas darem cumprimento a necessidades interiores diversas ou a objectivos bem individuais. Muitos foram os que integraram as suas obras nos espaços religiosos, como Miguel Ângelo, Henry Matisse, Mark Rotko ou Miquel Barceló⁽⁴⁹⁾, mas porventura muitos mais há, para quem esse espaço/dimensão lhes acontece pela natureza da própria obra, a qual, pelos seus pressupostos, manifesta o desejo de nele existir⁽⁵⁰⁾.

A forma de retábulo como aquela que remonta aos inícios do segundo milénio difere muito da que em Portugal encontramos nos séculos XVII e XVIII, em pleno barroco, e dos meios e soluções que resolvem os problemas retabulares dos espaços religiosos contemporâneos.

De facto, a obra de alabastro conhecida pelo nome de *The Swansea Altarpiece*⁽⁵¹⁾, (fig. 4) datada de 1460-1490, e o retábulo da *Natividade*⁽⁵²⁾, de madeira forrada a prata dourada (fig. 31), estão distantes da solução retabular encontrada no século XVII para o

⁽⁴⁹⁾ Miguel Ângelo, Capela Sistina (século XVI), Matisse, Capela de Nossa Senhora do Rosário em Vence (1948-1951) e Miquel Barceló, que na capela de São Pedro da catedral de Palma de Maiorca, um edifício de 1350, constrói um grande retábulo (cerâmica e vitral) sobre a multiplicação dos peixes e dos pães (*El País Semanal*, 21 de Dezembro de 2003). Este trabalho encontrava-se ainda em execução em 2004.

⁽⁵⁰⁾ Bill Viola, *The Greeting*, 1995, e *Room for St. John of Cross*, 1983. Albuquerque Mendes, *Confesso*, Porto, Museu de Serralves, 2002. Pedro Calapez e Rui Sanches, «Via Sacra», exposição temporária na capela Saint-Louis de La Salpêtrière. ALEXANDRE POMAR, «Arte sobre arte», in *Expresso Revista*, 27 de Março de 1993.

⁽⁵¹⁾ *The Swansea Altarpiece* é um dos raros retábulos medievais ainda sobreviventes. Estes retábulos medievais podiam ser colocados tanto por detrás do altar como sobre ele. *Swansea* está organizado por um conjunto de imagens esculpidas em alabastro descrevendo da esquerda para a direita algumas cenas da vida da Virgem. Do lado esquerdo temos uma Anunciação e uma Adoração dos Magos, do lado direito a Assunção da Virgem e a Assunção de Cristo. Ao centro, a Santíssima Trindade (um pai, um filho e uma pomba). Retábulos deste tipo terão sido importados para Portugal pois «Nottingham foi a mais conhecida de entre as cidades inglesas em que proliferaram as oficinas de ‘alabastermen’ com produção em série destinada fundamentalmente à exportação [...] Existem figuras de alabastro no Algarve», FRANCISCO LAMEIRA, *A Talha no Algarve durante o Antigo Regime*, Faro, Câmara Municipal de Faro, 2000, pp. 34-41. F. CHEETHAM, *English Medieval Alabasters*, Oxford, 1984.

⁽⁵²⁾ «*O Tríptico da Natividade*, também conhecido por *Tríptico Portugal*, é proveniente da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira e faz parte, actualmente, do espólio do Museu de Alberto Sampaio, em Guimarães.

Trata-se de uma peça de referência da ourivesaria portuguesa de finais do século XIV, inícios do século XV. Para além da excepcionalidade da sua execução técnica e dimensional (1330 mm x 1735 mm x 105 mm), a peça tem suscitado, ao longo dos anos, muitas questões relacionadas com o seu significado histórico.

Segundo a lenda, este tríptico foi oferecido a Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães como sinal de agradecimento de D. João I de Portugal pela sua vitória na batalha de Aljubarrota. A peça teria pertencido a D. João I de Castela, podendo tratar-se, por este motivo, de um despojo de guerra.

O tríptico é constituído por um painel central e dois volantes laterais, e tem uma estrutura em madeira revestida por peças em prata, prata dourada, prata esmaltada e prata policromada. As esculturas são também em prata, prata dourada e prata policromada.

Tendo a Natividade como tema principal, o tríptico possui várias cenas relacionadas com este episódio bíblico. No painel central está representada a Natividade e uma composição arquitectónica que ocupa metade da sua área. No volante esquerdo, a Anunciação e a Apresentação no Templo. O volante direito, de estrutura idêntica à do esquerdo, tem representadas a Anunciação aos Pastores e a Epifania», in http://www.ipcr.pt/site/ipcr_projecto_01.asp?desenvolvimento=1&projecto_id=11.

Convento de Nossa Senhora da Conceição dos Cardais, em Lisboa, de figurações, de talha, azulejaria e luz, compostas em função de uma globalidade cénica barroca (fig. 69), tal como esta solução também o estará das soluções retabulares encontradas por Pardal Monteiro, Almada Negreiros e muitos outros na Igreja de Nossa Senhora de Fátima em Lisboa (⁵³).

Em Portugal associamos os retábulos à arte da talha, a qual foi extremamente importante para a caracterização da arte portuguesa dos séculos XVII e XVIII. Mas esta é tão-somente um meio sabiamente utilizado para fazer retábulos. Podemos observar entalhadores a darem resposta a todo o tipo de obras à medida das encomendas, quer estas destinem a espaços de pendor religioso (⁵⁴) quer se distanciem dessa condição. Deste modo, os *criadores de retábulos* não o são em função de alguma exclusividade religiosa, mas sim em função das respostas que o seu engenho for capaz de dar às encomendas que lhes forem feitas.

Se analisássemos os retábulos a partir da matéria que lhes dá forma, teríamos naturalmente de dividir tais obras por secções de nomeação tecnológica: casos da madeira e dos têxteis, da pedra, da ourivesaria, do fresco, do vitral, do mosaico ou outras. Estas possíveis secções de indicação tecnológica poderiam ser meios ao serviço das necessidades de construção, a par de objectivos mais ou menos específicos ou de relevância inalienável.

Em todo o caso, é sobretudo através da nossa aproximação perceptiva que o todo da obra surge sem relação imediata e estrita com a tecnologia. O desenho é, por natureza, o elemento estruturante, envolvendo de *obviedade* o conceito de *pintura retabular*, uma espécie de representação de formas visuais em superfícies a prumo, repletas de cor e de texturas, todas se constituindo, coesas, num corpo inseparável.

É a esta *pintura retabular* que nos referimos, e não somente àquela que se encontra dentro do retábulo encarado como moldura ou à pintura perdida do retábulo, como é o caso, por exemplo, dos *painéis* quinhentistas atribuídos a Nuno Gonçalves. A definição comum de *pintura retabular* conduz-nos àquela que integra ou integrou uma moldura-retábulo, uma estrutura arquitectónica que lhe serve ou serviu de enquadramento e protecção. Mas deste modo ela apenas é considerada como a pintura que faz parte do

(⁵³) A Igreja de Nossa Senhora de Fátima, 1938, do arquitecto Pardal Monteiro, tem intervenção plástica de diversos artistas, de entre os quais Almada Negreiros. Denuncia uma influência da igreja de Raincy, perto de Paris, de Auguste Perret, com enormes vitrais de Maurice Denis. Nossa Senhora de Fátima de Lisboa é considerada «a última obra do primeiro modernismo português», JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XX*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1974, p. 250.

(⁵⁴) FERNANDO ANTÓNIO BAPTISTA PEREIRA, *História da Arte em Portugal — Época Moderna (1500-1800)*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992, p. 185.

retábulo, muitas vezes designada por *painel*, não valorizando a plasticidade total da obra. Estes *painéis*, como muitos outros, fazem parte de um grande grupo de obras que ainda procuram essa estrutura perdida, ou seja, o retábulo original. Fazem parte de uma verdade que se desconhece, que não conseguimos aceitar tal como foi encontrada, na ânsia da descoberta da verdadeira dimensão da obra integrada no seu todo ⁽⁵⁵⁾.



Fig. 5. John Armleder, Chapelle du Souvenir, 2000, Eglise de Saint Eustache, Paris.

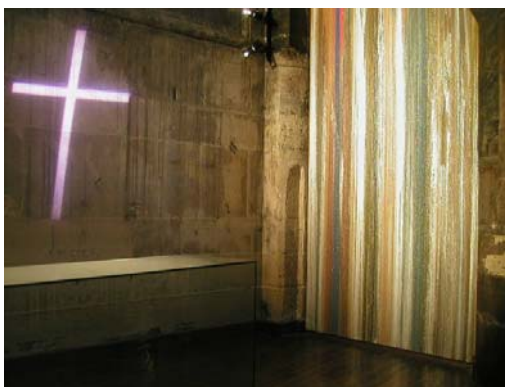


Fig. 6. John Armleder, Chapelle du Souvenir, 2000, Eglise de Saint Eustache, Paris.



Fig. 7. John Armleder, Chapelle du Souvenir, 2000, Eglise de Saint Eustache, Paris.

⁽⁵⁵⁾ Muitos museus são hoje o lugar dos retábulos e da pintura retabular, perdidos da sua estrutura inicial. São imensas as integrações espaciais teóricas sobre os painéis de Nuno Gonçalves e os painéis dos retábulos da Igreja de Jesus, de Setúbal, e de Santiago, de Palmela, ou da Sé de Évora, de entre muitos outros.

A *pintura retabular* é o resultado perceptivo da aplicação objectivada dos conhecimentos da pintura, da escultura e da arquitectura a um espaço interior arquitectónico, desse modo sacralizado. Tal espaço de intervenção estética tanto pode estar nos limites da totalidade do templo como nos limites de uma capela ou abside.

Na Igreja de Saint Eustache de Paris (construída entre 1532 e 1640), na quinta capela junto ao coro sul e perto do eixo do transepto, conhecida como a Chapelle du Souvenir, ou dos Charcutiers, encomenda da Association le Souvenir de la Charcuterie Française, encontramos uma intervenção de Jonh Armleder⁽⁵⁶⁾ (figs. 5, 6 e 7). Na parede do topo da capela está projectada uma cruz desenhada pela luz proveniente de um cubo transparente e posto sobre um altar também transparente. Em cada parede lateral situam-se duas pinturas organizadas segundo direccionalidades lineares expressivas com abundância de verticais e cromatismos sugerindo escorrências. Trata-se de uma solução retabular contemporânea, que convive com os vitrais dos vãos, contribuindo para a iluminação interior, e com pinturas laterais superiores dos séculos XVI e XVII, numa capela que por sua vez é apenas um ponto dentro do templo.

Também na capela de Lausperene, em Fátima (figs. 8 e 9), que tem a sua entrada directa para o alpendre de peregrinações, encontramos uma outra solução retabular que privilegia o espaço no seu todo servindo-se da pintura, da escultura e da arquitectura como meios para atingir um único fim: «adorar em silêncio»⁽⁵⁷⁾. O arquitecto J. Carlos Loureiro deu-lhe a forma muito paralelepípedica que interiormente possui (1982-1987), o pintor Sá Nogueira fez integrar dois vitrais figurativos (*Maná do Deserto* e uma *Última Ceia*) e o escultor Zulmiro de Carvalho realizou um ostensório⁽⁵⁸⁾ em prata, quadrangular, seccionado verticalmente através de uma mediatriz e suspenso sobre o altar⁽⁵⁹⁾. Nesta capela sobressaem a madeira que reveste todo o interior, o ostensório iluminado de cada um dos lados por uma luz natural e a cor dos vitrais no lado oposto. Mais do que vistos como trabalhos de escultura, arquitectura e pintura separados, são vistos pelos crentes

⁽⁵⁶⁾ John Armleder, nascido em Genebra em 1948, onde vive e trabalha. Foi representante da Suíça em variadas ocasiões: Bienal de Paris (1975), pavilhão suíço (Bienal de Veneza, 1986), Prospect (Frankfurt, 1986), Dokumenta (Kassel, 1987), Bienal de Sydney (1986), Toyama Now (Trienal do Japão, 1993), Open Ends (MOMA, Nova Iorque, 2000) e Exposição Universal de Sevilha. Realizou várias encomendas públicas e mais recentemente realizou em Paris esta Chapelle du Souvenir (Chapelle des Charcutiers), na Eglise de Saint Eustache.

⁽⁵⁷⁾ Na entrada da capela estão escritas as seguintes recomendações: «Esta capela é reservada à adoração do Santíssimo Sacramento. Adore em silêncio. Não faça grupo em frente da capela [...]»

⁽⁵⁸⁾ Ostensórios ou custódias (*mostram* ou *guardam*) são objectos que se destinam a expor à adoração dos fiéis, ou a guardar, o Santíssimo Sacramento.

⁽⁵⁹⁾ CLARA MENÉRES, *ob. cit.*, pp. 50-51.

enquanto *um todo*, como uma *assemblage* de modos de fazer que se instalam num espaço votado a um objectivo muito específico: o religioso.



Fig. 8. Zulmiro de Carvalho, ostensório em prata, 1982-1987, e arquitectura de Carlos Loureiro, capela de Lausperene, Santuário de Fátima.



Fig. 9. Sá Nogueira, *Última Ceia*, vitral, 1982-1987, capela de Lausperene, Santuário de Fátima.

Se o *retábulo* pode ser estrutura, um enquadramento de formas e visões muitas vezes tratado como aplicação ornamental ao espaço do lugar (sobretudo nos séculos XVII e XVIII), a *pintura retabular* será em si mesma um espaço de proposição de conteúdos e de conceitos de ordem religiosa, implicando essa dimensão na realidade específica da obra artística.

Por tudo isto, o *todo retabular* é a construção de uma obra que contribuiu de modo decisivo para conotar com o sagrado o espaço arquitectónico onde está contido, levando-o a distinguir-se perfeitamente do espaço profano, exterior, que envolve o *templo* ou *santuário*.

O *todo retabular* só deverá ser entendido como é um conjunto de metodologias que se cruzam na construção de uma obra. A autoria colectiva é por excelência a fundamental neste caso. Uma equipa define uma estética específica e válida, mas diferente daquela que cada um dos seus membros visiona. Ver cada elemento separadamente, fora do contexto global em que estivera integrado, só como recurso último destinado à salvaguarda do valioso património que se encontra perdido.

2. A FUNÇÃO DO RETÁBULO

2. A função do retábulo

Vimos *retábulo* como um todo composto por arquitecturas, pinturas e esculturas tendo em conta os que o fizeram e o deram a ver, privilegiando sobretudo uma bidimensionalidade e uma vocação parietal. Este importante *objecto* deverá estar sempre colocado em redor de um altar e adossado às paredes interiores verticais da arquitectura do templo (fig. 10). Como obra, resulta do cruzamento de saberes e de tecnologias bem diferenciadas umas das outras, onde a autoria resulta inevitavelmente de um trabalho de equipa englobando os técnicos e os próprios encomendadores, que desse modo assumem o papel de agentes activos da produção. Se o retábulo teve a sua presença áurea durante os séculos XV e XVIII, não poderemos considerar as tipologias cultivadas nestas épocas como o modelo absoluto da perfeição retabular e entender como embrionário o que aconteceu antes ou decadente o que aconteceu depois. O fundamental é aquilo que lhe deu origem, e isso persiste tanto antes como depois, com modos de pensar e fazer diferentes, talvez, mas no final ligados substancialmente às mesmas funcionalidades.

É somente depois do Concílio do Vaticano II, em 1965, que assistimos à progressiva erradicação oficial do retábulo, o que resulta do protagonismo que o altar irá adquirir quando afastado da parede, para que o padre, o representante oficial de Jesus, possa celebrar a missa virado directamente para a sua assembleia, numa encenação estruturada a partir da iconografia da Última Ceia. Mas desde sempre as soluções estéticas dentro dos templos cristãos se multiplicaram, diversificando-se, numa tentativa constante de, através da arte, solenizarem os espaços com a necessária dimensão espiritual.



Fig. 10. Retábulo-mor da Sé do Funchal, 1510-1515 ⁽⁶⁰⁾.

Do mesmo modo que as igrejas surgem tanto por vontades colectivas como por vontades muito particulares, e mesmo individuais, também os retábulos surgem quer por iniciativas de encomendadores quer pela iniciativa do próprio que os faz, tornando a *temática retabular* uma constante dentro da produção artística europeia. A Crucifixão será disso um exemplo. Qual a motivação de quem as faz? Julian Schnabel, de entre muitos exemplos que poderíamos citar na arte contemporânea, também penetrou nos domínios da iconografia cristã ao organizar uma composição em 1983 que corresponde ao martírio de uma mulher, e não de um homem, mas que não deixa de nos fazer reflectir sobre o arquétipo da crucifixão de Cristo (fig. 11). O título que surge atribuído a esta pintura é *Retrato de Deus* ou *Vita* ⁽⁶¹⁾. O Filho de Deus entendido no feminino? Uma opção muito possível numa sociedade ocidental que aceita cada vez mais as paridades sociais e onde as intimidades da verdade religiosa se sobrepõem, em muitos casos, a uma verdade histórica. São retábulos do próprio para o próprio, uma vez que não resultam de nenhuma encomenda exterior a si nem perspectivam uma integração arquitectónica específica que ultrapasse as paredes de uma galeria.

⁽⁶⁰⁾ Este retábulo é atribuído à oficina de Olivier de Gand (é composto por cinco corpos cobertos por um sobrecéu). Os corpos estão separados por pilastras de ornamentação flamejante dispostos em três andares: na parte central ficam os nichos com o sacrário e a escultura de Nossa Senhora da Assunção (o orago), e nas restantes partes existem treze pinturas.

DAGOBERTO MARKL, «Os ciclos: Das oficinas à iconografia», in *História da Arte Portuguesa*, coord. de Paulo Pereira, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, pp. 240-275.

⁽⁶¹⁾ «[...] he painted, two years ago, on a large canvas, a Portrait of God made of a blue shape that did not look like anything and whose title is its most original feature. The painting is especially representative of our agnostic time, which hardly acknowledges Michelangelo's venerable bearded old man on the ceiling of the Sistine Chapel [...]», JEAN-LOUIS FERRIER, *Art of the 20th Century*, Editions du Chêne, 1999, pp. 781-783.

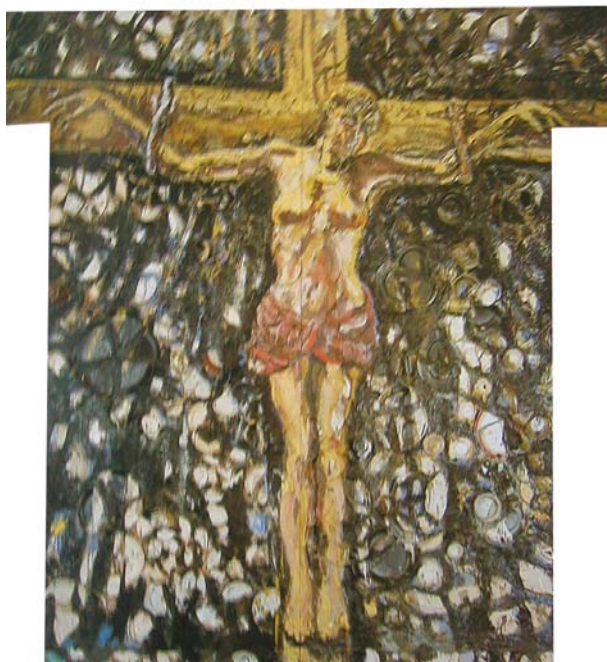


Fig. 11. Julian Schnabel, *Vita*, 1983, Nova Iorque.

A representação de Cristo triunfante, em majestade, comum nos inícios do românico, também se assume como um retrato de Deus. Talvez no caso de Schnabel a majestade e o triunfo de Deus dessas épocas paleocristãs não estejam formalmente expressos, mas, uma vez que optou pela imagem do sacrifício, do sofrimento e da dor, a necessidade de encontrar uma solução para uma interrogação sobre a vida permanece explícita, até no título que contextualiza a forma criada.



Fig 12. Grunewald e Nicolas de Haguenau, *Retábulo d'Issenheim*, 1511-1517 (fechado), Colmar, Museu de Unterlinden.



Figs. 13 e 14. Grünewald e Nicolas de Hagenaul, *Retábulo d'Issenheim*, 1511-1517 (1.^a e 2.^a aberturas), Colmar, Museu de Unterlinden.

Para além da dimensão espiritual que sugere e das interrogações sobre a vida, quais serão as outras funções do retábulo?

O retábulo significa a representação e a presença permanentes ou, se quisermos, eterna dos conceitos religiosos cristãos e dos seus protagonistas. Neste sentido, cumpre a função de criar e tornar vivos os símbolos cristãos, desde o *pastor* e o *cordeiro* a *Cristo em majestade* ou *triumfante*, apresentado como Deus supremo e vencedor, até *Cristo crucificado*, como qualquer homem comum, e até, ainda, às *narrativas de vidas* «exemplares» dos santos, de Cristo e da Virgem. O retábulo torna-se deste modo um livro aberto, a bíblia visual ⁽⁶²⁾, que as artes plásticas formalizam através dos meios técnicos e das sensibilidades estéticas de cada uma das épocas. A pintura mural e os frescos, o mosaico e o vitral correspondem a meios plásticos expressivos intrinsecamente integrados nos imóveis. O marfim só possibilitaria obras de pequenas dimensões cuja visibilidade apenas pode ser individual e nunca colectiva, não sendo por isso possível a sua visão como retábulo. A madeira será o suporte privilegiado que irá permitir a existência de uma estrutura retabular autónoma da arquitectura e conseguir também a autonomia da pintura. Trabalhada com o objectivo de possibilitar grandes superfícies, a madeira, só ou em associação com o tecido (tela), será o início e estará na base estrutural de toda a pintura e de toda a escultura móveis na arte ocidental. Os retábulos surgem deste contexto em plena Idade Média, com alguma elementaridade no seu início, em que a madeira tinha uma presença na totalidade do seu suporte. Desmontáveis, portáteis ou desdobráveis, eles são a

⁽⁶²⁾ «À mesure que se développaient les formes d'art médiéval, les risques de superstition devenaient toujours plus actuels. Afin de conjurer les dangers de l'idolâtrie, les théologiens examinent la doctrine de la justification des images. Saint Bonaventure, franciscain originaire de la Toscane, après des études à Paris, devient général de son ordre, puis cardinal en 1272. Il reprend la thèse de l'image peinte comme Bible des illettrés ou Bibles des pauvres, pour y rechercher une signification plus large [...]», JEAN-FRANCOIS GROULIER, «Théologie de l'image et statut de la Peinture», in *La Peinture*, dir. de Jacqueline Lichtenstein, Paris, Editions Larousse, 1995, p. 110.

tábua móvel que se coloca por detrás do altar, fiel depositária de uma estrutura formal reinventada em cada obra e de uma temática repleta de conceitos, também eles em actualização constante ⁽⁶³⁾.

Cada época apropria-se das matérias e das tecnologias que mais se adequam ao seu tempo. A utilização da madeira possibilita a mobilidade do retábulo, e o retábulo articulável irá transformar-se na representação de uma grande catedral (figs. 12, 13 e 14) capaz de conter no seu interior todas as essencialidades da humanidade ⁽⁶⁴⁾. Também para o artista catalão Perejaume, em 2003, procurando o entendimento dos limites e das molduras, o retábulo é quase uma metáfora da complexidade do mundo ⁽⁶⁵⁾, um território incapaz de ser observado de uma só vez (v. o anexo VI), uma representação repartida de acontecimentos.

A função da codificação visual dos princípios doutrinários de uma religião que se objectiva universal implica uma constante sistematização dos mesmos através da realização de concílios ecuménicos ⁽⁶⁶⁾, implantando e definindo estratégias. Estes concílios têm como objectivos tomar posição em momentos de algumas contestações e actualizar os modos de transmissão da fé. Essa codificação implica sempre uma capacidade para a sua desmontagem, que fará com que se desenvolva uma nova forma de ver e de saber ver as imagens e, por conseguinte, uma educação visual muito dirigida pelos valores do cristianismo e que tem sido a base de todo o desenrolar da arte europeia ocidental, na qual só os seres divinos, os santos ou as *individualidades* têm o direito e o poder para serem perpetuados através de obras de arte.

Pensar no retábulo, ou nas partes que o constituem, como coisa ornamental, integrando-o no domínio das artes decorativas, corresponde de facto a uma das suas orientações, mas não a única. Quando se entra dentro de uma igreja, seja ela do nosso tempo ou não, o entendimento imediato que se tem das formas que ocupam o seu espaço é certamente o da funcionalidade decorativa, podendo confundir-se muitas vezes os conceitos de belo e de religioso. Observam-se estratégias e objectos no interior dos templos

⁽⁶³⁾ *Polyptyques, le tableau multiple du Moyen âge au vingtième siècle* (catálogo), dir. de Michel Laclotte, Paris, Réunion des musées nationaux, Musée du Louvre, 1990, pp. 11-13.

⁽⁶⁴⁾ O *Retábulo de Issenheim*, 1511-1517, 270 cm x 620 cm, de Mathias Grünewald, é um enorme «desdobrável» que ao mesmo tempo que conta uma história também adquire em si mesmo a importância da arquitectura que possui qualquer templo cristão.

⁽⁶⁵⁾ «El artista catalán, que publica un libro de poemas, presenta [...] un proyecto poliédrico en el Artium de Vitoria. Su eje central es la reflexión sobre el retablo como metáfora de la complejidad del mundo», CATALINA SERRA, «Perejaume», in *El País Babélica*, 21 de Junho de 2003, p.17.

⁽⁶⁶⁾ Do lat. *concilium*, «assembleia por convocação»; do gr. *oikoumenê*, «terra habitada». Ao longo de 2000 anos de história da Igreja, foram realizados vinte e um concílios.

que, através da cor e da textura, contribuem sobretudo para uma dignificação e uma diferenciação desse espaço em relação a todos os outros. As ilusões, as representações, os dourados que fingem ser ouro maciço, as tapeçarias, o brilho dos vitrais e dos lustres e os cheiros, fazendo um apelo directo aos nossos cinco sentidos, podem, na realidade, ser mostrados e vistos como ostentação, sendo por vezes entendidos como indícios de luxo ou de devaneios da fé, enveredando pelos caminhos da idolatria.

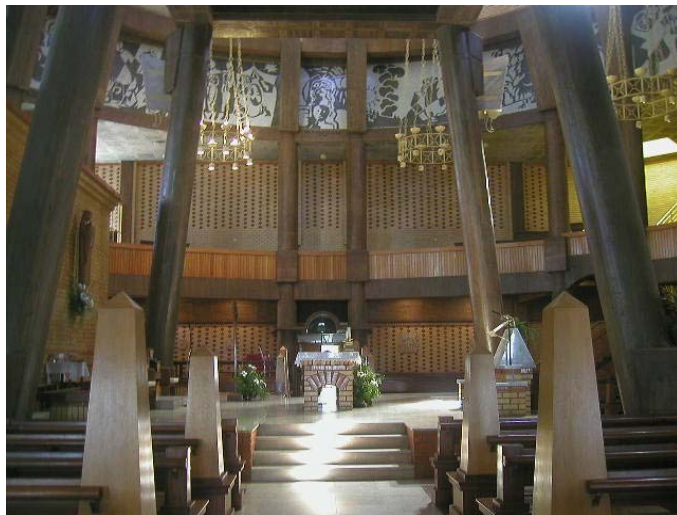


Fig. 15. Luís Cunha, 1988-92, igreja da Portela. Esta igreja revive o espírito triunfante de uma estética bizantina. Nela o arquitecto deseja a obra total através de uma dinâmica do espaço totalmente preenchido (tetramorfo, *Via Sacra*, vinte painéis de mosaico). Privilegia-se o altar, o espectáculo da missa. As soluções estéticas são cenário e decoração do espaço religioso. O painel do baptistério é da pintora Emília Nadal, os quatro santos (Santo António, São Francisco, São João de Brito e Santa Isabel) são do escultor José de Sousa Fontes, e a imagem de Cristo no presbitério é da escultora Eloisa Nadal Byrne.

Na sequência do entendimento do retábulo com a funcionalidade de dignificar os espaços onde se encontra integrado, surge-nos o retábulo como uma cenografia de festividades e de rituais cristãos, quase sempre *barrocos* (fig. 15). Esta cenografia, como qualquer outra, tem a sua dimensão temporal própria do espectáculo que serve, e passa a ser vista como uma estrutura arquitectónica capaz de enquadrar todos os acontecimentos e todas as representações que o calendário cristão exigir ⁽⁶⁷⁾.

⁽⁶⁷⁾ As soluções retabulares do chamado «estilo nacional» (séculos. XVII e XVIII) privilegiam as funções decorativas, ornamentais e cenográfica dos retábulos nos espaços interiores das igrejas, revestindo-os de madeira, que por sua vez será coberta de folha de ouro (talha dourada). ILÍDIO SALTEIRO, «Estilo nacional», in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, coord. de Paulo Pereira, Lisboa, Presença, 1987, pp. 304-305.

O retábulo concebido como cenografia procurará fazer o enquadramento desejado e oportuno assumindo a efemeridade dos acontecimentos litúrgicos diários, enquanto concebido como intervenção estética permanente se transformará na representação de um espaço divino, espiritual, apenas perceptível visualmente, mas sempre inatingível. Aproximamo-nos, assim, dos conceitos de pintura de Leonardo da Vinci⁽⁶⁸⁾, nos quais o processo de fazer e ver é sobretudo mental. As superfícies murais, as capelas, as absides e as absidiolas, frontais ou laterais, que as soluções retabulares encontram no interior dos templos representam grutas, abrigos, ermitérios, casas ou locais, e, neles integrada, a pintura transforma-se em vista aberta sobre uma paisagem de espaços divinos povoados por uma mitologia de representantes, defensores, pregadores e protagonistas históricos de uma doutrina religiosa cristã, em que as colunas, as pilastras e as traves desenham as paredes e definem estruturalmente o que será o retábulo integrado, enquanto os entablamentos e os frontões são a protecção real e concreta do templo.

A dimensão temporal, que um cenário naturalmente adquire como complemento de um espectáculo litúrgico, a missa, por exemplo, no retábulo não existe em exclusivo. Este permanece para além da liturgia, para além dos rituais colectivos, tornando permanentemente presentes os valores da espiritualidade através da sua forma.

No mesmo momento em que o púlpito — lugar da palavra sobre todos os fiéis — deixou de ser definitivamente utilizado, depois do Concílio do Vaticano II⁽⁶⁹⁾, também deixou de sê-lo o retábulo, elemento que confere uma dimensão não efémera ao espaço interior do templo. De facto, a importância que se deu ao momento da celebração da missa⁽⁷⁰⁾, ao altar e às homilias⁽⁷¹⁾ dos sacerdotes conduziria a que se interpretasse o retábulo como algo luxuoso e motivador de distrações, por isso mesmo dispensável. Este entendimento pode ter reduzido o retábulo a um ornamento ou estratégia decorativa, esquecendo a função primordial de veículo transmissor de conteúdos ou conceitos e contribui para que muitas soluções sejam apenas plasticamente consideradas em função de algum princípio iconográfico, decorativo ou cenográfico.

⁽⁶⁸⁾ LEONARDO DA VINCI, *Tratado de Pintura*, coord. de A. G. Garcia, Madrid, Editora Nacional, 1982, p. 36.

⁽⁶⁹⁾ «Constituição da Sagrada Liturgia», in *Concílio do Vaticano II, Documentos Conciliares*, Braga, Editorial Apostolado da Oração, 1987, pp. 14-41.

⁽⁷⁰⁾ Missa, do lat., *ite missa est*, «podeis ir».

⁽⁷¹⁾ Homilias, do gr., «reunião, conversa familiar». Momento em que o Evangelho é comentado pelo sacerdote. Depois do Concílio do Vaticano II esta prática foi recomendada para melhor explicar as práticas de uma vida cristã, abdicando no entanto do púlpito e aproximando-se do altar da assembleia.

O retábulo é um discurso visual, e, como tal, do mesmo modo que se deve zelar pela qualidade dos discursos verbais, assim deve acontecer em relação à qualidade dos discursos visuais.



Fig. 16. Musée National Message Biblique Marc Chagall, Nice, 1968-1973 (fotografia de Ilídio Salteiro).

A função do retábulo está, pois, para além da função decorativa.

Enquanto o muro basilical ⁽⁷²⁾ define e delimita o espaço religioso, o retábulo, um todo organizado e composto de arquitectura, pintura e escultura, possibilita a visualização de uma cidade celeste ⁽⁷³⁾. O retábulo ergue-se como se fosse uma fachada permitindo ver para além de si. O espaço da igreja transforma-se em praça, rodeada de arquitecturas representadas nas superfícies verticais desse muro basilical e destinada a uma comunidade de crentes e observadores, na procura de uma ambiência propícia à reflexão, à meditação e

⁽⁷²⁾ O muro basilical refere-se à origem romana do templo cristão. Foi nas basílicas romanas, locais de reunião com fins sociais e políticos, que os cristãos dos primeiros anos da oficialização e legalização da sua religião fizeram as suas liturgias e se reuniram em assembleia (igreja). AA. VV., *Atlas de Arquitectura*, vol. 1, Madrid, Alianza Forma Editorial, 1984, pp. 230-233.

⁽⁷³⁾ A cidade de Jerusalém e o templo de Salomão são o grande arquétipo da cidade celeste e mítica da espiritualidade cristã (III Reis, 5, 6, 7 e 8).

à contemplação para além da eucaristia, para além desse momento em que se reactualiza a Última Ceia através da sua representação quotidiana na missa. Este espaço, esta praça, é como o resumo da vida profana que fora dele acontece, e assim o que o rodeia torna-se uma espécie de *símbolo da cidade de Deus entre os Homens* ⁽⁷⁴⁾.

De entre muitos exemplos que poderíamos apontar, a igreja do Loreto, no Chiado, em Lisboa ⁽⁷⁵⁾, é um espaço concebido como uma grande praça rodeada de representações de arquitecturas. Cada um dos retábulos que envolve este espaço central desprovido do sentido de nave evidencia urbanidades e matérias, e *o todo* retabular remete-nos para dimensões e espaços divinos. O retábulo é uma presença permanente, vigilante, dos que entram, ouvinte de tudo e de todos, antecedendo confissões e observando orações ou penitências em qualquer momento. Prolonga a acção religiosa para além da missa e alonga a sua dimensão no tempo.

Para além da codificação de conceitos e de conteúdos religiosos e da capacidade de leitura ou de interpretação desses símbolos, para além da decoração ou da dignificação dos espaços e da criação de uma cenografia construtiva de outras dimensões, o essencial no retábulo reside na sua função de elemento intermediário entre o espaço sagrado e um outro espaço divino, no qual só as sensibilidades podem agir. Será esta funcionalidade que lhe atribui a capacidade de ser objecto de meditações e reflexões permanentemente presentes, desafiando a indeterminação do tempo. O retábulo é o suporte da meditação que os cristãos utilizam para a focagem das suas preocupações interiores e está na base da formulação dos princípios do cristianismo, consequentemente na base de uma cultura artística própria do Ocidente em geral e de Portugal em particular. O Musée National Message Biblique Marc Chagal, em Nice, é um exemplo da funcionalidade do retábulo como suporte de meditação (fig. 16). Trata-se de um conjunto de dezassete grandes pinturas realizadas entre 1954 e 1967 que evocam passagens do Génesis, do Êxodo e do Cântico dos Cânticos, enquadradas por uma arquitectura feita propositadamente para elas — o museu (1968-1973). Este trabalho, realizado pelo arquitecto André Hermant, graças à grande proximidade de Chagall, transforma-se no seu todo num retábulo do *Antigo Testamento*, remetendo-nos

⁽⁷⁴⁾ MANUEL C. MENDES ATANÁZIO, *A Arte Moderna e a Arte da Igreja*, Coimbra, Ministério das Obras Públicas, 1959, p. 54.

⁽⁷⁵⁾ O edifício foi reconstruído a partir de 1785 pelos arquitectos Manuel Caetano e José da Costa Silva. Possui um grande conjunto de retábulos que estruturalmente são enquadramentos muito arquitectónicos de pintura de vários autores do século XIX. Na capela-mor temos uma tribuna com maquinação encimada por um pequeno *tempietto*, tudo entre dois pares de colunas unidas por entablamento e arco. O tecto foi pintado por Pedro Alexandrino e os retábulos são de Rossi (*Nossa Senhora do Carmo*) Rati (*Santa Catarina*), Joaquim Manuel Rocha ou Lambrozzi (*São Francisco de Paula e Última Ceia*), Batoni (*São Carlos Borromeu*) e Cirilo Volkmar Machado (dez imagens de apóstolos).

exclusivamente para uma meditação sobre as origens de tudo através das relações formais estabelecidas entre as pinturas (retabulares) e a arquitectura (retabular) do Museu ⁽⁷⁶⁾, uma vez que se encontra desobrigado de cumprir os cânones preestabelecidos para um edifício religioso cristão (v. o anexo VII).



Fig. 17. Marc Chagall. *Moisés Recebendo as Tábuas da Lei*, óleo sobre tela, 237 cm x 233 cm, 1960-1966, Musée National Message Biblique Marc Chagall, Nice.

A história bíblica de Moisés recebendo de Deus as tábuas da lei, tão pormenorizadamente descrita na Bíblia (Êxodo, 31,32), é o motivo central de uma pintura de Marc Chagall (fig. 17). Nela somos confrontados com a dicotomia entre a palavra,

⁽⁷⁶⁾ «André Hermant était un disciple avoué d'Auguste Perret. Architecte moderne donc, soucieux de fonctionnalité. Il a su cependant donner à toutes ses réalisations un ton personnel: le musée Chagall en tout cas est un modèle d'adaptation d'une architecture à une œuvre et l'on découvre à cette occasion que pour un architecte s'adapter aux œuvres d'arts n'implique pas nécessairement une perte d'identité. [...] Une grande salle pour recevoir le Message Biblique: le visiteur y est accueilli, comme dans une nef d'église après le passage d'un porche sombre, par la lumière naturelle. C'est la seule salle du musée à caractère solennel, disposant d'une grande hauteur sous plafond, vaste espace accordé à la monumentalité des tableaux», in *Musée National Message Biblique Marc Chagall*, coord. de Jean-Michel Foray e Françoise Rossini-Paquet, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, pp. 11-14.

implicitamente expressa nas tábuas que Deus entrega a Moisés, e a imagem que o povo venera com sintomas de idolatria — as tábuas, pela palavra, representam o conceito, e o bezerro de ouro é a figuração que serve de ponto de focagem dos universos, das personagens e das sensações divinas. As tábuas que Deus escreveu de ambas as partes e que entregou a Moisés são o suporte das leis fundamentais da crença monoteísta que também irá dar origem ao cristianismo ⁽⁷⁷⁾. Estas tábuas e as suas leis são o ponto de partida para uma explanação de conceitos sobre os quais toda a civilização tem meditado.

A arte integrada dentro dos espaços religiosos resulta de uma transformação da forma plástica do objecto em objecto de meditação e tem dois momentos conclusivos. Um deles será quando tecnicamente o seu autor a dá por terminada de comum acordo com a entidade encomendadora, e um outro momento é o momento da consagração, ou seja, o momento em que se dá a transfiguração da matéria de coisa profana em coisa sagrada ⁽⁷⁸⁾, legitimando-se o seu papel de suporte de meditação.

A importância que o clero adquire durante a Idade Média, com a proliferação por toda a Europa dos seus conventos, mosteiros, catedrais, igrejas e capelas, transforma-o no principal consumidor e promotor dos bens artísticos. A construção de obras novas e a preservação das antigas possibilitaram o desenvolvimento e o aprofundamento de muitos conhecimentos que se revelaram fundamentais para a humanidade.

O retábulo, enquanto obra definidora de territórios conceptuais, espirituais e divinos, contribuiu eminentemente desde o início para uma primeira unificação cultural de uma Europa sempre dividida por razões políticas, no natural e permanente confronto entre as causas da existência e os modos de vivência. Esta união só foi possível em torno da *fé*, das convicções presenciadas, vivenciadas e verificadas nas imagens e nos conceitos implícitos no retábulo.

⁽⁷⁷⁾ «E Moisés voltou do monte, trazendo na mão as duas táboas do testemunho, escriptas de ambas as partes, E feitas por mão de Deus: a escripta também de deus estava gravada nas táboas». Êxodo, XXXII, 15-16.

⁽⁷⁸⁾ «Cân. 1205. Lugares sagrados são aqueles que, mediante dedicação ou bênção prescrita pelos livros litúrgicos, se destinam ao culto divino e à sepultura dos fiéis.» Código de Direito Canónico, Braga, Editorial Apostolado da Oração, 1983.

3. O RETÁBULO E A TRADIÇÃO ICONÓFILA

3. O retábulo e a tradição iconófila

A utilização das tecnologias da pintura e da escultura no interior dos espaços religiosos foi desde sempre confrontada, por um lado, com a defesa de uma expressão figurativa, criadora de narrativas pela imagem, e, por outro, com soluções estéticas desvinculadas de qualquer obrigação representativa. No entanto já são tradição, ou mesmo característica, o gosto e a utilização da imagem nestes espaços de culto cristãos.

As representações dos deuses da mitologia greco-romana eram muito comuns, e também o era a omnipresença do imperador através da sua imagem esculpida e espalhada pelos diversos pontos do território. Mas o uso de figurações dentro dos espaços religiosos não foi unanimemente utilizado pelos cristãos, tendo sido muitas vezes contestado, ocasionando vários concílios⁽⁷⁹⁾. No cristianismo, herdeiro das tradições culturais do Império Romano Antigo e uma das três religiões monoteístas do «Livro» e do Mediterrâneo, desde sempre se colocou a questão da imagem de Deus e do modo como pode fazer-se a sua representação. O judaísmo e o islamismo resolveram esta questão negando simplesmente a criação de qualquer imagem que O representasse.

O imperador Constantino, que em 313, com o «Édito de Milão» concedeu a liberdade de culto aos cristãos, possibilitou que mais tarde, com o imperador Teodósio (390-395), o cristianismo fosse uma religião oficial⁽⁸⁰⁾, herdeira desse Império Romano

⁽⁷⁹⁾ Concílio: lat., *concilium*, «assembleia por convocação». Assembleia de todos os bispos e de todos os representantes das ordens religiosas para resolver questões da doutrina e da disciplina eclesiástica. O Concílio do Vaticano II (1962-1965), convocado por João XXIII, foi o mais recente concílio da história do cristianismo.

⁽⁸⁰⁾ «Mas bastou a autoridade de Teodósio (379-395) para que, por um édito assinado em Tessalónica (28 de Fevereiro de 380), todos os povos submetidos ao Império devessem ‘juntar-se à fé transmitida aos Romanos pelo apóstolo Pedro, ou seja, aquela que professam o pontífice Damásio e o bispo de Alexandria, que consiste no reconhecimento da Santíssima Trindade do Pai, do Filho e do Espírito Santo’.» PIERRE PIERRARD, *História da Igreja Católica*, Lisboa, Planeta Editora, 1992, p. 49.

politicamente em fase descendente. Impôs-se então a necessidade de substituir as tradicionais imagens dos deuses do paganismo e do omnipresente imperador pelas da omnipresença de Deus ou pelas dos seus representantes. Ainda hoje, em oposição aberta ao judaísmo (2000 a. C.) e ao islamismo (século VII d. C.), que nasceram de contextos históricos diferentes e mantendo-se sempre à margem do poder de Roma⁽⁸¹⁾, o cristianismo continua a utilizar as imagens dos representantes da sua fé.

Para o cristianismo, tendo sido estabelecido e aceite desde o início que o Homem foi feito à imagem e semelhança de Deus, a sua imagem será semelhante à do Homem. E a figura de Jesus Cristo, na qualidade de filho ou de representante de Deus, tornar-se-á assim uma indicação explícita da imagem de Seu Pai⁽⁸²⁾, ou seja, será a primeira representação da figura de Deus.

Porém este princípio não será nunca consensual, nem mesmo para os cristãos, entre os séculos VII e IX, em plena crise iconoclasta.

Todavia a facção dos iconódulos (veneradores de imagens) venceu, mantendo-se e perpetuando-se a iconografia cristã, que se tornou a matriz de toda a arte ocidental, tendo sido a sua base essencial pelo menos até ao século XX. Desta iconografia foi-se elaborando uma temática retabular, tão constante e transversal a todas as épocas que se tornou capaz de estabelecer as características da forma plástica ocidental.

Vários confrontos ganharam visibilidade em determinados momentos aquando da realização de concílios. Em 325, no Concílio de Niceia I, foi promulgado o símbolo de Niceia, no qual Cristo é definido como «gerado, não criado, e consubstancial ao Pai»⁽⁸³⁾. Em 787, o Concílio de Niceia II, com o objectivo de combater a iconoclastia, define e regulamenta o culto de imagens. Entre 1545 e 1563, no Concílio de Trento, também foram repensados e aceites conceitos que conduziram às temáticas do pecado original, do purgatório, dos sete sacramentos (baptismo, eucaristia, confirmação, penitência, santa

⁽⁸¹⁾ MIRCEA ELIADE e IOAN P. COULIANO, *Dicionário das Religiões*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1990.

⁽⁸²⁾ Platão considera a pintura e a escultura uma imitação e um simulacro, pelo que a arte seria uma ilusão à procura da verdade. Aristóteles coloca a arte em paralelo com a verdade. Irineu (bispo em 150) considera Cristo aquilo que há de visível em Deus. Origines (teólogo, 184-254) considera Cristo a imagem de Deus invisível, e o Homem a imagem de Deus.

«Car le Fils est une image vivante, naturelle, qui ne diffère en rien du Dieu invisible, il porte tout entier en lui son Père, il lui est en tous points semblable, hormis le fait d'être causé par lui. Car le Père est la cause naturelle et le Fils est causé; le Père ne provient pas du Fils, mais le Fils du Père. C'est de lui — même si ce n'est pas après lui — qu'il tient son être, mais celui qui engendre, c'est le Père.» JOÃO DAMASCENO, «Discours apologétique contre ceux qui rejettent les images saintes (vers 730)», in *La Peinture*, coord. de Jacqueline Lichtenstein, Paris, Larousse, 1995, p. 103.

⁽⁸³⁾ «Filho de Deus vindo do Pai, não criado, consubstancial ao Pai, e se fez carne para salvação dos homens», PIERRE PIERRARD, *ob. cit.*, p. 49.

unção, ordem e matrimónio) e da transubstanciação, ao mesmo tempo que se realçou a importância das soluções retabulares como meio de reforçar o poder da Igreja sobre os crentes. No Concílio do Vaticano II, entre 1962 e 1965, foram actualizados princípios doutrinais e litúrgicos que conduziram ao arredar dos retábulos dos seus primitivos locais e a uma importância crescente da palavra, com as missas ditas nas línguas autóctones.

De entre muitos outros, estes momentos históricos, que ilustram as preocupações da Igreja de universalizar metodologias e temáticas, tiveram imediata repercussão na definição da *temática retabular* na arte ocidental.



Fig. 18. Crucifixões em diversos tempos e contextos. Do século XII, um crucifixo, com 92 cm de altura, em madeira pintada, actualmente no Museu Nacional d'Art de Catalunya. De 1992, um acrílico sobre tela com 200 cm x 100 cm, de Artur Bual. Em 2003, uma instalação (objecto e projecção de vídeo), «Superstar», de Kamera Skura & Kunst-Fu ⁽⁸⁴⁾, na Bienal de Veneza

Esta temática — cimentada na pintura mural da época clandestina de um paleocristianismo sobrevivente nas catacumbas — residia nas figuras de Cristo como «Orante», como «Bom Pastor» apascentando as suas ovelhas ao mesmo tempo que as encaminha para o Paraíso, ou como «Peixe» recordando a passagem bíblica da *multiplicação dos peixes e do pão* ⁽⁸⁵⁾, e que anuncia o que mais tarde serão as temáticas da Última Ceia e da Crucifixão. Após o reconhecimento do cristianismo no século IV, surgem o «Cordeiro Místico» ⁽⁸⁶⁾, deixando perceber Cristo como um Salvador vítima, e o Crismon XP, anagrama composto pelas duas primeiras letras do nome de Cristo, em grego

⁽⁸⁴⁾ «Its communication strategy is based on the confrontation of a dominant sacral symbol of European civilization with the accompanying signs of the contemporary consumer and media world» MICHAEL KOLECEK, in *Dreams and Conflicts, 50th International Art Exhibition, La biennale di Venezia*, Veneza, Marsilio, 2003, p. 572.

⁽⁸⁵⁾ Sobre este tema Miquel Barceló executou um retábulo, entre 2002 e 2005, para a Capela de São Pedro (do século XIV) na catedral de Palma de Maiorca.

⁽⁸⁶⁾ Apocalipse.

XPISTO, acompanhado muitas vezes pelas letras alfa e ómega ⁽⁸⁷⁾. Depois surge o «Cristo Rei», no qual se fundem o Pai e o Filho, entidade protectora e poderosa sentada num trono enquadrado por uma mandorla ou espaços radiantes similares ao poder do Sol. A figura de «Cristo Mártir», crucificado (fig. 18), sofredor e a morrer pela salvação dos homens, surge-nos desde a Alta Idade Média, período em que também o anagrama de Cristo pode ser JHS ⁽⁸⁸⁾, Jesus salvador dos homens. Em tempos mais modernos e próximos dos valores do humanismo quinhentista, no período em que o semelhante ao Homem prevalece, temos as representações de «Cristo Menino» (com a representação da Natividade e de todos os momentos que acompanharam o seu crescimento), de «Cristo Homem», capaz de ressuscitar (Ressurreição), da Família, dos amigos e dos seus seguidores ⁽⁸⁹⁾.

Depois da metáfora inicial do Bom Pastor, num período inicial que tem como missão conduzir e chamar cada vez mais ovelhas para o seu rebanho, e do período em que a vitória do cristianismo é celebrada pela presença de Cristo Rei em *mandorla*, depois da oficialização do cristianismo, a figura de Cristo Mártir e aspectos narrativos da sua vida e da dos Seus marcarão decisivamente as temáticas retabulares nos inícios do segundo milénio.

São Boaventura, nascido cerca de 1217 e falecido em 1274, defendendo «a teoria da imagem pintada como Bíblia dos iletrados» ⁽⁹⁰⁾, era um teólogo franciscano de origem italiana que estudou teologia em Paris. Foi geral da Ordem e escreveu a *Vida de São Francisco*, a qual foi reiterada oficialmente pela Ordem em 1263. «A ele são também atribuídas *As Meditações sobre a Vida de Jesus Cristo*. Mas seja qual for o autor de *As Meditações...*, ele revela-se um pintor, pelo carácter extremamente visual que têm as suas narrativas e descrições sobre os principais episódios bíblicos do *Novo Testamento*. Ele formula situações muito representadas em toda a arte ocidental, concretamente na pintura e na escultura tais como a Anunciação, a Visitação, a Natividade, a Pregação, a Crucifixão. Nas *Meditações...*, onde estão dramatizados todos os passos da vida de Jesus, este deixa de ser ‘amar’ para ser ‘sofrer’, passando do juiz que condena ou do doutor que ensina para o Homem sofredor igual a todos os outros» ⁽⁹¹⁾. De facto, perante a verificação da existência sistemática da figuração de Cristo como Homem gerado à semelhança de Deus, assistimos

⁽⁸⁷⁾ «E eu sou o Alfa e o Ómega, o princípio e o fim», Apocalipse, I, 8.

⁽⁸⁸⁾ Abreviatura do grego *IHsouS*; significou também: *Jesus Hominum Salvator* (Jesus Salvador dos Homens) e *In Hoc Signo* (por este sinal vencerás), *Dicionário Cultural do Cristianismo*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1999, p. 158.

⁽⁸⁹⁾ JUAN FRANCISCO ESTEBAN LORENTE, *Tratado de Iconografía*, Madrid, Ediciones Istmo, 1990, pp. 177-288

⁽⁹⁰⁾ ISABEL SABINO, *ob. cit.*, 2000, p. 29.

⁽⁹¹⁾ MANUEL C. MENDES ATANÁZIO, *ob.cit.*, 1959, p. 33.

à permanente representação figurativa de mundos reais ou imaginados a transformar-se em característica da arte ocidental. Esta característica só foi rompida no século XX pela natural aproximação e pela descoberta e aceitação de outras culturas, religiões e outros modos de fazer, mas continuando presente o confronto entre iconófilos e iconoclastas através dos conceitos de abstracção e figuração, ou simplesmente pela defesa da tese da abdicação total das imagens num tempo já superlotado delas.

Os retábulos, desde os suportes parietais imóveis aos suportes móveis ou portáteis, recorrem genericamente a estas temáticas para organizarem os espaços em redor dos altares, socorrendo-se das tecnologias da pintura, da escultura e da arquitectura para delimitarem e definirem exactamente o espaço sagrado desejado.

A Via Sacra foi difundida pelos monges franciscanos nos séculos XIV e XV através de encenações de rua, num ritual dramático que se reconverteu em temática retabular e encontrou nas tecnologias da produção artística os meios para se perpetuar. Este tema, tendo a Paixão de Cristo como protagonista, trata da representação da peregrinação dos cristãos à Terra Santa, sempre inacessível por questões geográficas ou político-religiosas. A memória era chamada a reviver o acontecimento da Paixão através dessa encenação, num primeiro tempo, e através da forma plástica a partir do século XVIII, oscilando assim a sua leitura entre o objecto estético e o objecto religioso. Esta representação tanto pode acontecer dentro dos espaços religiosos como fora deles, ou em redor dos templos, como por exemplo na basílica de Fátima, onde a Via Sacra em cerâmica policromada de Lino António⁽⁹²⁾ (1898-1972) se situa debaixo das arcadas características das igrejas de peregrinação (fig. 53). São catorze os quadros em que se divide a temática da Via Sacra, descrevendo sempre os sofrimentos de Cristo, e a eles correspondem também catorze paragens para momentos de oração, meditação e contemplação:

- 1.^a Jesus perante Pilatos;
- 2.^a Jesus carregando a cruz;
- 3.^a Jesus cai pela primeira vez;
- 4.^a Jesus encontra sua mãe;
- 5.^a Simão ajuda Jesus a levar a cruz;
- 6.^a Uma mulher limpa o rosto de Jesus;
- 7.^a Jesus cai pela segunda vez;

⁽⁹²⁾ A *Via Sacra* de Lino António, na basílica de Fátima, foi elaborada em 1955 na Fábrica Viúva Lamego, em Lisboa.

- 8.^a Jesus consola as filhas de Jerusalém;
- 9.^a Jesus cai pela terceira vez;
- 10.^a Jesus é despojado das vestes;
- 11.^a Jesus é crucificado;
- 12.^a Jesus morre;
- 13.^a Jesus é retirado da cruz;
- 14.^a Jesus é depositado no túmulo.

Não há igreja que não tenha a sua Via Sacra, quer esta se cinja à presença de catorze crucifixos a pontuarem esse percurso iniciático quer aconteça pela criação explícita dos catorze passos, deixando que seja o olhar focalizado em cada um deles a definir a linha sinuosa que conduziu Jesus ao Calvário — a solução encontrada em 1950 por Matisse para a Capela de Nossa Senhora do Rosário, em Vence (fig. 19).

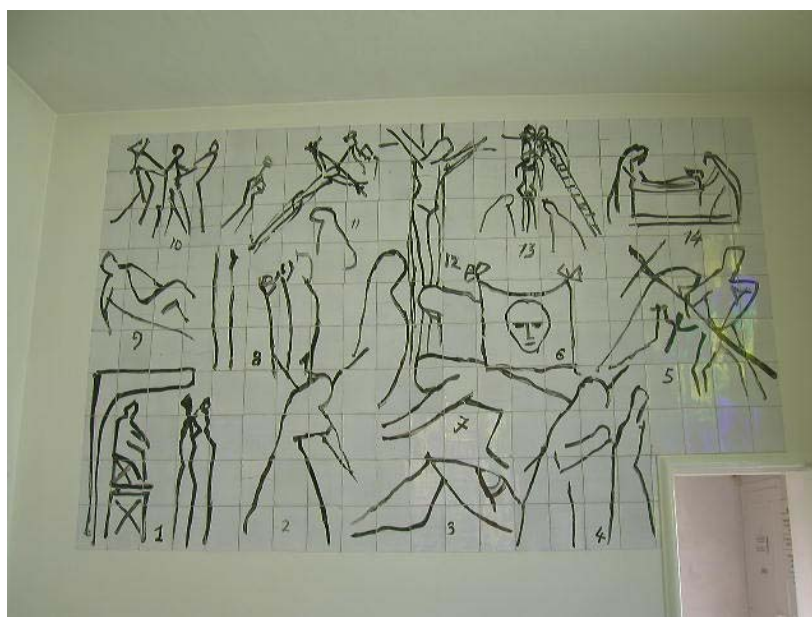


Fig 19. Matisse, *Via Sacra*, Capela de Nossa Senhora do Rosário do Rosário, Vence, 1950.



Fig. 20. Albuquerque Mendes, *Via Sacra*, 1999, e *Confesso*, Museu de Serralves, 2001-2002. Esta fotografia foi obtida numa galeria de Lisboa. Trata-se de um conjunto de catorze desenhos a grafite sobre papel, de grandes dimensões, sobre a temática da Paixão de Cristo e enquadrados por molduras de barro.



Fig. 21. Mel Gibson, imagem do filme *A Paixão*, 2004.

Mas para além destas integrações lógicas, por o serem no espaço e no tempo adequados e que lhes pertencem, *in situ* ⁽⁹³⁾, muitas outras há que não se importam com a efemeridade da sua presença, como é o caso de Pedro Calapez e de Rui Sanches na capela de Saint-Louis de l'Hôpital de La Pitié-Salpêtrière ⁽⁹⁴⁾, em Paris, 1993, onde assumem

⁽⁹³⁾ «*in situ*» chamam-se as obras de arte que se concebem para um local previamente determinado, em diálogo, por adequação ou contraste, com um espaço preciso. Contra a tradição da pintura de cavalete e da escultura transportável, construída pela conquista da autonomia das suas disciplinas, essas peças retomam princípios da antiga encomenda decorativa ou monumental, embora, em grande parte dos casos, sejam projectadas como criações efémeras. O conceito de instalação tanto recobre essa ideia de existência temporária da obra com a articulação com um particular espaço envolvente, e é também a designação adequada a um tipo de trabalhos que escapam à caracterização estrita como pintura ou escultura.» ALEXANDRE POMAR, «Via Sacra», in *Expresso Revista*, 27 de Março de 1993, p. 54.

⁽⁹⁴⁾ «La chapelle de Saint-Louis de La Salpêtrière à Paris est à ce titre exemplaire, elle a été construite au XVII^e siècle au centre de l'hôpital parisien du même nom, la plupart des fidèles ou des simples visiteurs sont donc des malades ou des proches de ces malades. Plusieurs fois par an, la chapelle ouvre ses portes à l'art contemporain. C'est une association qui gère cette chapelle et s'occupe de l'accueil des

«uma posição de obediência perante o lugar [...] relacionando o seu trabalho com a simbologia religiosa [...] O respeito pelo cenário reconhece-se, entretanto, como procura de continuidade da vocação sagrada da criação artística, numa via de afirmação da presença do mistério e da inquietação, desde logo pela imediata oposição entre a dimensão horizontal das obras e a verticalidade do lugar, entre a eternidade do lugar e a precariedade da intervenção, entre a existência profana e a manifestação divina»⁽⁹⁵⁾ ou, ainda um caso de descontextualização, um conjunto de catorze desenhos — «Via Sacra» — de Albuquerque Mendes no Museu de Serralves (em 2003 na Galeria Chiado 8 em Lisboa, fig. 20) enquadrados por barro, com uma temática eminentemente religiosa cristã, apresentada num espaço profano.

Às temáticas da Paixão, da Via Sacra, sucedem as temáticas sobre a vida de Cristo, recrutando-se estas entre o Nascimento (o presépio) e a Morte (a crucifixão). Nos inícios de 2004, no cinema, e referindo uma área que, para nós, está muito próxima da área da pintura ou das artes plásticas, estreou-se *Paixão* do realizador Mel Gibson, que demonstra a necessidade da persistência na actualidade de objectos que recriem a *temática retabular* em retábulos capazes de conterem dentro de si a totalidade do acontecimento que descrevem (fig. 21). Todas estas temáticas se tornam em arquétipos de comportamentos, de intervenções ou de atitudes. Deste modo, e à semelhança do que acontece com a figura de Jesus, também a vida dos santos ou dos heróis da igreja⁽⁹⁶⁾ irá servir de modelo para a concretização de obras, umas com uma dimensão mais temporal, outras que desejam adquirir uma dimensão eterna.

O retábulo e os seus conteúdos são concebidos e executados em volta de conceitos de Nascimento, de Vida e de Morte, referindo-se tanto a Cristo como a sua mãe ou aos santos como exemplos ou modelos da humanidade. Bill Viola (1951) faz erguer num espaço museológico⁽⁹⁷⁾ um conjunto de elementos formais compostos de fotografia, som, vídeo, luz e cor em memória de São João de Cruz (fig. 22), teólogo, poeta místico e carmelita descalço que viveu entre 1542 e 1591, cujos pensamentos e textos, repletos de metáforas poéticas e eróticas, sempre estiveram sob a alçada da Inquisição. A mobilidade,

expositions, et ce sont ‘Les cotisations des adhérents à l’Association et la participation des artistes exposants qui contribuent à la restauration progressive du patrimoine immobilier et artistique de la chapelle.’ Ces expositions sont donc une source de revenue pour la chapelle.» LARA BLANCHY, *Les Expositions d’art contemporain dans les lieux de culte*, Editions complicités, Grignan, France, 2004, p. 28.

⁽⁹⁵⁾ ALEXANDRE POMAR, *ob.cit.*, 27 de Março de 1993, p. 55.

⁽⁹⁶⁾ Santos Heróis: «Consideravam-se dignos de admiração os mártires, enquanto heróis que deram a vida [...] pela causa religiosa cristã.» MANUEL C. MENDES ATANÁZIO, *ob. cit.*, 1959, p. 25.

⁽⁹⁷⁾ SÃO JOÃO DA CRUZ, *Poesias Completas*, trad. e prólogo de José Bento, Lisboa, Assírio e Alvim, 1990.

um factor característico dos primeiros retábulos que possibilitava a contemplação em qualquer contexto espacial, é, em termos estruturais, idêntica à montagem museológica que caracteriza muitas «instalações» na actualidade, por vezes itinerantes entre museus e espaços de culto. Uma confluência de meios plásticos é colocada ao serviço de uma ideia, e no final será a inserção temática a definir o objecto como retabular.



Fig. 22. Bill Viola, *Sala para St. John da Cruz*, instalação vídeo-áudio, Museu da Arte Contemporânea de Los Angeles, 1983.

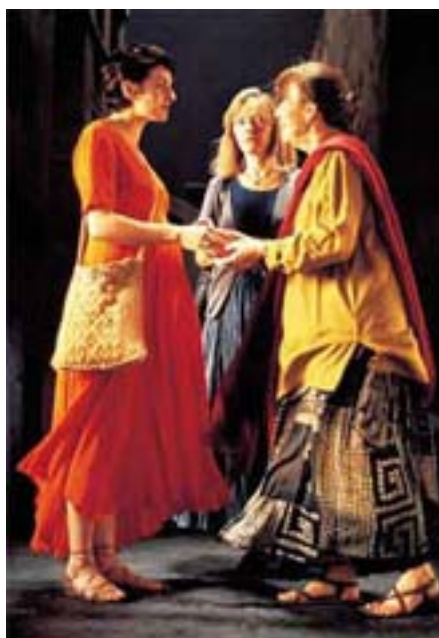


Fig. 23. Bill Viola. *The Greeting (Visitação)*, vídeo, 1995.



Fig. 24. Bill Viola, *Emergence*, vídeo, 2002.



Fig. 25. Raffaello Sanzio (1483-1520), *Transfiguração*, 1518-1520, óleo sobre madeira, 405 cm x 278 cm, Pinacoteca do Vaticano.

A temática retabular é, assim, estabelecida através de narrativas, descrições ou interpretações de acontecimentos, tanto bíblicos como simplesmente históricos, pertencentes à história do cristianismo e aos seus protagonistas. Porém, sendo narrativas visuais, elas não correspondem à realidade dos acontecimentos no sentido estético que o realismo assume do termo. Temas como a Ressurreição, a Natividade, a Anunciação, a

Visitação (fig. 23), a Circuncisão, a Apresentação de Jesus no Templo, o Menino entre os Doutores, a Última Ceia ou a Crucifixão denotam mais os conceitos e as ideias acerca da vida do que uma preocupação descritiva e histórica de um acontecimento longínquo no tempo, reduzindo-se as preocupações *miméticas* ⁽⁹⁸⁾ apenas às metodologias do fazer e aos meios estruturantes da obra. Esta tanto pode ser condicionada pelas exigências da semelhança com a realidade como pelas matérias (suportes, preparos e revestimentos finais) que irão compô-la ou pelo espaço onde se integrará. A imitação da realidade não é, nem nunca terá sido, o objectivo final nem atrofia a liberdade criativa de cada um.

A temática retabular também está presente em obras que procuraram dissertar sobre a existência humana em questões como a individualidade, a vida, a morte e o pós-morte servindo-se da iconografia cristã, quer estejam integradas nos locais de culto adequados quer se encontrem em quaisquer outros espaços. Numa outra instalação vídeo de Bill Viola intitulada de *Emergence* (fig. 24), onde as suas proximidades formais com a obra *The Entombement* de 1612 de Peter Paul Rubens são assumidas explicitamente ⁽⁹⁹⁾, deparamos com a recriação de uma Deposição/Ressurreição do túmulo enquadrada pelas tecnologias e metodologias da nossa época. Estas montagens temporárias, a sua capacidade de circulação, a flexibilidade dos formatos, o carácter de múltiplo e a equipa que a instala no local, são os meios para o fim último, que é a essencialidade do conteúdo. Também a pintura sobre madeira e sobre tecido, pela mobilidade que propiciou, destronou de algum modo a pintura integrada na arquitectura, fosse a fresco ou em mosaico. A pintura sobre madeira e o retábulo portátil foram o embrião da pintura de cavalete, e esta resulta substancialmente da importância que foi atribuída à iconografia cristã, por vezes sentida quase como universal (católica), e da aceitação total do ícone como arquétipo de verdades.

A iconografia cristã continua a ser um meio privilegiado para um diálogo visual universal, mesmo para além do contexto das encomendas feitas pelas instituições religiosas, mesmo fora dos espaços exclusivamente religiosos, uma vez que ela se integrou na sociedade ocidental, definindo os seus parâmetros morais e comportamentais.

⁽⁹⁸⁾ MARIA MADDALENA MODICA, «Imitação», in *Enciclopédia Einaudi, Criatividade — Visão*, vol. 25, coord. de Fernando Gil, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992, pp. 16-40.

⁽⁹⁹⁾ «If the artist of *The Passions* has an ancestor among the old masters, it is Rubens. Rubens had to be a producer, an organizer, and a supervisor of a team of assistants, a collaborator with other specialist painters and printmakers, and a manager of an ambitious enterprise for picture-making—in short, a virtuoso. *The Passions* couldn't have been made without a rare ability to mobilize and inspire a lot of other people, understand their specialties, organize their work, and delegate authority.» In <http://www.getty.edu/art/exhibitions/viola/credits.html>.



Fig. 26. João Marcos, *Anastasis*, 1989, pintura sobre madeira na igreja do Bairro da Tabaqueira, em Rio de Mouro, Sintra.

Dentro do espaço religioso cristão é o tempo quem ordena; o tempo litúrgico é estruturado em função de um calendário estabelecido em concordância com os pontos culminantes do movimento da Terra e do Sol: os equinócios e os solstícios. Trata-se de um ciclo sobre a vida onde a missa é apenas a representação resumida e quotidiana desse tempo, que se pode estabelecer do seguinte modo:

- 1.º **Tempo do Advento** — quatro semanas antes do Natal;
- 2.º **Tempo do Natal** — 24 de Dezembro;
- 3.º **Epifania** — 6 de Janeiro; o reconhecimento universal do nascimento de Cristo com a visita dos Reis Magos);
- 4.º **Apresentação de Jesus no Templo** — 2 de Fevereiro (São Lucas, II, 22-24);
- 5.º **Anunciação** — 25 de Março; festeja a concepção de Jesus;
- 6.º **A Visitação** — 31 de Maio; celebra a visita de Maria à sua prima Isabel, grávida de São João Batista;
- 7.º **Septuagésima** — setenta dias antes da Páscoa;
- 8.º **Tempo da Quaresma** — quarenta dias antes da Páscoa; é um tempo de penitência, e celebra Moisés, Elias, João Batista e Cristo no deserto;

- 9.º Semana Santa** — o triunfo, a Paixão e a morte de Cristo;
- 10.º Páscoa** — a Ressurreição; é o domingo a seguir à lua cheia do equinócio da Primavera, e é a partir deste que se ordena todo o ano litúrgico;
- 11.º Tempo pascal** — cinquenta dias depois da Páscoa;
- 12.º Ascensão** — quarenta dias depois da Páscoa, numa quinta-feira; celebra a subida de Jesus ao céu (São Marcos, XVI, 19; São Lucas XXIV, 51);
- 13.º Pentecostes** — cinquenta dias depois da Páscoa; celebra a descida do Espírito Santo;
- 14.º Transfiguração** — 6 de Agosto; é a festa da divinização da natureza humana de Cristo (fig. 25);
- 15.º Tempo comum** — depois do Pentecostes e até ao Advento; é um tempo de proclamação da difusão do cristianismo;
- 16.º Assunção** — 15 de Agosto; celebra a dormição ou a morte da Virgem.

Eis os momentos litúrgicos essenciais para a fundamentação de uma *temática retabular* vivida através de meios diversos, capazes de tornarem explícitos os seus conteúdos estáveis ou permanentemente renovados ⁽¹⁰⁰⁾.

Embora não exista uma predefinição rígida das opções estético-temáticas a adoptar, assistimos, no entanto, a soluções retabulares que nos remetem hoje para duas tipologias: uma que privilegia as soluções de continuidade fundamentadas na temática franciscana dos séculos XIII e seguintes, e uma outra da figuração à maneira do cristianismo vencedor do século V, como verificamos na recentemente concluída catedral de Almudena de Kiko Argüello ou na intervenção retabular de João Marcos, padre pintor, na igreja ⁽¹⁰¹⁾ do Bairro da Tabaqueira, em Rio de Mouro, no concelho de Sintra (fig. 26), evidenciando sintonias com o movimento *neocatecumenal* (v. o anexo V), que pretende renovar a Igreja Cristã, percebendo-a pelos seus inícios simultaneamente evangelizadores e triunfantes.

A tradição do gosto pelas imagens, pelas figurações e pelas representações foi uma constante nas temáticas das arquitecturas retabulares, revelando-se determinante para a definição de uma estética europeia.

⁽¹⁰⁰⁾ «O ano litúrgico», *Concílio Ecuménico do Vaticano II, Documentos Conciliares*, Braga, Editorial Apostolado da Oração, 1987, pp. 35-36.

⁽¹⁰¹⁾ CLARA MENÉRES, *ob. cit.*, p. 53.

4. O ECUMENISMO

4. O ecumenismo

O ecumenismo é um sistema que se tornou o eixo nuclear da estrutura do cristianismo através da realização de concílios ecuménicos⁽¹⁰²⁾, tendo como imagem e modelo o concílio dos apóstolos⁽¹⁰³⁾ em Jerusalém, em 49.

Participados por todos os bispos e representantes religiosos, estes concílios procuram estabelecer consensos sobre os seus princípios orientadores e organizativos, nem sempre conseguidos, pois ao longo da história houve grandes momentos de desentendimento e cisão, contrários ao espírito ecuménico, tais como os que se viveram na Europa do século XVI entre a Reforma e a Contra-Reforma⁽¹⁰⁴⁾.

O espírito ecuménico⁽¹⁰⁵⁾ corresponderá a um desejo de alargamento e de abertura, mas alargamento pode resultar em certezas absolutas sobre a verdade que se crê possuir, o dogma⁽¹⁰⁶⁾, originando por vezes expansionismos cegos, tanto religiosos como políticos,

⁽¹⁰²⁾ Ecumenismo, do gr. *oikoymenikos*, «de terra habitada», do lat. *oecumenicu*, ecuménico. Relativo ao universo, a toda a terra habitada, universal; conjunto de factores que se concretizam ou que resultam de um espírito ecuménico, universal. Concílio ecuménico será um concílio presidido pelo papa e onde toda a Igreja (assembleia universal) esteja representada. O Concílio de Niceia, em 325, foi o primeiro e nele foi afirmada a divindade plena de Cristo.

MIRCEA ELIADE e IOAN P. COULIANO, *ob. cit.*, 1993, pp. 101-103.

⁽¹⁰³⁾ *Novo Testamento*, Actos, XII.

⁽¹⁰⁴⁾ Em 1529, os seguidores de Lutero foram chamados de *protestantes* por *protestarem* contra o imperador Carlos V, e entre 1545 e 1563 realiza-se o Concílio de Trento, que dará origem a um período contra-reformista com consequências absolutas na definição estética de toda a produção artística dos séculos XVII e XVIII.

⁽¹⁰⁵⁾ O decreto do ecumenismo foi aprovado em 21 de Novembro de 1964. *Concílio Ecuménico do Vaticano II, Documentos Conciliares*, Braga, Editorial Apostolado da Oração, 1987, pp. 129-144.

⁽¹⁰⁶⁾ Dogma (do gr., «o que parece justo, bom»). «Verdades a crer porque reveladas. Este termo é utilizado no Ocidente a partir do século IV. Um dogma, para os católicos, é a definição das verdades reveladas, cuja formulação pode no entanto evoluir. A promulgação de um dogma pela Igreja (concílio e papa) é um acto solene e corresponde ao desenvolvimento da reflexão sobre um determinado problema», in AA. VV., *Dicionário Cultural do Cristianismo*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1994.

culturais ou económicos. Contudo, e mais concretamente nos finais do segundo milénio, a *verdade absoluta* pode ser partilhada com outras verdades ⁽¹⁰⁷⁾ que nos surgem como parceiras de uma cultura ocidental que sempre vimos a apadrinhar colonialismos e analisar e desenhar o mundo em função da sua verdade única, universal e absolutamente hegemónica. Assim têm surgido designações tais como colonialismo ou neocolonialismo, globalização, mundialização, mestiçagem e multiculturalismo. A estas designações fazem-se corresponder as realidades, os pensamentos e as estratégias, umas vezes semelhantes, outras diferentes ou antagónicas, movidas por razões políticas, religiosas e culturais, que têm marcado o pensamento contemporâneo e, por conseguinte, a obra estética. Antevê-se nestes tempos mais próximos a construção de uma nova catedral em Lisboa e de uma outra em Fátima ¹⁰⁸. Tratar-se-á da definição de dois espaços que, certamente, irão confrontar-se com estes problemas, como pode verificar-se pela leitura do comunicado da Reitoria do Santuário de Fátima a propósito do congresso internacional sobre «O presente do Homem e o futuro de Deus» (anexo II).

O ecumenismo de hoje, mais do que uma discussão entre os parceiros desavindos de uma religião cristã, poderia corresponder a um diálogo inter-religioso ⁽¹⁰⁹⁾. Por princípio também corresponderá a um diálogo intercultural entre todas as sensibilidades, que, sendo diferenciadas, têm no entanto muitos pontos em comum. Encontrar esses pontos será a função do desejo ecuménico. Ter fé, acreditar numa explicação religiosa para a vida, é uma atitude comum onde podem ser encontrados momentos de união, pontes inter-religiosas.

De entre muitas outras iniciativas, o papa João Paulo II esteve em 23 de Março de 2000 em Jerusalém, proferindo um discurso dirigido a judeus, cristãos e muçulmanos: «Para todos nós Jerusalém, como indica o nome, é a ‘Cidade da Paz’. Talvez nenhum outro lugar transmita o sentido de transcendência e de eleição divina que percebemos nas suas pedras, nos seus monumentos e no testemunho das três religiões que vivem uma ao lado das outras dentro dos seus muros. Nesta coexistência nem tudo foi ou será fácil. Contudo, devemos encontrar nas nossas respectivas tradições religiosas a sabedoria e a motivação

⁽¹⁰⁷⁾ «É verdade que [...] estamos todos ainda muito longe de caminhar para uma única, ou por uma única, ponte, pode ser que a ponte do lado não esteja. E poderíamos, por isso, tranquilizar-nos, uma vez que, se a ponte de um estiver a ruir, pode ser que a ponte do lado não esteja [...]» Comunicado da Reitoria do Santuário de Fátima no congresso internacional sobre «O presente do Homem e o futuro de Deus», em 2003, www.santuário-fátima.pt/2004-1.html.

⁽¹⁰⁸⁾ O projecto da nova basílica de Fátima, do arquitecto grego ortodoxo Alexandros N. Tombazis, foi aprovado em 2003 e prevê-se a sua inauguração em 2007.

⁽¹⁰⁹⁾ «Declaração sobre as relações da Igreja com as religiões não cristãs», in *Concílio Ecuménico do Vaticano II, Documentos Conciliares*, Braga, Editorial Apostolado da Oração, 1987, pp. 334-340.

superior para garantir o triunfo da compreensão recíproca e do respeito cordial [...]» (Anexo III.)

Estes diálogos interculturais têm sido visíveis em acções estéticas partilhadas pelos mais diversos participantes vindos de todas as partes desta terra habitada, apetrechados com as suas verdades não absolutas. Como exemplo poderemos referir que em 2000 também se realizou a 5.^a Bienal de Arte Contemporânea de Lyon, com o título «Partage d'exotismes», tendo Thierry Prat e Thierry Raspal como directores artísticos e Jean-Hubert Martin como comissário convidado. Tratou-se de uma exposição evidenciando um carácter experimental, onde as intervenções estéticas e a antropologia actuaram com grande proximidade, e com elas a natureza religiosa de cada interveniente ou de cada intervenção surgia por vezes explícita, seja cheia de fé, de medo ou de descrença. Um dos trabalhos expostos faz parte de uma colecção de Gérard Minkoff e corresponde a um ex-voto, dois seios em cera, comprados numa loja de artigos religiosos em Lisboa em 1970 ⁽¹¹⁰⁾. Outra situação de confluência estética de culturas foi a obra de Sol Lewitt ao lado de Esther Mahlangu ⁽¹¹¹⁾. No espaço desta Bienal, física e temporalmente muito definida entre 27 de Junho e 24 de Setembro de 2000, foram experimentadas confluências culturais como que desejando mostrar o nosso mundo não através da realidade da percepção visual mas pela contextualização das coisas feitas pela natureza humana.

Também o Museu do Louvre abre as suas salas à exposição de obras das civilizações dos povos de África, da Oceânia, da Ásia e das Américas em meados de Abril de 2000, em consequência da promessa eleitoral de Jacques Chirac ⁽¹¹²⁾, dentro de um espaço readaptado pelo arquitecto Jean Michel Wilmotte, numa prova de aceitação das diferenças daqueles cuja posição cultural ou religiosa não é herdeira das antigas civilizações greco-romanas.

Todas as religiões, através da fé dos crentes, procuram revelar-nos Deus, o sentido do universo e os mistérios da vida e aspiram a estender a sua verdade a todos os outros.

⁽¹¹⁰⁾ «Incarner. Il peut s'agir d'un ongle, ou alors d'un mystère. Le verbe c'est incarné. À cette occurrence unique répondent celles, multiples, de Vishnu dans le Panthéon hindou. Le passage du spirituel au physique, de l'esprit à la chair, inquiète justement le monde des artistes qui pensent avec les mains.» In *Partage d'exotismes, 5^e Biennale d'art contemporain de Lyon* (catálogo), 2.^o vol., Lyon, Réunion des Musées Nationaux, 2000, p. 25.

EMILIA NADAL, *Arte e Encarnação*, http://www.ecclesia.pt/natal2002/emilia_nadal.htm.

⁽¹¹¹⁾ «Une artiste, et une seule présentée en 1989, est encore là. Esther Mahlangu est venue d'Afrique du Sud en costume de cérémonie pour réaliser une peinture murale, semblable à celle qu'elle peint sur les maisons.» GENEVIEVE BREERETTE, «La Cinquième Biennale de Lyon», in *Le Monde*, 30 de Junho de 2000, p. 28.

⁽¹¹²⁾ «[...] donner enfin 'leur juste place dans le paysage culturel' aux arts d'Afrique, d'Océanie et des Amériques», in *Le Journal des Arts*, n.º 29, Paris, 1996.

Mas são muitos e diferentes os meios que cada uma das religiões utiliza para conseguir difundir os seus princípios. O *monoteísmo*, o *livro* e o *local* podem ser alguns desses meios, mas são também os pontos comuns de três das religiões mais intervenientes na nossa actualidade: um monoteísmo afirmado nas margens do Mediterrâneo e que no judaísmo vem sendo testemunhado pelo *Torah* desde cerca de 1000 a. C., no cristianismo, pela *Bíblia*, desde há cerca de 2000 anos e no islamismo, pelo *Alcorão*, desde 632 d. C. O modo como cada uma *desenha* a imagem de Deus e *lê* o conteúdo desses livros sagrados e a relação que cada uma estabelece entre as palavras e as imagens serão os alicerces das diferenças entre elas.

O espaço que a religião cristã delimita como sagrado para a prossecução dos seus objectivos religiosos é sempre dominado pela presença de diversos acontecimentos onde a forma visual é uma das vertentes mais fortes; outras serão a palavra e o som. As intervenções estéticas presentes nestes interiores, segundo regras ou normas universais, repetidas por todos os templos nos quatro cantos do mundo, fazem entoar em uníssono a mesma verdade religiosa, o dogma ⁽¹¹³⁾. Para esta sintonia com desejos de universalidade muito terá contribuído a missa ser celebrada na língua vernácula de cada país ou região, e a deslocação do altar para o centro da assembleia, assumindo-se o celebrante como sucessor de Jesus Cristo reunido com os Seus para todos louvarem Deus, participarem do *Sacrifício* e partilharem a *Ceia do Senhor* ⁽¹¹⁴⁾.

A pretensão de comungar com todos a mesma verdade em que se acredita parece legítima e lógica, e os meios para o conseguir passam inevitavelmente pela coisa estética, pela arte. Esta sintetiza o conteúdo ou ideia servindo-se da forma. Mas os rituais litúrgicos (missa, baptismo, etc.) contêm uma dimensão temporal tão restrita que se detêm aquém da dimensão da obra de arte, a qual está sempre disponível para reflexões individuais, para momentos de oração e de meditação.

O último concílio, o Concílio do Vaticano II (1962-1965), teve consequências directas e imediatas no modo de conceber os espaços religiosos, especialmente pela importância dada ao altar e à palavra, em desfavor das superfícies retabulares, habitualmente cheias de representações figuradas de acontecimentos bíblicos e históricos. O *ambão*, pequena tribuna destinada à leitura dos textos sagrados, encorajado a ressurgir

⁽¹¹³⁾ Dogma: «ponto de uma doutrina estabelecido e considerado intangível e indiscutível numa escola filosófica ou religiosa, numa corrente política», AA. VV., *Dicionário Prático de Filosofia*, Lisboa, Terramar, 1997, p. 104.

⁽¹¹⁴⁾ *Concílio Ecuménico do Vaticano II, Documentos Conciliares*, Braga, Editorial Apostolado da Oração, 1987, p. 16.

também devido aos meios que a tecnologia possibilita através da amplificação eléctrica do som, reaparece de facto, colocando-se ao lado do altar e aproximando os crentes dos conceitos religiosos expressos pelo celebrante através da palavra.

Os concílios ecuménicos, sendo assembleias de bispos e de todos os superiores representantes das ordens religiosas de toda a cristandade, correspondem às necessidades que a Igreja tem de redefinir princípios doutrinários num determinado momento em que sintam estar a ser contestada. Aconteceram muitos cismas ao longo da história do cristianismo ⁽¹¹⁵⁾, e foi sempre pelos concílios que se procurou unir o que correu riscos de se desunir, proporcionando momentos em que as opiniões pessoais dos seus intervenientes são debatidas.

A arte tem uma importância decisiva para a união do que está naturalmente dividido, tornando-se um ponto de sintonia, um ponto de convergência entre todos. O crente e o turista são dois pólos de um mesmo percurso cumprido em torno da natureza das coisas que o homem faz, com muitas intenções e os mais diversos objectivos. Com a multiplicidade de leituras que essa convergência possibilita, a forma estética torna-se um elemento essencial para o enquadramento das explicações necessárias a uma imprescindível vida interior de que inevitavelmente necessitamos.

Em Marselha, sob encomenda do Institut Paoli-Calmettes ⁽¹¹⁶⁾ (situado no antigo Hospital de Sainte Marguerite, que é actualmente um centro regional da luta contra o cancro na região de Provence-Alpes e Côte d'Azur, creditado pela Agence nationale d'accréditation et de l'évaluation en santé – ANAES), Michelangelo Pistoletto, em Novembro de 1999, concebeu um oratório ⁽¹¹⁷⁾ que engloba «Metro cúbico de infinito» (uma obra de 1965-1966), num «Lugar de recolhimento e oração» (figs. 27-28). Trata-se de um espaço religioso, ecuménico, destinado a todas as crenças. O interior de um espaço

⁽¹¹⁵⁾ O cisma de 1054 marca a separação entre as Igrejas Oriental e Ocidental.

⁽¹¹⁶⁾ Depois de trabalhos de renovação e adaptação, a necessidade de uma capela católica foi motivo de grandes reflexões. Para tal foi constituído um grupo de trabalho no Instituto: Dominique Cogni, Nicole Bellemin-Noël, Isabelle Dauvillier, Dominique Maraninchi e Solange Pierre. A conclusão a que este grupo chegou foi a criação de um espaço silencioso propício tanto à oração como ao recolhimento ou à meditação e sem referência a qualquer culto religioso específico. Com estes propósitos surge a escolha de Michelangelo Pistoletto.

Michelangelo Pistoletto nasceu em 1933 em Biela, Itália, e actualmente vive e trabalha entre a sua terra natal, Turim, e Viena. Com uma produção artística iniciada nos anos 50, posteriormente contributiva para uma definição de *Arte Povera*, nos anos seguintes e até hoje desenvolve projectos em torno das relações entre o corpo e o espírito, das questões do tempo e do carácter mitológico das religiões.

⁽¹¹⁷⁾ «Pelo nome de oratório entende-se o lugar destinado, com licença do Ordinário, ao culto divino, em favor de alguma comunidade ou grupo de fiéis que nele se reuniam, e a que também outros fiéis podem ter acesso com o consentimento do superior competente», *Código do Direito Canónico*, Braga, Editorial Apostolado da Oração, 1983, cân. 1223.

Regulamento de Construção e Restauro de Igrejas, Lisboa, Patriarcado de Lisboa, 1964, pp. 9-10.

circular que foi a antiga capela é seccionado em cinco partes, todas elas em redor de um espelho central que reflecte a luz diurna. Trata-se de um oratório, um lugar de recolhimento e oração, verdadeiramente ecuménico. Três sectores são destinados às religiões mediterrânicas monoteístas: o cristianismo, o judaísmo e o islamismo (todas com *o livro* como princípio). Os outros dois espaços são destinados ao budismo e a uma meditação laica.



Fig. 27. Michelangelo Pistoletto, *Lugar de Recolhimento e Oração*, Marselha, Institut Paoli-Calmettes, 1999.

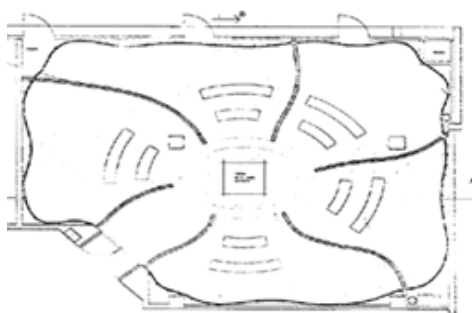


Fig. 28. Michelangelo Pistoletto, Marselha, Institut Paoli-Calmettes, 1999; planta-desenho do *Lugar de recolhimento e oração*; a superfície ocupada por esta instalação ronda 85 m², divididos em cinco partes em redor de um cubo de espelhos (*Metro cúbico de infinito*, 1965) coberto de luz.

Não se trata de uma igreja, como já referimos, mas de um oratório num espaço público destinado a uma multidiversidade cultural e religiosa de utilizadores, tão

característica das sociedades do nosso tempo. Neste espaço não se celebra a liturgia, não se faz a representação da Última Ceia. No entanto, as razões de ser deste oratório são semelhantes às que têm causado os retábulos no interior de uma arquitectura transformando esta em capela, igreja ou catedral. Estas, depois da celebração da eucaristia, também são oratórios cumprindo funções de reflexão, de meditação, de contemplação e de oração. O retábulo, ainda no período medieval, começou a ser parte integrante da arquitectura — passando de objecto móvel para objecto imóvel — porque se instala e domina os espaços interiores, acrescentando-lhes valores e leituras espirituais propícios à função explícita de oratório, ultrapassando a função de cenário da celebração da missa com uma dimensão temporal definida.

O desejo de uma religião única e universal, desde a época do paleocristianismo e das épocas expansionistas dos tempos medievais e modernos, prossegue com paralelismos na nossa contemporaneidade. Procurar as semelhanças que nos unem foi o objectivo dos encomendadores, feitores e criadores ⁽¹¹⁸⁾ para a definição e a delimitação de um outro espaço que possibilitasse a cada um sentir a sua própria interioridade.

Como é dito nos propósitos que orientaram a encomenda desta obra a Pistoletto (anexo I), pretendia-se um lugar que induzisse a meditação e a oração e onde a espiritualidade de cada um pudesse exprimir-se; um lugar que facilitasse o respeito por todas as religiões e onde os símbolos não fossem um obstáculo a relacionamentos; um lugar que contemplasse o modo laico de pensar a vida, não como uma negação da dimensão religiosa do homem mas como uma atitude de respeito mútuo, sem exclusões sociais ou culturais ⁽¹¹⁹⁾. O saber definir o que se quer por parte dos encomendadores, o modo de pensar, de criar e de executar do arquitecto (Giorgio Ferraris) e do artista plástico (Michelangelo Pistoletto) são necessários para o entendimento e os diálogos, de que a intervenção num espaço de culto, ou para um espaço de culto, não pode prescindir. Pistoletto, com uma atitude expressiva onde frequentemente se estabelecem relações entre

⁽¹¹⁸⁾ Uma vasta equipa foi constituída para a concretização desta obra, sendo os intervenientes directos os encomendadores do Instituto (Dominique Cogni, Nicole Bellemin-Noël, Isabelle Dauvillier, Dominique Maranchi e Solange Pierre), o arquitecto Giorgio Ferraris e o artista plástico Michelangelo Pistoletto.

⁽¹¹⁹⁾ «La commande. Formulée par les commanditaires de manière très précise, elle devait répondre aux critères suivants:

un lieu de recueillement et de prière où la spiritualité de chacun puisse s'exprimer;

un lieu conçu dans le respect des religions en présence dans notre société et de façon à ce que les signes religieux ne soient pas un obstacle à une demande de silence uniquement;

un lieu tenant compte d'une nécessaire laïcité, non comme négation de la dimension religieuse de l'homme, mais comme respect d'une pluralité confessionnelle, de ses expressions et manifestations.» In «Michelangelo Pistoletto, Lieu de recueillement et de prière», «Institut Paoli – Calmettes», www.bureaudecompetences.org/michelangelopistolettolieu.html, pag. 3, s. d.

o humano, o espiritual e o sagrado, abriu espaço aos diversos intervenientes escolhidos para a concretização deste «Lugar de Recolhimento e Oração». No final, a sua metodologia de execução é idêntica, em quase tudo, à metodologia utilizada para a execução dos retábulos tradicionais.

Do mesmo modo que num retábulo, também esta obra resulta de uma vontade colectiva, interligando uma variedade de conhecimentos e conceitos. Não reproduzirá a forma retabular que o período entre os séculos XV e XVIII transformou em tradicional, mas tem igualmente a intenção de prolongar os nossos momentos de reflexão, procurando *religar* em nós o que está desunido ⁽¹²⁰⁾.

O ecumenismo, desejado desde sempre, é um conceito que encontra paralelismos com muitas outros. Um deles, talvez o mais contemporâneo, será o conceito de globalização, actualmente em debate social contínuo. Os frutos das economias políticas, que circulam por todos os recantos do mundo, produzem comportamentos semelhantes, e propiciam cada vez mais uma única explicação científica para a vida. E aquilo que sobre a vida não poder ser explicado, uma democracia religiosa fá-lo-á. Por isto neste «Lugar de Recolhimento e Oração», em Marselha, a diferença religiosa de cada um de nós coexiste num mesmo espaço global, inter-religioso.

Se as religiões se servem da arte, a arte, integrada nos espaços de culto, autonomiza-se, sendo capaz de celebrar e dar resposta a cultos diferenciados. O caso concreto do oratório de Pistoletto em Marselha é um exemplo concebido de início para uma sintonia ecuménica, mas existem muitos outros em que a confluência de credos é evidente, como por exemplo a mesquita e catedral de Córdova, ou como podemos verificar nos estilos *moçárabe* e *mudéjar*, onde o cristianismo e o islamismo se fundem numa mesma forma.

⁽¹²⁰⁾ Religião. «O termo religião vem do latim *religio*. Este termo, por seu turno, vem de *religare*, ‘reler’ ou de *religere*, ‘recolher de novo’, ‘reunir’? É difícil determinar. Estas duas pistas etimológicas remetem em todo o caso para o duplo aspecto da religião: simultaneamente piedade que une os homens à divindade (o que Bergson chamava ‘religião dinâmica’) e prática ritual institucionalizada (para Bergson ‘religião estática’). A religião é assim correntemente definida como um conjunto de crenças e de ritos que compreende um aspecto subjectivo (o sentimento religioso ou a fê) e um aspecto objectivo (as cerimónias, as instituições, eventualmente uma igreja).» AA. VV., *Dicionário Prático de Filosofia*, Lisboa, Terramar, 1997, p. 331.

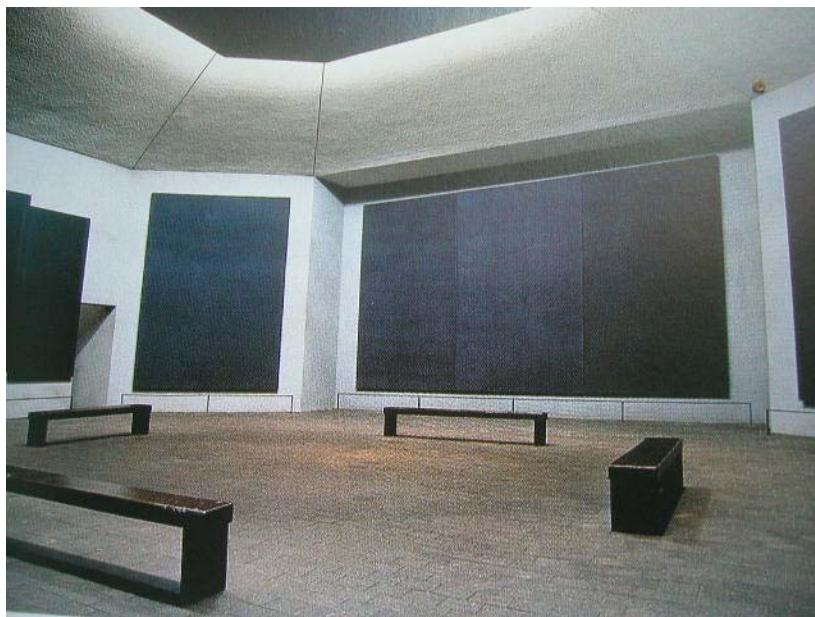


Fig. 29. Mark Rothko, capela, 1966-1971, Houston, USA. Encomenda de John e Dominique de Menil a Mark Rothko em colaboração com os arquitectos Philip Johnson (a planta do edifício), Howard Barnstone e Eugene Aubry.

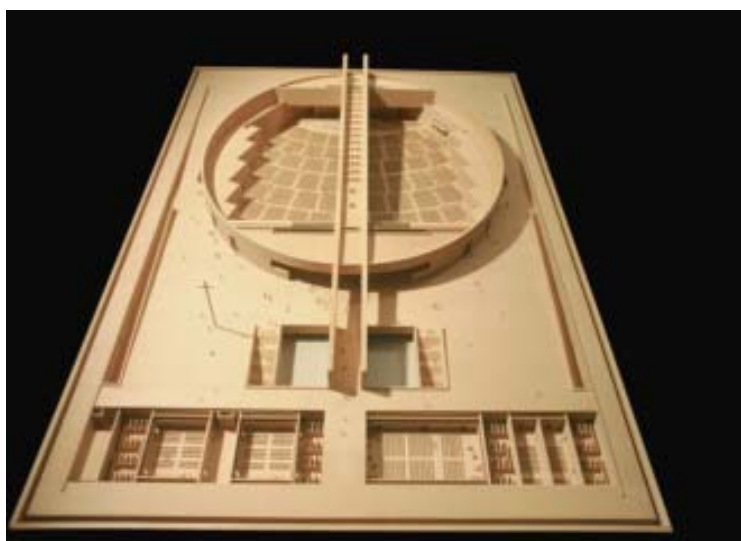


Fig. 30. Alexandros Tombazis, maquete da Igreja da Santíssima Trindade no Santuário de Fátima, 2004.

Anteriormente a Pistoloto, um outro espaço surge dedicado a todas as religiões na segunda metade do século XX — a Capela de Mark Rothko (1966-1971), em Houston, no Texas, que foi inaugurada em 1971, com uma planta centralizada e com catorze pinturas de enormes dimensões, onde a religião, a espiritualidade e a arte se misturam (fig. 29). Em 1966, resulta no seu todo também como um trabalho de equipa que se iniciou com os

encomendadores John e Dominique de Menil, o pintor Mark Rothko e os restantes membros da equipa, os arquitectos Philip Johnson, Howard Barnstone e Eugene Aubry. Trata-se de um templo com vocação ecuménica, aberto a todas as fés, disponível para a meditação e para todo o tipo de audiências, sejam elas de ordem intelectual, artística ou espiritual, cumprindo simultaneamente as funções de uma *capela*, de um *museu* e de um *fórum* ⁽¹²¹⁾.

Muitos factores no século XX têm contribuído para a alteração do conceito de arte universal. A integração da arte africana, da Ásia e da Oceânia e das Américas no Louvre, o arquétipo de museu de arte, foi o passo para o reconhecimento de uma arte universal, que até então apenas considerava a arte ocidental, com os seus pontos de difusão centrados cronologicamente em Atenas, Roma, Paris e Nova Iorque, e pouco mais. O reconhecimento dessas estéticas, consideradas até então primitivas, arrastou-as, em contrapartida, para uma espécie de desintegração, uma vez que as razões de ser da sua presença física — as ritualidades — foram absorvidas pelos contextos da arte ocidental, que as folclorizaram e, conseqüentemente, reduziram a sua eficácia formal, eventualmente destruindo-as. Sem intenção, ou talvez não.

Em Portugal, o ecumenismo e o diálogo inter-religioso têm originado algumas polémicas, visíveis em redor dos problemas sobre a construção no Santuário de Fátima da nova basílica dedicada à Santíssima Trindade (fig. 30). Trata-se de um espaço para onde se deseja fazer convergir os diálogos possíveis sobre a paz, e também sobre a paz entre as religiões ⁽¹²²⁾, sem que deixe de ser um templo cristão. As premissas que conduzem a essa

⁽¹²¹⁾ «As an institution, The Rothko Chapel functions as a chapel, a museum and a forum. It is a place where religion, art and architecture intermingle. The Rothko Chapel is free, open to the public, and accessible to the physically challenged every day of the year. It has become a pilgrimage stop for thousands of visitors who are drawn by its importance both as an artistic masterpiece and as an ecumenical gathering place for people of all religious beliefs. Students, art lovers, and scholars from all over the world visit the Chapel for research and inspiration.» In <http://www.rothkochapel.org/index.htm>.

⁽¹²²⁾ «Os delegados do Vaticano e das Nações Unidas (ONU) que inspiraram o congresso inter-confessional anual ‘O futuro de Deus’, que ocorreu em Outubro em Fátima, ouviram como o santuário se transformará num centro onde todas as religiões do mundo se reunirão para homenagear os seus diversos deuses. O congresso foi realizado no Centro Pastoral Paulo VI e presidido pelo cardeal patriarca de Lisboa, José da Cruz Policarpo.

O reitor do Santuário, Monsenhor Luciano Guerra, disse ao congresso que ‘Fátima mudará para melhor’. Dirigindo-se aos hindus, muçulmanos, judeus, ortodoxos, budistas e representantes pagãos africanos, afirmou: ‘O Santuário de Fátima, ou a adoração a Deus e a Sua mãe neste Santuário sagrado, deverá passar pela criação de um santuário onde diferentes religiões possam reunir-se. O diálogo inter-religioso em Portugal, e na Igreja Católica, está ainda numa fase muito embrionária, mas o Santuário de Fátima não é indiferente ao facto e já está atento para ser um lugar universal de vocação’.

O representante hindu Anshok Anraj descreveu como no Extremo Oriente milhões de hindus já percebem as ‘vibrações positivas’ ao visitarem os santuários marianos sem prejuízo para a sua fé.

Monsenhor Guerra destacou que o próprio facto de Fátima ser um nome muçulmano e o da filha de Maomé é um indicativo de que o Santuário deve estar aberto para a coexistência de várias fés e crenças. De

forma, apta a receber *todos em igualdade* dentro de si, estão lançadas. O Serviço de Ambiente e Construções ⁽¹²³⁾ do Santuário de Fátima constituiu uma equipa de trabalho para definir os aspectos iconográficos e visuais deste novo espaço a sacralizar, desconhecendo-se as metodologias e as opções estéticas que inevitavelmente têm de acontecer e que revelarão em definitivo as opções ideológicas.

A aparente vivência contemporânea em ecumenismo estético conduzirá a um espírito globalizante, capaz de absorver todas as particularidades e todas as individualidades. No Concílio do Vaticano II o ecumenismo foi votado e aprovado em 21 de Dezembro de 1964 ⁽¹²⁴⁾, e a declaração sobre as religiões não cristãs (concretamente o judaísmo, o islamismo, o budismo e o hinduísmo) foi-o em 28 Outubro de 1965 ⁽¹²⁵⁾. Mas se algumas das causas podem ser percebidas na estética (Matisse e Rothko), as consequências sociais só mais recentemente começaram a ser sentidas.

acordo com o monsenhor: ‘Portanto nós devemos assumir que foi esta a vontade da Bem Aventurada Virgem Maria que tal ocorresse desta forma.’ Católicos tradicionais, contrários ao congresso, foram descritos pelo monsenhor como ‘antiquados, obtusos, extremamente fanáticos e provocadores.’

Pela primeira vez, em 86 anos de história de Fátima, todos os delegados pagãos e cristãos foram convidados para participar de celebrações ecuménicas. Um dos principais porta-vozes, o teólogo jesuíta Padre Jacques Dupuis, insistiu em que as religiões do mundo devem unir-se. ‘A religião do futuro será uma convergência geral das religiões em um Cristo universal que satisfará a todas’, disse ele.

O teólogo, de origem belga, argumentou: ‘As outras tradições religiosas do mundo são parte do plano de Deus para a humanidade, e o Espírito Santo está operante e presente no budismo, no hinduísmo e em outros escritos sagrados de fés cristãs, e não cristãs também.’ Num pedido apaixonado, ele disse: ‘A universalidade do reino de Deus permite isto, e isto não é mais do que uma forma diversificada de compartilharem o mesmo mistério de salvação. Ao final espera-se que o cristão se torne um melhor cristão e cada hindu um melhor hindu.’ Um pronunciamento oficial expedido pelo congresso conclamou todas as religiões a uma abordagem não proselitista. ‘Nenhuma religião pode ofuscar uma outra religião’, continua a declaração, ‘ou fortalecer-se pela depreciação de outras, e um diálogo aberto é o caminho para erguer pontes e demolir muralhas de ódio centenárias. O que é preciso é que cada religião seja integralmente coerente com sua fé e trate cada religião no mesmo pé de igualdade, sem complexos de inferioridade ou superioridade.’ A comunicação oficial do congresso enfatizou que o segredo para a paz entre todas as religiões está em admitir que as contradições existem entre os credos, e que se concentrem naquilo que as une em oposição àquilo que as separa.

Os delegados concordaram em que os santuários religiosos, incluindo o de Fátima, devam ser renovados a cada 25 anos para reflectirem as crenças e as tendências da actualidade. O Santuário de Fátima está para ser submetido a uma completa reconstrução com um estádio, semelhante a uma basílica, erguido próximo ao existente, que foi erigido em 1921.» *The Portuguese News*, 10 de Novembro de 2003 (trad. de Paulo P. de Sant’Ana).

⁽¹²³⁾ Pág. oficial do Santuário de Fátima, <http://www.santuario-fatima.pt/portal/index.php?id=1235>.

⁽¹²⁴⁾ «Decreto *Unitatis redintegratio*: O ecumenismo», in *Concílio do Vaticano II, Documentos Conciliares*, p. 131.

⁽¹²⁵⁾ «Declaração *Nostra aetate*: A Igreja e as religiões não cristãs», in *Concílio do Vaticano II, Documentos Conciliares*, p. 215.

5. AS COISAS VISÍVEIS — Ouro, cor e textura

5. As coisas visíveis — Ouro, cor e textura

Ao penetrarmos num espaço religioso cristão, ao transpor o portal principal, o universo espiritual da interioridade de cada um de nós é confrontado com as formas visuais que o preenchem, antes mesmo dos ritos específicos do culto que dentro dele se sucederem periodicamente. Este universo de formas visuais foi, desde a Idade Média, protagonizado pelo retábulo.

O retábulo é constituído por um conjunto de elementos organizados em função de uma estrutura que foi definida desde o seu início de três maneiras diferentes: primeiro como uma estrutura móvel, um retábulo portátil que possa ser transportado de um lugar para o outro, tornando transitória a sua presença e mantendo-se autónomo de qualquer localização ou proprietário (fig. 31); depois, como estrutura imóvel completamente integrada na arquitectura ou mesmo feita para ela, como por exemplo os retábulos de talha barroca construídos no interior de igrejas de fundação gótica ⁽¹²⁶⁾ (fig. 32), resultantes do desenvolvimento estético e lógico dos primeiros retábulos, e, por último, como aqueles que se encontram incorporados na arquitectura, transformando as paredes e as coberturas em suportes para diversas intervenções estéticas baseadas nas tecnologias do fresco, do mosaico, da cerâmica (fig. 33) ou outras.

⁽¹²⁶⁾ Todo o interior da Igreja de São Francisco do Porto foi revestido de talha no século XVIII. ROBERT SMITH, *A Talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1962, pp. 111-113.

FERNANDO ANTÓNIO BAPTISTA PEREIRA, *História da Arte em Portugal, Época Moderna (1500-1800)*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992, p. 188.



Fig. 31. Retábulo portátil estruturado em *Triptico da Natividade*, pela temática que formalmente o organiza, e em *Triptico de Aljubarrota*, pelo contexto em que os acontecimentos o integraram ⁽¹²⁷⁾. Museu de Alberto Sampaio, em Guimarães.

Fig. 32. Igreja de São Francisco, Porto. Soluções retabulares barrocas (1733-1744) dentro de um espaço religioso cristão gótico. «A Igreja de São Francisco é um autêntico dilúvio de ouro. A sua estrutura gótica foi quase completamente revestida de talha durante o período barroco e o rococó ⁽¹²⁸⁾.» Foi revestido por tantos arcos e entabelamentos, molduras e sanefas, colunas e pilastras, tribunas, nichos e púlpitos, que, ao encherem de talha as capelas inteiras das naves e transeptos, não se distinguindo bem onde começam umas e acabam outras, transformam a totalidade do templo numa *gruta* dourada.

⁽¹²⁷⁾ Pertenceu a D. João de Castela e foi oferecido por D. João I de Portugal a Guimarães, como sinal de agradecimento pela sua vitória na batalha de Aljubarrota. Datável de finais do século XIV, com as dimensões de 133 cm x 173 cm x 10 cm, trata-se de uma autêntica peça de ourivesaria feita em madeira revestida de prata dourada, esmaltada e pintada. Museu de Alberto Sampaio, em Guimarães. PEDRO DIAS, «O gótico», in *História da Arte em Portugal*, vol. IV, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, p. 154, e MARIA ALICE BEAUMONT, *As 50 Melhores Obras de Arte em Museus Portugueses*, Chaves Ferreira Publicações, pp. 137-140.

⁽¹²⁸⁾ NELSON CORREIA BORGES, «Do barroco ao rococó», in *História da Arte em Portugal*, vol. IX, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, p. 51.



Fig. 33. Retábulo cerâmico da *Adoração dos Pastores*, c. 1580, Museu Nacional do Azulejo; composição retabular em azulejo pertencente a uma parede lateral da capela de Nossa Senhora da Vida, da igreja paroquial de Santo André, em Lisboa (já destruída). Os painéis figurativos são feitos em função de uma Adoração dos Pastores ladeada por São João e São Lucas rematados por um frontão contendo uma Anunciação ⁽¹²⁹⁾.

Se considerarmos o retábulo exclusivamente pela sua funcionalidade principal — oração e contemplação —, poderemos entender a pintura mural, o fresco, o mosaico, a tapeçaria e o vitral como tecnologias da pintura ao serviço da assunção dos espaços ao estatuto do sagrado, construindo soluções retabulares integradas na arquitectura, desde o período paleocristão até à actualidade. Mas se considerarmos uma definição com base no seu desenho e na sua estrutura, como políptico articulável ou divisível, o retábulo assume-se *como género* num período medieval, atravessando o renascimento, o maneirismo e o barroco até ao século XIX, absorvendo e transmitindo as qualidades estéticas de cada época e de cada local onde foi feito, e entrando posteriormente numa fase revivalista até aos anos de 1960. E nesse momento, tal como já foi referido, reformulou-se a liturgia, retirando ao retábulo o protagonismo alcançado, para o devolver ao altar.

Entre os séculos XIV e XVIII, o retábulo adquire o estatuto de objecto pela frequência com que é encomendado, e torna-se quase um *género artístico* em equivalência com outros (o retrato, a paisagem, a representação histórica e a natureza morta). A principal diferença que o distingue dos outros géneros está em que o retábulo pode conter

⁽¹²⁹⁾ JOSÉ MECO, *Azulejaria Portuguesa*, Lisboa, Bertrand Editora, 1985, p. 20.

todos estes dentro de si, ficando por isso a composição retabular dependente da acção directa dos gostos, dos conceitos e das exigências dos encomendadores. Considerando exclusivamente a sua forma plástica, pelas diversas tecnologias e pelos saberes implicados, já corresponderá a um trabalho de equipa algo complexo, mas, sendo o seu fim a integração num espaço arquitectónico, público e religioso, as regras e os constrangimentos obrigam a uma relação de trabalho directo, em maior ou menor grau, com a entidade que encomenda ⁽¹³⁰⁾, que, por natureza das hierarquias religiosas, é colectiva. O retábulo é uma encomenda frequente em instituições religiosas e resulta da resposta do produtor perante os condicionalismos impostos pela entidade encomendadora. O retábulo adquiriu uma singularidade própria no âmbito da produção da coisa artística, representando, tanto pela quantidade de obra feita como pela metodologia de trabalho, a unidade corporativa de um grupo social composto por diversos ofícios responsáveis pela cultura estética de toda a comunidade.

A arquitectura que lhe é própria e que ordena os diversos elementos que o compõem é a *arquitectura retabular* ⁽¹³¹⁾, que o desenha e lhe dá a configuração total que surge aos nossos olhos, seja essa configuração um simples painel rectangular, um díptico, um tríptico ou um políptico, acrescentado de arcos, edículas, nichos, frontões, entablamentos, volante, predelas, colunas, colunelos ou volutas e obedecendo a ordenações jónicas, dóricas, coríntias, compósitas, pseudo-salomónicas, salomónicas ou outras.

O início determina-se como início e equivale à planificação de uma tarefa que define, a partir dele, as estratégias metodológicas para a feitura do retábulo. Podendo ser realizado por um arquitecto, pintor ou escultor, o desenho recebe também a interferência do encomendador, que, enquanto representante de uma instituição com regras e estratégias muito definidas e exigentes em termos de comunicação visual, está também sujeito às limitações que a comunidade observadora e crente lhe impõe. Os contratos de encomenda de retábulos que habitualmente são encontrados costumam conter já os parâmetros

⁽¹³⁰⁾ «Chaque artiste a une démarche différente et aborde les contraintes qui s'imposent à lui différemment. La difficulté étant de trouver l'équilibre entre les contraintes suggérées par le lieu et sa liberté créatrice», LARA BLANCHY, *Les Expositions d'art contemporain dans les lieux de culte*, Grignan, Editions complexités, 2004, p. 41.

⁽¹³¹⁾ «Estruturalmente, pode ordenar-se em função de uma pintura (uma única pintura), de escultura (uma única escultura) ou de ambas, atingindo, neste último caso, a composição a problemática da arquitectura, sobretudo no estudo necessário de alçados justificadores dos posicionamentos dos vários elementos compositivos.» ILÍDIO SALTEIRO, *Arquitectura Retabular no Século. XVI*, (tese de mestrado), Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1987, p. 7.

Pela aproximação formal entre as fachadas e os retábulos, Robert Smith sente existir na «talha do renascimento» um «estilo arquitectural», ROBERT SMITH, *ob. cit.*, 1962, p. 43.

essenciais que irão definir a liberdade de expressão daqueles que modelam as matérias (v. o anexo VIII) ⁽¹³²⁾.

Escolher, cortar e talhar a madeira tanto para se fazerem painéis de suporte da camada pictórica como para serem encaixados e se constituírem na estrutura física do retábulo são trabalhos que exigem os conhecimentos técnicos da responsabilidade de ensambladores e entalhadores. Enquanto o ensamblador corta e justapõe as madeiras organizando grandes planos verticais, o entalhador talha-a, com geometrismos e ornatos geralmente inspirados nas ordens arquitectónicas ⁽¹³³⁾, um trabalho de escultor orientado para uma não figuração humana. Esta caberá a imaginários ou escultores. Se o retábulo for de pedra, a organização dos trabalhos será semelhante, só variando os técnicos e as tecnologias.

Enquanto a pintura é resolvida por pintores, através de especialistas em questões de figuração e representação nas diversas tecnologias, que transformam *os rostos e carnes encarnadas* ⁽¹³⁴⁾ em expressões, o dourador é o pintor de ornamentos, fingindo as verdadeiras matérias que constituem os retábulos de outras matérias, pela aplicação de texturas e de cor (prata, ouro, pedras preciosas ou tecidos raros); com as suas intervenções, a madeira, a pedra ou a parede podem adquirir estruturalmente o cunho retabular, podendo ainda tornar-se invisíveis, porque se convertem aos nossos olhos nas próprias matérias e nas estruturas que pretendiam imitar, transmutando-se mesmo em ouro.

Encomendadores, desenhadores e arquitectos, ensambladores, entalhadores, douradores, imaginários, escultores e pintores são afinal os autores do retábulo que dominou uma grande parte da produção artística portuguesa e que hoje, depois de termos atravessado os séculos XIX e XX, deixaram de o ser.

O modo de fazer os retábulos tem sido sempre paralelo à produção das artes plásticas, daí que tenha sido divulgado através de tratados. Muitos são os tratados conhecidos, e as mais antigas referências à técnica e aos materiais de pintura estão presentes em obras como na de Teofrasto (século IV a. C.) ⁽¹³⁵⁾, que informa sobre matérias

⁽¹³²⁾ DOMINGOS DE PINHO BRANDÃO, *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto*, Porto, Câmara Municipal do Porto, 1984, pp. 80-83.

⁽¹³³⁾ «As relações entre ensambladores, entalhadores, pintores e imaginários na feitura dos retábulos quinhentistas», ILÍDIO SALTEIRO, *ob. cit.*, 1987, pp. 155-162.

FRANZ-PAUL LANGHAMS, *As Corporações dos Oficiais Mecânicos*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1943, pp. 461-477.

VIRGÍLIO CORREIA, *Livro da Mui Nobre e sempre Leal Cidade de Lisboa, 1572*, Coimbra, 1926, pp. 109-111.

⁽¹³⁴⁾ DOMINGOS DE PINHO BRANDÃO, *ob. cit.*, p. 81.

⁽¹³⁵⁾ SÍLVIA BORDINI, *Materia e imagen*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1995, p. 26.

colorantes usadas na Antiguidade Clássica e enumera variadíssimas de cores, indicando com precisão a origem, natural ou artificial, o aspecto, a procedência e o modo de elaboração: Vitruvius (136) (27 a. C.), que numa obra toda dedicada à arquitectura, no volume VII trata das técnicas da pintura mural e das matérias colorantes classificadas segundo a sua origem e a sua composição. Plínio (137) (23-79), que também identifica os pigmentos, avança com uma classificação das cores e com referências à tecnologia da encáustica e do fresco. Dioscórides Pedanio (138) (séculos I e II d. C.) num tratado de farmacologia, fornece informações sobre a preparação do óleo e sobre alguns pigmentos. Estas informações sobre os materiais e os processos excedem muitas vezes o problema tecnológico, para se centrarem numa dimensão cultural mais complexa. Também em Portugal houve a produção de diversos tratados, como o de Abrham Ben Judah Ibn Hayyim, datado de 1262 e escrito em português, em Loulé, o *Livro de como Se Facen as Cores*, e que actualmente está na Biblioteca Palatina de Parma (139), o de Francisco da Holanda (1517-1584), *Da Pintura Antiga*, o de Filipe Nunes (140), «o primeiro escritor a publicar em Portugal impressões sobre assuntos de arte» (141) ou o *Tratado de Arquitectura e Pintura* de Cirilo Wolkmar Machado, datado do século XIX (142). Nem sempre com divulgação alargada, a verdade é que são a prova de que o conhecimento dos meios e dos métodos existia.

Ora a pintura não é apenas uma técnica (143), como também não haverá uma técnica exclusiva para fazer retábulos. Estes, em certo sentido, apenas admitem e utilizam as estratégias e os saberes tecnológicos de cada época e de cada local.

Em muitos casos os retábulos que se erguem dentro dos espaços religiosos cristãos escondem atrás de si as soluções retabulares iniciais, geralmente utilizando a arquitectura dos templos como suporte de frescos, mosaicos ou mesmo vitral, também hoje são modificados, e mesmo desmontados, devido às circunstâncias da nossa época que os tem conotado com o espírito contra-reformista do Concílio de Trento.

(136) idem, *ibidem*, p. 26.

(137) idem, *ibidem*, p. 27.

(138) idem, *ibidem*, p. 28.

(139) idem, *ibidem*, p. 32.

(140) FILIPE NUNES, *A Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*, Lisboa, 1612, edição fac-similada, Porto, Editorial Paisagem, 1982.

(141) *Dicionário da Pintura Universal*, vol. III, Lisboa, Estúdios Cor, 1974, p. 194.

(142) CIRILO WOLKMAR MACHADO, *Tratado de Arquitectura e Pintura*, Lisboa, Fundação de Calouste Gulbenkian, 2002.

(143) «[...] la peinture n'est pas une technique mais une tradition, en d'autres termes, parce que son savoir-faire est un savoir-juger appuyé sur une longue jurisprudence», THIERRY DE DUVE, *Faire école*, Paris, Les Presses du Réel, 1992, p. 147.

Actualmente, ao sermos confrontados com uma maior autonomia criativa, libertando a individualidade que existe em cada um, novos caminhos se abrem que podem contribuir para um novo entendimento do retábulo, desvinculando-o do cumprimento dos cânones histórico-estéticos em nome da existência de muitas outras intervenções plásticas. Considerar que esse fenómeno se multiplique e alastre por outras formas, é polémico, mas essa evolução não difere do que já aceitamos hoje ter surgido em relação a outros procedimentos artísticos em épocas anteriores.



Fig. 34. José Malhoa, retábulo de Nossa Senhora da Consolação, Chão de Couce, 1933.

Os novos modos de fazer nas artes plásticas, como no *habitat* humano em geral, são completamente inovados pelas matérias, pelas próprias energias, pelos instrumentos e pelas metodologias que se desenvolveram sobretudo nos séculos XIX e XX. O ferro, o aço, o cimento, o plástico, a electricidade e o vidro, aliados a processos mecânicos de modelação e ao contributo de inimagináveis instrumentos, alteram todas as metodologias para a produção de objectos. Com tanta diversidade de meios, o alcance das acções de cada indivíduo, exprimindo quer emoções quer pontos de vista, fragiliza a universalidade de conceitos que o cristianismo, desejando desde sempre ser ecuménico, transportou dentro de si ao longo de muitos séculos.

Embora dificilmente se possa falar do retábulo na época contemporânea, pois essa estrutura tradicional só revivalisticamente existiu no século XX (fig. 34), é possível contudo falar de *soluções retabulares*, que abarcam um conjunto diversificado de tecnologias em

busca de uma sintonia de objectivos, como que retomando na época actual o desejo do retorno ao início do cristianismo (fig. 35) ⁽¹⁴⁴⁾.



Fig. 35. Sílvia Pelham (arquitectura), Igreja de São João Baptista, Vale de Milhaços, Corroios, 1998.



Fig. 36. Suzete Paulino (vitrais) e Ramos Chaves (arquitectura), Igreja de Nossa Senhora da Paz, Póvoa de Santa Iria, Vila Franca de Xira. Com planta circular, o espaço interior, branco, é «pintado» pela luz natural dos vitrais.

⁽¹⁴⁴⁾ A igreja de São João Baptista, em Vale de Milhaços, Corroios, foi concebida «com a forma de um baptistério em octógono e com a simbologia dos primeiros cristãos», conforme nos foi dito pela própria arquitecta Sílvia Pelham.

O retábulo, como coisa visível, é o conjunto das matérias que o organizam, o modo como estas se articulam entre si, e o modo como este se articula com o espaço que o envolve ⁽¹⁴⁵⁾. Nos retábulos a partir da madeira, era inevitável o seu revestimento, fazendo-se passar a madeira como se fosse ouro, prata, mármore ou pedras preciosas. E aos olhos crentes, tecnicamente incautos, esses fingimentos, esses mimetismos, tornar-se-ão em *verdade*. Para o crente, o retábulo é a representação do universo divino em que acredita, só visível pela *fé*, invisível para a *lógica* ⁽¹⁴⁶⁾. A relação do retábulo com o espaço que o envolve irá sempre no sentido da modificação deste, porque o retábulo corresponde invariavelmente a uma instalação de diversos meios tecnológicos, ganhando assim uma autonomia paradoxal de cada vez que se integra nesse espaço arquitectónico, agindo afinal sobre ele e modificando-o por completo, contribuindo para nos alhearmos ou simplesmente nos distanciarmos da sua opacidade.

Donde, o retábulo não é só pintura, não é só escultura, não é só arte decorativa ou aplicada (consoante diversas designações), é antes uma convergência de todos os meios de expressão plástica, contribuindo para a sacralização do espaço onde se integra.

Os diversos saberes que têm estado implicados em tal convergência possibilitaram a existência entre os séculos XVI e XVIII daquilo a que mais tarde se chamou *estilo arquitectural, igrejas de ouro* ⁽¹⁴⁷⁾ e o *estilo nacional* ⁽¹⁴⁸⁾, onde a talha, a tapeçaria e o azulejo, se aliam numa *perfeição absoluta*, possivelmente geradora da tradicional e popular expressão «ouro sobre azul». Esta aliança entre todas as tecnologias, com um objectivo comum, enquadra este tipo de intervenções no domínio das artes plásticas. Hoje deixou de ser o tempo das *igrejas de ouro*, uma vez que este, o ouro, adquiriu um significado demasiado profano, mas a presença constante da luz, quer artificial quer natural, filtrada e recortada pelas mais diversas fenestraçãoes, desenha e pinta os interiores, transformando-os em *igrejas de luz*.

Naturalmente que o retábulo é estrutura e conteúdo. Como estrutura, o visível será tanto o que se vê como aquilo que pode ser observado através de métodos técnico-

⁽¹⁴⁵⁾ ILÍDIO SALTEIRO, «Retábulo», in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, coord. de Paulo Pereira, Lisboa, Editorial Presença, 1989, pp. 405-408.

⁽¹⁴⁶⁾ «A lógica é formal: trata da forma dos raciocínios, independentemente do seu conteúdo ou dos objectos aos quais se referem», AA. VV., *Dicionário de Filosofia*, Lisboa, Terramar, 1997, pp. 234-236.

⁽¹⁴⁷⁾ «O conceito da unidade, realizado na talha dourada dos retábulos, alargou-se para abranger a capela-mor e, depois, o resto do interior da igreja. Assim, altares, púlpitos, grades e vãos foram ligados por meio de um revestimento de madeira dourada, com os quadros pintados, os azulejos, os relevos e mármorees do templo. A igreja ‘toda de ouro’ que daí resultou foi uma realização sem paralelo no passado», ROBERT SMITH, *ob. cit.*, pp. 43 e 79.

⁽¹⁴⁸⁾ ROBERT SMITH, *ob. cit.*, pp. 69-94; ILÍDIO SALTEIRO, «Estilo Nacional» in *Dicionário do Barroco*, coord. de Paulo Pereira, Lisboa, Editorial Presença, 1989, pp. 304-305.

-científicos baseados em análises químicas dos materiais e em processos fotográficos de que a ciência hoje dispõe. Os suportes, os instrumentos, as camadas preparatórias, os esboços e os desenhos subjacentes, a camada pictórica, os médiums, os solventes e os acabamentos constituem na sua globalidade a anatomia da obra artística. As características destas matérias e o modo como são articuladas, organizadas, compostas e integradas no espaço religioso, correspondem de certo modo a uma ordenação de um caos inicial, à procura de uma dimensão sagrada capaz de ultrapassar o valor físico ou material da obra. A matéria é apenas a parte visível, o enquadramento de conceitos. São estes, e não a forma, que lhe imprimem o estatuto de retábulo.

6. AS COISAS INVISÍVEIS — os meios

6. As coisas invisíveis — os meios

Nem *tudo o que luz é ouro*, mas luz e ouro não têm de ser forçosamente contraditórios⁽¹⁴⁹⁾. A luz pode ser o *meio*⁽¹⁵⁰⁾, e aquilo que nos *parece ouro* poderá de facto sê-lo também. Quando se tem um *menino de ouro* têm-se duas realidades: uma visível, formal, e uma outra invisível. Esta realidade invisível será tão dominada pelas sensibilidades e pelos modos de fazer e de ver como pelo *meio* que possibilitou a fixação e a transmissão dos elementos essenciais da *coisa*⁽¹⁵¹⁾. É o *meio* que concilia o materialmente visível com o materialmente invisível.

A percepção visual é recheada de enigmas, e não podemos contar somente com ela para construirmos as versões que fazemos dos mundos⁽¹⁵²⁾, quer sejam visíveis ou invisíveis. Entre o que vemos e a realidade existe um espaço incomensurável.

De facto, a obra, do mesmo modo que o mundo, não é só o visualmente perceptível. Ao mesmo tempo que subimos, que alargamos o campo visual ou que abrangemos o todo,

⁽¹⁴⁹⁾ «Le sens est invisible, mais l'invisible n'est pas contradictoire du visible: le visible a lui-même une membrure d'invisible», MAURICE MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'invisible* (1964), Paris, Editions Gallimard, 2002, p. 265.

⁽¹⁵⁰⁾ *Meio*, entendido como o intermediário, o médio, a substância real ou hipotética em que se produz e propagam os fenómenos físicos; trata-se daquele que define o modo da expressão.

⁽¹⁵¹⁾ «A pedra no caminho é uma coisa, tal como o outeiro no campo. O cântaro é uma coisa, tal como a fonte no caminho. E o que se passa com o leite no cântaro e com a água da fonte? Também eles são coisas se, com razão, se chama coisas à nuvem no céu e ao cardo no campo, à folha no vento de Outono e ao açor no bosque. Tudo isto se deve, de facto, chamar coisa, se com este nome se designa o que não se mostra a si mesmo como o acima citado, a saber, aquilo que não aparece. Uma tal coisa, que não aparece, a saber, uma 'coisa em si', é, segundo Kant, por exemplo, o todo do mundo, uma tal coisa é até mesmo o próprio Deus. Todo o ente que de todo em todo é designa-se, na linguagem da filosofia, uma coisa.» MARTIN HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte* (1977), Lisboa, Edições 70, 1990, p. 14.

⁽¹⁵²⁾ NELSON GOODMAN, *Modos de Fazer Mundos*, Porto, Edições Asa, 1995, pp. 119-140.

menor é a dimensão do nosso corpo por comparação com o visível, maiores são as interrogações sobre a real dimensão do mundo e maiores são também as interrogações sobre nós próprios, sobre esta nossa *forma-corpo* que verdadeiramente nunca vimos. Tocamo-la, sentimo-la, utilizamo-la, mas desconhecemo-la. E não serão uma representação em volumetria nem em planimetria, sejam estas mais gráficas, fotográficas ou infográficas, e nem mesmo a imagem invertida do espelho de todos os dias, que nos mostram como somos.

Aquilo que a nossa percepção visual abarca fica muito aquém do conjunto das *realidades* que nos envolvem. E estas, se percebidas exclusivamente segundo os critérios da *visão*, podem ser entendidas como *realidades invisíveis*. Mas se não forem entendidas segundo aqueles critérios, então, apesar de invisíveis, serão realidades visíveis⁽¹⁵³⁾. Essas invisibilidades que nos envolvem podem ser explicadas cientificamente através da propagação da luz e pode concluir-se que existe uma dimensão invisível nas coisas com a qual quotidianamente convivemos e que quase nos coloca na situação de cegos⁽¹⁵⁴⁾. Poderíamos falar de espaços electromagnéticos que criam mundos concretos invisíveis, mas actuates, intervenientes e sustentadores, por vezes polémicos, do nosso sistema social. Ou falarmos da necessidade de os utilizarmos como meios para a criação de *novos naturalismos* ou *realidades virtuais* que nos possibilitem desvendar mundos apenas perceptíveis no íntimo de cada um. Tanto os *espaços electromagnéticos*⁽¹⁵⁵⁾ como também os *espaços da biologia* ou da *química* podem ser exemplos de *locais de descoberta*, construção e sustentação de *estruturas invisíveis*, aplicadas socialmente nos mais diversos domínios, de entre os quais a expressão artística⁽¹⁵⁶⁾. E no espaço da ciência, aberto a todo o tipo de intervenções, infinito, sem limites geométricos antecipadamente definidos, a indústria, a saúde, a doença, a guerra, a não guerra, a finitude e a infinitude dos seres e das

⁽¹⁵³⁾ «Tu creste, Thomé, porque me viste; bem-aventurados os que não viram, e creram», São João, XX, 29.

⁽¹⁵⁴⁾ «A diferença física entre ondas de rádio, radiações infravermelhas, luz, radiações ultravioletas e raios X reside na sua frequência. Apenas uma estreita faixa destas frequências, duma largura inferior a um oitavo de polegada, estimula o olho e dá origem à visão e à cor [...] sob este aspecto podemos dizer que somos quase cegos», R. L. GREGORY, *A Psicologia da Visão (O Olho e o Cérebro)*, Porto, Biblioteca Universitária Inova, 1968, pp.18-20.

⁽¹⁵⁵⁾ «Un rapport français rédigé, à la demande de la direction général de la santé, par un groupe de médecéens, biologistes et physiciens, a récemment été rendu public. Il préconise la réduction au plus bas niveau possible de l'exposition moyenne du public aux rayonnements électromagnétiques non ionisants. Entre réalité et prévention, artistes, designers et architectes commencent à travailler sur ces donnés invisibles de l'espace que sont les champs électromagnétiques, climat hertzien sont les nouveaux paradigmes de cette géographie artificielle engendrée par les technologies actuelles», PHILIPPE RAHM, «Architecture invisible», in *Art Press*, n.º 267, Abril, 2001, pp. 38-50.

⁽¹⁵⁶⁾ Lembramos aqui o tratado de farmacologia, *De Materia Medica*, de Dioscórides Pedanio, médico militar do século I, ao serviço dos imperadores Cláudio e Nero, no qual se descrevem conhecimentos acerca do óleo (no 1.º livro) e dos pigmentos (no 5.º Livro).

coisas, para além de serem assunto de investigação científica, podem constituir em si *os meios conceptuais* próprios das investigações e intervenções estéticas.

Enquanto o *formaldeído* (fig. 37) é uma solução aquosa que os laboratórios e hospitais usam na conservação de corpos orgânicos ⁽¹⁵⁷⁾, no caso concreto da obra de Damien Hirst esse produto tem sido o *meio* físico proeminente na sua produção ao serviço de objectivos de comunicação muito próprios. Mas também o próprio universo onde este trabalho se insere é um *meio* com a dimensão conceptual que tem garantido ao autor uma coesão na metodologia da sua produção criativa.

Qualquer obra possui uma parte invisível, organizada em função de um meio físico e de um meio conceptual, sendo estes essenciais para a definição das metodologias que levam à coerência da produção.

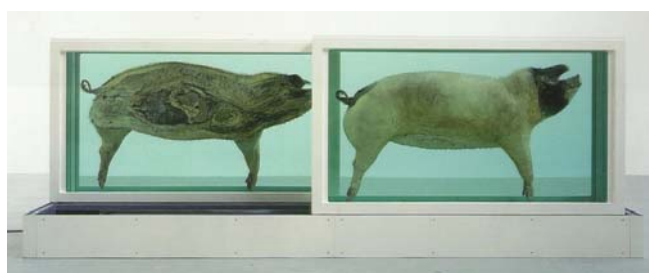


Fig. 37. Damien Hirst, «Este porquinho foi para o mercado, este porquinho ficou em casa», 1996. Trata-se de um corpo animal seccionado longitudinalmente e conservado em formaldeído.

São os *meios* que definem as características físicas, expressivas e técnicas da obra. O fogo, a água, as gomas, a cera das abelhas, as resinas, o óleo, o ovo, o álcool e as resinas sintéticas são alguns dos intermediários entre o caos da aglomeração de matérias sobre um suporte e a ordenação visual do efeito final. A presença daqueles meios, estruturalmente necessários para a fixação das matérias visíveis e para a consistência total da obra, representa os *meios físicos*, invisíveis, que os *meios conceptuais*, igualmente invisíveis, não dispensam. No entanto, a primeira destas invisibilidades, a dos *médios físicos*, tornar-

⁽¹⁵⁷⁾ «O formaldeído é um gás, produzido através da oxidação do metanol, que é posteriormente absorvido por uma torre de absorção e torna-se numa solução aquosa que em conjunto com a melanina ou ureia é utilizada para produzir resina sintética de base amínica... Em baixas concentrações é utilizado em laboratórios ou hospitais para a conservação de corpos orgânicos e é também utilizado em tintas e na indústria farmacêutica mas sempre em pequenas quantidades», MIGUEL NOGUEIRA, director da Euroresinas, <http://arquivo.setubalnardede.pt/2003/300/300euroresinas.html>, 29 de Setembro de 2003.

-se-á visível no final, porque os métodos científicos de análise do microcosmos (ou do cosmos) tornam visível o que parecia ser invisível.

Também no retábulo os modos de o fazer e pensar se equivalem aos *meios* de ordem física e conceptual, que são os elementos de coesão de qualquer obra. Assim também o retábulo, não sendo simplesmente aquilo que se vê, não será simplesmente a forma, a *tábua por detrás* do altar. Aos nossos olhos ele surge como uma estrutura enquadrando diversos elementos plásticos encostados às paredes de uma igreja. Podendo ser feito dos mais variados materiais e métodos, ele assume uma presença objectual, como vimos anteriormente, muito característica dos momentos barrocos da arte portuguesa, pela presença, quase excessiva, de ouro.

Nesta perspectiva, podemos *ver* para além do objecto, sendo que o retábulo também é fachada, quer esta seja a da Casa de Deus — os retábulos do Sacramento ⁽¹⁵⁸⁾ — quer a da casa dos homens — os retábulos túmulos ⁽¹⁵⁹⁾ — ou ainda alçados de palcos ⁽¹⁶⁰⁾ ou arcos triunfais ⁽¹⁶¹⁾, capazes de se constituírem como representações de um espaço divino.

As formas, para além daquilo que nelas está explícito, são estruturadas segundo *cumplicidades* técnicas e estéticas, aparentemente acessórias, que as colocam na dimensão efectivamente escolhida por quem as fez. Destas *cumplicidades* fazem parte as matérias fingidas de outras, como por exemplo a madeira que é ou parece ser ouro, ou a pedra que é ou parece ser panejamento, o pigmento que é ou parece ser carne, ou ainda o material que é ou parece ser imaterial.

Quando aquilo que parece é, também a matéria original deixa de ter importância concreta e passa a ser simplesmente o meio fundamental para a concretização da coisa a fazer ou do projecto a concretizar. A obra, enquanto objecto presente, é apenas o pretexto para mostrar outros universos, outras mentalidades, outros pensamentos. Ela é um *meio* entre si própria e a forma ideológica ou conceptual que lhe está implicada, um verdadeiro *meio* de passagem de ideias e de projectos.

⁽¹⁵⁸⁾ Os retábulos do sacramento são uma tipologia de retábulos. Retábulo do Sacramento na Sé Velha de Coimbra, de 1566, de Tomé Velho, discípulo de João de Ruão. ILÍDIO SALTEIRO, *ob. cit.*, 1987, pp. 93-98.

⁽¹⁵⁹⁾ Túmulo de D. João da Silva, de 1548. Uma obra atribuída a Nicolau Chanterenne na igreja do Convento de São Marcos, em São Silvestre, Coimbra. ILÍDIO SALTEIRO, *ob. cit.*, 1987, pp. 52-60.

⁽¹⁶⁰⁾ Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Cardais, em Lisboa. Uma **igreja d'ouro**, estilo nacional, segunda fase, da primeira década do século XVIII. ROBERT SMITH, *ob. cit.*, 1962, p. 88.

⁽¹⁶¹⁾ Retábulo principal da Igreja de Nossa Senhora da Luz, Carnide, 1572-1592; com obras de Francisco Venegas, Diogo Teixeira e Jerónimo de Ruão, é o templo dentro de outro templo. ILÍDIO SALTEIRO *ob. cit.*, pp. 134-150.

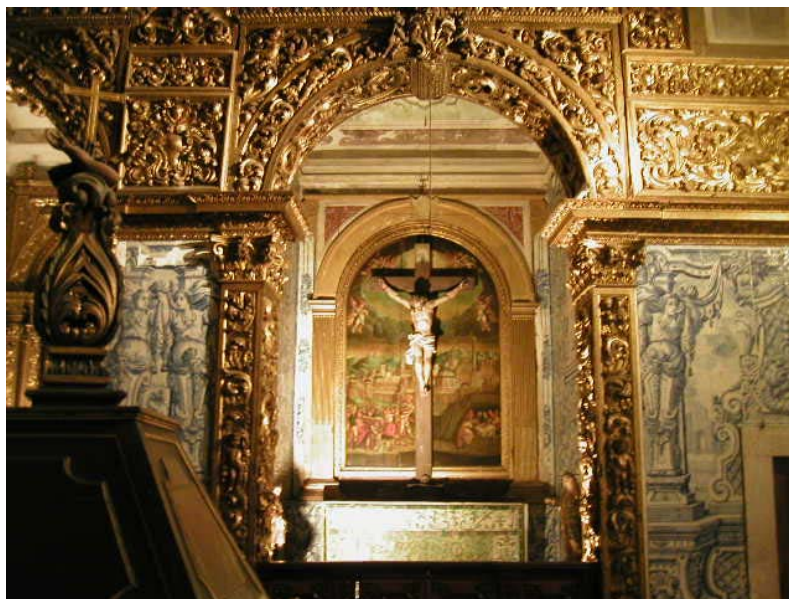


Fig. 38. Capela lateral da igreja do convento das carmelitas descalças dedicado a Santo Alberto, séculos. XVII-XVIII; integrado no circuito da exposição do Museu Nacional de Arte Antiga, todo o espaço é dominado pela predominância do ouro da talha e do azul da azulejaria.



Fig 39. Dan Flavin, Santa Maria em Chiesa Rossa, Milão, 1997; um espaço pintado pela luz.

A talha dourada da capela integrada no Museu Nacional de Arte Antiga corresponde à instalação de meios estéticos tão diversificados como a talha e o azulejo, o ouro em folha e a pintura sobre madeira esculpida ou sobre painéis, servindo de fundo cénico a uma crucifixão na capela lateral. A *solução retabular* aqui encontrada data da primeira década do século XVIII e é um exemplo perfeito daquilo que podemos designar por «igreja de ouro» da segunda fase ⁽¹⁶²⁾. Actualmente este espaço, antigo convento das carmelitas descalças dedicado a Santo Alberto (fig. 38), faz parte do circuito museológico do Museu, devido à acção de José de Figueiredo enquanto director deste Museu. Nesta capela a diversidade dos meios conflui para a unidade desejada ⁽¹⁶³⁾.

Enquanto o ouro (talha) é o elemento predominante nesta igreja barroca de Lisboa, onde um desenho baseado num motivo *serliano* ⁽¹⁶⁴⁾ se evidencia na separação entre o que é talha e o que é azulejo, a *luz-cor* é o elemento essencial na Igreja de Santa Maria em Chiesa Rossa, em Milão, que um projecto de Dan Flavin (1933-1996) realizado em 1997 transformou interiormente de um modo radical (fig. 39). Esta instalação, tornada permanente, tendo como *meio* físico expressivo a *luz*, é o último trabalho deste novaiorquino e representa o culminar da sua obra ⁽¹⁶⁵⁾. O convite para esta intervenção foi feito em Maio de 1996 pelo pároco da Igreja, Giulio Greco, conhecedor da obra de Flavin ⁽¹⁶⁶⁾. A energia eléctrica, transformada, é absorvida pela cor, *pintando de luz* as superfícies

⁽¹⁶²⁾ ROBERT SMITH, *ob. cit.*, 1962, p. 88. Muitos outros exemplos poderiam ser apontados, como por exemplo as Igrejas da Madre Deus e de Nossa Senhora da Conceição dos Cardais, a capela da Piedade, na Igreja de São Roque, ou mesmo a Igreja dos Anjos.

⁽¹⁶³⁾ E sobre esta unidade na folha explicativa desta capela das Albertas do Museu Nacional de Arte Antiga diz-se: «a inclusão desta Capela no percurso do Museu introduz dois factores de especial relevo: a memória aqui expressa do Convento de Carmelitas Descalças que existiu neste mesmo local e o exemplo sensível de um lugar real de culto no qual todos os elementos que foram sendo introduzidos até ao seu estado final apresentam uma incorporação global de grande vitalidade e unidade», JOSÉ LUÍS PORFÍRIO, «O Museu — Espaços e exposição», in *Museu Nacional Arte Antiga de Lisboa*, Munique, 1999, pp. 36-43.

⁽¹⁶⁴⁾ Serliana ou motivo de Serlio: «Porta ou janela tripartida com o vão central arqueado e maior que os colaterais. Desenhado por Sebastiano Serlio no tratado de arquitectura publicado em 1537», LUÍS MANUEL TEIXEIRA, *Dicionário Ilustrado de Belas-Artes*, Lisboa, Editorial Presença, 1985, p. 206.

⁽¹⁶⁵⁾ AA. VV., *Cattedrali d'Arte: Dan Flavin per Santa Maria in Chiesa Rossa*, coord. de Germano Celant, Milão, Fondazione Prada, 1998.

⁽¹⁶⁶⁾ «The invitation to light Santa Maria in Chiesa Rossa, a building by Giovanni Muzio (a prominent figure in Milan's Novecento group, a Fascist-era movement dedicated to reconciling classical tradition with modernism), came in 1996 from the parish priest, Father Giulio Greco. Having seen Flavin's installations in Count Panza di Biumo's villa in the nearby town of Varese, Father Greco asked Flavin to light the church as part of an overall renovation. By restoring the church, he also sought to revitalize the surrounding neighbourhood, which lies on the outskirts of Milan and accommodates a range of socioeconomic groups. His plan was realized with assistance from the Dia Center for the Arts and the Fondazione Prada», TIFANNY BELL, «Dan Flavin, Posthumously», in *Art in America*, Outubro de 2000.

interiores deste espaço de culto. Cada época possui meios de expressão próprios, que adequa às suas necessidades criativas, como bem o demonstra esta intervenção.

Tantos foram os *meios* que «nasceram» nestes últimos séculos, devido a uma investigação científica sempre constante, que a sistematização de tecnologias e sua aplicação foi concedendo cada vez mais lugar a atitudes experimentais, que, naturalmente, colocaram de lado os métodos tradicionais divulgados pelos tratados. A tratadística ⁽¹⁶⁷⁾ foi ultrapassada pela ânsia da experimentação, tanto das matérias como dos instrumentos que a ciência, tornada verdade acima de tudo durante estes dois últimos séculos, põe à nossa disposição. O *experimentalismo* foi a metodologia adoptada pela produção artística do século XX. Segundo Gombrich, a arte do século XX é acima de tudo uma *arte experimental* ⁽¹⁶⁸⁾. Muito implicados nos processos tecnológicos e nas visibilidades físicas da obra, os tratados passam a arrastar consigo uma conotação académica antagónica à criatividade que se exigia nos inícios do século XX — momento a partir do qual surgem outros modos de divulgação e outras metodologias dos processos criativos. A atitude criativa foi a de privilegiar sobretudo os conceitos, as ideias e os objectivos, em desfavor das questões tecnológicas, sempre associadas às questões do saber e dos modos do fazer, em permanente evolução ⁽¹⁶⁹⁾. No século XX, mais importante que os tratados, ou na sequência destes, foi a frequente publicação de manifestos, acima de tudo estéticos ⁽¹⁷⁰⁾.

Muitas das matérias que compõem a obra correspondem a uma invisibilidade física, desde os diversos suportes até aos solventes, diluentes e vernizes. Estes só nos ajudam a definir a tecnologia que foi utilizada (óleo, acrílico, têmpera, encáustica, cerâmica, fresco

⁽¹⁶⁷⁾ «Fundamental para este proceso, y profundamente enraizado en él, era la fe en la posibilidad de aprender el arte, y de manera concreta determinados aspectos técnicos suyos, considerados habitualmente formativos y no solo instrumentales y accesorios; y en cuanto susceptible de ser aprendida — y, por lo tanto, de ser enseñada —, la práctica del arte era también codificable, y de hecho a partir del Medioevo desarrolló un sistema de reglas, modelos e canales de transmisión y circulación. En esta dinámica los tratados sobre las técnicas, en sus diversas acepciones, han cumplido una función importantísima, configurándose como la forma de codificación en la escritura de un saber ligado a la manualidad e intrínseco a la elaboración práctica y mental de la representación. Desde los recetarios medievales hasta las recuperaciones historiográficas del siglo XIX se ha ido formando y acumulando una rica e diferenciada literatura dedicada total o parcialmente a las técnicas; son escritos que recogen, sistematizan y divulgan — y contribuyen de manera determinante a definir y producir — un sistema de conocimientos que derivan de la práctica pictórica y están destinados a ella: por lo tanto organizan en termos de lenguaje normativo la dispersa empíria de un saber que constituye la cultura material del artista, o sea, la base concreta o el vasto campo de posibilidades de donde extrae y selecciona materias y métodos que permiten la realización de las imágenes», SÍLVIA BORDINI, *Materia e imagen*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1995, p. 12.

⁽¹⁶⁸⁾ E. H. GOMBRICH, *L'Art et son Histoire*, t. 2, Paris, Editions René Julliard, 1967, p. 288.

⁽¹⁶⁹⁾ A primeira substância plástica sintética, a baquelita, foi produzida por Leo Hendrik Baekeland em 1909.

⁽¹⁷⁰⁾ Filippo Tomaso Marinetti publicou no *Le Figaro* em 20 de Fevereiro de 1909 o «manifesto futurista», que estabelecia os parâmetros da atitude que se deve ter em relação à obra de arte, sempre muito crítico dos valores político-culturais então vigentes. Muitos outros manifestos se lhe seguiram.

ou outros), e desse modo conferiram coesão aos elementos que compõem a visibilidade da obra. Quando nos referimos às *coisas invisíveis*, estamos a enquadrar uma parte fundamental do objecto no domínio dos conceitos e das ideias que lhe deram forma e não nos domínios estruturais desta. Daí que, mesmo para além da *dimensão física e concreta* que as matérias conferem à obra, esta tem uma *dimensão ideológica ou espiritual* ⁽¹⁷¹⁾, invisível em termos da percepção visual. No entanto é necessário não confundirmos estas duas dimensões com a *dimensão religiosa ou sagrada* que as obras, posteriormente, podem adquirir, porque esta dimensão corresponde a um desígnio que lhe será atribuído por uma instituição.

Toda a obra integrada nos espaços religiosos passa por um momento de consagração, antecipadamente reconhecido por uma instituição através do parecer de uma comissão de arte sacra ⁽¹⁷²⁾, que a remete definitivamente para os domínios de um valor iconográfico, adquirindo por fim o estatuto de objecto consagrado ⁽¹⁷³⁾ ao culto. Quando acontece a consagração de uma obra, esse momento marca a *transubstanciação* ⁽¹⁷⁴⁾ da matéria em espírito. Com o que passaremos a contar neste contexto será o conceito, enquanto as questões da forma, das tecnologias ou dos modos de fazer permanecerão no plano do profano, passando, no seu conjunto, a ser simplesmente os *meios* entre uma dimensão terrestre e formal e uma outra dimensão divina, à qual o objecto foi consagrado.

As igrejas, quer sejam de ouro, de luz artificial ou solar, de cor pintada ou de volumes esculpido, com os ritos aí acontecidos, com música e com a palavra bíblica permanentemente aplicada envolta em metáforas, são suportes de representações ou encenações de fés interparticipadas por todos os que estão dentro, sem que jamais alguém seja exclusivamente espectador ou actor sem ser sobretudo interveniente. Apesar do cerimonial orientado por uma hierarquia religiosa, o que acontece dentro desse espaço é um acontecimento em uníssono.

⁽¹⁷¹⁾ V. KANDINSKY, *De lo spiritual en el arte*, Barcelona, Ediciones de Bolsillo, 1982.

⁽¹⁷²⁾ *Concílio do Vaticano II, Documentos Conciliares*, p. 40.

⁽¹⁷³⁾ *Regulamento de Construção e Restauro de Igrejas*, Patriarcado de Lisboa, 1964, pp. 10-11.

⁽¹⁷⁴⁾ «Transubstanciação, transformação da substância do pão e do vinho em corpo e sangue de Cristo no momento da consagração», AA. VV., *Dicionário Cultural do Cristianismo*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1994, p. 269.



Fig. 40. Mestre de 1333, activo em Bolonha no segundo quartel do século XIV, tríptico, Museu do Louvre. Uma Crucifixão, sobreposta por uma coroação da Virgem. O Anjo da Anunciação, a Virgem da Misericórdia e três santas (Margarida, Catarina e outra.) à esquerda, e à direita a Virgem da Anunciação, a natividade e três santos mártires. As imagens são recortadas num fundo de luz forrado a ouro, a primeira de todas as cores neste período medieval.



Fig. 41. Keith Haring, 1990, retábulo sobre a Vida de Cristo numa capela lateral sul da Igreja de Saint Eustache em Paris (século XVI), um tríptico em prata dourada desenhado por meio de sulcos.

O espectador quando passa a crente deixa de o ser, e a forma só se compreende transfigurada numa dimensão divina. O conceito e a ideia prevalecem, e a autoria perde-se ou será pelo menos remetida para um segundo plano. Todas as *soluções retabulares* têm este pressuposto, sendo essa a razão de se solicitar alguma humildade e religiosidade àqueles que as resolvem⁽¹⁷⁵⁾. Mas a qualidade da contemplação e das orações oscila consoante a qualidade dessas obras retabulares, e estas denunciam aquelas, porque a obra é a expressão cultural de um povo. Pela qualidade daquilo que este assimila podemos perceber o que ele é e quem é, tornando-se por isso desejável que essas intervenções sejam pelo menos tão planificadas quanto o próprio projecto arquitectónico onde elas se integram.

Na Eglise de Saint Eustache, em Paris, um edifício do século XVI onde uma estrutura tardo-gótica se encontra aliada a uma decoração à maneira da Renascença, com grandes e profundas naves e deambulatório, rodeada de capelas, encontramos numa delas, envolta numa atmosfera setecentista, sombria e reflexiva, uma obra de Keith Haring (1958-1990). Este tríptico, realizado pouco tempo antes da sua morte, em 1990 (fig. 41), é composto por dois volantes laterais que se fecham sobre o painel central; trata-se de um desenho em relevo sobre a vida de Cristo conseguido por um sulco numa matéria matricial dúctil e que no final se apresenta em *prata dourada*. Esta verdade ambígua do material em que é feito, aquilo que parece ser prata e aquilo que parece ser ouro, esconde certamente a realidade da tecnologia implicada nesta forma. Mas no final o que conta é de facto aquilo que parece ser, o *visível*, enquanto o *invisível* passa a ser o *meio*, e a estar ausente.

Ao nos referirmos à capacidade que o retábulo deve ter em si mesmo, ao mesmo tempo de existir e ser ausente, concluimos que o seu objectivo se sobrepõe à sua forma, acabando esta *invisível*, ou secundarizada em relação ao essencial. Assim, sublinhamos o papel «performantivo» e interventor que uma contextualização fundamentada, também em textos bíblicos, pode propiciar.

O critério para a colocação dos elementos componentes do retábulo (arquitecturas, pintura e escultura) foi inflexível desde a Renascença na estruturação deste dentro de parâmetros rígidos e bem definidos, reduzindo-o quase exclusivamente ao domínio da moldura, mas este critério passa a aceitar variantes na segunda metade do século XX.

⁽¹⁷⁵⁾ «Recordem-se constantemente os artistas que desejam, levados pela sua inspiração, servir a glória de Deus na santa Igreja, que a sua actividade é, de algum modo, uma sagrada imitação de Deus criador e que as suas obras se destinam ao culto católico, à edificação, piedade e instrução religiosa dos fiéis», *Concílio Ecuménico do Vaticano II, Documentos Conciliares e Pontifícios*, Braga, Editorial Apostolado da Oração, 1987, p. 40.

Na primeira metade do século XX, tínhamos assistido a uma continuidade estética revivalista do antigo conceito de retábulo, que foi esmorecendo ao mesmo tempo que se verificava uma aceitação progressiva do espírito da modernidade ⁽¹⁷⁶⁾. Na segunda metade assistimos a um retorno ao espírito primitivo, numa atitude reflexiva sobre o papel da Igreja durante dezanove séculos e muito concretamente também durante a 2.^a Guerra Mundial, pelo que terá sido natural verificar-se uma aproximação à arte paleocristã e uma importância cada vez maior da palavra em relação à imagem e do altar em relação ao retábulo, uma vez que se dera primazia absoluta à evangelização. Assim, também o espaço religioso — atendendo aos novos parâmetros sobre o ecumenismo, o diálogo inter-religioso e a liberdade religiosa — precisou, e precisa ainda, de repensar a sua estrutura advinda da época quinhentista. O retábulo, como *género artístico*, evolui nas diversas soluções que incorpora e não pode deixar de existir no espaço religioso ⁽¹⁷⁷⁾ (v. o anexo IV), até porque «[a] Igreja nunca considerou um estilo como propriamente seu, mas aceitou os estilos de todas as épocas, segundo a índole e a condição dos povos e as exigências dos vários ritos, criando deste modo no decorrer dos séculos um tesouro artístico que deve ser conservado cuidadosamente ⁽¹⁷⁸⁾». O espaço desenhado e delimitado pela arquitectura, o abrigo, não é suficiente para responder às necessidades estéticas, emotivas e afectivas dos espectadores crentes, e as metodologias da produção artística, servindo-se das mais diversas tecnologias, continuam a marcar a sua presença. A luz associada com o vitral é desde sempre o meio mais utilizado na animação dos espaços interiores, «pintando e texturando» as paredes retabulares de cromatismos, muitas vezes sem qualquer figuração, mas como se os diversos elementos do antigo retábulo, o corpo central, os volantes, o frontão e a predela, surgissem desmontados e organizados de outro modo, nos vãos, nos tectos, pelas paredes, ou até mesmo nas alfaias e nos instrumentos litúrgicos (fig. 42).

Com frequência a obra de arte nos revela, como o mundo virá a ser, antecipando as orientações oficiais. Em 1951, em Vence, na Capela de Nossa Senhora do Rosário pudemos compreender de que modo esse espaço foi pensado e feito, obviamente mais em função do seu interior do que do seu exterior. Esse interior está organizado como um todo: a *Virgem com o Menino*, as catorze cenas da *Paixão de Cristo* (Via Sacra) e o grande

⁽¹⁷⁶⁾ Esta modernidade pode ser vista em alguns casos, tal como em Maurice Denis na igreja de Raincy, de Auguste Perret, nos arredores de Paris, ou em José de Almada Negreiros, na Igreja de Nossa Senhora de Fátima.

⁽¹⁷⁷⁾ «A Igreja precisa da arte [...] A arte precisa da Igreja?», IGREJA CATÓLICA, Papa, 1978-2005 (João Paulo II), *Carta de João Paulo II aos Artistas*, Lisboa, Edições Paulinas, 1999.

⁽¹⁷⁸⁾ *Concílio Ecuménico do Vaticano II, Documentos Conciliares e Pontifícios*, Braga, Editorial Apostolado da Oração, 1987, p. 39.

recorte de *São Domingos*, todos em material cerâmico (azulejos brancos desenhados a preto), os grandes vãos *desenhados* com vitrais, elementos que valorizam de cor o interior do espaço, o altar e o desenho do chão, as iluminações e as portas, os cálices e o crucifixo, e até as casulas ⁽¹⁷⁹⁾ que vestem todos os dias o celebrante da missa (fig. 43).

Espaço de recolhimento e oração, a Capela de Nossa Senhora do Rosário, foi mandada construir pelas irmãs dominicanas de Vence com o apoio incondicional de Matisse, que, nos últimos anos da sua vida, se dedicou de alma e coração a este trabalho, tendo interferido na sua arquitectura e animado o espaço com a *solução retabular* que o pensamento contemporâneo exigia e que as irmãs dominicanas reconheceram, e reconhecem. De facto, toda esta obra continua a ser entendida por todos em três dimensões essenciais: *a dimensão física, a dimensão conceptual e a dimensão religiosa*. Matisse utilizou as tecnologias da cerâmica, do vitral, do metal, da talha e dos têxteis na criação deste espaço, que no final é sagrado, e que nos coloca muito próximo da utopia do espaço divino.

São Domingos, a Virgem, o Menino e o percurso iniciático da Via Sacra são as temáticas retabulares escolhidas por Matisse e pelas irmãs para servir de referência às orações e meditações a serem operadas neste templo (fig. 44). Trata-se de um espaço interior da última fase da sua vida e que ele considera ser o corolário de todo um trabalho ⁽¹⁸⁰⁾. Consequência de uma amizade por uma freira deste convento durante um período de doença e convalescença, as soluções encontradas por Matisse para a resolução estética deste espaço vêm a interioridade sobrepor-se à materialidade exterior, as *invisibilidades* a sobreporem-se às *visibilidades*, restando acima de tudo uma obra única, que se habita de uma só vez.

Mas se as formas não passam de *meios* para se conseguir transmitir ou materializar os pensamentos e as ideias também o próprio *artista* será apenas um *meio*, um intermediário, um suporte *técnico* da expressão, um veículo que consegue concretizar aquilo que alguma comunidade sentiu como necessário.

⁽¹⁷⁹⁾ DOMINIQUE SZYMUSIAK, *Les Chasubles de Matisse*, Nice, Musée Matisse – Musée départemental Le Château-Cambrésis, 1997.

⁽¹⁸⁰⁾ «‘Cette chapelle a été pour moi l’occasion de fixer les efforts de toute ma vie de travail. J’y montrerai intimement réunis le Dessin (le Noir Blanc) et d’autre part la Couleur, dans leur puissance expressive au service des émotions de l’âme humaine.

Il est bien certain que lorsque j’écris Couleur, je n’entends pas la couleur locale, celle des objets, mais bien celle qui résulte de l’émotion profonde de l’artiste. C’est ainsi qu’elle fut employée dans les grandes époques, ainsi que par les Orientaux’, texte de Matisse pour la pancarte de l’exposition au Foyer Lacordaire en 1949», AA. VV., *La Chapelle de Vence, journal d’une création*, Editions du Cerf, Paris, 1993, p. 449.

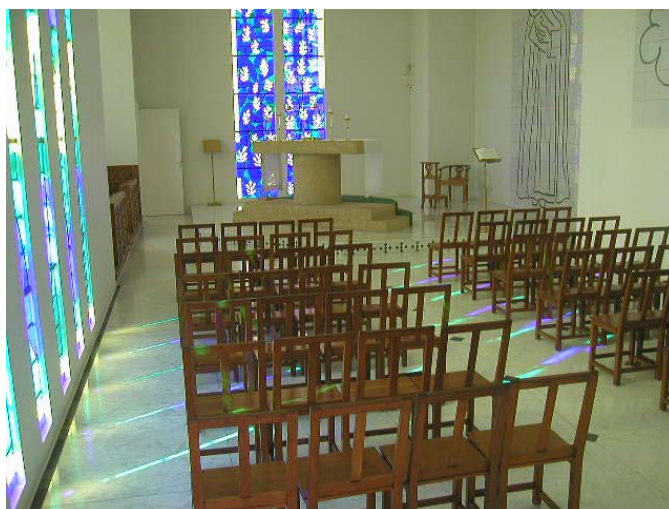


Fig. 42. Henry Matisse, Capela de Nossa Senhora do Rosário, Vence, 1947-1953.



Fig. 43. Henry Matisse, casulas, 1950. As casulas e os acessórios foram executados em popelina pelas irmãs dominicanas de Crépieux, especialistas em vestuário litúrgico.



Fig. 44. Henry Matisse, Capela de Nossa Senhora do Rosário, Vence, 1947-1953.

Neste caso concreto, toda a comunidade religiosa das dominicanas de Vence tinha necessidade de uma capela nova, e terá sido devido a uma noviça, enfermeira de Matisse alguns anos antes, e após uma longa espera, que esta capela se concretizou. Deste modo, também Matisse foi apenas o *meio* que possibilitou a existência actual da obra.

Em arte, o autor *pouco* importa. Têm sim importância as consequências dos *objectos* finais, e esta igreja de Vence provocou celeumas entre os movimentos que apelavam à entrada do modernismo na arte sacra (Jean Couturier) e o Vaticano, tendo mesmo estado vedada ao culto.

Num conceito globalizante de artista como *meio*, a arte não pertence aos seus autores mas às épocas, aos locais e aos contextos. Talvez por isto, na ânsia de conquistar o lugar da arte, o *artista*, coadjuvado pela actualidade a que pertence, quase substitui aquilo que produz por si próprio. Nesse caso, ele transforma-se em *ídolo*, *mitifica-se* em representante da arte, e passa a ser modelo de si próprio, um ser que vê os seus comportamentos *copiados* pelos outros, desse modo contribuindo para a manutenção da toda uma estrutura social. O *artista* é, pois, um *meio* capaz de ajudar ao encontro social. Efectivamente, quando tudo o que *ele* fizer se tornar num modo de ser ou de estar, então o *artista* tornar-se-á *ídolo*, numa cultura clássica, profana, ou então *santo*, na cultura cristã.

7. DO ESPAÇO ETERNO AO ESPAÇO EFÊMERO

7. Do espaço eterno ao espaço efémero

O espaço eterno e o espaço efémero referem-se a duas dimensões directamente relacionadas com a nossa própria dimensão temporal e com as «coisas» que nos envolvem. O retábulo, por inerência da sua função, tem inevitavelmente de procurar essa *dimensão divina*, infinita e eterna, própria da natureza e da arte. Essa procura, numa actualidade em que a dimensão cada vez mais efémera do homem se tem vindo a confirmar desde o século XIX, desde a descoberta da relatividade das coisas e desde todos os avanços do conhecimento científico ao longo do século XX, com uma comprovável finitude do infinito e a respectiva calendarização de um Apocalipse anunciado, pode parecer inútil ou inglória.

Vivemos num período de descrenças nos valores do eterno, e isso é determinante nos modos de fazer e de pensar a actualidade, influenciando as soluções plásticas na resolução do retábulo de hoje. Ao tentarmos abeirar-nos da noção temporal de espaço nestas duas vertentes, a eternidade e a efemeridade, não estamos mais do que a justificar a quase *ausência* do retábulo, que teve um protagonismo estético excepcional no período da

arte portuguesa entre os séculos XVI a XVIII ⁽¹⁸¹⁾, e tentar perceber e demonstrar de que modo, apesar de tudo, ele ainda persiste.

A forma, como resultado da composição e da modelação da matéria, não basta para identificar o retábulo. A madeira foi uma das primeiras matérias a ser utilizada sobrepondo-se a soluções de pintura integrada directamente sobre a parede. A pedra ocupou seguidamente um lugar muito similar, principalmente no século XVI, como o ser testemunham os retábulos de Nicolau Chanterenne e de João de Ruão. Contudo outras *matérias* e outros *médiuns* são utilizados na feitura dos retábulos, tais como a *terra e o fogo* em azulejo, no caso concreto do painel exposto no Museu do Azulejo de Lisboa (fig. 33). Também a tapeçaria, o vitral e a *luz*, o mosaico, o fresco e a pintura mural foram tecnologias trabalhadas como resposta a necessidades estéticas acabando por modificar a estrutura dos retábulos antigos, estrutura essa ainda cativante, sendo por vezes a base de pensamentos para a execução de muita produção plástica ⁽¹⁸²⁾ exterior ao universo religioso cristão. Essa actualidade foi verificada quando, em 1973, se realizou uma exposição no Museu Nacional de Arte Antiga, promovida pelo seu conservador, tendo por objectivo mostrar como «uma peça» do museu pode funcionar como detonador da imaginação e do pensamento criativo, e mostrar ainda como o «museu não deve limitar-se a um lugar de contemplação meramente passivo» porque nele as «pessoas [...] são pelo menos tão importantes quanto as suas colecções» ⁽¹⁸³⁾. A obra utilizada foi *As Tentações de Santo Antão*, de Jerónimo Bosh, e as *respostas estéticas*, umas de carácter mais formalista e mais próximas da visão de Bosh (1453-1516) e outras dos princípios de Santo Antão (251-356), toda no entanto provando a globalidade do tempo, foram dadas por um conjunto de artistas plásticos convidados: Álvaro Lapa, António Azevedo, António Sena, Cruzeiro Seixas, Eduardo Nery, Emília Nadal, Fernando Calhau, Frans Plantema, Guilherme Parente, Helena Almeida, Henrique Manuel, João Hogan, José Guimarães, José Manuel Casimiro, José Manuel Romualdo, Júlio Pereira, Lima de Freitas, Lisa Chaves Ferreira, Manuel Casimiro, Maria Velez, Mário Botas, Paiva, Francisco Relógio, Sam, Teresa Magalhães, Victor Belém e Virgílio Domingues.

A tridimensionalidade do retábulo, enquanto estrutura física, mesmo objectual, implica uma leitura assente num plano vertical, segundo a realidade das próprias paredes

⁽¹⁸¹⁾ ROBERT SMITH, *A Talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1962.

⁽¹⁸²⁾ AA. VV., *Polytiques — Le Tableau multiple du Moyen âge au vingtième siècle* (catálogo de exposição), Paris, Musée du Louvre, Réunion des Musées Nationaux, 1990.

⁽¹⁸³⁾ JOSÉ LUÍS PORFÍRIO, *Artistas Contemporâneos e as Tentações de Santo Antão*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1973.

do templo, apelando aos mecanismos da percepção visual com base nos princípios da bidimensionalidade. Para além desta bidimensionalidade existe, nas obras integradas nos espaços de cultos, a procura da dimensão não efémera, porque a forma não será suficiente para distinguir aquilo que é retábulo do que não o é. A forma apenas é fundamental para se perceber que aquilo que se vê e se contempla, já foi objecto de muitas atenções anteriores e que continuará a sê-lo de muitas posteriores.

Esta necessidade intimista que faz surgir retábulos fora dos espaços religiosos cristãos, pela premência dos seus autores em se reverem cultural ou religiosamente nas suas criações, é inevitavelmente pensada e realizada segundo a iconografia do cristianismo ⁽¹⁸⁴⁾. Não são obras de encomenda nem obras ao serviço da liturgia cristã e não estão integradas em espaços religiosos; mas correspondem a obras que resultam verdadeiramente de um acto criativo pessoal, intimista, de um modo de estar, de ser, quase de rezar, que desejam assumir-se como retábulo, ou que pelo menos assim são sentidas no momento *sagrado* ⁽¹⁸⁵⁾ da sua criação. Têm sido muitos os produtores artísticos que, sem a preocupação de verem a obra integrada num espaço religioso, realizam ao longo da sua vida produtiva obras que revelam essa aproximação à temática religiosa cristã. Por desejo interior, seja ele de índole religiosa ou cultural, o surgimento desta temática é uma constante ao longo da toda a produção artística ocidental e em Portugal também, como facilmente se constata nas obras de Guilherme Parente, Júlio Pomar, Vieira da Silva, Jorge Vieira, Artur Bual, António Dacosta, Carlos Carreira, Fernando Lanhas, Amadeo de Souza Cardoso, Eduardo Nery, Emília Nadal, Mário Eloy, Mário Cesariny de entre muitos outros, referenciando apenas momentos da arte portuguesa posteriores aquele em que a arte religiosa era tratada e ensinada como género ⁽¹⁸⁶⁾.

A formação artística dos produtores de arte com base nos géneros nada acrescenta às soluções retabulares que se desejam, pois o que nelas está em causa é mais a formação artística daqueles que as encomendam — encomendador — e as exigências de qualidade

⁽¹⁸⁴⁾ Gustave Moreau executou o retábulo *Vida da Humanidade*, em 1886. Trata-se de um políptico formado por nove painéis (0,33 m x 0,25 m) e um frontispício semi-circular (diâmetro de 0.94 m), pintados a óleo sobre madeira. «Cette œuvre, avec son encadrement architectural, correspond bien au rêve de Moreau de faire des iconostases et prendre une allure de tableau d'autel. G. LACAMBRE, «Gustave Moreau», in AA. VV., *Polytiques — Le Tableau multiple du Moyen âge au vingtième siècle* (catálogo de exposição), Paris, Musée du Louvre, Réunion des Musées Nationaux, 1990. pp. 174-175.

⁽¹⁸⁵⁾ «Quando o sagrado se manifesta», MIRCEA ELIADE, *O Sagrado e o Profano — a Essência das Religiões*, Lisboa, Edição Livros do Brasil, s. d., pp. 25-27.

⁽¹⁸⁶⁾ «os pintores românticos portugueses cultivaram a pintura religiosa como género, de referência académica a alegorias mitológicas curriculares, embora com temas retirados dos dois testamentos e do Hagiológico», ALBERTO JÚLIO SILVA, «Pintura II — Do romantismo à actualidade», in *Dicionário da História Religiosa de Portugal*, dir. de Carlos M. A. Azevedo, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, pp. 453-456.

por parte daqueles a quem se destinam — destinatários — Se a sofisticação artística e cultural destes dois últimos grupos foi baixa, então também será menor o valor físico da obra admitida, uma vez que eles se situam no ponto original da obra: a formulação da sua carência. Para garantir a qualidade plástica e a eficácia da solução retabular não basta uma formação religiosa.

Quando se pede à arte e aos artistas, como está expresso nos cânones 122-129 do capítulo VII, designado por «A Arte Sacra e as Alfaias Litúrgicas», da Constituição sobre a Sagrada Liturgia, votado e aprovado em 4 de Dezembro de 1963, que participem na construção de espaços religiosos, a realidade artística é conotada com a intenção, quase que obrigação, de exprimir a «infinita beleza de Deus»⁽¹⁸⁷⁾, e apesar de manter o uso de imagens para a veneração dos crentes, estas devem ser «em número comedido e na ordem devida para não causar estranheza aos fiéis nem contemporizar com uma acção menos ortodoxa»⁽¹⁸⁸⁾. Aí é pedido também aos produtores artísticos que estejam «imbuídos do espírito da arte sacra e da sagrada liturgia»⁽¹⁸⁹⁾. Tudo isto deixa transparecer o perfil de um artista exclusivamente dedicado às tarefas da arte ao serviço da religião, em paralelo com uma prática cristã muito particular, votada à promoção de «uma autêntica arte sacra»⁽¹⁹⁰⁾., com se esta e a arte se diferenciasssem. No entanto, neste mesmo capítulo, a Igreja admite nunca ter considerado «um estilo como propriamente seu, mas aceitou os estilos de todas as épocas, segundo a índole e a condição dos povos e as exigências dos vários ritos»⁽¹⁹¹⁾. Enquanto este perfil de artista nos conduz à *pessoa crente* que ele provavelmente será, tudo deixa em aberto, pela omissão, em relação à sua competência específica, a qual, dependendo de uma formação tão concreta quanto aquela que se exige a qualquer profissão que se pretenda desempenhada com eficácia, fica à partida condicionada pelo preenchimento de um requisito sócio-religioso pouco relevante, uma vez que a acção interventora do produtor se esgota no momento em que a obra está concluída, passando a obra completada a deter a importância e a responsabilidade que lhe reconhecemos enquanto veículo formativo.

Durante os anos 50, esse momento em que o acto criativo se processa e se conclui é assumido na sua efemeridade como sendo *essencial*. Esta atitude face ao acto criativo fará

⁽¹⁸⁷⁾ *Concílio do Vaticano II — Documentos Conciliares e Pontifícios*, Braga, Editorial Apostolado da Oração, 1987, n.º 122, p. 39.

⁽¹⁸⁸⁾ *Ibidem*, n.º 125, pp. 39-40.

⁽¹⁸⁹⁾ *Ibidem*, n.º 127, p. 40.

⁽¹⁹⁰⁾ *Ibidem*, n.º 124, p. 39.

⁽¹⁹¹⁾ *Ibidem*, n.º 123, p. 39.

surgir a denominação de *happening* ⁽¹⁹²⁾ para a referenciar. Os hapennings são *espectáculos* que, aparentemente espontâneos, dependem sempre de bases muito elaboradas, combinando as metodologias das artes do palco com as das artes plásticas. Ou seja, conjugam uma dimensão temporal com uma dimensão espacial. John Cage, em 1952, e Alan Kaprow em 1959, dão início a esta *assunção da obra* no momento em que é produzida, habitando-a e consumindo-a. De imediato se verifica o seu carácter efémero, reduzida que está a uma dimensão bem delimitada no tempo; restarão apenas os registos fotográficos ou videográficos para as fazerem perpetuar, absolvendo-as de previsíveis *condenações*.

Na segunda metade do século XX, apenas se assume aquilo que há muito era considerado o essencial. Com esta afirmação estamos a referir concretamente muitas obras anteriores aos tempos modernos da fotografia e da videografia, nas quais as *performances* que conduziam à obra final ficaram registadas, misturando-se em importância tanto a performance como a obra dela decorrente. Neste caso específico podemos relacionar duas importantes obras distanciadas de alguns séculos, *As Meninas* de Velásquez ⁽¹⁹³⁾ e *As Meninas* ⁽¹⁹⁴⁾ de Michel Foucault. Esta obra de Velásquez, para além de si própria, é também um *registo pictórico* de um acontecimento de algum modo permanentemente enigmático, entre a surpresa, a espontaneidade e a teatralidade, aberto e disponível a todas as intervenções do olhar pensante do observador — Foucault. Outras obras da produção artística europeia poderiam ser referidas, tais como os registos pictóricos dos acontecimentos encenados por Courbet no *Atelier* (de 1854, óleo sobre tela, 361 cm x 598 cm, Musée d'Orsay), ou, de Géricault com a metodologia utilizada para a concretização da *Jangada da Medusa*, (1819, 490 cm x 700 cm) ou mesmo o extenso desenvolvimento de uma temática recorrente em de Picasso como é o *pintor e o modelo*.

Ao referir o *happening* não se está a situá-lo nos domínios das soluções retabulares, mas simplesmente a referir o momento histórico em que a dimensão efémera da acto criativo é assumidamente trabalhada como suporte e que os seus registos serão sempre memórias, sonoras e visuais, desse acontecimento.

⁽¹⁹²⁾ Em 1952, John Cage, um dos mestres de Kaprow, organizou uma *performance* no Black Mountain College, que foi considerada o primeiro *happening*. Mas esta designação foi estabelecida por Allan Kaprow quando, em 1959, na galeria Reuben, de Nova Iorque, realizou *18 Happenings in 6 Parts*. IAN CHILVERS, *Arte del Siglo XX*, Madrid, Editorial Complutense, 2001, p. 359-360.

⁽¹⁹³⁾ Velásquez: *As Meninas*, 1656, Museu do Prado, Madrid.

⁽¹⁹⁴⁾ Em «Las Meninas» Michel Foucault analisa a pintura com o mesmo nome, de Velasquez. MICHEL FOUCAULT, *As Palavras e as Coisas — Uma Arqueologia das Ciências Humanas*, Lisboa, Portugalia Editora, s. d., pp. 13-33, (Editions Gallimard, Paris, 1966).

Muitos são, na actualidade, os exemplos que argumentam o carácter efémero da obra de arte feita hoje em oposição à dimensão eterna, ou atemporal, que as soluções retabulares carecem. Mas será que é sustentável essa dimensão efémera? Apenas vem sublinhar a importância menor da forma em relação ao conteúdo. A forma cumpre objectivos que primam essencialmente pelos conteúdos ou pelas ideias que se querem revelar.



Fig. 45. Luís Cunha, Igreja de Cristo Rei, na Portela, 1982–1992.

Mas as soluções retabulares são mais do que memórias de acontecimentos passados. Elas são sobretudo os elementos directamente intervenientes na transformação do espaço comum em espaço de culto. O carácter efémero de que às vezes se revestem as intervenções estéticas da nossa época não é concordante com o que um espaço religioso exige, porque as necessidades deste situam-se nos assuntos do espírito e no entendimento dos seus espaços como domínios do plano transcendente do mundo. Talvez isto justifique

as reduzidas intervenções estéticas contemporâneas dentro dos espaços religiosos edificados na segunda metade do século XX. Esta redução pode dever-se também à juventude desses espaços que ainda possuem um reduzido património, uma vez que este tem sido conseguido sempre ao longo dos vários tempos. É natural, por isso, que a arquitectura como arte total ⁽¹⁹⁵⁾ prevaleça hoje, sendo o arquitecto a resolver dentro dela todas as soluções retabulares (fig. 15 e 45). A arquitectura, em todo o caso, é por natureza um suporte e um espaço vivo e aberto às interacções que os seus destinatários desejarem, devendo ter todas as potencialidades para os envolver simultaneamente nas memórias e nos apelos da actualidade.

Apesar de tudo, o *retábulo* antigo cedeu o seu lugar às *soluções retabulares* contemporâneas, pelo menos na medida em que este procurou responder timidamente aos princípios de uma arte liderada por vanguardas estéticas, quase sempre com princípios antagónicos às linhas estabelecidas pela Igreja.

Excluindo as relações da Igreja com o poder ou de este com a Igreja, pois isso levar-nos-ia a estudos em campos de investigação marginais à especificidade dos nossos objectivos, é a dimensão *efémera* que a obra de arte assume na actualidade, muito experimental nos meios, que se torna numa das razões da pouca integração das artes plásticas nos espaços religiosos cristãos da segunda metade do século XX. Uma outra razão, decorrente directamente desta, é o facto de para *se ser retábulo*, ser necessário acreditar na globalidade do tempo, e na dimensão *eterna* da arte e naturalmente do Homem. E isto, enquadrado pelos diversos circunstancialismos da nossa actualidade social, tem feito com que tenha havido mais espaço para a descrença do que para a crença, mais espaço para uma vida com *fés* no curto prazo, do que longo.

⁽¹⁹⁵⁾ «Outros arquitectos produziram eles próprios todos os elementos que integravam os edifícios, à maneira de Le Corbusier, que dizia ser ‘arquitecto, pintor e escultor’. Como exemplos em Portugal deste tipo de arquitectos, poderíamos citar Luís Cunha, com uma obra excepcional no campo da arquitectura religiosa, tendo-se demarcado cedo das propostas modernistas e tendo enveredado por uma produção neo vernacular, próxima de uma linha pós modernista. Produziu inúmeras obras de pintura em vários suportes e escultura», CLARA MENÉRES, «As artes plásticas de temática religiosa», in *A Igreja e a Cultura Contemporânea em Portugal*, coord. de Manuel B. Cruz e Natália C. Guedes, Universidade Católica Editora, 2000, p. 49.

**8. DA ALEGORIA DA FESTA ANTIGA
À METÁFORA DO ACONTECIMENTO CULTURAL CONTEMPORÂNEO**

8. Da alegoria da festa antiga à metáfora do acontecimento cultural contemporâneo

Ao longo dos séculos XIX e XX as igrejas surgem nas periferias das cidades acompanhando o seu crescimento natural. No *novo bairro*, a *nova igreja* é o primeiro sinal de identificação religiosa, e também de identificação social e cultural. Desde a primeira revolução industrial que as cidades se alargaram para receberem as populações vindas do mundo rural e albergarem durante certo tempo a sua própria população, constantemente acrescida ⁽¹⁹⁶⁾. Ao mesmo tempo que as periferias urbanas aumentavam a área das cidades, as igrejas foram marcando a sua posição e desempenhando a sua função nestes novos bairros, como, por exemplo, a Igreja de Nossa Senhora de Fátima ⁽¹⁹⁷⁾, em Lisboa, de 1934-1938, a Igreja de São João de Deus ⁽¹⁹⁸⁾, na Praça de Londres, também em Lisboa, de 1947-1953, a Igreja de Nossa Senhora da Conceição, na Amadora, de 1957, ou ainda a Igreja de Cristo Rei, na Portela de Sacavém, em Loures, de 1992.

⁽¹⁹⁶⁾ LEONARDO BEVOLO, *Origenes del Urbanismo Moderno*, Madrid, H. Blume Ediciones, 1976, pp. 13-35.

⁽¹⁹⁷⁾ Dos arquitectos Pardal Monteiro e Rodrigues Lima, dos escultores Franco, Leopoldo, Barata Feyo, Raul Xavier e Anjos Teixeira (filho), dos pintores Henrique Franco e Lino António e do pintor vitralista Almada Negreiros. JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XX*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1974, p. 249.

⁽¹⁹⁸⁾ Uma igreja inserida numa «vaga novo-neomedievalista» do Arquitecto António Lino, é uma obra «hiperconservadora e reaccionária em termos arquitectónicos» JOSÉ MANUEL FERNANDES, «Arquitectura religiosa», in *A Igreja e a Cultura Contemporânea em Portugal*, coord. de Manuel Braga da Cruz e Natália Correia Guedes, Lisboa, Universidade Católica Editora, 2000, p. 22.

Por razões demográficas, depois do século XIX, em que os valores do gótico e do barroco foram tão exacerbados no que diz respeito à arte produzida para espaços cristãos, sente-se o posicionamento da igreja cristã nestes locais recém-construídos onde as pessoas se alojam, cada vez mais distantes dos centros históricos das cidades. Verificamos o alicerçamento de inúmeras igrejas bem no âmago destas novas urbanidades sobretudo durante a segunda metade do século XX. Todos os *acontecimentos religiosos* são assim afastados para as igrejas da periferia, ou mesmo para santuários como o de Fátima, surgido num ambiente totalmente rural nos anos 20 e periférico de toda e qualquer centralização.

Nos centros históricos irão prevalecer os *acontecimentos culturais*, como resultado de uma contemporaneidade interessada em salvaguardar os patrimónios ancestrais adquiridos, tentando sobrepor-se em importância e visibilidade social aos acontecimentos religiosos.

Reportando-nos ao mundo rural português, onde as vertentes cultural e religiosa ainda sobreviviam e se completavam nos anos 50, constatamos que posteriormente foi acontecendo uma progressiva separação entre cultura e religião, associada tanto ao crescimento das zonas urbanas como a uma cada vez maior «urbanização dos meios rurais», acentuada pela falta ou pelo incumprimento de planos ordenadores do território. Esta íntima relação entre a religião e a cultura, muito evidente na Idade Média, quando se percebe a operacionalidade das ordens religiosas, sediadas em inúmeros conventos e mosteiros espalhados por toda a Europa⁽¹⁹⁹⁾, começa a transformar-se, em épocas mais recentes, num sistema social organizado em função da economia e do urbanismo, substituindo-se o acontecimento religioso pelo acontecimento cultural.

O centro urbano, durante séculos, foi determinado pela presença do *palácio* e da *catedral*, os dois *objectos* representantes dos poderes instituídos. Em redor destes acontece a festa, recorrendo à alegoria e assumindo-se como manifestação estética do *poder*. O retábulo irá ser um dos sustentáculos dessa estratégia quer dentro do espaço religioso quer fora dele, quando desenhado nas fachadas das igrejas ou em arcos triunfais, pontos de passagem e de chegada de todas as procissões e de todos os cortejos.

⁽¹⁹⁹⁾ «Esses mosteiros ou conventos foram por isso repositórios de conhecimentos, arquivos de livros e documentos raros, que, escapando à fúria dos tempos conturbados que se viviam, foram depois fontes de ensino e um precioso meio de conservação da cultura da Antiguidade.

Neles se acolheram muitos artistas e intelectuais que buscaram aí refúgio das convulsões exteriores e que contribuíram para conservar valores que doutra maneira se teriam perdido», JORGE CAMPOS TAVARES, *Dicionário de Santos*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, p. 169.

A alegoria ⁽²⁰⁰⁾, utilizada frequentemente nos diversos meios de expressão plástica, organiza-se em função de composições figurativas, onde a conotação com uma personagem é feita não pela semelhança formal com o modelo mas sim pelos *atributos* que a caracterizam, procurando valorizar sobretudo as suas virtudes, sejam elas de ordem religiosa, política ou social.

Na descrição da festa que se realizou a partir de 11 de Agosto de 1687 em Lisboa a fim de tornar pública a entrada da rainha D. Maria Sofia Isabel e assinalar o seu casamento com o rei D. Pedro II, percebe-se que se tratou de um acontecimento público capaz de acentuar e enaltecer (pela alegoria) as virtudes que um bom governante deve possuir, sejam elas de carácter mais político — a Justiça, a Fortaleza, a Prudência, a Temperança, a Justiça, a Paz, a Glória, a Fortuna, a Fama e a Vitória — ou de carácter mais teológico — a Fé, a Esperança e a Caridade —, tendo ainda em conta as virtudes que sublinhem a legitimidade real e comentem a prosperidade do reino — a Fidelidade, a Constância, a Obediência, a Abundância, a Saúde, a Segurança, o Aplauso, a Alegria e a Concórdia. Virtudes personificadas em figurações presentes na pintura e na escultura que compunham os cerca de 18 arcos triunfais que, desde o palácio real, no Terreiro do Paço, até à Sé, ocupavam as principais ruas da cidade de Lisboa ⁽²⁰¹⁾. Ao longo daquele percurso foram admirados os arcos dos atafoneiros, dos confeitores, dos moedeiros, dos alfaiates, dos ourives, dos esparteiros, dos mercadores, dos vinhateiros, dos carpinteiros e pedreiros, dos sapateiros, dos cirieiros e daqueles estrangeiros que residiam em Portugal, como os arcos dos Franceses, dos Ingleses, dos Alemães, dos Italianos e dos Flamengos e Holandeses ⁽²⁰²⁾, em sinal de reconhecimento e legitimação de um poder que a todos era conveniente. Todas estas festas tinham uma componente religiosa extremamente evidente, até pela escolha do próprio percurso — do *palácio à catedral* —, em busca da legitimação moral e religiosa.

⁽²⁰⁰⁾ A alegoria «é usada desde a Antiguidade Clássica para sugerir e propagar ideias abstractas consideradas fundamentais, de ordem religiosa, política, moral e social. Concretizadas em composições figurativas de variada complexidade, identificadas por atributos cujo simbolismo é expressamente escolhido para fazer ressaltar a sua verdadeira intenção, essas ideias tornam-se assim mais acessíveis à compreensão do vulgo ou dos iniciados, conforme os meios a que se dirigem e o sentido apologético e moralizador que vão tomando [...] Humanismo, Reforma, Concílio de Trento e proselitismo dos Jesuítas marcam as variações do seu sentido apologético no decurso do século XVII, exteriorizadas conforme os países e a finalidade com que é usada, tornando-se dramática e militante, para estimular o ardor religioso, aparatosa e magnificente, para impor a realeza. A complexidade da sua composição figurativa atinge o apogeu e torna-se extremamente movimentada (Barroco)», ARMANDO VIEIRA SANTOS, «Alegoria», in *Dicionário da Pintura Universal*, vol. I, Lisboa, Estúdios Cor, 1962, pp. 23-25.

⁽²⁰¹⁾ NELSON CORREIA BORGES, *A Arte nas Festas do casamento de D. Pedro II*, Porto, Paisagem Editora, s. d.

⁽²⁰²⁾ Idem, *ibidem*, pp. 30-52.

Este exemplo de festa urbana demonstra e sublinha a importância deste tipo de acontecimentos em que o elemento religioso está intimamente associado ao político — o percurso em *cortejo* ou em *procissão* feito do *palácio* até à *catedral* e pontuado por *arcos triunfais*. «O levantamento de arcos triunfais e outras construções, em materiais perecíveis ou duradouros, para assinalar acontecimentos festivos ligados com a vida dos povos e em especial a dos seus governantes, é um dos fenómenos mais curiosos da civilização mais ocidental que mergulha as suas raízes na Antiguidade Clássica e tem o apogeu na época moderna»⁽²⁰³⁾. Estas festas eram economicamente conseguidas devido aos «patrocínios» de uma classe de comerciantes e oficiais com uma cada vez maior importância social e tornaram-se habituais desde o século XIV. São de mencionar a entrada de Isabel de Aragão em Milão, em 1489, e na preparação da qual terá trabalhado Leonardo da Vinci⁽²⁰⁴⁾, e, entre nós, as festas que se fizeram para as entradas de Filipe II de Espanha em Lisboa, em 1581, e de Filipe III, em 1619.

Estas festas urbanas tiveram uma enorme repercussão cultural, impondo-se pela magnificência das alegorias, que ficaram impressas na memória daqueles que as viveram ou que delas tiveram notícia, fossem elas mentais, escritas ou visuais.

Sendo a alegoria uma apresentação de um objecto de modo a sugerir a ideia de *outro* pela personificação de um conceito, quando a significação própria de uma obra ou acontecimento é transferida para outra significação a partir da qual se estabelece a comparação desejada, estamos na presença da metáfora. Alegoria e metáfora tanto diferenciam como assemelham os acontecimentos culturais públicos político-religiosos, de ontem e de hoje, sendo modos de dizer, figuras de retórica, por meio das quais se exprimem diferentes modos de pensar e de fazer, e diferentes metodologias.

A festa religiosa tradicional dentro e fora do templo cristão, com as suas concentrações de crenças e procissões a preencherem todos os circuitos urbanos das cidades, periodicamente realizadas em função do calendário litúrgico cristão⁽²⁰⁵⁾, tal como a festa de carácter meramente político, como as que desde os alvares do Renascimento se realizaram por toda a Europa, como por exemplo a já referida entrada de Isabel de Aragão em Milão em 1489, são exemplos dos acontecimentos culturais possíveis nos tempos em que ocorreram e antecessoras dos actuais. Se anteriormente a arte aparecia como elemento

⁽²⁰³⁾ Idem, *ibidem*, p. 85.

⁽²⁰⁴⁾ Idem, *ibidem*, p. 91.

⁽²⁰⁵⁾ Sobre o calendário litúrgico ver o nº 3 deste capítulo nas páginas 74-75. JUAN F. E. LORENTE, *Tratado de Iconografía*, Madrid, Ediciones Istmo, 1990.

de agregação, nos tempos mais recentes ela atinge o estatuto de protagonista, pouco conciliável com os princípios das instituições religiosas.

São as festas, enquanto acontecimentos culturais, que têm vindo a mostrar os conhecimentos mais vanguardista desde o século XIX, com a realização das primeiras exposições universais⁽²⁰⁶⁾, nas quais os países se ostentavam a si mesmos através da amostragem das suas novidades, descobertas ou saberes inovadores. Esses acontecimentos culturais, escaparates de todas as verdades do momento, fossem elas tecnológicas, estéticas ou outras, tiveram no seu início uma grande importância para a produção artística porque vieram dar a conhecer outros universos, outros continentes, outras culturas, nem herdeiras nem ainda influenciadas pela cultura ocidental de matriz greco-romana.

As grandes exposições de artes plásticas, realizadas através de salões⁽²⁰⁷⁾ e bienais⁽²⁰⁸⁾, as *Documenta*⁽²⁰⁹⁾ ou, mais proximamente, as feiras de arte, assumidamente ligadas ao comércio da arte e aos veículos legitimadores das coisas como arte, são parte de um modo de encarar *a festa* numa sociedade predominantemente urbana, em função de outros calendários já não vinculados ao calendário cristão mas vinculados a uma gestão *dinâmica e moderna* das pessoas.

«Obedecendo ou não a princípios estéticos definidos e a um critério de selecção»⁽²¹⁰⁾, estes grandes acontecimentos são agora quase sempre ordenados pela metáfora expressa explicitamente nos títulos escolhidos, e que sintetizam os propósitos institucionais de quem os organiza. Muitos são os títulos, antecessores de discursos abertos, que denominam tanto as grandes como as pequenas exposições dos últimos anos do século XX, numa tentativa desesperada de descobrirem a *Verdade*, que inevitavelmente lhes resvala. Em 28 de Março de 1985, Jean-François Lyotard, no Centro George Pompidou, em Paris, organizou uma exposição sob o título «Les Immatériaux», e dois anos depois, em 1987, Jean-Hubert Martin, também no mesmo Centro, inaugurou a exposição «Les Magiciens de la Terre». As exposições da *Documenta* de Kassel, com uma edição

⁽²⁰⁶⁾ AA. VV., *Le Livre des expositions universelles, 1851-1989*, Paris, Union centrale des arts, 1983.

⁽²⁰⁷⁾ «Salões — exposições colectivas, de carácter nacional ou internacional, organizadas periodicamente, constituindo séries, obedecendo ou não a princípios estéticos definidos e a um critério de selecção. A designação adoptada internacionalmente tem uma origem francesa: ‘salon’ deriva do nome do ‘Salon Carré’, do Louvre, onde, a partir de 1699, se realizaram as exposições dos artistas da Academia Real», JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *Dicionário da Pintura Universal*, Lisboa, Estúdios Cor, 1965, p. 235.

⁽²⁰⁸⁾ «[...] dentro do quadro dos Salões devem-se incluir grandes exposições internacionais que tomaram a designação da sua própria periodicidade: as ‘Bienais’ de Veneza (desde 1895), de São Paulo (desde 1951)», JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *ob. cit.*, 1965, p. 236.

⁽²⁰⁹⁾ «[...] as exposições ‘Documenta’ de Kassel (primeira em 1958), organizadas criticamente como balanço da arte do tempo presente», JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *ob. cit.*, 1965, p. 236.

⁽²¹⁰⁾ JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *ob. cit.*, 1965, p. 235.

regular desde 1955, convidam Harald Szeemann para a sua 5.^a edição, em 1972, que a referencia como «Mythologies individuelles», ou Catherine David, convidada em 1997 na sua 10.^a edição enquadrada pela designação de «Looking back into the Future». E quanto à bienal de Lyon, que se organiza desde 1991, ela tem estruturado o seu pensamento e acção estética em torno de conceitos tais como «O amor da arte», «Todos eles mudam o mundo», «O outro», «Partilha de exotismos», «Conivências» ou «Chegou o amanhã»⁽²¹¹⁾. Também a Bienal de Veneza em 2001 foi o «Palco da humanidade»⁽²¹²⁾, e em 2003 o seu comissário mostra «Sonhos e conflitos»⁽²¹³⁾. A utilização da metáfora para a contextualização da arte tornou-se comum na actualidade, tanto nestas grandes exposições de dimensão e preocupação internacional como em todas as pequenas exposições de dimensões mais localizadas⁽²¹⁴⁾, ou individuais⁽²¹⁵⁾, através de títulos, metafóricos muitas vezes, que procuram simplesmente ligar aquilo que parece, ou aparenta, estar desligado (v. a nota 120).

Todos estes acontecimentos correspondem a festas globais, a pontos de encontro de ideias, de pensamentos e de obras ou vestígios delas. São festas em redor da estética e justificadas por discursos metafóricos.

A *fiesta religiosa* (cristã), arredada pelo materialismo para as periferias urbanas, liberta espaço para que os centros históricos programem nos seus espaços *acontecimentos culturais*, que se muitas vezes são apenas demonstrativos de vários poderes, outras vezes reflectem também espiritualidades que a religião instituída não explica. A distância entre um acontecimento e o outro será difícil de definir, porque ela já não depende da obra feita mas sim da atitude de quem vê, de quem presencia, do crente em peregrinação às verdades que o atraem.

E sobre a distância que separa a alegoria da festa barroca da metáfora em torno do acontecimento cultural contemporâneo, ela pode ser a distância que separa a imagem da

⁽²¹¹⁾ Thierry Raspail e Thierry Prat são os comissários das duas primeiras edições, em 1991 (*L'Amour de l'art*) e em 1993 (*Et Tous ils changent le monde*). Depois fazem o comissariado Harald Szeemann em 1997 (*L'Autre*), Jean Hubert Martin, em 2000 (*Partage d'exotismes*), novamente Thierry Raspail e Thierry Prat, em 2001 (*Connivence*), e Xavier Douroux e Franck Gautherot, em 2003 (*C'Est arrivé demain*).

⁽²¹²⁾ 49.^a Bienal de Veneza, *Platea dell'umanità*, comissário Harald Szeemann, em 2001.

⁽²¹³⁾ 50.^a Bienal de Veneza, *Sogni e Conflitti — La dittatura dello spettatore*, comissário Francesco Bonami, em 2003.

⁽²¹⁴⁾ «Nesta exposição, a metáfora do *zoom* seja de partes do corpo ou de paisagens urbanas abstractas, enfatiza as ricas ambiguidades do olhar — por vezes quanto mais perto chegamos mais distantes parecemos estar», LUÍS SERPA e NANCY ADAJANIA, «ZOOM», exposição de arte da Índia contemporânea, Culturgest, Lisboa, Maio de 2004:

⁽²¹⁵⁾ «Where is our place?», exposição de Ilya /Emília Kabakov, na Fundação Querini Stampalia, em Veneza, em 2003.

palavra ou o retábulo do ambão. Não podemos afirmar se os objectivos das estéticas a que cada um destes momentos se equivale as diferenciam ou as assemelham. Ambas têm consequências sobre os modos de fazer e pensar e, por conseguinte, sobre cada individualidade criativa. Com a aplicação da metáfora, o «seu criador pode ter tanta dificuldade a interpretá-la ou ficar tão surpreendido com o seu poder revelatório como as outras pessoas. Geralmente não sabe à partida tudo o que vai encontrar. A metáfora serve para explicar o novo domínio de um predicado. Não é tanto uma declaração como uma hipótese. Daí o seu papel criativo. Não se limita a pôr em destaque isomorfismos já estabelecidos. Incita-os para orientarem e serem postos à prova em novas investigações. O fim feliz não está evidentemente assegurado. Enquanto algumas metáforas florescem e frutificam, outras esmorecem e morrem»⁽²¹⁶⁾, como será o caso daqueles *acontecimentos festivos*.

No século XX, aquele centro urbano passa a ser considerado centro histórico uma vez que o urbanismo se dilata num crescimento espiralado, arrastando consigo igrejas erigidas para a prolífera população dos novos bairros. A grande «festa religiosa» passa a acontecer nessas novas igrejas recorrendo agora de preferência à metáfora verbal, que o ambão⁽²¹⁷⁾, entretanto colocado perto ou ao lado do altar, permite ouvir. A liturgia — a festa — vai pois tornar-se mais intimista, mais local, com uma dimensão temporal equivalente àquela em que decorre a celebração da eucaristia, em prol de um maior investimento na vertente social, com muitas semelhanças ao que se praticava em muitas casas conventuais medievais. De facto, estas novas igrejas contemplam quase sempre espaços para a formação e a assistência à população nos campos da saúde, da educação, da cultura e também do entretenimento (v. a nota 199).

Enquanto nos finais dos anos 30 se organizou a Exposição do Mundo Português, em Belém, junto ao rio, nasceu uma modernidade da arte cristã portuguesa nas Avenidas Novas, em Lisboa, que será, ao mesmo tempo, «a última obra do primeiro modernismo português»⁽²¹⁸⁾. Trata-se da Igreja de Nossa Senhora de Fátima, inaugurada em 13 de

⁽²¹⁶⁾ CARMO D'OREY, , *A Exemplificação em Arte, um Estudo sobre Nelson Goodman*, Lisboa, Fundação de Calouste Gulbenkian, 1999, p. 419.

⁽²¹⁷⁾ «AMBÃO, tribuna de pedra rodeada de escadas onde são feitas as leituras dos textos sagrados. Usado inicialmente nas basílicas paleocristãs, vai sendo substituído pelo púlpito ou por estruturas móveis», MARIA RODRIGUES, PEDRO SOUSA e HORÁCIO BONIFÁCIO, *Vocabulário Técnico e Crítico de Arquitectura*, Coimbra, Quimera, 1990.

«AMBÃO, pequena tribuna à entrada do coro da igreja destinada às leituras e à pregação. Foi substituído no século XIII pelo jubeu e pelo púlpito. Hoje, com a sonorização, volta à sua primitiva função», NICOLE LEMAÎTRE, MARIE-THÉRÈSE QUINSON, VÉRONIQUE SOT, *Dicionário Cultural do Cristianismo*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1999.

⁽²¹⁸⁾ JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XX*, Lisboa, Bertrand, 1974, p. 250.

Outubro de 1938, do arquitecto Pardal Monteiro, e que contou com as intervenções de Francisco Franco, Leopoldo de Almeida, Barata Foyo, Raul Xavier, Anjos Teixeira, Henrique Franco, Lino António e Almada Negreiros. Sensivelmente ao mesmo tempo, tinha começado a erguer-se em redor de uma paisagem bucólica protagonizada por pastores, ovelhas e uma azinheira, longe de quaisquer urbanismos, um santuário que viria a ser o centro de uma Igreja Católica no final do século XX, reforçando ainda mais a tradição do culto de Maria em Portugal: o Santuário de Fátima⁽²¹⁹⁾. Este tornou-se o local de eleição para peregrinações, ao mesmo tempo que as réplicas da imagem de Nossa Senhora de Fátima⁽²²⁰⁾ irão ocupar lugares de honra nos espaços retabulares de todas as igrejas, capelas e oratórios, e mesmo dos altares domésticos.

Acontecimentos culturais e acontecimentos religiosos são dois momentos festivos muito urbanos e sempre celebrados em praças, recintos ou quaisquer outros locais públicos, com propósitos e métodos umas vezes diferentes, embora outras vezes bastante semelhantes — sendo quase sempre de referir nestes momentos a presença de entidades religiosas para a sacralização oficial de acções e de obras.

Acima de tudo, para além das modelações culturais ao longo da história, a razão mais profunda destas festividades milenares, atravessando lado a lado o espírito humano, é a tentativa de preencher o vazio que tantas vezes marca as nossas existências.

A necessidade deste preenchimento revela que o acontecimento cultural contemporâneo tende de alguma forma a substituir o acontecimento religioso antigo, talvez mesmo a ocupar o seu lugar, mesmo que de maneira ambígua, meio encoberto entre alegorias e metáforas.

⁽²¹⁹⁾ Este santuário resultou da aparição de Nossa Senhora aos três pastorinhos no ano 1917. De imediato a crença, o culto e a devoção por Nossa Senhora se reforçaram, e em redor da azinheira que serviu de suporte para a aparição começa a erguer-se um santuário que ainda hoje continua em fase de crescimento, com o projecto de uma nova basílica em curso. Em 13 de Maio de 1928 iniciou-se a construção da basílica de Fátima segundo o projecto do arquitecto holandês Gerardus Van Kriechen, tendo sido sagrada em 1953. Mede 70,50 m de comprimento e 37 m de largura. Tem quinze altares, cada um deles dedicado a um dos mistérios do rosário. Todo o santuário tem sido marcado por diversas intervenções estéticas, contando com a participação de muitos dos artistas portugueses contemporâneos, Clara Menéres, Zulmiro de Carvalho, Sá Nogueira, José Aurélio, Eduardo Nery e José Rodrigues, de entre muitos outros.

⁽²²⁰⁾ José Ferreira Thedim, de Braga, é o autor da imagem de Nossa Senhora que se venera na capelinha e que em 1920 foi oferecida por Gilberto Fernandes dos Santos, de Torres Novas. Em cedro do Brasil, mede 1,10 m, e já foi restaurada diversas vezes.

9. MUSEUS — Novos templos

9. Museus — Novos templos

Do atrás exposto podemos inferir que, em paralelo com a tradicional atitude integrada *in situ*, a temática retabular pode extravasar as delimitações do espaço religioso e intervir noutros contextos.

Enquanto a reintegração dos retábulos nos museus tem sido um processo natural — pelo papel dos museus enquanto instituições que têm como objectivos preservar, conservar, analisar e divulgar um património comum — daí que sejam frequentemente habitados por esses objectos que, deslocados dos sítios iniciais, estão agora nestes *espaços da memória* à procura de si próprios, juntamente com aqueles que os visitam (fig. 46) —, existe uma temática retabular na produção artística europeia, feita por vontade individual que, sem o objectivo de alcançar o templo religioso, acabará muitas vezes por ser integrada no espaço museológico, a entidade máxima para a consagração e legitimação dos actos criativos do homem, ao lado dos retábulos. Uns e outros, reintegrados e integrados, coabitam dentro do museu, disponíveis a todos os cultos.

O museu é um espaço intermediário entre a dimensão temporal do homem e o desejo de possuir uma dimensão infinita, que só consegue alcançar não pela sua corporalidade mas pelas coisas que soube e sabe fazer e pensar (fig. 47).

Nas diversas definições de museu incluídas nos estatutos do International Council of Museums (ICOM) desde 1945 até 2001, é constante a presença do conceito de permanência como objectivo para que haja um museu. Segundo esta entidade, o museu é

uma instituição permanente, aberta ao público e não devendo ter fins lucrativos. Ele deve estar ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, adquirindo, conservando, pesquisando e divulgando, para fins de estudo, educação e prazer, todos os testemunhos do Homem e do seu ambiente (ICOM, Estatutos, 2001, v. o anexo IX).

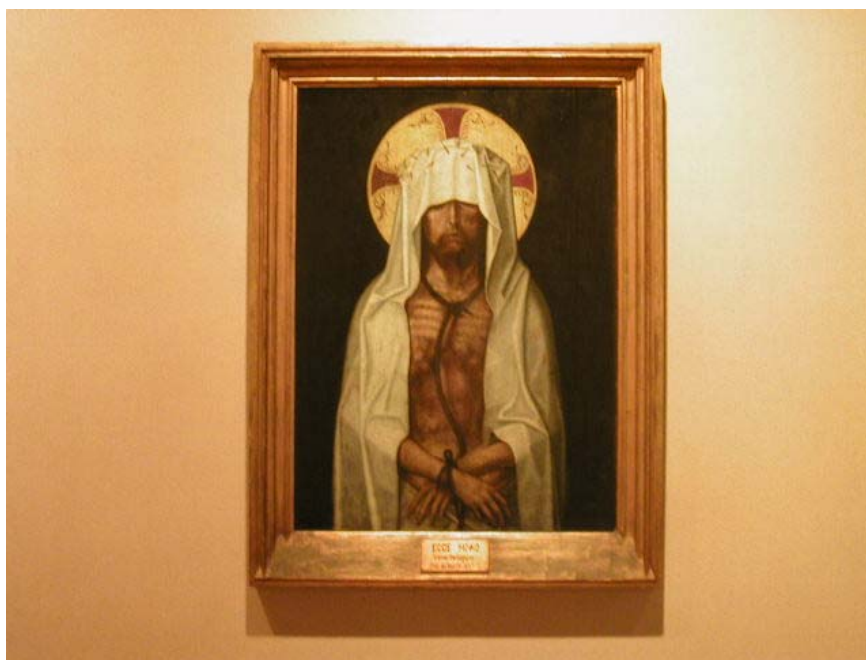


Fig 46. *Ecce Homo*, mestre desconhecido da 2.^a metade do século XV. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. «Um corpo mortificado, de olhar velado sob uma túnica que prefigura a mortalha, emergindo de um fundo neutro como uma silenciosa mas fortíssima presença intemporal no espaço do próprio observador⁽²²¹⁾.»

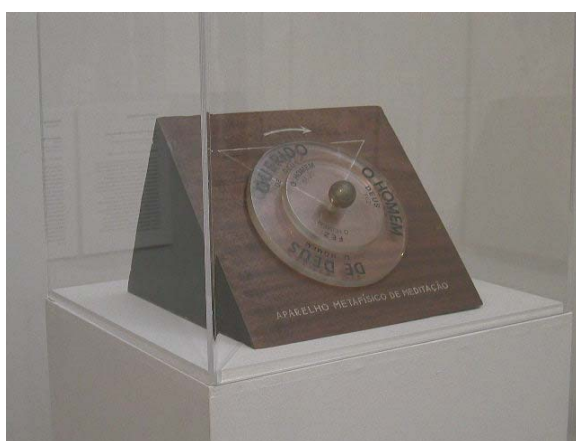


Fig. 47. António Pedro (1909-1966), *Aparelho Metafísico de Meditação*, 1935, Museu do Chiado, Lisboa, madeira, plástico e latão cromado, base de 35 cm x 40 cm. Consiste na «aplicação de descoberta da circularidade da frase ‘Deus fez o Homem’»⁽²²²⁾.

⁽²²¹⁾ *Museu Nacional da Arte Antiga, Lisboa*, Munique, Hirmer Verlag, 1999, p. 86.

⁽²²²⁾ JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XX*, Lisboa, Bertrand, 1974, p. 566 (nota 470). António Pedro — 1909-1966, catálogo, Lisboa, Fundação de Calouste Gulbenkian, 1979, pp. 72 e 100.

«Entre o mundo absoluto de Deus e o mundo efémero dos homens estabeleceu-se outrora, em diversas ocasiões, um terceiro mundo, e a arte foi-lhe submetida como ele havia sido à fé, embora nós só queiramos ver nele uma encenação. O seu papel não é propriamente negado; é mais posto à distância. Na nossa cultura, a união de artes muito diferentes é tornada possível não apenas pela metamorfose que as obras sofreram pela acção física dos séculos mas ainda porque elas se afastaram de uma parte do que exprimiam; da poesia como da fé, como da esperança de restabelecer a ligação entre o homem e o cosmos ou os poderes nocturnos. Qualquer obra de arte sobrevivente está amputada, a começar pelo seu tempo. Onde estava uma escultura? Num templo, na rua, num salão. Perdeu o templo, a rua, o salão. Se o salão for reconstituído no museu, se a estátua se encontrar ainda no portal da sua catedral, foi a cidade envolvente do salão ou da catedral que mudou. Nada poderá negar esta banalidade: a de que, para um homem do século XIII, o gótico era moderno. E o mundo gótico era um presente, não um tempo histórico; se substituirmos a fé pelo amor à arte, pouco importa que o museu reconstitua uma capela de catedral, pois nós transformamos as nossas catedrais em museus. Se nós viéssemos a experimentar os sentimentos sentidos pelos primeiros espectadores de uma estátua egípcia ou de crucifixo romano, deixaríamos de os poder ter no Louvre. Nós queremos cada vez mais conhecer estes sentimentos, mas sem esquecer os nossos; contentamo-nos em boa medida com um conhecimento sem experiência, pois trata-se apenas de a pôr ao serviço de obra de arte⁽²²³⁾.»

O museu é um espaço enigmático propício a várias utilizações, quer consonante com poderes políticos, económicos e culturais quer aberto a liberdades de pensamento e a sensibilidades individuais. Mas os museus também podem ser imaginários lugares onde o que importa é a *assembleia de obras de arte* de que se dispõe⁽²²⁴⁾.

A relação entre o espaço laico e o espaço religioso acontece no museu mais em sintonia do que em divergência. Os valores humanistas que a arte veicula podem constituir as respostas existenciais de que o visitante do museu necessita. Numa exposição comissariada por Jean-Hubert Martin e realizada no Musée national des arts d’Afrique et d’Océanie em 2000 sobre a morte, «*La Mort n’en saura rien*», constata-se um confronto muito assumido entre as áreas da arte contemporânea e a antropologia, colocando

⁽²²³⁾ ANDRÉ MALRAUX, *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951, p. 63. JEAN-LUC CHALUMEAU, *As Teorias da Arte*, Instituto Piaget, Lisboa, 1997, pp. 18-19.

⁽²²⁴⁾ «O Museu Imaginário não é uma herança de fervores desaparecidos, é uma assembleia de obras de arte», ANDRÉ MALRAUX, *O Museu Imaginário*, Lisboa, Edições 70, 2000, p. 234.

precisamente o museu numa ambiguidade entre *santuário laico* e *templo religioso* ⁽²²⁵⁾. O museu, composto por espaço delimitado e *assembleia de obras de arte* (André Malraux), tem essa dimensão sagrada que o estabelece como a essencialidade máxima de um núcleo urbano, em paralelo com a catedral. Para J. Ming Pey, arquitecto de vários museus nos Estados Unidos e que na Europa renovou o Louvre com uma pirâmide transparente (1988-1993), tornando-o mais aberto, um museu é um espaço sagrado cuja arquitectura tem de se adequar a tal sacralização ⁽²²⁶⁾.



Fig. 48. Raymond Masson, *A Partida de Frutas e Legumes do Centro de Paris em 28 de Fevereiro de 1969, 1971*. Capela lateral na Eglise de Saint Eustache, em Paris, 1989.

⁽²²⁵⁾ JEAN-HUBERT MARTIN, «Le Musée, sanctuaire laïc ou religieux», in *La Mort n'en saura rien, reliques d'Europe et de l'Océanie*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1999, pp. 21-29.

⁽²²⁶⁾ <http://www.louvre.fr/francais/palais/grandlou/pyramide.htm>.

Tanto os museus como os lugares de culto (igrejas, conventos e mosteiros) são procurados para intervenções da arte contemporânea em alternativa às habituais galerias, num desejo de encontrar outros públicos que questionem sobretudo os valores que as obras veiculam não se retendo simplesmente nas formalidades que fisicamente as estruturam e compõem, e também num desejo de encontrar espaços que as legitimem.

É habitual os espaços religiosos acumularem também a função museológica, como é o caso de algumas das principais igrejas nacionais, a Sé de Lisboa, a Igreja de Santa Maria de Belém e o Mosteiro dos Jerónimos, a Igreja de Santa Maria da Vitória e o Mosteiro da Batalha⁽²²⁷⁾. E também é comum que neles aconteça, a partir dos anos 50, e cada vez com mais frequência, uma integração de arte contemporânea, contribuindo para que outros públicos se aproximem, com evidentes enriquecimentos mútuos, sendo disso exemplos as capelas laterais intervencionadas por Keith Haring (fig. 41), John Armleder (figs. 5, 6 e 7) e Raymond Masson (fig 48) na igreja quinhentista de Saint Eustache, em Paris, ou, no Convento de São Francisco, em Beja, uma instalação concebida por Pedro Cabrita Reis especificamente para esse local (*Alexandria*, 1990).

Assim, as exposições nos lugares de culto são frequentes e processam-se geralmente segundo uma de duas circunstâncias: a primeira será a de uma obra criada especificamente para o local, respeitando ou ultrapassando os constrangimentos que lhe forem impostos (Pedro Cabrita Reis, *Alexandria*, 1990), e a outra será a de uma integração simples da obra já preexistente (Keith Haring, Saint Eustache, Paris, 1989)⁽²²⁸⁾.

⁽²²⁷⁾ Em vinte e quatro museus do Instituto Português dos Museus, treze deles foram implantados em edifícios religiosos:

Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa — ala ocidental do Mosteiros dos Jerónimos;
 Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa — ocupou o Convento das Carmelitas;
 Museu Nacional do Azulejo, Lisboa — antigo edifício do Convento da Madre de Deus;
 Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra — antigo edifício do paço episcopal;
 Museu do Abade de Baçal, Bragança — antigo edifício do paço episcopal;
 Museu de Alberto Sampaio, Guimarães — sítio de um mosteiro no século X;
 Museu de Aveiro — antigo edifício do Convento de Jesus;
 Museu do Chiado, Lisboa — sítio do antigo Convento de São Francisco;
 Museu de Évora — antigo edifício do paço episcopal;
 Museu de Francisco Tavares Proença Júnior — antigo edifício do paço episcopal de Castelo Branco;
 Museu de Grão-Vasco, Viseu — paço dos três escalões, contíguo à Sé;
 Museu da Guarda — antigo edifício do seminário episcopal (século XVII);
 Museu de Lamego — antigo edifício do paço episcopal.

⁽²²⁸⁾ LARA BLANCHY, *Les Expositions d'art contemporain dans les lieux de culte*, Grignan, Editions Complicités, 2004.

«(E)vocações», no Mosteiro de Alcobaça ⁽²²⁹⁾, foi uma exposição que resultou da intervenção estética que seis olhares sobre o retábulo-relicário de 1669-1672 ⁽²³⁰⁾, actualmente em restauro (tendo como artistas interventores José Aurélio, João Castro Silva, Sara Matos, Virgínia Fróis, Sérgio Vicente e Vanessa Santos). Esta intervenção/exposição ocupa a ala sul das dependências do Mosteiro de Alcobaça e reforça o estatuto museológico que também deve deter. Trata-se de uma intervenção da arte contemporânea que acontece no Mosteiro de Alcobaça, num espaço restaurado por Gonçalo Birne, que transforma e actualiza o mosteiro conciliando nele a vertente religiosa com a vertente cultural, prolongando hoje a sua função primitiva, visto que o papel desempenhado pelos monges cistercienses nesta região não estava limitado aos deveres religiosos. Na construção das novas igrejas e no restauro das antigas, para além do espaço reservado à celebração eucarística e à oração, muitas outras dependências devem existir para se promover a reunião de pessoas, os diálogos e a catequese, nascendo por isso em seu redor, ou mesmo aproveitando reformulações na cripta ⁽²³¹⁾, espaços onde se sirvam refeições, se ensine a catequese e se realizem conferências, debates, reuniões ou mesmo espectáculos teatrais, musicais e, logicamente, exposições de artes plásticas.

Para além destes desígnios, será importante verificarmos o que é de facto o museu como objecto fundamental nos tecidos sociais. Basicamente, o museu é uma síntese da Humanidade e resulta dos espólios oferecidos tanto aos deuses da mitologia grega ⁽²³²⁾ como, no caso português, aos edifícios religiosos cristãos, ou ainda dos espólios de senhores que, de feudais num determinado período, se tornaram burgueses num outro tempo em que a diferença entre *urbanidade* e *ruralidade* se acentuou. Hoje o museu é um elemento fundamental das estratégias dos núcleos urbanos, afirmando-se em termos culturais, decerto como espaço aberto a todos os cidadãos, independentemente das suas posições sociais — equivalendo-se a *praças* ou a *espaços que propiciam o encontro de todos*, como o Centro George Pompidou, em Paris ⁽²³³⁾, o Centro Reina Sofia, de

⁽²²⁹⁾ FERNANDO ANTÓNIO BAPTISTA PEREIRA, «Comemorar, expor», in catálogo *(E)vocações*, exposição de João Castro Silva, José Aurélio, Sara Matos, Sérgio Vicente, Vanessa Santos e Virgínia Fróis, no Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, 2003.

⁽²³⁰⁾ ROBERT SMITH, *A Talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1962, p. 69.

⁽²³¹⁾ Em 2004 a Igreja de São João de Deus, em Lisboa, estava em reformulação para acrescentar espaços destinados à acção social.

⁽²³²⁾ «El primer ejemplo de un lugar expresamente proyectado para exponer pinturas data de la época de Pericles. El arquitecto Mnesicles, al diseñar la entrada monumental de la Acrópolis de Atenas, reservó el ala septentrional para guardar cuadros de gran valor», PAOLO MORENO, *Pintura Griega*, Madrid, Mondadori Editora, 1988, p. 25.

⁽²³³⁾ O Centre national d'art et de culture George Pompidou, dos arquitectos Renzo Piano e Richard Rogers, 1971-1977, Paris.

Madrid ⁽²³⁴⁾, ou o Centro Cultural de Belém, em Lisboa ⁽²³⁵⁾, para só referenciar alguns dos que foram edificados nos últimos quarenta anos do século XX. Neles, a denominação de centro cultural, para além de procurar modernizar o conceito tradicional de *museu* à maneira do Louvre ⁽²³⁶⁾, do Prado ⁽²³⁷⁾ ou do Museu Nacional de Arte Antiga, de Lisboa ⁽²³⁸⁾, procura também reforçar a importância dos centros urbanos.

Os museus do século XIX e da primeira metade do século XX não são os museus da segunda metade. Aqueles foram muito criticados não só por Marinetti e pelos futuristas de uma vanguarda *crente e fiel* na verdade absoluta da ciência e do progresso que conseguia pôr um carro a andar, sem sonharem tão pouco que conseguiriam alcançar Marte mais tarde, mas também por todos os modernismos da primeira metade do século que apenas viam neles um depósito de academismos. Tal *museu*, escarnecido, viu surgirem outros conceitos adaptados aos novos objectivos de uma contemporaneidade ansiosa com as efemeridades dos tempos actuais.

Os museus, que alguns admitem poderem ser as catedrais de uma sociedade assumidamente materialista, também viabilizam através si uma dimensão humanista de grande ligação e proximidade aos outros, pela verificação dos conteúdos expressos nas obras. E se no início do século, como acima dissemos, os museus foram rejeitados pelas vanguardas futuristas comandadas por Marinetti, os seus objectivos foram no entanto atingidos, uma vez que os novos museus posteriores à Segunda Guerra e ao Museu Solomon Guggenheim (1943-59), desistiram de facto de ser como *os antigos*, por as suas entidades promotoras estarem muito mais preocupadas com a auto-representação, dando origem a *museus de arte contemporânea*, enquadrados por vezes atrás das designações de *centro de arte* ou *centro cultural* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia), e assim se constituindo como legitimadores de uma arte produzida *a posteriori*. Enquanto num *conceito antigo* de *museu* a obra aspira a atingi-lo, num *conceito novo* a obra mesmo antes

⁽²³⁴⁾ Em 10 de Setembro de 1992 foi inaugurada a colecção permanente do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

⁽²³⁵⁾ Centro Cultural de Belém, inaugurado em 1992, arquitectos Vittorio Gregotti e Manuel Salgado.

⁽²³⁶⁾ O Museu do Louvre foi fundado em 1793 pela República Francesa e é, com o Museu Ashmolean em Oxford, em 1683, o Museu de Dresden, em 1744 e o Museu do Vaticano, em 1784, um dos primeiros museus europeus.

⁽²³⁷⁾ O Museu do Prado surge em 1868, embora herdeiro de museus e colecções anteriores.

⁽²³⁸⁾ O Museu Nacional de Arte Antiga surge em 1911, embora a sua formação se tenha iniciado em 1834, num momento em que são extintas as ordens religiosas. Em 1869 tínhamos em Lisboa a primeira Galeria Pública de Pintura da Academia no Antigo Convento de São Francisco que viria a ser dividida em 1911 entre o Museu da Arte Antiga e o Museu de Arte Contemporânea. Mais recentemente, ao Museu de Arte Contemporânea foi adicionada a designação de Museu do Chiado, atendendo à sua localização no centro histórico da cidade e a um momento de reconversão museológica levada a cabo pelo arquitecto Jean Michel Wilmonte em 1994.

de executada já tem lugar marcado no *museu / centro* ⁽²³⁹⁾. Trata-se de uma ansiedade provocada pela tomada de consciência da efemeridade dos tempos que vivemos e, por conseguinte, mais preocupada com o imediato, o consumível e o entretenimento.

«O defeito principal da concepção museológica dos nossos dias deriva precisamente da sua qualidade: a arquitectura supera inevitavelmente a arte, que ela aloja, independentemente do seu estilo. Isto está relacionado sobretudo com a interpretação da arte como entretenimento, que se opõe vivamente ao conceito de arte como dispositivo da cognição. O antagonismo é tão crasso e tão insuperável que nunca chegará a proporcionar uma situação de compromisso.

Admite, no entanto, opções alternativas. Se bem que grande parte da sociedade contemporânea, incluindo um grande número de artistas, conceba a arte como algo estimulante, ocasionalmente emocionante e por vezes divertido, mas sempre consumível, continua porém a existir uma fracção que acredita que a arte está ligada exclusivamente à cognição. Para esta fracção e para este tipo de arte é imprescindível que se conceba um tipo de museu adequado.

Talvez seja precisamente este o grande desafio colocado à arquitectura do museu de arte para o próximo milénio: criar arquitecturas congeniais a uma concepção mais taxativa da arte. Talvez seja justamente esta a refutação mais eficaz da profecia de Marinetti: conceber e construir museus que não sejam nem dormitórios, nem centros de entretenimento, mas sim laboratórios para a percepção sensorial e para o raciocínio implacavelmente crítico ⁽²⁴⁰⁾.»

Vivendo a arquitectura do museus condicionada por uma importante valorização do trabalho do arquitecto-artista, rodeado de instituições encomendadoras ⁽²⁴¹⁾, o mesmo se passa com arquitectura religiosa, onde a supremacia do arquitecto é evidente,

⁽²³⁹⁾ Como critério para a constituição de um acervo museológico de arte contemporânea, é referido «privilegiar a constituição de núcleos autorais representativos, ou seja, do mesmo autor existirem várias obras e emblemáticas das diversas fases da sua produção artística. Ou, dito de outro modo: menos autores e mais obras [...] esta opção implica um trabalho de continuidade temporal e de acompanhamento atento dos percursos artísticos», ISABEL CARLOS, «Initiare», in *Initiare*, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 2000, p. 5.

⁽²⁴⁰⁾ VITTORIO MAGNAGO LAMPUGNANI, «A arquitectura da arte: Os museus dos anos 90», in *Museus para o Novo Milénio*, Munique, Prestal Verlag, 1999, p. 14.

⁽²⁴¹⁾ «Uma das razões para esta dominância estética tão surpreendente como avassaladora, patente nas arquitecturas de museus dos anos 90, está ligada à sua herança derivada não tanto do historicismo pragmático do século XIX, mas antes do modernismo abstracto do século XX. Na sua base encontra-se uma vontade artística que não pretende dissimular a ordem espacial ortogonal, paredes contínuas ou um pormenor de construção. Para a arquitectura é a sua própria arte que vem em primeiro lugar, e não as obras de arte que ela deve albergar. O museu acaba por ser uma obra de arte incontestável que acolhe outras obras de arte. O conflito que surge inevitavelmente desta situação dificilmente é resolvido pelo projecto em si. E na maioria dos casos é a arte que, embora usufruindo de um direito de hospitalidade da arquitectura, fica em desvantagem», VITTORIO MAGNAGO LAMPUGNANI, *ob. cit.*, p. 14.

condescendo este apenas, e por vezes, na cedência de alguns espaços para a presença das artes plásticas. Mas justamente o oposto acontece na Igreja de Santa Maria dos Anjos no Monte Tamaro (fig. 49), na Suíça, a 2000 m de altitude, onde Mário Bota e Enzo Cucchi empreenderam uma obra em que o arquitecto e o pintor, o templo e o museu co-existem em perfeita harmonia, tornando-se alvo de peregrinações religiosas e laicas e recebendo simultaneamente visitantes culturais e crentes.

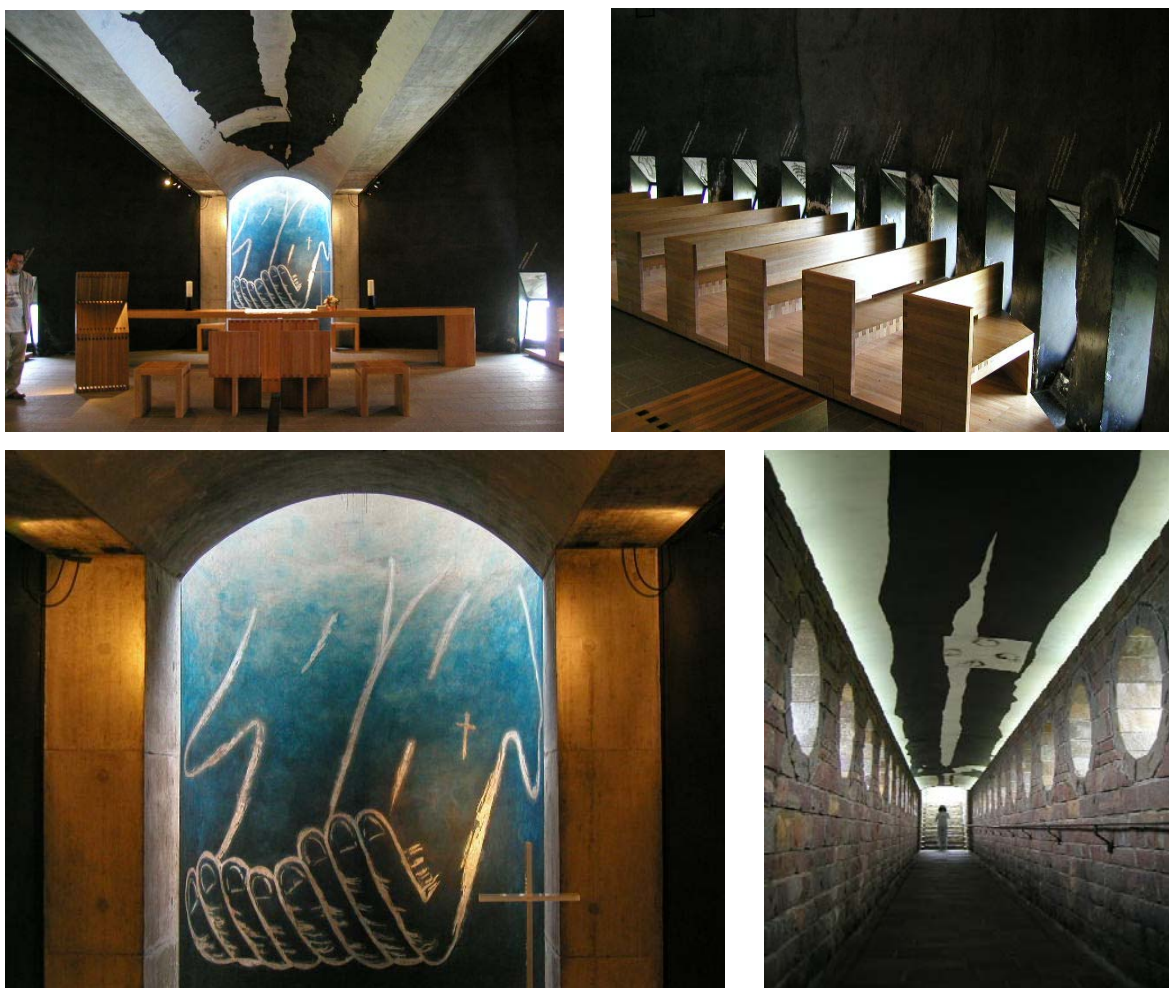


Fig. 49. Enzo Cucchi, pintura retabular principal por detrás do altar, e uma galeria exterior de acesso à Capela de Santa Maria dos Anjos, de Mario Botta, no Monte Tamaro, 1990-1996, Lugano, Suíça.

O museu templo e o templo museu são duas relações de uma mesma verdade, que é a proximidade que existe entre dois objectos do espaço urbano, apenas aparentemente afastados pela convicção de cada um deles nas suas próprias verdades, mas que um pensamento ecuménico funde, uma vez que as respostas que cada um deles fornece, sendo quase sempre insuficientes, talvez o outro, ao seu modo, as possa dar também.

No fundo, para se compreender esta quase paradoxal aproximação, basta que meditemos nos mais decisivos fins destes templos, porque, desmontadas as contingências políticas e sociais, são concebidos em torno de uma ideia que parece situar-se para além do tempo, num espaço inominável e incomensurável. Dentro de uns e de outros convivemos com a liturgia da festa, com os aparelhos da sua apresentação redentora e total, ao mesmo tempo que nos ultrapassamos na procura do plano transcendental da obra de arte, superados que sejam os níveis físicos e de relação psicológica.

O retábulo no espaço religioso, do mesmo modo que a obra principal do museu, por estranho que pareça, permanece (ainda) como exemplo e memória do ponto de fuga da perspectiva central — é o centro dentro de outro centro, sobre o qual se elaboram as sínteses dos nossos mais íntimos desejos.

10. AS NOVAS PEREGRINAÇÕES — Viagem

10. As novas peregrinações — Viagem

As viagens e as motivações que as originam resultam das deslocações que cada um de nós faz, como observadores ou crentes, à procura de uma verdade e movidos pela necessidade infinita de descobrir o que se passa no outro extremo do percurso.

Englobamos também neste conceito os casos de viagens integradas dentro dos parâmetros que actualmente a indústria do turismo, em ascensão na segunda metade do século XX, classifica de culturais ou religiosas, excluindo apenas a viagem do dia-a-dia, feita geralmente por obrigações laborais ou outras similares. E dentro destes parâmetros surgem frequentemente como pontos de chegada tanto os templos, cristãos pela delimitação deste estudo (mas todas as outras religiões fazem movimentar multidões), como os museus. Ambos se vêem transformados em centros de peregrinação, e sejam estes laicos ou não, o modo como estas movimentações sociais se efectuem é análogo em qualquer dos casos (fig. 50).

Cada um destes espaços comporta níveis de leitura diferenciados. Se dentro das igrejas subsistem os princípios do *religioso* e do *cultural*, através da entrada constante de visitantes, procurando aí uns as verdades que lhes complementem e aconcheguem as *ansiedades* e outros a utilizá-las como locais de celebrações eucarísticas, meditações e oração, dentro dos museus também podem subsistir os mesmos princípios, mas com outras ritualidades, sejam elas a visita guiada (fig. 51) com explicações sobre a vida ou a arte ou somente os diálogos silenciosos que cada um estabelece com as obras, como se de uma *via sacra* se tratasse. A vontade e a qualidade do conhecimento e a descoberta que cada

visitante exige e transporta dentro de si, situam-no em patamares diferenciados. Alguns, com efeito, deslocam-se por rotinas e estatuto social, outros, por profissionalismos vários (análise, estudo, investigação) e outros ainda pela simples necessidade de diálogo e contemplação visual.

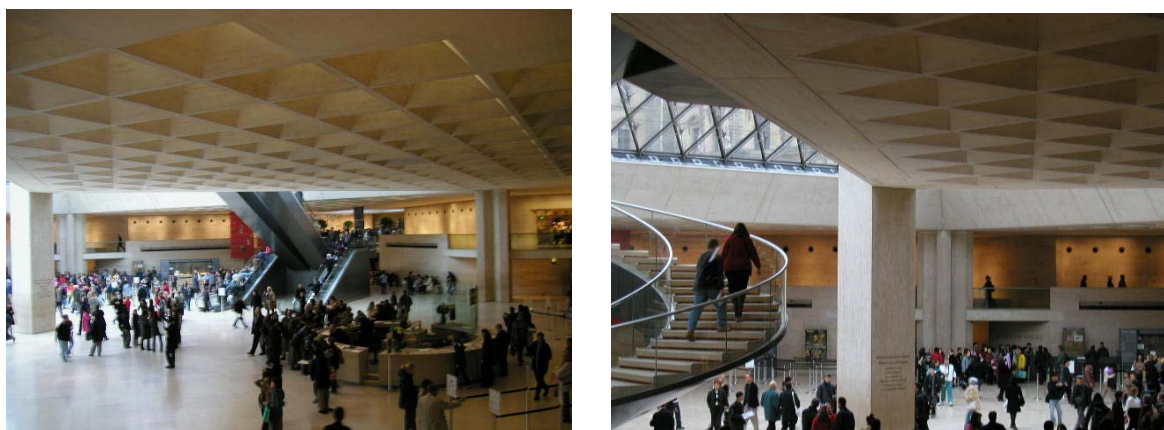


Fig. 50. O átrio do Museu do Louvre debaixo da «pirâmide» é uma encruzilhada de culturas e sensibilidades. J. Ming Pei renovou o Louvre em 1985 (aprovação do projecto), tornando-o, a partir de 30 de Março de 1989, num espaço mais aberto e apto à recepção de todos os que o procuram. Este arquitecto define museu como sendo «um espaço sagrado cuja arquitectura tem de se adequar a tal sacralização»⁽²⁴²⁾.



Fig. 51. Henri Cartier Bresson. Um grupo de visitantes em frente da coroação de Napoleão, de Jacques-Louis David, no Museu do Louvre, fotografia, 1954. Uma relação entre fotografia e pintura que questiona o que se vê no museu. O *acontecimento* ou a *obra*?

⁽²⁴²⁾ <http://www.louvre.fr/francais/palais/grandlou/pyramide.htm>.

A peregrinação é sempre um percurso entre dois pontos marcado pela procura da *verdade*, e estes pontos são orientados por crenças em conteúdos veiculados por pólos difusores, de que Roma é um exemplo, desde 313, no caso específico do cristianismo. Peregrinações de carácter religioso, de carácter cultural, de ambos com a predominância de algum deles, têm-nos feito mover em torno de geocentrismos culturais que, desde Roma a Nova Iorque, passando por Paris e Londres, em várias épocas da nossa civilização ocidental, se têm imposto de modos bastante explícitos, aquando de reconhecimentos geralmente alicerçados em comparações que nós próprios lhes solicitamos.



Fig. 52. A praça em frente da Basílica de São Pedro rodeada pela colonata de Bernini (1657).



Fig. 53. Lino António, *Via Sacra* (1955), Santuário de Fátima, cerâmica policromada, debaixo das arcadas, de cada um dos lados da porta principal da basílica. Estas catorze pinturas cerâmicas são uma das primeiras recepções aos peregrinos.

Nos templos de peregrinação, os alpendres e os recintos exteriores (fig. 52) são as soluções arquitectónicas encontradas para dar resposta ao grande número de visitantes ou crentes que cada templo recebe constantemente.

São estes espaços a sala ampla que antecede a chegada e a entrada no templo depois da viagem ou depois da *via sacra* feita pelos visitantes e crentes até esse local. Como já referimos, a Via Sacra, enquanto elemento visual contextualizado nos textos bíblicos do *Novo Testamento* que narra visualmente as últimas horas da vida de Cristo, é composta por catorze passagens — cada uma representada por um «quadro» (pintura, baixo-relevo ou vulto perfeito) — e está inserida geralmente no interior do templo. Mas nas igrejas de peregrinação é por vezes colocada no seu exterior, debaixo de um alpendre, como acontece, por exemplo, com os grandes painéis cerâmicos do Santuário de Fátima em pintura cerâmica policromada feitos por Lino António em 1955, e produzidos na Fábrica Viúva Lamego (fig. 53). A Via Sacra, sendo a representação desse tormentoso percurso de Cristo, é também a representação da peregrinação que cada um de nós *deve fazer* à inacessível *Terra Santa*. A *peregrinação* e a *viagem* são as fontes inesgotáveis dos conhecimentos por que se anseia, que se adquirem e que nos fortalecem. Desde o período medieval que se verificam deslocações de artistas entre os grandes centros de produção artística europeus, à procura de novos conhecimentos ou, simplesmente, de novas obras. Álvaro Pires, de Évora, João Gonçalves⁽²⁴³⁾ ou Eduardo, o *Português*, que recebe em 1580, em Antuérpia, o grau de mestre pela Corporação de São Lucas⁽²⁴⁴⁾, são alguns exemplos de viajantes em peregrinação às fontes do conhecimento de que se precisa e no qual se acredita, seja de carácter religioso ou não. Toda a viagem é uma peregrinação porque tem sempre um *ponto de chegada*, fulcral, mesmo nuclear, que imprime sentido ao percurso e justifica o esforço expendido.

Vários são os pontos cristãos de confluência destas viagens, desde Jerusalém e Roma até Santiago de Compostela, no período medieval⁽²⁴⁵⁾, e Fátima, na segunda metade do século XX. O Santuário de Fátima começou a ser erguido a partir dos anos 20, com uma basílica do arquitecto Gerardus van Kriechen, e continua em crescimento, com

⁽²⁴³⁾ ROSÁRIO GORDALINA, «Outros pintores portugueses em Itália no início do século XV», in *Álvaro Pires de Évora*, Lisboa, Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 1994, pp. 73-86.

⁽²⁴⁴⁾ ARMANDO VIEIRA SANTOS, «Eduardo, o Português», in *Dicionário da Pintura Universal*, Lisboa, Estúdios Cor, 1973, p. 118.

⁽²⁴⁵⁾ CARLOS ALBERTO FERREIRA DE ALMEIDA, *Vias Medievais. Entre Douro e Minho*, Porto, Universidade do Porto, 1968 (tese de licenciatura).

intervenções de Cotineli Telmo, Lino António e, mais recentemente, com o projecto do arquitecto Alexandros Tombazis para uma segunda basílica (fig. 30) com vista a serem criadas melhores condições para a recepção aos peregrinos. Como ponto de confluência, o Santuário de Fátima é consequência de uma aparição, desgarrado num meio rural, bucólico, ausente de quaisquer referências históricas e religiosas dignas de nota, a não ser as que se referem ao facto de estar inserido numa região delimitada por três vértices com uma grande densidade político-religiosa, como o são o Mosteiro de Alcobaça (século XII), o Mosteiro da Batalha (séculos XIV e XVI) e o Convento de Cristo, em Tomar (século XVI), e surgiu da interpretação dessa aparição e da sua continuada representação segundo uma sensibilidade naturalista tanto no pensamento como na obra feita. Uma azinheira eleita de entre várias, um rebanho de ovelhas, três pastorinhos, nuvens, uma senhora vestida de branco e luz, eis os elementos que estruturam a iconografia de Nossa Senhora de Fátima a partir de 1917 ⁽²⁴⁶⁾. A sua crença tem crescido a par da obra feita pelo homem no local, primeiro delimitando o espaço sagrado do santuário em redor de uma azinheira e depois testemunhando autenticidades e emprestando-lhes dignidade. Muitas obras têm sido erguidas neste local, as quais, não sendo o motivo religioso das constantes peregrinações, são na prática os seus pontos finais visíveis (fig. 54), a razão última da deslocação, pouco importando a cada crente as contingências das diferentes origens formais ⁽²⁴⁷⁾.

Os museus de arte e templos são invadidos diariamente por verdadeiras multidões que desejam ver por dentro realidades não comuns, ou universos particulares, sendo a obra plástica, neste caso, o veículo que os conduzirá na descoberta desse desejo (figs. 55 e 56).

Determinadas obras elevadas ao domínio do sagrado tornam-se ícones, ídolos ou modelos de toda uma cultura. Perante elas, motivados umas vezes por dinâmicas económicas, mas outras vezes culturais, sensíveis e intimistas, o ritual da contemplação e o sentido da viagem são cumpridos e comprovam-se úteis (figs. 57-59).

⁽²⁴⁶⁾ Narrando pictoricamente o acontecimento na paisagem bucólica da Cova da Iria, em Fátima, Henrique Medina, em 1944, encontrava-se nos Estados Unidos a pintar uma *Aparição* tendo como modelo Linda Darnell. *Henrique Medina*, catálogo, Lisboa, Fundação de Calouste Gulbenkian, 1983.

Esta actriz esteve envolvida no filme *The Song of Bernardette*, de 1943, de Henry King (sobre Nossa Senhora de Lourdes, *Aparição*, de 1858) e em *The Miracle of Our Lady of Fátima*, de John Brahm, de 1953, representando o papel de Maria.

⁽²⁴⁷⁾ Em 1919 a capelinha será o primeiro templo a ser construído na Cova da Iria e a ser usado como local de oração.



Fig. 54. João José Sousa Araújo, retábulo-mor da basílica de Fátima, *Mensagem de Nossa Senhora aos Videntes*, (representa o bispo da diocese, D. José, de joelhos, do lado esquerdo, e as figuras de Pio XII, de João XXIII e de Paulo VI), arquitectura retabular à maneira neoclássica. Lateralmente existem vitrais do mesmo autor descrevendo cenas da Aparição.



Fig. 55. O interior da catedral de Milão (1386), em 2004, como muitos outros edifícios cristãos, é um espaço onde o universo museológico se funde com o universo religioso. Intervenções de todas as épocas são exibidas simultaneamente como património cultural e espiritual.



Fig. 56. Hubert Robert (1733-1808), *Projecto do arranjo do Louvre*, 1796. Nomeado conservador do Museu, deixou-nos muitas vistas, umas reais e outras inventadas, do Museu durante o decorrer das obras. Imaginou a *Grande Galerie* (fotografia do lado esquerdo) tal qual nós a descobrimos em 2005 (fotografia do lado direito), diariamente percorrida por uma multidão de viajantes.



Fig. 57. Leonardo da Vinci (1452-1519), *Gioconda* (1503-1506), Louvre, Paris, 2003. Esta obra está em permanente observação. A sua presença é tão sublinhada que ofusca todas as outras, nomeadamente aquelas que, até Março de 2005, estavam imediatamente ao seu lado como é o caso da obra de Salvator Rosa, de 1652.



Fig. 58. Miguel Ângelo (1475-1564), *Juízo Final* (1508-1541), Museu do Vaticano, 2002.

Actualmente a capela Sistina, no Vaticano, assim como muitos outros locais estão permanentemente repletos de multidões em pleno ritual contemplativo, mas nem sempre a contemplação é o objectivo da peregrinação ao museu de arte, desse modo transformado em praça, no grande recinto coberto, o único espaço público possível de ser partilhado por todos e capaz de receber peregrinos ou forasteiros num verdadeiro espírito ecuménico. Também a análise, a investigação e a divulgação são o objectivo dos muitos que desejam penetrar nos segredos da obra, apetrechando-se de critérios que naturalmente exigirão outros níveis de contemplação e acuidade, mais racionalizados, mas apenas ao nível das metodologias da observação. De entre muitas metodologias possíveis, é frequente ver-se no museu aqueles que praticam a obra, reproduzindo todos os seus passos e todas as suas fases através da compreensão visual das matérias e do modo como são compostas (fig. 60), efectuando um percurso por toda a sua superfície, desde os pontos mais nucleares até aos mais secundários e periféricos.



Fig. 59. Raffaello Sanzio (1483-1520), *Transfiguração* (1517), Pinacoteca de Milão, em 2004.



Fig. 60. Museu do Louvre, Paris, em 2004.

Os museus de arte e os edifícios religiosos são dois pontos essenciais no desenvolvimento de qualquer núcleo social. Aparentemente em oposição pela dimensão religiosa de um e pela dimensão laica do outro, são no entanto comparáveis pelo carácter sagrado de ambos — e este carácter sagrado é totalmente devido aos conteúdos materiais, conceptuais ou espirituais que residem no património acumulado. Ambos se tornaram arquitecturas imbuídas de conteúdos suficientes para serem pontos de convergência de peregrinos, sejam os seus objectivos religiosos ou culturais. Enquanto os museus são espaços que acumulam colecções, sendo elas a sua razão de existir, as igrejas são uma obra acumulada desde a sua fundação até à actualidade, resultante de dádivas, muitas vezes em cumprimento de penitências, sem a preocupação de coleccionar, mas apenas a de cumprir liturgias diárias.

Quando na primeira metade do século XX os museus foram contestados precisamente por serem armazéns de antiguidades insensíveis à modernidade, de imediato surgiram outros museus, concebidos já não como armazéns mas como verdadeiros templos⁽²⁴⁸⁾ nos quais a sua forma (arquitectura) é vista ela própria enquanto obra, enquanto escultura integrada no tecido urbano, ou enquanto monumento erguido em função de determinados desígnios político-sociais.

Para além destes museus, quase templos, que a segunda metade do século XX criou para a arte do seu tempo, também a arte vai procurar cativar o público do edifício religioso — tradicionalmente mais interessado no urbanismo, na arquitectura e na história — perspectivando nele intervenções plásticas. A igreja continua a assumir uma função museológica⁽²⁴⁹⁾, cumulativa com a religiosa, com maior ou menor evidência consoante os casos⁽²⁵⁰⁾.

Do entendimento da existência destes dois públicos, um que procura as igrejas, os conventos e os mosteiros por motivos histórico-culturais e religiosos e outro que procura na arte as referências e as verdades para o seu quotidiano, frequentando museus e galerias, resulta que os agentes promotores da arte cada vez mais se sirvam dos espaços religiosos cheios de história e os considerem ideais para intervenções de ordem estética, acentuando-lhes o papel de locais de peregrinação, agora com um público peregrino⁽²⁵¹⁾ — ao mesmo

⁽²⁴⁸⁾ O Solomon R. Guggenheim Museum, de Frank Loyd Wright, em Nova Iorque, 1943-1959.

⁽²⁴⁹⁾ Na Sé de Lisboa realizou-se a exposição «Arte sacra vicentina», em 2004. Organizada com objectos do século XX, é neste caso a função museológica que salientamos.

⁽²⁵⁰⁾ ROBERT POUSSEUR, *Les Eglises seront-elles des musées?*, Paris, Editions de l'Atelier, Editions Ouvrières, 1999.

⁽²⁵¹⁾ Muitos artistas contemporâneos estão hoje associados a lugares de culto e as intervenções estéticas nestes espaços litúrgicos sucedem-se: Christian Boltanski na chapelle de Saint Louis de La

tempo envolvido com a globalidade do templo e com a particularidade de cada uma das obras que este contiver — estabelecendo-se ligações sensoriais e intelectuais entre a antiguidade e a contemporaneidade.

Com efeito, museus e edifícios religiosos são grandes espaços de recepção de peregrinos, e a obra que neles estiver patente será o vértice de um percurso idealizado previamente.

Salpêtrière, Jean-Paul Marcheschi na abadia de Flaran, Bill Viola na Eglise de Saint Eustache em Paris, são apenas alguns exemplos. «Ainsi, l'art contemporain intéresse-t-il de plus en plus les responsables en charge de ces lieux, et force est de constater que les artistes manifestent également leur intérêt, car ils sont nombreux à accepter de franchir le seuil de l'espace religieux. Une fois ce seuil franchi, nombreux sont les artistes qui n'hésitent pas à renouveler cette expérience. De cette façon, les lieux de culte deviennent, au même titre que le musée ou la galerie, un enjeu d'exposition pour l'art contemporain.

Le phénomène inverse se développe également. En effet, depuis plusieurs décennies certains lieux culturels, parfois désacralisés car désaffectés, ont été transformés en centres culturels ou se muent occasionnellement en lieux d'exposition pour l'art contemporain. Dans les deux cas, la question du sacré et celle de l'art contemporain sont étroitement liées.

Le propos de cet essai est donc de s'interroger sur ce nouveau phénomène d'expositions au sein des lieux de culte. Celles-ci affichent leurs particularités par rapport aux expositions traditionnelles, elles offrent une nouvelle tribune aux artistes et donnent un nouveau souffle aux lieux culturels», LARA BLANCHY, *Les Expositions d'art contemporain dans les lieux de culte*, Grignan, Editions Complicités, 2004.

11. O ESPAÇO DA PINTURA RETABULAR — O objecto, o além e o aquém

11. O espaço da pintura retabular — O objecto, o além e o aquém

O retábulo, como objecto do culto cristão, se começou por ser a estrutura colocada por detrás do altar, rapidamente adquiriu importância dentro do espaço religioso, assumindo-se tanto como o elemento de recepção e de boas-vindas aos peregrinos como a porta primordial no interior da própria arquitectura que o protege.

A sua complexidade construtiva, desde as suas origens medievais, sempre convocou uma equipa de técnicos. Este facto faz-nos considerar o retábulo não como uma obra de autor mas sim como obra colectiva. No entanto as referências às autorias dos retábulos sublinham habitualmente apenas um dos seus protagonistas, o ensamblador, o entalhador, o pintor, ou desenhador, remetendo para segundo plano todos os outros. O retábulo é sempre um trabalho colectivo que busca uma uniformidade dentro do espaço religioso cristão, confluindo nele várias áreas da tecnologia da produção plástica e privilegiando-se a percepção do objecto através da estrutura bidimensional com a qual se ocultam as paredes interiores do templo, por vezes quase na totalidade, como se verifica em muitas das igrejas do estilo nacional, dos séculos XVII e XVIII, transformando-as em autênticas grutas de ouro⁽²⁵²⁾. A madeira entalhada era revestida a folha de ouro,

⁽²⁵²⁾ «O conceito da unidade, realizado na talha dourada dos retábulos, alargou-se para abranger a capela-mor e, depois, o resto do interior da igreja. Assim, altares, púlpitos, grades e vãos foram ligados por meio de um revestimento de madeira douradas, com os quadros pintados, os azulejos, os relevos e os mármores do templo. A igreja ‘toda de ouro’, que daí resultou, foi uma realização sem paralelo no passado», ROBERT SMITH, *ob. cit.*, 1962, p. 79.

constituindo-se como uma arquitectura dentro de outra arquitectura. Esta *arquitectura retabular* adossada aos planos verticais que definem os limites físicos do espaço sagrado é a *superfície* que separa esse espaço sagrado em que nos encontramos, no interior do templo, de um outro, o *espaço divino*, representado, induzido e simbolizado pelos procedimentos da construção artística. Através dele se estabelece uma relação entre o ser crente, observador ou visitante (o *aquém*), o meio (as soluções retabulares) e aquilo a que ele se equivale (o *além*).

Porém, mais do que um objecto que se define como retábulo, o que nas igrejas nos é proposto, pelo menos desde o século XVI⁽²⁵³⁾, altura em que deixou de ser móvel para ser totalmente integrado na arquitectura, são soluções retabulares, que esteticamente têm evoluído, alheias às preocupações inerentes às vanguardas estéticas, pelo carácter necessariamente cauteloso das instituições religiosas em relação aos temas da sociedade em geral. Estas soluções retabulares, que se assumem como as faces exteriores de edifícios divinos, só são permeáveis às questões da mente. Elas repartem-se entre o espaço sagrado e o espaço divino, assumindo a função de veículos que possibilitam a oração e a contemplação mesmo para além dos momentos das celebrações litúrgicas periódicas e colectivas. Elas representam a *liturgia sem tempo*, do mesmo modo que, como objecto estético, também incorporam o princípio da arte como coisa imortal, não efémera, não consumista — princípios não consentâneos com aqueles que ultimamente têm regido o sentido da arte.

Os retábulos ou, melhor, todas as soluções retabulares são suportes de meditação com uma dimensão formal extremamente forte, porque nelas se reconhece a matéria que os molda e a personalidade de quem as fez, mas também com uma outra dimensão, mais próxima dos conteúdos, das ideias e dos conceitos, que transforma as matérias e a tecnologia aplicadas em simples pretextos ou meios.

O retábulo cristão constitui-se como o núcleo primitivo e central de todo um vocabulário iconográfico que influenciou toda a arte ocidental. Podemos por isso dizer que a universalidade que durante tantos anos a arte ocidental requisitou para si se deve a uma cultura cristã com objectivos expansionistas muito definidos. A narratividade de uma crucifixão de Cristo e a abstracção do seu desenho feito pela intersecção de uma horizontal (repouso) com uma vertical (crescimento), a *cruz*, transformaram-se nos símbolos de uma religião que sempre procurou conseguir conquistar a universalidade. A vida dos santos, da

⁽²⁵³⁾ ILÍDIO SALTEIRO, *ob. cit.*, 1987.

Virgem e de Cristo foram temas frequentemente expressos nas soluções retabulares de todas as épocas. De entre muitos temas a Visitação e a Anunciação permanecem como momentos de reflexão por excelência, com razões que apenas a metodologia de cada um dos seus produtores pode explicar. Paul Delvaux, em 1949, Gerhard Richter, em 1973 (fig. 61), Andy Warhol, em 1984 (fig. 62), ou Bill Viola, em 1995 (fig. 23), correspondem apenas a alguns dos que na segunda metade do século XX trataram estes temas.

Hoje, o universalismo da arte e da religião cristã é aceite como relativo, e expressões como *multiculturalismo* vão significando já uma aceitação de todas as outras culturas, em paralelo, sem o predomínio de qualquer uma delas. Nos anos 60 o Concílio do Vaticano II definia os princípios dos diálogos inter-religiosos, considerando-os desejáveis para um entendimento da humanidade. Mark Rothko, entre 1966 e 1977 (fig. 29), e Michelangelo Pistoletto, em Marselha, em 1999 (fig. 28), criaram espaços de meditação e de oração comuns a todas as religiões, em claro sinal do advir.

Estes princípios ecuménicos também têm agitado a concepção do projecto e a construção da nova basílica de Fátima ⁽²⁵⁴⁾, a cargo do arquitecto Alexandro Tombazis (fig. 30), deixando perceber dentro das instituições religiosas fortes dissonâncias sobre este espírito tão vinculado pelo último concílio. A aproximação e o entendimento entre religiões são uma consequência dos objectivos que o Concílio do Vaticano II enunciou, pois o ecumenismo (21 de Novembro de 1964), as relações da igreja com as religiões não cristãs (28 de Outubro de 1965) e a aceitação da liberdade religiosa (7 de Dezembro de 1965) são documentos conciliares que procuram o diálogo não só entre cristãos desunidos ⁽²⁵⁵⁾ mas, acima de tudo, entre todos os homens ⁽²⁵⁶⁾.

⁽²⁵⁴⁾ A Igreja da Santíssima Trindade será a nova basílica de Fátima. Trata-se de um projecto, aprovado em Junho de 2004, do arquitecto grego Alexandros Tombazis (vencedor de um concurso internacional), um espaço polivalente de planta circular. A primeira pedra foi lançada em Junho de 2004 e prevê-se estar concluída em 2007.

⁽²⁵⁵⁾ «Promover a restauração da unidade entre todos os cristãos é um dos principais propósitos do Sagrado Concílio Ecuménico do Vaticano II», *Concílio Ecuménico do Vaticano II, Documentos Conciliares e Pontifícios*, Braga, Editorial Apostolado da Oração, 1987, p. 132.

⁽²⁵⁶⁾ *idem*, pp. 129-144, 213-218 e 261-274.



Fig. 61. Gerhard Richter, *Anunciação segundo Ticiano*, óleo sobre tela, 125 cm x 200 cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, em Washington, 1973.



Fig 62. Andy Warhol, *Anunciação segundo Leonardo da Vinci*, serigrafia, 63 cm x 94 cm, 1984.

Todavia o Concílio não fomentou o modo tradicional de fazer e pensar o interior do espaço religioso cristão, porque outros valores se ergueram em época de pós-guerra, quando era necessário recuperar e refazer tudo, aplaudindo-se a sobriedade e a utilização de poucas imagens e defendendo-se que o uso indiscriminado delas poderia distrair o crente. Estamos numa fase em que o predomínio da arquitectura irá ser evidente em grande número das igrejas que foram criadas desde então.

A Igreja de Nossa Senhora de Fátima foi a primeira igreja feita em Lisboa depois da implantação da República, em 1938, e poucas surgiram até meados do século. Após o Concílio, a proliferação de novas igrejas, agora construídas segundo novos princípios, foi enorme. A igreja deixou por completo de obedecer à planta desenhada pela cruz e baseada em naves, delimitando espaços geométricos regulares e simétricos. Todo o mobiliário interior foi reposicionado de modo a poder responder aos preceitos da nova liturgia. A igreja torna-se ainda a principal dependência de um conjunto de instalações que dão apoio social, espiritual, educativo e cultural às comunidades onde se inserem, que geralmente são comunidades periféricas, recém-chegadas aos grandes centros urbanos, locais onde a prática da catequese e o apoio social tentam colmatar lacunas. Estas instalações, que podem constar de residências ou refeitórios, contam com o apoio da população circundante para a sua manutenção. Muitos destes edifícios situados nas periferias das grandes cidades cumprem assim funções «conventuais».

Neste contexto, de que modo sobreviveu o retábulo? Do mesmo modo que houve rupturas significativas na produção artística europeia ao longo do século XX, também na produção artística para os espaços do culto cristão as houve, apesar de o retábulo persistir através de revivalismos muitos prolongados durante o século XIX e a primeira metade do século XX (José Malhoa, *Retábulo de Nossa Senhora da Consolação*, na igreja paroquial de Chão de Couce, 1933, fig. 34). As soluções estéticas retabulares integradas na arquitectura não têm como função mediar a relação entre o sagrado e o profano, uma vez que esta já foi estabelecida pela arquitectura, mas acentuar a relação entre esse espaço sagrado e um espaço sublime ou divino, povoado unicamente pelas essencialidades em que se acredita. Trata-se de um espaço interior, mental, tão mais real quanto maior for a nossa crença, no qual a solução retabular serve apenas de meio para nos facilitar o acesso.

O retábulo é simultaneamente um objecto visível (n.º 5, cap. 1) se considerarmos a matéria que o molda, e uma coisa invisível (n.º 6, cap. 1) se o considerarmos essencialmente como uma via para se perceber, ou reflectir sobre, a dimensão espiritual da vida.

Aparentemente antagónicos, os desígnios do Concílio do Vaticano II e os dos movimentos de arte de vanguarda acompanham-se em paralelo nesta vitória dos conceitos, do discurso, ou da palavra sobre a figuração ou a iconofilia (n.º 3, cap. 1). As missas deixam de ser ditas em latim para serem ditas nas línguas vernáculas das regiões onde forem celebradas. Os espaços antigos são adaptados ao novo culto de acordo com autorizações diocesanas, e as liturgias deixam de ser celebradas em função do retábulo

portador de uma identidade simultaneamente atemporal e divina, para ser celebrada em função da temporalidade da palavra, proferida pelo celebrante no momento festivo da missa, receptiva a criações metafóricas (n.º 8, cap. 1). De facto, na época barroca a utilização da alegoria era frequente para uma personalização visual das ideias, mas no século XX os conceitos e as palavras substituem-se às representações, e com eles pululam as metáforas. Simultaneamente, diferenças e semelhanças apenas ajudam a compreender melhor o processo criativo na actualidade, oscilando por um lado entre figurações, abstracções, expressionismos, etc., e por outro entre forma, conceitos e ideias. O espaço religioso não pode quedar-se a este processo quando tem de dar resposta a questões retabulares que tenham por objectivo ultrapassar as meras questões de ordem ornamental e funcional (simbólica, narrativa ou outra), para se tornarem o ponto final do objectivo peregrinado. Aqui, o tema tratado como metáfora ⁽²⁵⁷⁾ pode ser a estratégia.

A capela de peregrinação de Santa Maria degli Angeli, no Monte Tamaro, na Suíça, a cerca de 2000 metros de altitude, do arquitecto Mario Botta (figs. 49 e 63), com

⁽²⁵⁷⁾ «Por detrás do construir está sempre um pensamento que é também uma condição ética para o nosso trabalho. Não se pode trabalhar apenas para finalidades técnicas, como faz, de forma ilusória, a indústria da construção. Por detrás ou dentro da obra do homem, mesmo a mais pequena, existem uma tensão e uma história que remete ao arquétipo, ao significado primordial.

A minha é uma história singular, que não consigo ainda decifrar completamente. Até agora nunca tive de escolher o que fazer; pelo contrário, fui escolhido. Por uma série de circunstâncias e acontecimentos, fui chamado a resolver problemas muitas vezes inesperados e longe das minhas preocupações. Em Ticino, tenho muitos amigos arquitectos e tentei passar-lhes alguns trabalhos. Verifico porém que o potencial cliente prefere não realizar o trabalho a dirigir-se a outro arquitecto. Isto significa que o cliente, no momento da escolha, investe no arquitecto na mesma medida em que investe na aventura de uma nova obra. Isto também serve para dizer que uma série de desejos e expectativas fazem que frequentemente seja o trabalho a procurar o arquitecto, e não o contrário.

Apresentando o volume da minha obra completa às Edições Artemis-Motta em Milão, Pier Luigi Nicolini fazia-me notar que o período de 85 a 90 contempla mais de cem projectos. Experimentei um certo incómodo, uma espécie de necessidade instintiva de me justificar perante aquele número. Contudo julgo ter trabalhado normalmente nestes anos, envolvi-me na minha actividade com alegria e esforço, quase como se trabalhar fosse, como o respirar, uma função absolutamente necessária à vida [...] Entre aqueles projectos estão muitos concursos e também muitas propostas que permaneceram no papel (os projectos realizados são uma dúzia): é significativo notar que nenhum pedido de construção se pode converter apenas em dados técnicos e funcionais. Quase sempre o pretexto funcional tem inevitavelmente comportado também uma procura que poderia definir de carácter evocativo. Tenho notado como ao arquitecto artesão, ao arquitecto pragmático é pedido que desenvolva temas de significado metafórico e simbólico. Primeiro enfrentei temas culturais como a biblioteca, depois os teatros, os museus, agora as igrejas. A última encomenda, que em parte me surpreendeu, veio de Jerusalém, de onde me pediram para imaginar num parque a Arca de Noé. Estou a trabalhar com Niki de Saint Phalle para construir esta arca, que propus realizar em pedra. Niki fará os animais. Como vê, trata-se de um daqueles temas que se afastam da vertente técnico-funcional para assumir valores metafóricos.

O problema é que também a vida de um arquitecto não é certa. Gostaria de trabalhar ainda muito e ver, daqui a duas ou três gerações, quais poderiam ser as encomendas, os temas futuros [...] Mas repito que não é o arquitecto a escolher: a Arca de Noé é um presente que recebi. Uma outra ocasião extraordinária é a da igreja de Monte Tamaro, no cimo da montanha. Devo este trabalho a uma proposta inspirada, que era a procura de outros significados para além dos litúrgicos. Procurava uma maneira ideal para sublimar o interesse pela montanha. Mas neste caso parece-me que o arquitecto organiza também outras forças, diferentes das suas ideias; já não está só, está sempre sustentado, impelido pelas aspirações colectivas.» MARIO BOTTA, *Ética do Construir*, Lisboa, Edições 70, 1998, pp. 136-137.

uma solução retabular a fresco executada por Enzo Cucchi, resulta de uma encomenda de um capela votiva, feita por um particular em memória da sua mulher falecida, e que também contribuisse para a valorização paisagística da montanha. «Como um viaduto que desemboca na montanha» ou «um prego de pedra»⁽²⁵⁸⁾, a intervenção pictórica de Enzo Cucchi, que do exterior se prolonga para o interior, acaba num grande fresco composto por duas mãos numa posição explicitamente ambígua, entre acolhimento e dádiva (fig. 49). Lateralmente, a transparência visual do vidro, a pintura a fresco e as palavras transcrita nas paredes negras dirigidas à Virgem Maria são o enquadramento do espaço sublime e divino, muito para além do espaço sagrado em que o crente fisicamente se situa.



Fig. 63. Enzo Cucchi, Igreja de Santa Maria degli Angeli, Monte Tamaro, Lugano, Suíça, 1996. Pinturas retabulares a fresco nos limites laterais da igreja combinadas com uma fenestração que simultaneamente as ilumina e deixa perceber a altura a que nos encontramos (2000 m).

Este espaço religioso, sagrado, que ajuda a descobrir o outro, o divino, pode ser também espaço museológico sem que nenhum dos dois fique por isso empobrecido.

É frequente em grandes espaços religiosos, como por exemplo na catedral de Santiago de Compostela e na Basílica de São Pedro, em Roma, conseguirmos distinguir duas atitudes diferenciadoras nos peregrinos: o visitante das obras, das coisas, e o visitante

⁽²⁵⁸⁾ Idem, *ibidem*, p. 66.

crente na verdade que elas incorporam. Ambos são visitantes peregrinos, em processos de busca de coisas diferentes, mas serão estas atitudes tão diferenciadas assim?

As igrejas transformadas em museus ⁽²⁵⁹⁾, em centros culturais, em espaços museológicos ⁽²⁶⁰⁾, ocorrem já com uma frequência evidente e são o motivo para muitas das peregrinações que caracterizam as viagens do nosso tempo e despertam a vontade de conhecer outros espaços para além dos nossos nesta encruzilhada de culturas em que vivemos.

As soluções retabulares que encontramos no interior das igrejas cristãs estão na sequência directa de uma cultura europeia cristã que, ao longo de quase dois milénios, teve objectivos de universalidade e desenvolveu uma peça que se tornou género—o retábulo—até ao momento em que sendo posta em causa a pintura dita de cavalete, também ele se modificou passando igualmente a ser reequacionado.

O retábulo de hoje pode tanto estar integrado nos espaços religiosos cristãos como reintegrado nos espaços museológicos. E nestes últimos vamos encontrar lado a lado os retábulos perdidos das estruturas primitivas, ou ainda à procura delas, e aquelas obras que desejam ser retábulos repetindo, citando e prolongando as temáticas retabulares, por vontades, necessidades ou iniciativas individuais. Estas serão as incidências maiores do próximo capítulo, para nos seguintes darmos visibilidade às soluções retabulares na actualidade, dentro do espaço religioso cristão, ao qual nos cingimos. Assim, tornou-se essencial uma análise dos espaços definidos pelas igrejas do século XX em Portugal e um levantamento do retábulo do século XX em Portugal e seus construtores, salientando os meios que cada um utilizou.

⁽²⁵⁹⁾ ROBERT POUSSEUR, *Les Eglises seront-elles des musées?*, Paris, Editions de l'Atelier, Editions Ouvrières, 1999.

⁽²⁶⁰⁾ O Mosteiro de Alcobaça (com a intervenção recente e já referida, de Gonçalo Birne), o Convento de Jesus, em Setúbal (com um projecto em curso do Carrilho da Graça), o Mosteiro de Belém e da Batalha, o Convento de Mafra e tantos outros são simultaneamente museus e espaços religiosos compreendem dentro de si dois universos: o mundo laico o mundo religioso.

II**NATUREZA DO OBJECTO**
Investigação e integração formal

1. A GEOMETRIA RETABULAR

1. A geometria retabular

A pintura integrada na arquitectura religiosa, seja móvel ou fixa, implica sempre uma planificação das intervenções através do desenho. As metodologias, os meios a utilizar, os técnicos, os conhecimentos específicos, as convicções, os desejos, necessidades ou anseios são todos vectores de um mesmo problema, que exige uma resolução conceptual prévia, que só pelo desenho se pode programar. Do mesmo modo que o edifício corresponde à concretização posterior de um desenho/projecto aprovado anteriormente e feito por uma equipa de técnicos que os *sabe fazer*, o mesmo deveria acontecer com o projecto de intervenção retabular no interior do espaço arquitectónico, uma vez que os constrangimentos impostos pelas suas características exigem de todos, tanto daqueles encarregados da sua feitura como daqueles que são ao mesmo tempo encarregados da encomenda e representantes dos futuros usufrutuários, uma cultura estética capaz de resolver com qualidade os problemas de comunicação que a obra deve expressar, porque a qualidade da reflexão — meditação ou oração — depende directamente da qualidade da *coisa* que reflecte — da obra estética.

Inicialmente organizado em díptico, tríptico ou polípticos mais complexos, o retábulo começa por ser pensado e delineado através de uma geometria plana ou bidimensional que o concebe como projecção ortogonal de um templo seccionado por planos verticais. Assim, as paredes do templo são estrutura retabular, moldura ou enquadramento, consoante a complexidade da composição que encerra. Através dessa geometria é que se separa o espaço sagrado, que é o interior do templo cristão, aberto à presença física de crentes e visitantes, do espaço divino ou mental em que se constitui aquilo que está para além do retábulo enquanto objecto e que só a nossa sensibilidade

perceptiva pode penetrar ⁽²⁶¹⁾. Por isto, o retábulo é a fachada do templo que contém um universo inatingível pela dimensão física do nosso corpo. As semelhanças construtivas entre as fachadas dos edifícios religiosos e alguns retábulos são por de mais evidentes, como há muito o referiu Robert Smith ⁽²⁶²⁾. Cornijas, entablamentos, arquitraves, arquivoltas, colunas de todas as ordens, frontões, volutas, guarda-pós no período medieval e baldaquinos no barroco são alguns dos elementos estruturais e compositivos da arquitectura que servem de abrigo à presença física da escultura e das espacialidades ilusórias da pintura.

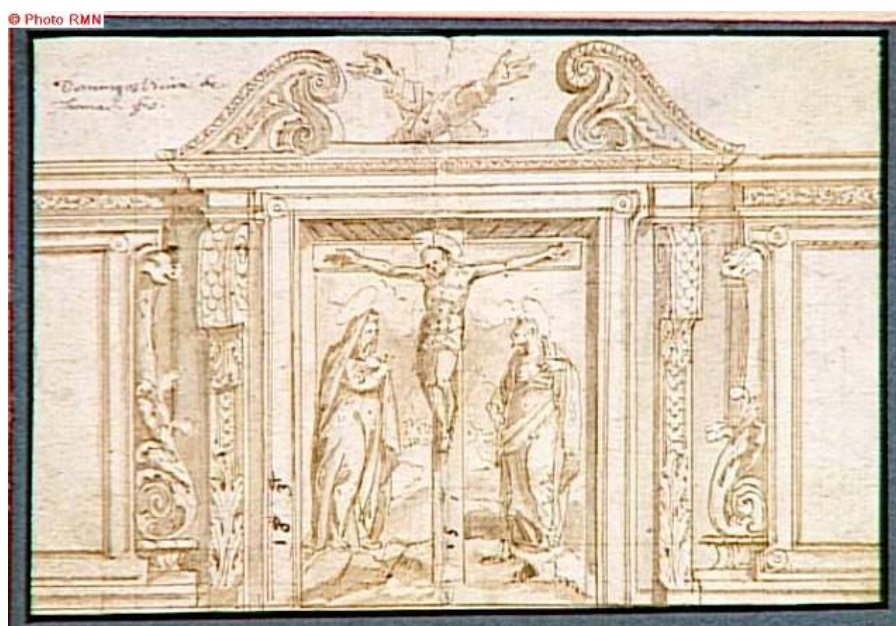


Fig. 64. Domingos Vieira Serrão, desenho de retábulo ⁽²⁶³⁾.

O retábulo, seja ele estruturado para ser talha, pintura mural ou fresco, seja em mosaico, material cerâmico, vitral, luz eléctrica ou tela, está sempre vinculado a uma

⁽²⁶¹⁾ A pintura ainda é uma coisa «mental». Apesar de a perspectiva e de conceitos de mimetismo na representação terem sido muito «exacerbados» desde o século XV, o que caracteriza a pintura como conceito é o facto de ela se elaborar num espaço exclusivamente mental, quaisquer que sejam os meios tecnológicos que tenha para se concretizar. O claro, o escuro, a cor, a figura, a posição, a distância, o movimento e o repouso são coisas «que con la sola mente, y sin necesidad de operación manual, se comprenden. Ellas constituyen la ciencia de la pintura, que permanece en la mente de sus contempladores», LEONARDO DA VINCI, *Tratado de Pintura*, Madrid, Editora Nacional, 1982, p. 36.

⁽²⁶²⁾ «Abundam analogias impressionantes entre a talha e a arquitectura nas fachadas de São Domingos, de Viana do Castelo, São Vicente, de Abrantes, e das Misericórdias de Guimarães e Aveiro. Nesta última igreja, começada em 1597, existe uma relação especialmente estreita com a talha, sendo o retábulo da capela-mor precedido por um arco de cruzeiro de pedra, do mesmo feitio. Por estas razões, os retábulos da talha renascentista merecem ser designados como um estilo arquitectural», ROBERT SMITH, *A Talha em Portugal*, Livros Horizonte, Lisboa, 1962, p. 43.

⁽²⁶³⁾ Domingos Vieira Serrão (nascido em finais do século XVI, morreu em 1678) foi pintor régio até à altura da sua morte. Teve imensos problemas com a Inquisição, que o obrigou a desfazer um painel de um retábulo no Monte de Caparica, hoje inexistente. FLÁVIO GONÇALVES, «A Inquisição portuguesa e a arte condenada pela Contra-Reforma», in *Colóquio*, n.º 26, 1963, e *História da Arte, Iconografia e Crítica*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Coleção Arte e Artistas, Lisboa, 1990, p. 126.

natureza pictórica e bidimensional, implicando um desenho de projecto que deixe antever aquilo que irá ser feito depois e que sistematize as estratégias da sua execução. Robert Smith dá-nos notícia de alguns (fig. 64), a colecção de desenhos do Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, também os tem, mas os desenhos de retábulos não são muito abundantes quanto à sua existência concreta e patrimonial, pois são meios descritivos de formas e não são a representação directa destas. No entanto estes desenhos prévios de retábulos residem implicitamente na própria obra.

No desenho dos retábulos do grande período medieval, a moldura e aquilo que ela contém ou protege são tratados exactamente com o mesmo cuidado e em simultâneo. Tudo é povoado de cor e dourados e a importância particular de um elemento não se faz sentir sobre o outro. Quase sempre objectos portáteis, mesmo apesar por vezes das suas grandes dimensões, muitos destes retábulos foram feitos por escultores mestres em ourivesaria. Estes retábulos por vezes caracterizam-se por terem a imaginária incorporada numa espécie de corte longitudinal de uma catedral gótica de ouro (figs. 2, 4 e 65). O retábulo da *Paixão*, Santo Antão da Faniqueira, em Leiria, é organizado em função de três corpos. O corpo central é uma abside principal ao fundo do eixo longitudinal do templo representado, enquanto os dois grupos laterais são o eixo transversal, ou as capelas laterais, que contêm as descrições das causas, do lado esquerdo, e as das consequências, do lado direito. Todo o assunto é descrito da esquerda para a direita, terminando na Ressurreição de Cristo, a essência da doutrina cristã, centralizado no momento de passagem em que se constitui a morte. A simetria e as triangulações são o método ordenador dos diversos elementos componentes deste tipo de obras, autónomos de qualquer integração arquitectónica.

Outros retábulos, também consentâneos com estes mesmos princípios, são integrados completamente no espaço arquitectónico. Estamos a referir-nos a retábulos não portáteis, dimensionados especificamente para determinado local, como é o caso do retábulo da Sé Velha de Coimbra, de Jean d'Ypres e de Olivier de Gand, do retábulo da Sé do Funchal (fig. 10) ou dos três painéis do que foi o retábulo de Santa Clara, actualmente um retábulo perdido do seu espaço original no Museu Nacional de Machado de Castro, em Coimbra. Neste último, será a pintura, pela natureza imaterial do que deixa ver, a fazer sentir o recorte da talha, devido a campos visuais superiormente recortados por arcos simultaneamente contracurvados ⁽²⁶⁴⁾ e rendilhados à maneira do gótico flamejante.

⁽²⁶⁴⁾ ILÍDIO SALTEIRO, *ob. cit.*, 1987, p. 20.

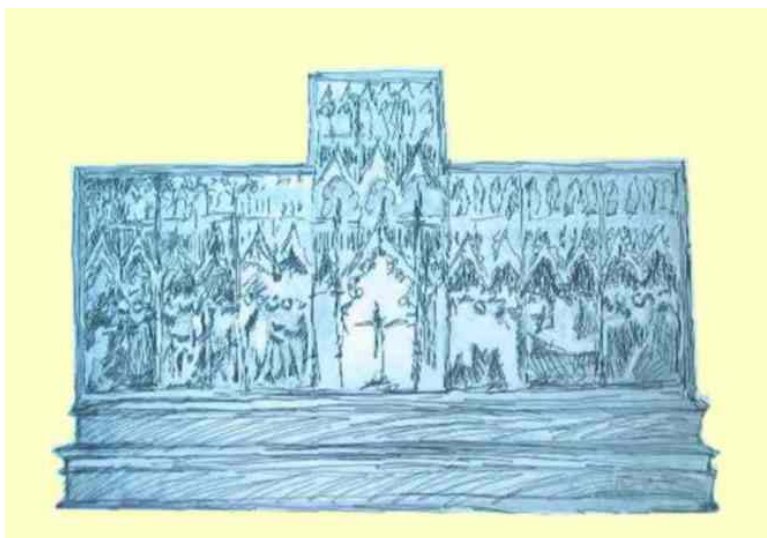


Fig. 65. Ilídio Salteiro, 2003, registo gráfico do retábulo da *Paixão*, em Santo Antão da Faniqueira, Leiria. Estrutura gótica flamejante dos primeiros anos do século XVI. O desenho dos retábulos do grande período medieval, a moldura e aquilo que ela contém ou protege são tratados exactamente com o mesmo cuidado e em simultâneo.



Fig. 66. Francisco Venegas, pintor/ourives, desenho de retábulo para a Igreja de São Vicente, em Lisboa, 1583, Museu Nacional de Arte Antiga⁽²⁶⁵⁾. Estilo arquitectural.

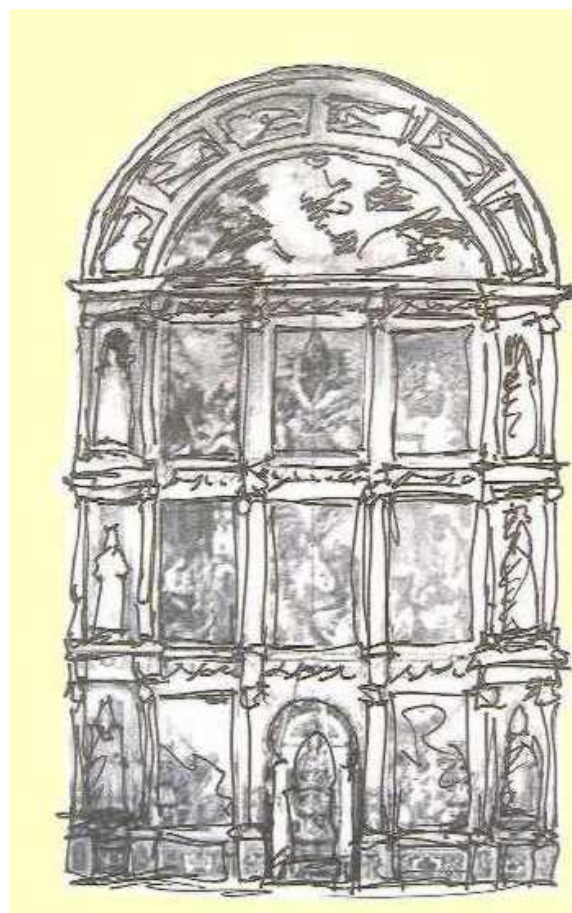


Fig. 67. Ilídio Salteiro, 2003, registo gráfico do retábulo-mor da Sé de Portalegre, de Fernão Gomes, pintor, e Gaspar Coelho, entalhador, de 1592-1595. Estilo arquitectural.

(265) ROBERT SMITH, *ob. cit.*, 1962, pp. 36-37.

A tipologia dos retábulos do século XVI destaca-se pela construção de fachadas de templos através de colunas rematadas por frontões semicirculares (figs. 66 e 67). Este frontão, geralmente semicircular, faz salientar o entablamento (fig. 66), estabelecendo uma ligação entre as colunas, ao mesmo tempo que desenha um espaço *protegido* e preparado para todo o tipo de acontecimentos pictóricos. Estes retábulos tanto podem ter um ou mais andares e também duas ou mais abas, ou alas, laterais, que nos remetem para os volantes dos retábulos móveis do período medieval. A representação pictórica propriamente dita ocupa os espaços centrais, representando tanto os conceitos universais da temática retabular (Anunciação, Visitação, Natividade, Paixão, Ressurreição) como o orago a quem é dedicado o edifício. A imaginária, por outro lado, ocupa espaços laterais representando, com frequência, os doutores da Igreja ou outros representantes históricos. Os retábulos de Nossa Senhora do Carmo em Coimbra ou o da sé de Portalegre (fig. 67), ou da igreja da Luz, de Carnide, em Lisboa, protagonizam o estilo que Robert Smith considera arquitectural ⁽²⁶⁶⁾.

No século XVII, quando de um domínio absoluto da estética tridentina, os retábulos da Companhia de Jesus irão adquirir um comportamento volumétrico e arquitectónico muito acentuado, sendo a pintura remetida para espaços pontuais, no painel central ou num óculo aberto no frontão. A cenografia inicia então o domínio do espaço religioso, servindo para evidenciar os discursos ideológicos e religiosos através dos meios que a expressão plástica colocava à sua disposição nessa época. O retábulo de *Santo Inácio*, na Sé Nova de Coimbra ⁽²⁶⁷⁾, e o retábulo-mor da Igreja de São Roque ⁽²⁶⁸⁾ são já exemplos deste período (fig. 68). A talha ornamental, tanto figurativa como abstracta, começa também neste período a sobrepor-se em importância à talha arquitectónica do período anterior, contribuindo para que o estatuto do entalhador se equipare, ou mesmo se sobreponha, ao do escultor, pintor ou arquitecto, iniciando um período muito peculiar da nossa produção retabular.

Em finais do século XVII e inícios do século XVIII, os retábulos em Portugal podem ser integrados no *estilo nacional*. Neles, é a obra do entalhador (de madeira) que sobressai

⁽²⁶⁶⁾ ROBERT SMITH, *ob. cit.*, 1962, p. 43.

⁽²⁶⁷⁾ *Retábulo de Santo Inácio*, na Sé Nova de Coimbra, 1640-1670. ROBERT SMITH, *ob. cit.*, 1962, p. 60, e *Inventário Artístico de Portugal, Cidade de Coimbra*, t. II, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, pp 21-23, est. LXXVIII, LXXIX e LXXXI.

⁽²⁶⁸⁾ Retábulo-mor da Igreja de São Roque, em Lisboa, 1625-1628; é um *retábulo jesuíta* policromo imitando mármore à maneira italiana. MÁRIO MARTINS, «Da oração e da música», in *Brotéria*, XXX, n.º 4, 1940, pp. 393-409. MARIA J. M. RODRIGUES, *A Igreja de São Roque*, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1980.

através de ornamentações e ilusionismos, deixando pouco espaço para a presença da pintura e da escultura. Trata-se simplesmente de desenhar vãos aptos a serem ocupados e utilizados segundo as permissões e as normas do calendário litúrgico. O fundamental nos retábulos deste período é o *vão*, concebido como palco de todas as presenças. Geralmente está ocupado com uma *maquineta* — espécie de pirâmide de degraus que serve de base a jarras de flores, imagens e até mesmo a ex-votos, no topo da qual se encontra a imagem do orago a quem é dedicado o templo ou o retábulo. Este *vão* é enquadrado por pares de colunas pseudo-salomónicas ornamentadas com pânpanos e rematadas por arquivoltas unidas entre si por aduelas. Emblemático deste estilo é o retábulo da Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Cardais, em Lisboa (fig. 69). A questão estética colocada por este tipo de retábulo não se conclui nesta tipologia. O espaço onde este retábulo se insere é frequentemente organizado por mais dois retábulos laterais com o mesmo desenho, mas com um vão (tribuna) menos profundo ou mesmo totalmente preenchido com pintura ou escultura. A estas intervenções são acrescentadas enormes paredes revestidas de quadrículas de azulejos contendo representações monocromáticas em tons de azul e um púlpito. A tribuna do retábulo e o púlpito constituem, nestes espaços setecentistas, os pontos extremos dos dois discursos que aqui se estabelecem: o discurso visual e o discurso verbal⁽²⁶⁹⁾. Neste *estilo nacional*⁽²⁷⁰⁾, mais do que o retábulo como móvel encostado à parede do templo o que está em causa é a instalação de dinâmicas no espaço com vista a uma participação mais activa dos crentes/observadores. O retábulo com a talha a prolongar-se pelas paredes interiores e envolvendo pontualmente pinturas, azulejaria, panejamentos e mobiliário é uma manifestação superior de exuberância estética que contrasta em absoluto com a sobriedade exterior destes edifícios.

Na primeira metade do século XVIII, no período joanino, a talha, continuando a exercer uma predominância quase total no contexto das soluções retabulares, deixa de estar presa à estrutura e finge-se de levezas formais, sugerindo pesos e dinâmicas, sem a obrigação de ficar sujeita a uma total simetria. A talha da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Pena (fig. 70), «executada entre 1715 e 1718, constitui um dos primeiros exemplos do estilo joanino, advindo tanto de um desenvolvimento estético e lógico do estilo nacional como de notícias e conhecimentos vindos de fora, nomeadamente da Itália,

⁽²⁶⁹⁾ ILÍDIO SALTEIRO, «A talha da Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Cardais», in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, pp. 319-320.

⁽²⁷⁰⁾ ROBERT SMITH, *ob. cit.*, 1962, pp. 69-94. ILÍDIO SALTEIRO, «Estilo nacional», *ibidem*, 1989, pp. 304-305.

e muito ligados a livros como o do jesuíta André Pozzo, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Roma, 1693-1700» (271).



Fig. 68. Ilídio Salteiro, 2003, registo gráfico de retábulo-mor da Igreja de São Roque, em Lisboa, do século XVII. Os *retábulos da Companhia de Jesus* irão adquirir um comportamento volumétrico e arquitectónico muito acentuado, ficando a pintura remetida para espaços pontuais no painel central ou num óculo aberto no frontão.

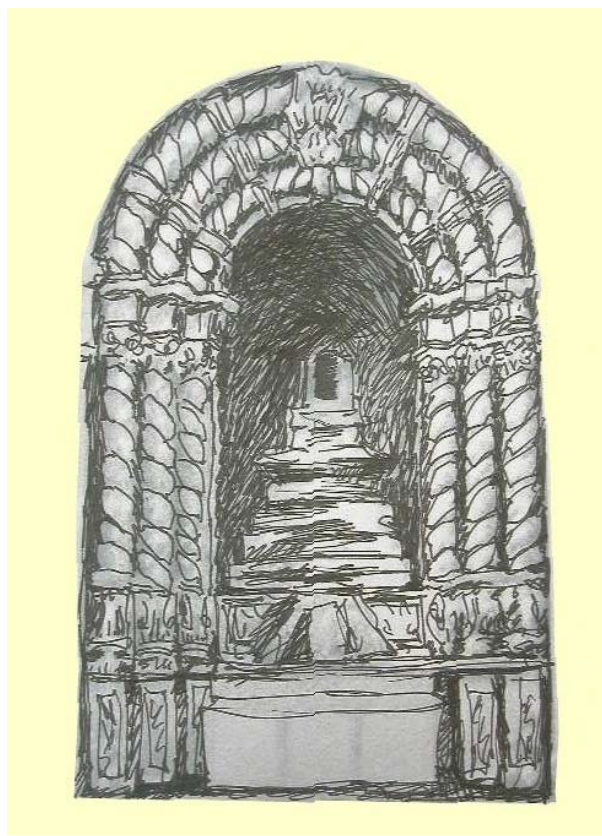


Fig. 69. Ilídio Salteiro, 2003, registo gráfico do retábulo-mor da Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Cardais, em Lisboa, de finais do século XVII. Trata-se de *desenhar vãos* aptos a serem ocupados e utilizados segundo as permissões e as normas do calendário litúrgico e de enquadrá-los por estruturas de talha dourada. Estilo nacional.

Na segunda metade do século XVIII, a talha em Portugal continua a estar sujeita a influências várias, quer através destes tratados quer através de obras como as que D. João V compra a Vanviteli (272), em Itália (a capela de São João Batista para a Igreja de São Roque, feita de pedras de variadíssimas texturas e cores), quer através da importação de técnicos estrangeiros como Ludovice (273), que se fixou na zona sul do país, e

(271) ILÍDIO SALTEIRO, «A talha da Igreja de Nossa Senhora da Pena», *ibidem*, 1989, p. 320.

(272) Luigi Vanviteli, 1700-1773, foi um arquitecto napolitano.

(273) Ludovice (Johann Friedrich Ludwig) chegou a Lisboa em 1701 e projectou a Biblioteca da Universidade de Coimbra (1716-1723), o coro da catedral de Évora (1716-1746) e o Convento de Mafra (1717-1730).

Nazoni⁽²⁷⁴⁾, que deixou obra na zona norte, quer pelo surgimento de uma estética pombalina consequente das reconstruções pós-terramoto de 1755, ou quer ainda pela influência de um estilo mais palaciano em função das notícias de Versailles que no Palácio de Queluz encontraram eco. Neste contexto algo complexo, será natural que o retábulo adquira comportamentos diferenciados consoante os locais. De qualquer dos modos, a assimetria e as atitudes dinâmicas das formas sugerindo matérias leves mantêm-se, a tribuna e as estruturas envolventes também, e o que irá caracterizar o retábulo desta época será o seu desenho palaciano, onde a talha é aplicada como adorno e ostentação, e não como estrutura essencial (fig. 71).



Fig. 70. Ilídio Salteiro, 2003, registo gráfico do retábulo-mor da Igreja de Nossa Senhora da Pena, em Lisboa, 1715-1718. A talha deixa de estar presa à estrutura e finge-se de levezas formais. Estilo joanino.



Fig. 71. Ilídio Salteiro, 2003, registo gráfico do retábulo-mor da Igreja do Varatojo, em Torres Vedras. Estilo rococó⁽²⁷⁵⁾. A talha é aplicada como adorno e ostentação.

Posteriormente, no século XIX, e mesmo na primeira metade do século XX, assistimos a uma continuidade dos pressupostos estéticos enunciados entre os inícios do século XV e finais do século XVIII, um período em que a Igreja se alheia das contemporaneidades artísticas e permanece nos valores que a retêm nos momentos áureos

⁽²⁷⁴⁾ Nicolau Nazoni foi um arquitecto italiano que se estabeleceu na região do Porto entre 1732 e 1773. São dele a Igreja e Torre dos Clérigos, o Palácio do Freixo e a Quinta da Prelada.

⁽²⁷⁵⁾ ROBERT SMITH, *ob. cit.*, 1962, p. 134.

do passado, adoptando uma opção romântica, por revivalismos, concebidos em níveis eruditos ou ao nível popular.

O retábulo, começando por ser a tábua colocada sobre e por detrás do altar, o relicário ou o meio de percepção de universos divinos, deu lugar a uma tribuna multifuncional a partir do século XVII, como se de um palco se tratasse. Estas tribunas são vãos que se abrem para outros universos, feitos quase sempre à semelhança do nosso, sempre estruturados segundo as duas grandes linhas que ordenam conceitos universais de crescimento ou subida, a linha recta vertical, e conceitos de repouso ou infinito, a linha recta horizontal. Da relação entre estas duas rectas surgem a cruz e o rectângulo como primeira representação do campo da nossa percepção visual, sempre disponível para todas as intervenções e todos os espectáculos de entre os quais os ilusionismos miméticos, conotados com o conceito *albertiniano* de pintura ⁽²⁷⁶⁾, são apenas uma particularidade.

Progressivamente a utilização da talha vai esmorecendo, ao mesmo tempo que, sobretudo na actualidade, outros meios expressivos vão surgindo ao sabor das descobertas de novos meios técnicos que vão seduzindo os diversos agentes produtores de intervenções estéticas. Também o trabalho do entalhador é remetido para um plano meramente oficinal, e por esse motivo o retábulo desmembra-se da composição tradicional para assumir outros modos de concretização e expressão, mais em sintonia com os pensamentos modernistas do século XX.

Depois do Concílio do Vaticano II (1962-1965), aquele retábulo com origem no período medieval e que se tornou norma durante séculos, começará a ser arredado definitivamente do espaço religioso cristão, apesar de conceitos para uma arte sacra moderna pairarem desde o início do século. Estes conceitos acompanharam naturalmente tanto o desenvolvimento das vanguardas estéticas do início do século (com antagonismos de parte a parte entre a estética e a religião) como a evolução da própria Igreja, que entrava no século XX (papa Leão XIII, 1887-1903) com contribuições muito claras para uma leitura «moderna» de Cristo ao interpretá-lo como Coração de Jesus, Cristo operário, Cristo irmão de todos, Cristo sacrifício não só para adorar mas também para comungar, e com modificações litúrgicas que salientaram o altar como centro de uma nova Igreja ⁽²⁷⁷⁾.

⁽²⁷⁶⁾ Em *Della Pittura*, editado em 1436, Leon Battista Alberti define como prioridade a imitação fiel da natureza, e fala do modo de vida e dos deveres do pintor, considerando a sua actividade nobre, distanciando o conceito de artista do de artesão. LEON BATTISTA ALBERTI, *Della Pittura*, Firenze, G. C. Sansoni, 1950.

⁽²⁷⁷⁾ MANUEL C. MENDES ATANÁZIO, *A Arte Moderna e a Arte da Igreja*, Coimbra, Ministério das Obras Públicas, 1959, p. 40.

Em Portugal, e depois do primeiro marco da arte moderna religiosa portuguesa, a Igreja de Nossa Senhora de Fátima, de Pardal Monteiro, com a participação de Almada Negreiros e muitos outros artistas plásticos, a efectiva necessidade de uma modernidade nos espaços religiosos foi sentida pela criação em 1952 do Movimento de Renovação da Arte Religiosa (MRAR) por iniciativa de alguns estudantes da Escola de Belas-Artes e que contou com a participação de Nuno Teotónio Pereira, João de Almeida, Diogo Lino Pimentel, Nuno Portas, Luís Cunha, Erich Corsepilus, Madalena Cabral, Formosinho Sanchez, Manuel Costa Cabral, Eduardo Nery e Jorge Vieira, de entre outros⁽²⁷⁸⁾. Em 1953 organizaram uma exposição de arquitectura religiosa contemporânea na Igreja de São Nicolau acompanhada de uma declaração onde se esboçaram dez princípios reflectindo a necessidade de dar uma outra imagem à Igreja de Cristo, numa vontade de ruptura com o passado. Também são reflexo da necessidade de mudança as publicações de Luís da Cunha em 1957, *Arquitectura Religiosa Moderna*, e de Manuel Mendes Atanázio em 1959, *A Arte Moderna e a Arte da Igreja*. Em 1961 é criado Secretariado das Novas Igrejas do Patriarcado, (SNIP) com Diogo Lino Pimentel e António Flores Ribeiro, o qual fornecerá orientações técnicas e estéticas sobre outros modos de projectar e construir os espaços religiosos, segundo os preceitos do Concílio acabado em 65 e da modernidade do tempo que se vivia.

Na Europa os dominicanos lideraram um movimento pela renovação, encabeçado pelos padres Courtier e Régamy e pela revista *Art Sacré*, com consequências directas durante os anos 50 nas Igrejas de Notre Dame du Rosaire, em Vence (1953), com uma intervenção estética de Matisse, e de Notre Dame de Toute Grâce, em Plateau d'Assy, perto de Chamonix, em França (1934-1950). Nesta última estão presentes, para além da obra de arquitectura de Maurice Novarina, intervenções retabulares de Fernand Léger (mosaico cerâmico), Jacob Lipchitz (escultura), Marc Chagal (baixo-relevo em mármore branco e dois vitrais), Signori (escultura), Germaine Richier (crucifixão), Georges Rouault (vitrais), Bazaine (vitrais), Jean Lurçat (tapeçaria, fig. 72), Matisse (cerâmica de São Domingos), Braque (símbolo eucarístico) e Bonnard (pintura, São Francisco de Sales).

A entrada do modernismo nos espaços religiosos já se tinha verificado, através da igreja de Raincy, de Auguste Perret e Maurice Denis, nos arredores de Paris, em 1928 (fig. 73). Em Lisboa, na Igreja de Nossa Senhora de Fátima (1938), do arquitecto Pardal Monteiro, intervieram com soluções retabulares Almada Negreiros (vitrais, mosaicos,

⁽²⁷⁸⁾ JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XX*, Amadora, Livraria Bertrand, 1974, p. 249.

baldaquino e pintura), Ricardo Leone (produção técnica dos vitrais), António Costa (escultura), Francisco Franco (escultura), Lino António (pintura), Leopoldo de Almeida (escultura), Júlio Ferry Borges (ferro), Henrique Franco (Via Sacra, pintura a fresco), Raul Xavier (escultura), Anjos Teixeira (escultura) e Barata Feyo (crucifixo), protagonizando a entrada do modernismo no espaço religioso em Portugal.



Fig. 72. Jean Lurçat, tapeçaria, 1950, Eglise de Notre Dame de Toute Grâce, em Plateau d'Assy, França.



Fig. 73. Maurice Denis e Auguste Perret, 1928, interior e exterior da superfície mural da igreja de Raincy. A cobertura em cimento, ondulante, assenta sobre vitrais cheios de luz.

A integração no campo das artes visuais da fotografia e da imagem em movimento, primeiro pelo cinema, depois pela televisão e pelo vídeo e mais recentemente pelas linguagens informáticas, tornou-se a realidade quotidiana que todos nós conhecemos e com

a qual convivemos ⁽²⁷⁹⁾, não deixando embora de manter as suas autonomia e identidades próprias. Mais do que representações naturalistas do nosso campo visual, estes meios constroem um outro campo de percepções, electromagnético, invisível e fisicamente intransponível, virtual, como é designado, mas concreto e contando connosco como seres directa e implicitamente envolvidos. Constituem neste momento outros meios técnicos de comunicação que, exigindo conhecimentos diferentes, são no entanto portadores de metodologias de projecto bastante semelhantes, nas quais o desenho continua a ser a base para todas as produções, independentemente do «lápiz» que lhe der forma.

Deste modo, acontecem instalações em locais religiosos, como a que John Armleder nos propõe em Saint Eustache, em Paris, servindo-se da energia eléctrica como meio para *fazer desenho* ⁽²⁸⁰⁾. Uma cruz de luz é desenhada na parede da capela lateral deste edifício quinhentista pela projecção dos raios luminosos que emanam do interior de um cubo transparente (figs. 4, 5 e 6). Também a instalação a que nos conduz a reflexão de Bill Viola sobre São João da Cruz pode ser exemplo da edificação total de um espaço retabular. Bill Viola constrói um espaço cúbico para ser dedicado a São João da Cruz como se de uma capela se tratasse — claro que sem as liturgias específicas do espaço religioso cristão, antes as liturgias próprias do espaço museológico.

No âmbito das intervenções estéticas, que trazem para fora dos recintos sagrados as temáticas retabulares, num estranho desejo de fazer e ser retábulo, a geometria é correspondente ao desenho de projecto, a uma representação mental das formas, sendo claro que o desenho é, aqui, um meio para a realização da obra. A instalação é sustentada no tempo por esse desenho-projecto que se utiliza cada vez que se deseja mostrar ou contemplar a obra como se de um retábulo portátil se tratasse a circular de igreja em igreja, neste caso de museu em museu ou de galeria em galeria. Com um trabalho que se tem sempre desenrolado em redor do misticismo religioso, Bill Viola, neste trabalho de 1983, enquadra São João da Cruz (1542-1591), um monge poeta místico espanhol da Ordem dos Carmelitas e discípulo de Santa Teresa de Ávila, com os meios comuns de uma vídeo-instalação, com imagens projectadas repartidas pelas superfícies interiores verticais do espaço cúbico que construiu (fig. 22). No seu todo não deixará de ser um políptico, uma história única contada por partes, um quadro múltiplo, plural, ou uma imagem aos

⁽²⁷⁹⁾ PHILIPPE RAHM, «L'espace électromagnétique», in *ArtPress*, n.º 267, 2001, pp. 39-50.

⁽²⁸⁰⁾ A capela conhecida por *Souvenirs des Charcutiers*, de 2000, foi encomendada pela Association Le Souvenir de la charcuterie française, ao suíço John Armleder.

pedaços ⁽²⁸¹⁾, fixo por uma integração arquitectónica, efémero pelos meios utilizados, e por tudo isto cumpridor de uma função retabular ⁽²⁸²⁾.

A geometria retabular faz a integração arquitectónica das formas retabulares e reforça a ideia de templo dentro de outro templo, de capela dentro de igreja.

Se a arte ao longo do século XX acompanhou esteticamente o caminho traçado pelas diversas vanguardas ao sabor da evolução do pensamento e dos meios tecnológicos, a instituição religiosa cristã, tradicionalmente uma grande encomendadora e motivadora da arte ocidental, não tem uma atitude semelhante, não só pelas regras litúrgicas a que está obrigada mas também pelo valor de luxo com que o objecto artístico é conotado. Mas tais factos não têm arredado os artistas das suas proximidades, sendo frequente a utilização da temática retabular para interpretações livres, expressivas, pessoais, repletas de introspecções ou reflexões sobre si próprios em tentativas constantes de se reverem naqueles princípios que, de facto, constituem a base cultural da nossa civilização.

Dois pintores de rua iranianos, Sirous Shaghaghi e Hamid Reza Tavokoli (fig. 74), foram comissariados por Shirana Shahabazi ⁽²⁸³⁾ para realizar uma pintura mural baseada nas fotografias feitas por esta última. Trata-se da adopção da iconografia essencial de uma Anunciação através de uma pintura mural de um rosto de mulher repetido em diferentes ângulos e de um lírio, envolvendo totalmente o observador/espectador. Esta intervenção, acentuando a sua conotação com as fotografias dos anúncios de publicidade contemporâneos, ao mesmo tempo que também frisa a redundância da figura numa cultura actual bombardeada por ícones, é inevitavelmente associada aos tradicionais frescos das igrejas pelo modo como delimita um espaço só seu, separado de tudo o mais exterior a si, sendo que este exterior é o espaço em que decorreu a 50.^a Bienal de Veneza, em 2003. Se no plano das ideias pode ser um trabalho individual, considerado como objecto concretizado, obedeceu a constrangimentos semelhantes aos de qualquer trabalho de integração arquitectónica, tais como as características físicas do espaço, as orientações temáticas, iconográficas e ideológicas e os meios tecnológicos disponíveis, tornando-se por isso numa autoria colectiva. E nesta autoria tanto contam os comissários que seleccionaram ou encomendaram directamente como aquele que definiu o critério global para a apresentação da bienal no seu todo (Francesco Bonami, no caso concreto de «Sonhos e

⁽²⁸¹⁾ AA. VV., *Polyptyques, le tableau multiple du Moyen âge au vingtième siècle*, Paris, Musée du Louvre, 1990.

⁽²⁸²⁾ Bil Viola, na Eglise de la Madeleine, em Paris, em 2 de Outubro de 2004, apresentou a vídeo-instalação «The Quintet of the Silent», de 2000.

⁽²⁸³⁾ Shirana Shahabazi nasceu em 1974 em Teerão e vive e trabalha em Zurique.

conflitos, a ditadura do observador», o título da Bienal de Veneza em 2003). Contarão também os executantes, os apoios logísticos e os patrocínios, do mesmo modo que os observadores, para os quais foi concebido este ponto de chegada, de mais uma peregrinação feita por cada um de nós com o seu próprio sentido.



Fig. 74. Shirana Shahabazi (fotografia), Sirous Shaghaghi e Hamid Reza Tavokoli (pintura mural), *Anunciação*, 50th International Art Exhibition, Veneza, 2003. Esta instalação conta com inúmeros apoios, como trabalho colectivo que é, apesar de a visibilidade final recair numa única pessoa. Apoios: Pro Helvetia, Bob van Orsown Gallerie em Zurique, Andrea Kummmler, Isabelle Barth, Bibiana Beglau, Fereshtch Hamidi Moghadd, Manuel Krebs e Rashid Tzbaman.

O desenho que envolve o retábulo é portanto estruturado entre a ideia e a geometria do projecto para a sua realização, procurando dar resolução a todos aqueles «constrangimentos».

O retábulo nascido por necessidade individual, sem o objectivo de uma integração num espaço de culto cristão, é diferente das soluções retabulares encomendadas por instituições religiosas. Enquanto o objecto que foi adquirido pela instituição religiosa corresponde na prática a uma resposta técnica dada a um problema formal específico, a obra retabular que resulta de um desejo ou de uma necessidade individual pode porventura estar mais próxima do valor espiritual de que a arte no espaço religioso hoje carece.

2. AS DEFINIÇÕES TEMÁTICAS

2. As definições temáticas

Templo, do latim *templum*, é um local delimitado no chão, eleito sagrado, para a leitura de presságios. A contemplação advém de *contemplatio*, uma «tradução latina da palavra grega *theoria*, que designa, em Platão, a ‘visão’ pela alma das essências inteligíveis e, mais além, da ideia do Bem, princípio incondicionado de toda a realidade e de toda a verdade»⁽²⁸⁴⁾. Logo, o templo corresponde a uma delimitação de um qualquer espaço, isolado do exterior, para servir a contemplação dos desígnios de Deus⁽²⁸⁵⁾.

Se a casa de Deus é o cosmos, o templo terreno não é senão uma imitação, a mais perfeita que for possível, do cosmos e dessa casa divina⁽²⁸⁶⁾. A Arca de Noé⁽²⁸⁷⁾, o tabernáculo da Aliança⁽²⁸⁸⁾ e o templo de Salomão⁽²⁸⁹⁾ correspondem aos arquétipos do edifício religioso cristão.

Não fugindo à regra de todas as religiões mediterrânicas, a religião cristã também é de origem cósmica e solar. A presença da *luz* no templo e, conseqüentemente, a sua orientação segundo os pontos cardiais, tem um valor muito para além da funcionalidade. A luz filtrada pelos vitrais colocados nos vãos deixados nas paredes muralhadas do

⁽²⁸⁴⁾ AA. VV., *Dicionário Prático de Filosofia*, Lisboa, Terramar, 1999, pp. 72-73.

⁽²⁸⁵⁾ JUAN FRANCISCO ESTEBAN LORENTE, *Tratado de Iconografía*, Madrid, Ediciones Istmo, 1990, p. 179.

⁽²⁸⁶⁾ «Si la casa de Dios por excelencia es el cosmos, el templo terreno no deja de ser una imitación, lo más perfecta posible, del cosmos y de la casa divina», JUAN FRANCISCO ESTEBAN LORENTE, *ibidem*, 1990, p. 177.

⁽²⁸⁷⁾ Génesis, VI, 14-16.

⁽²⁸⁸⁾ Êxodo, XXV, XXXVII e XXXVIII.

⁽²⁸⁹⁾ Livro I dos Paralipomenos, XXVIII.

românico ou contracurvadas do gótico, os lanternins das cúpulas barrocas e as grandes coberturas estruturadas pelo betão ou pelos metais e preenchidas com vidro ou matérias acrílicas transparentes ou translúcidas são os meios formais para uma modelação da luz zenital no interior das igrejas. A luz física que atravessa estes limites e que ilumina o espaço interior sagrado é também a luz divina, que ilustra e aquece a interioridade de cada um.

Tanto no espaço arquitectónico como nos espaços que a pintura cria, a luz está sempre presente como elemento essencial, primeiro, para que haja visibilidade⁽²⁹⁰⁾ e, depois, para conotar as formas com outros poderes próximos dos *soberanamente divinos*. A utilização da luz zenital que o Sol imana é uma constante nos edifícios religiosos. Ela é aplicada na concepção de templos tentando representar o ambiente divino que espiritualmente se deseja e se procura, até porque a primeira imagem de Deus é *luz*, conforme nos diz o apóstolo São João⁽²⁹¹⁾.

A luz física⁽²⁹²⁾ será a primeira matéria que aquele que organiza o espaço interior do templo tem para modelar, tornando-se o ponto primordial de uma temática retabular que tem a sua origem na luz do Sol, quer em presença quer em representação. De facto, tanto a janela como a fresta ou a clarabóia possibilitam uma presença concreta da luz divina que, natural ou filtrada pelos vidros multicolores dos vitrais, desenha e pinta as paredes do templo. Esta *luz*, presença viva de Deus dentro do espaço religioso, não terá a funcionalidade exclusiva de iluminar o interior, uma vez que este sempre utilizou, desde a época paleocristã, a iluminação artificial por as liturgias se realizarem muitas vezes ainda antes de o Sol nascer ou depois de ele se pôr. A iluminação artificial também acentua os momentos de júbilo nos dias festivos, enchendo o interior dos templos de luz a transbordar para o exterior por entre fenestraçãoes recortadas na silhueta da noite⁽²⁹³⁾.

Mas a luz, para além de existir fisicamente, existe ainda representada nas mesmas superfícies interiores do templo através de mosaicos, frescos, tapeçarias, pinturas sobre madeira ou tela, em espaços pictóricos nos quais, em última instância, ela é aquilo que torna visível, o elemento estruturante e definidor dos centros das composições. Na luz que

⁽²⁹⁰⁾ RUDOLF ARNHEIM, *Arte e Percepção Visual, Uma Psicologia da Visão Criadora*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1980, pp. 293-318.

⁽²⁹¹⁾ «Deus é luz e não há nele nenhuma trevas», S. João, I, 5.

⁽²⁹²⁾ R. L. GREGORY, *A Psicologia da Visão (O Olho e o Cérebro)*, Porto, Editorial Inova, L.^{da}, 1968.

⁽²⁹³⁾ JOHN GAGE, *Color y Cultura*, Madrid, Ediciones Siruela, 1993, pp. 46-61.

desejamos representar, somos obrigados a definir qual será a sua cor e a sua forma, e assim percebermos que as artes visuais desempenham nesta descoberta um papel essencial ⁽²⁹⁴⁾.

Assim, a luz é a primeira temática estruturante das soluções retabulares, tanto pelo valor simbólico da sua presença física vinda do exterior, filtrada ou não pelo vidro policromo, como pela constante procura da sua representação através das diversas tecnologias das artes, desde o brilho do mosaico paleocristão até aos cromatismos da luz artificial, que podemos presenciar na instalação de Dan Flavin na Igreja de Santa Maria in Chiesa Rossa, em Milão ⁽²⁹⁵⁾ (fig. 39), passando pela pintura barroca.

Para além da temática da luz, é o *tempo* que marca a liturgia, e, conseqüentemente, a temática que em seu redor se elabora. O calendário cristão é bem concordante e definido pelo movimento da Terra em torno do Sol: o Advento é um período de quatro semanas antes do Natal; em pleno solstício de Inverno, temos o Natal, a 6 de Janeiro a Epifania, que refere a apresentação pública de Cristo com a visita dos Reis Magos, e a Septuagésima, que corresponde aos setenta dias antes da Páscoa que representam os setenta anos de cativeiro do povo de Israel na Babilónia; depois de um *tempo comum* vem a Quaresma como período de abstinências e penitências, relativo ainda ao *Antigo Testamento*. Na última semana deste período, decorre a Semana Santa, representando os últimos momentos da vida de Cristo, desde a sua entrada triunfal em Jerusalém até à sua Paixão e morte, da qual surgirá o símbolo universal do cristianismo: a Cruz. Na Páscoa, no domingo seguinte à lua cheia do equinócio da Primavera ⁽²⁹⁶⁾ festeja-se a Ressurreição de Cristo. Quarenta dias depois temos a festa da Ascensão, e no fim dos dez dias seguintes celebra-se o Pentecostes (descida do Espírito Santo sob a forma de língua de fogo azul e púrpuro);

⁽²⁹⁴⁾ Será importante referir a importância visual dos mosaicos na catedral de São Marcos, em Veneza, pois são a representação da luz que ilumina o espaço, e ao mesmo tempo referenciar o carácter místico da *color-field painting* e da capela de Rothko, em Houston.

«Plus portés vers la réflexion que vers l'action, les peintres que vont créer la branche de l'expressionnisme abstrait appelée *color-field painting* ont mis davantage de temps à parvenir à leur maturité stylistique, atteinte vers 1950 seulement, alors que Clyfford Still, Mark Rothko et Barnett Newman — les principales figures de ce groupe — sont en moyenne légèrement plus âgés que les peintres gestuels, dont ils partagent l'attitude romantique [...]

«[...] ont maîtrisé l'espace cubiste, compris la pensée surréaliste, et encore plus fortement préoccupés par le mythe et le symbole [...]

«Si révolutionnaires que soient leurs innovations formelles, Still, Rothko et Newman, comme les autres expressionnistes abstraits, considèrent le style comme relevant, lequel prend pour ces peintres une importance quasi religieuse. Plus intellectuels, et certainement plus littéraires que les *action painters*, Newman et Rothko rédigent de brillants essais qui ne laissent aucun doute sur leurs intentions mystiques et l'émotion directe, qu'ils espèrent produire, impact comparable à celui des significations 'naïves', mais spirituellement puissant, de l'art primitive», DANIEL WHEELER, *L'Art du XX^e Siècle*, Paris, Flammarion, 1992, p. 46.

⁽²⁹⁵⁾ GERMANO CELANT, *Cattedralli d'Arte, Dan Flavin per Santa Maria in Chiesa Rossa*, Milano, Edizione Fondazione Prada, 1998.

⁽²⁹⁶⁾ Decretado pelo Concílio de Niceia, em 325.

finalmente vem o tempo da Predicação, durante os vinte e quatro domingos seguintes, o último dos quais será o Dia dos Finados, a 2 de Novembro, próximo do reinício do Advento.

Ano litúrgico

Celebração	Períodos de tempo	Datas	Cor
Advento (do lat., chegada, vinda).	Período de quatro semanas antes do Natal.	Celebra-se em Roma desde o século VI.	Roxo.
Natal (do lat., dia do nascimento).	25 de Dezembro (festa do solstício de Inverno).	354.	Branco.
Epifania (do gr., aparição).	6 de Janeiro.	Desde o século IV.	Verde.
Tempo comum (*).		Depois de 6 de Janeiro.	
	Apresentação de Jesus no Templo.	2 de Fevereiro.	
	Anunciação (equinócio da Primavera).	25 de Março.	
	Visitação.	31 de Maio.	
Quaresma (do lat., quadragésimo).	Quarenta dias antes da Páscoa.		Roxo.
Semana Santa.	sete dias antes da Páscoa.		Roxo.
Páscoa.	Festa da Ressurreição no 1.º domingo depois da lua cheia que se segue ao equinócio da Primavera.	Desde 325 (Concílio de Niceia).	Branco.
Ascensão (do lat., acção de subir).	Subida de Jesus ao céu, quarenta dias depois da Páscoa.	Desde fins do século IV.	
Pentecostes (do gr., quinquagésimo).	Festa do Espírito Santo, cinquenta dias depois da Páscoa.		Vermelho.
Tempo comum (*).			
	Santíssima Trindade.	1.º domingo depois do Pentecostes.	
	Corpo de Deus (solstício do Verão).	2.º domingo depois do Pentecostes.	
	Sagrado Coração de Jesus.	Na sexta feira seguinte.	
	Transfiguração.	6 de Agosto.	
	Assunção ou Dormição da Virgem.	15 de Agosto.	
	Dia de Todos os Santos.	1 de Novembro.	
	Dia dos Finados.	2 de Novembro.	

(*) O tempo comum é preenchido com outras celebrações.

Tudo isto corresponde a um ciclo natural da vida e do tempo, que o cristianismo incorpora para encontrar as situações mais emblemáticas dos seus princípios religiosos. A divisão do tempo marca os temas essenciais de toda a arte retabular produzida: a Anunciação, a Visitação, o nascimento de Cristo, a Visitação dos Reis Magos, a Circuncisão, Cristo entre os Doutores, momentos da Pregação, Última Ceia, momentos da Paixão de Cristo, Crucifixão, descida da Cruz, deposição no Túmulo, Ressurreição, Ascensão e Pentecostes.

Nos primeiros momentos do cristianismo, a figura de Cristo foi metaforicamente representada através da imagem do *bom pastor* ⁽²⁹⁷⁾, do *peixe* ⁽²⁹⁸⁾ e do *cordeiro* ⁽²⁹⁹⁾, ou definido também pelo crismão, um monograma composto pelas duas primeiras letras da palavra grega *XPISTOS* (Christos), «X» e «P», acompanhadas por vezes das letras gregas *alfa e ómega* ⁽³⁰⁰⁾ muito comum no período paleocristão. Posteriormente, já no período medieval, tornou-se usual aquele anagrama ser constituído pelas iniciais JHS ⁽³⁰¹⁾.

Cristo triunfante, *cronocrator*, rodeado pelos símbolos temporais relativos aos meses, ou *pantocrator*, entronizado como governador do mundo que ele mesmo criou, rodeado pelo céu e pelo tetramorfo ⁽³⁰²⁾, por vezes estruturado por dois círculos secantes, mandorla, são também soluções temáticas frequentemente encontradas no período medieval e na actualidade ⁽³⁰³⁾.

Toda esta iconografia resulta de um enraizamento do cristianismo na cultura ocidental, que, na modernidade do século XX, foi repetidamente recuperada, como se pode constatar na Igreja de Nossa Senhora de Fátima, de Lisboa, tanto através da porta do sacrário, em bronze, com um baixo-relevo organizado pelo «X» e pelo «P» (o crismão primitivo), a cesta com o pão e o peixe, da autoria de Anjos Teixeira, como pelo tetramorfo em pintura a fresco de Almada Negreiros.

⁽²⁹⁷⁾ «Eu sou o bom pastor», João, X, 11-14.

⁽²⁹⁸⁾ Anúncio da última ceia, recorda passagens do *Evangelho* da multiplicação dos peixes e dos pães, anúncio também do sacrifício da crucifixão que se aproxima. Lucas, XXII, 6-19, e Mateus XIV, 15-21.

⁽²⁹⁹⁾ Apocalipse, XIV.

⁽³⁰⁰⁾ «E eu sou o Alfa e o Ómega, o princípio e o fim», Apocalipse, I, 8.

⁽³⁰¹⁾ JHS é a abreviatura do grego *IHSous* (Jesus). Significa também *Jesus Hominum Salvator* (Jesus Salvador do Homem) e *In Hoc Signo* (por este sinal vencerás).

⁽³⁰²⁾ Tetramorfo corresponde à representação dos evangelistas São Mateus, São João, São Lucas e São Marcos através dos seus respectivos símbolos: anjo, águia, boi e leão.

⁽³⁰³⁾ Luís da Cunha na Igreja paroquial do Cristo Rei, na Portela, em Loures (inaugurada em 1992), introduz em cada uma das quatro colunas do baldaquino composições alusivas aos quatro evangelistas – tetramorfo.

Para além da vida de Cristo e do conceito de Santíssima Trindade ⁽³⁰⁴⁾ — Pai, Filho e Espírito Santo —, também os momentos da vida dos santos e da Virgem como temática retabular ganharão cada vez maior importância no contexto da arte ocidental, assumindo o retábulo a sua função do narrador de histórias, numa relação constante entre cada um dos seus elementos, a doutrina cristã no seu todo e a comunidade.

A arte retabular vai cumprindo essa função narrativa, descrevendo acontecimentos e histórias, transformando a obra em testemunho ou facto. Com este enquadramento é natural que se verifique uma permanência do naturalismo oitocentista na iconografia cristã durante grande parte do século XX, alheia aos problemas da arte. Esta permanência é evidente na composição adoptada para descrever a Aparição de Nossa Senhora em Fátima em 1917. Para esta iconografia foi escolhida uma paisagem rural, de azinheiras, ovelhas, crianças pastoras, nuvens e sol, muito consentânea com o naturalismo português de Silva Porto ou de Malhoa. Foram seleccionadas uma azinheira, uma nuvem, uma senhora vestida de branco, três pastorinhos e algumas ovelhas, que hão-de tornar-se os *atributos* da Aparição, posteriormente repetida em realizações formais, quer através da pintura quer da escultura, e que irão espalhar-se por todo o mundo.

Aqueles atributos servem de base estrutural e de enquadramento à representação de uma visão descrita e narrada pelos videntes de Fátima ⁽³⁰⁵⁾, o que muito contribuiu para se acentuar a já longuíssima tradição do culto mariano em Portugal ⁽³⁰⁶⁾ e para fazer surgir, durante o século XX, um vastíssimo número de novos templos (por todo o mundo e em todas as dimensões) dedicados a Nossa Senhora de Fátima. Para além das muitas igrejas consagradas a Nossa Senhora de Fátima, também muitos retábulos de épocas anteriores presenciaram a retirada dos seus oragos primitivos para verem os seus espaços ocupados pelas *imagens naturalistas* de uma aparição bucólica de azinheiras, pastores e ovelhas.

Toda a produção artística cristã ao longo do século XX está compreendida entre este entendimento da arte como narrativa visual dos acontecimentos e dos conceitos da Igreja e uma certa atitude iconoclasta, que veicula a desornamentação do interior dos espaços de culto tendo como objectivo a obtenção de um ambiente propício à interacção dos fiéis nas celebrações litúrgicas sem que haja qualquer motivo para distrações.

A presença de pólos disponíveis para a projecção dos afectos espirituais e dos pensamentos individuais, para além do espectáculo das liturgias, como auxiliares ou

⁽³⁰⁴⁾ Mateus, III, 16, Marcos, I, 10, Lucas, III, 22, e João, I, 32.

⁽³⁰⁵⁾ A imagem de Nossa Senhora de Fátima foi talhada segundo a descrição da irmã Lúcia.

⁽³⁰⁶⁾ Em 1925 existiam em Portugal «400 templos e 400 festividades» consagradas a Maria. Cónego MOITA, *O Culto da Maria no Patriarcado*, Lisboa, Patriarcado de Lisboa, 1927, p.23.

médiuns entre a dimensão do sagrado, concreto e terreno, e a dimensão divina em que se acredita, fará com que a arte exista no espaço de culto.

As temáticas retabulares dominantes a que se recorre em Portugal, com base na investigação que fizemos aos locais e aos autores, são as que de seguida vamos apresentar em grelha. Se bem que umas temáticas se revelem mais frequentes do que outras, como por exemplo Nossa Senhora de Fátima e as Vias Sacras, resolvemos conferir aqui a mesma importância a todas, uma vez que é do seu conjunto que se podem definir as particularidades do nosso universo cristão.

Áreas temáticas	Temáticas retabulares
Imagens de Deus	Anagrama de Cristo, XP. Cordeiro. Luz. Numerologia. O peixe e o pão. Sagrada Família. Sagrado Coração de Jesus. Santíssima Trindade.
Novo Testamento	Tetramorfo
Catequese	<i>Anastasis</i> (ressurreição, ou reposição da verticalidade). Apocalipse. Jacob e o Anjo. Mensagem de Fátima. Mistérios da vida. Os quinze mistérios do rosário. Peregrino. Baptismo. Baptismo de Cristo. São João Batista.
Vida de Cristo	Cristo e os apóstolos. Jesus no Jardim das Oliveiras. Pentecostes. Pietà. Ressurreição de Lázaro. Última Ceia. Via Sacra.
Cristo Vitorioso, Rei	Ascensão. Em Majestade. Ressuscitado. Triunfante.

Áreas temáticas	Temáticas retabulares
Cristo Derrotado, Homem	Calvário. Crucifixo. Cruz.
Anjos	Anjo Músico. São Gabriel. São Miguel.
Papas	Pio IX. Pio XII. Paulo VI.
Nossa Senhora	Anunciação. Aparição da Virgem aos Pastorinhos. Coroação da Virgem. Manto da Virgem. Nossa Senhora da Assunção. Nossa Senhora da Conceição. Nossa Senhora da Consolação. Nossa Senhora da Esperança. Nossa Senhora das Dores. Nossa Senhora do Amparo. Nossa Senhora do Carmo. Nossa Senhora da Piedade. Nossa Senhora de Fátima. Santa Maria dos Mares.
Santos	Rainha Santa Isabel. Santa Bárbara. Santa Maria Goreti. Santa Maria Grignon de Monfort. Santa Teresinha do Menino Jesus. Santo Afonso Maria Ligório. Santo António. Santo Estêvão da Hungria. São Bernardo de Claraval. São Cirilo de Alexandria. São Domingos. São Francisco. São João de Deus. São José. São Judas Tadeu. São Luís. São Mamede. São Vicente. São João de Brito.



Fig. 75. António Saura, *Crucifixo*, tema frequentemente revisitado por este autor.



Fig. 76. Albuquerque Mendes, *Auto-Retrato Crucificado*, acrílico e folha de ouro sobre madeira, 332 cm x 201 cm x 20,5 cm, 1998.

As histórias ou as passagens sobre a vida de santos ou da Virgem, com temas como Anunciação, Visitação, Natividade, Crucifixão, Assunção⁽³⁰⁷⁾, aparições⁽³⁰⁸⁾, milagres e muitos outros são um prenúncio, uma avaliação, de um *juízo* quase *final* sobre o todo ou sobre cada um de nós individualmente. Estas temáticas são frequentemente revisitadas, reinterpretadas e contextualizadas. A Crucifixão é dos temas mais debatidos no contexto da produção artística contemporânea. Artur Bual (fig. 18), António Saura (fig. 75), Julian Schnabel (fig. 11), Albuquerque Mendes (fig. 76) e mesmo, a seu modo, Picasso (1951), *Cristo Transportando a Cruz*, vários desenhos no museu de seu nome em Paris, ou ainda mais recentemente Hermann Nitsch, são exemplos, entre muitos outros, de obras concebidas pelas labirínticas razões íntimas do pensamento criativo de cada autor, se bem que com conclusões bastante diferenciadas entre elas.

A Via Sacra, como vimos, é um tema frequente no contexto da obra não integrada no espaço religioso, como por exemplo na obra de Albuquerque Mendes, que nos apresenta atitudes explícitas de auto-representação em via sacra (fig. 20). A Via Sacra, que corresponde ao caminho percorrido por Cristo desde o palácio de Pilatos até ao Calvário (em catorze quadros), foi difundida pelos Franciscanos nos séculos XIV e XV⁽³⁰⁹⁾ como sucedâneo da peregrinação⁽³¹⁰⁾ que os fiéis deveriam fazer à Terra Santa.

Mesmo fora do enquadramento litúrgico característico das obras retabulares, a cultura artística ocidental induz os artistas a recorrer com muita frequência a esta temática retabular, simultaneamente considerada religiosa e cultural, nos momentos em que a necessidade criativa de cada um assim o determine. Referimo-nos a obras feitas por iniciativa dos seus autores, sem que haja uma encomenda de qualquer instituição cristã, sem que se objective para elas uma presença perpétua num espaço de culto. Na época contemporânea isto torna-se uma constante, originando *obras que desejam ser retábulos* ou retábulos fora daquele que seria o seu contexto natural, o espaço religioso.

Tem sido profusa a produção plástica que resulta quer de apropriações temáticas e estruturais quer de posições críticas em relação à religião e à sociedade. Alguns destes casos podemos encontrá-los em Pollock, em Barnett Newman, na sua *Via Sacra (Station of*

⁽³⁰⁷⁾A Assunção (ou Dormição, como se designa na igreja oriental) como definição dogmática foi estabelecida por Pio XII em 1950, festejada a 15 de Agosto.

⁽³⁰⁸⁾As aparições da Virgem Maria foram mais frequentes nos séculos XIX e XX.

⁽³⁰⁹⁾São Francisco de Assis nasceu em 1182 e morreu em 1226. Fundador de uma ordem mendicante, a ele e aos seus discípulos se deve o culto e a difusão do presépio, de entre muitas outras narrações sobre a vida de Cristo e de Maria — em 1223 festejou num bosque a noite de Natal, tendo sido armado um presépio entre as árvores, numa cerimónia que teve um grande impacto entre os assistentes.

⁽³¹⁰⁾V. o sub capítulo «As novas peregrinações — viagem», pp. 142-152.

the cross), acabada em 1964 -1966, nas crucifixões de António Saura executadas segundo o espírito da nova figuração nos anos 60, no *Retrato de Deus* ou na *Vita* de Julian Schabel, onde somos confrontados com uma crucifixão no feminino, nos anos 80 (fig. 11), na *Visitação (The Greeting)* de Bill Viola, de 1995 (fig. 23), no *Ressuscitou (Ressurexit)* de Anselm Kiefer, um políptico na vertical de 1973, nos confrontos explícitos entre política, religião e arte em Niki de Saint-Phale e no seu retábulo «O. A. S.» (fig. 77) ou ainda em Alfred Manessier, presente na Bienal de Veneza de 1962 com *L' Empreinte* (a marca de Cristo está em tudo), um rosto de Cristo no qual o autor diz deixar surgir o rosto do *Crucificado* sobre um fundo caótico, pensando no povo da Argélia e na angústia desses jovens enviados para uma guerra sem sentido ⁽³¹¹⁾.



Fig. 77. Niki de Saint-Phale, *Altar O. A. S.*, 252 cm x 241 cm x 41 cm, bronze, 1962-1992, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Nice

⁽³¹¹⁾ «Je laisse apparaître le visage du crucifié, mais sur un fond de chaos. Je pense à la fois au peuple d'Algérie et à l'angoisse de ces jeunes gens envoyés là-bas pour une guerre absurde, dénuée de tout sens», in catálogo de exposição em Lyon, entrevista com Pierre Encrevé, 1988, pp. 16-17.

As obras referidas correspondem ao prolongamento da temática retabular para fora dos espaços religiosos, tendo como origem os livros sagrados do *Antigo Testamento* e do *Novo Testamento*, referentes recorrentes na produção artística europeia. Dependendo da força expressiva ou comunicativa individual deste tipo de obras, assim os espaços onde elas se integrem podem também adquirir ou não uma dimensão religiosa para além da museológica.

Os exemplos aqui apontados são apenas indicadores do desejo de fazer retábulos que paira na arte ocidental, neste momento subtilmente repartido entre dois pólos: por um lado, recorrendo à iconografia que marcou o período paleocristão e, por outro, àquela que corresponde a uma maior *dramatização dos acontecimentos bíblicos* a partir do século XIII.

3. AS OBRAS QUE DESEJAM SER RETÁBULO

3. As obras que desejam ser retábulo

Na produção da arte portuguesa desde o século XIX, marcado pela extinção das ordens religiosas em 1836 e caracterizado por um romantismo e por um naturalismo que se prolongam pelo século XX, iremos verificar que obras que se estruturaram com base na temática retabular sem no entanto estarem sujeitas a quaisquer normas iconográficas.

Os temas da Quaresma, Crucifixão e Via-sacra, são frequentemente abordados, de permeio com a Anunciação⁽³¹²⁾ e o Apocalipse, o início e o fim, numa actualidade em que muito se discute o fim de todas as coisas, e entre elas o *fim da arte*.

Ao dissertarmos sobre a natureza do retábulo que resulta de uma necessidade individual, sem origem em nenhuma encomenda — *as obras que desejam ser retábulo* — constatamos sobretudo apropriações temáticas em vez de registos iconográficos. A integração arquitectónica e a convivência da obra com o espaço de culto terão menos expressão nesta procura íntima de sentidos pessoais. Na formulação que se seguirá privilegiámos a pintura sobre temática retabular apenas como metodologia da exemplificação de uma certa atitude que tem estado presente em muitos mais artistas plásticos da cultura europeia e de todas as épocas.

A prevalência da pintura de temática retabular é evidentemente continuada com outros propósitos que não especificamente aqueles que lhe diriam respeito se estivesse prevista a sua inclusão nos espaços religiosos. Tal facto deixa a essa pintura espaço para ser adaptada aos formatos, às dimensões e às expressões que os sentimentos dos seus autores desejarem. Será que nestas circunstâncias, sem constrangimentos no acto criativo, a dimensão religiosa da *obra* resulta mais reduzida ou, pelo contrário, ampliada porque mais sincera e espontânea?

⁽³¹²⁾ EDUARDO LOURENÇO, «Arte abstracta: Apocalipse ou Anunciação», in *O Comércio do Porto*, de 19 de Setembro de 1958.



Fig. 78. Domingos Sequeira, *Adoração dos Magos*, 1828, 81 cm x 100 cm, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

Domingos António Sequeira (1768-1837) foi pontuando o seu percurso entre dois séculos com obras narrativas de acontecimentos bíblicos muito dramatizadas à maneira da sua época ⁽³¹³⁾. *Multiplicação dos Pães* (1789), *Descida da Cruz* (c. 1790), *Degolação de São João Batista* (1794), *S. Bruno em Oração* (c. 1800), *Fuga para o Egipto* (1824), *Adoração dos Magos* (fig. 77), *Ascensão e Juízo Final* (1826-1832), são apenas algumas obras da sua carreira, feitas entre Lisboa, Itália e Paris, reflectindo influências lógicas e apropriações conscientes do que via e assimilava. A *Adoração dos Reis Magos*, pintada em Paris, é uma dramatização muito semelhante à verificada nos presépios de Machado de Castro ⁽³¹⁴⁾, conotando-se ambas com as encenações vivas do presépio no período medieval, à maneira dos Franciscanos ⁽³¹⁵⁾, longínqua da sintética descrição bíblica de São Lucas ⁽³¹⁶⁾.

A temática da Sagrada Família ⁽³¹⁷⁾ também é tratada por António Manuel da Fonseca (1796-1890), pintor académico, copista dos mestres do neoclassicismo

⁽³¹³⁾ Domingos Sequeira formou-se como pintor em Lisboa e continuou a sua formação em Roma, Paris e Londres.

⁽³¹⁴⁾ Os presépios de Machado de Castro (século XVIII) têm um carácter teatral, dramático e sobretudo bidimensional. Não se trata apenas da representação de um momento, mas sim da representação de um *tempo* (entre o Natal e a Epifania).

⁽³¹⁵⁾ São Francisco em 1223 celebrou ao ar livre uma missa solene na noite de Natal, em frente de um presépio armado no meio das árvores.

⁽³¹⁶⁾ Lucas, II, 7.

⁽³¹⁷⁾ A «Sagrada Família» é um tema da pintura europeia desde o período medieval. De entre muitos exemplos, podemos citar Simone Martini, com uma têmpera sobre madeira, de 49,5 cm x 35 cm, de 1342, que representa Pai e Mãe repreendendo o seu Filho (S. Lucas, II, 48), actualmente na Walker Art Gallery de Liverpool. Rafael Sanzio representa a *Sagrada Família com Cordeiro* num óleo sobre madeira com 29 cm x 21 cm, de 1507, que se encontra no Museu do Prado, em Madrid. Também podemos ver sagradas famílias de Rembrandt na Pinacoteca de Munique (óleo sobre tela de 183 cm x 123 cm, de 1630), no Museu do Louvre (óleo sobre tela de 41 cm x 34 cm, de 1640), no Hermitage (uma *Sagrada Família com Anjos*, óleo sobre tela de 117 cm x 91 cm, de 1645) ou no Staatliche Museen, em Kassel (*Sagrada Família com Uma Cortina*, um óleo sobre madeira de 46,5 cm x 69 cm, de 1646).

italiano ⁽³¹⁸⁾. Em 1836 é professor de Pintura de História da Academia de Belas-Artes ⁽³¹⁹⁾. Uma Sagrada Família fazia parte da exposição que este pintor apresentou em 1835, quando do seu regresso de Roma, juntamente com três retratos e algumas cópias, naquela que foi a primeira exposição individual de pintura realizada em Portugal, no Convento do Espírito Santo, no actual espaço dos centros comerciais do Chiado e Grandela, e cujo objectivo foi «oferecer ao respeitável e inteligente público o testemunho ocular das suas fadigas» e «oferecer-se à sua pátria apto para executar qualquer objecto da sua arte» ⁽³²⁰⁾.

O naturalismo, mais próximo da realidade perceptiva das matérias e das coisas, fez sobressair as capacidades individuais para o engenho da pintura feita a partir do natural. De facto, a *natureza como modelo* não passa à margem da temática retabular, se bem que num plano subjacente umas vezes, e como registo etnográfico, outras. Alguns dos protagonistas mais marcantes desta posição terão sido Silva Porto (1850-1893), Marques de Oliveira (1853-1927), Joaquim Ribeiro (1849-1928), Columbano (1857-1929), José Malhoa (1855-1933), Benvindo Ceia (1870-1940) e, mais tardiamente, Domingos Rebelo (1891-1971), os quais, apreendendo a lição no século XIX, no-la transmitiram até bem perto da actualidade.

Silva Porto, mais preocupado com o registo dos acontecimentos no exterior, passaria quase ao lado da temática religiosa se não fossem as representações das igrejas e dos campanários que incorporam as suas paisagens. Marques de Oliveira, com uma carreira como professor de Pintura na Academia de Belas-Artes do Porto entre 1881 e 1926, para além das obras integradas dentro dos espaços de culto, como *Sagrada Família* na Igreja dos Congregados e *Coração de Jesus* na Igreja dos Grilos, no Porto, também executa obras fora desse contexto, como por exemplo *O Filho Pródigo*, de 1877, ou *Pesca Miraculosa*, de 1882, apresentadas em «concursos de magistério» ⁽³²¹⁾. Também Joaquim Ribeiro, que em 1873 estava em Paris, pintou *Cristo no Túmulo* e *Mártir Cristão*, obras aí pintadas e expostas ⁽³²²⁾. Em Benvindo Ceia, numa época mais avançada, mas bem à maneira naturalista, encontramos *Cristo sobre as Ondas*, de 1897, e, de José Malhoa, as obras *Viático ao Termo*, de 1884, *Volta da Romaria*, de 1901, *Procissão*, de 1903, e as

⁽³¹⁸⁾ JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Lisboa, Bertrand, 1966, p. 249.

⁽³¹⁹⁾ Filho de pintor, liberal, teve instrução em Portugal e em Itália. Deslocar-se-á a Itália em 1839 e 1840 para fazer uma cópia da *Transfiguração* de Rafael Sanzio, e em 1835 fará a «provável primeira exposição pública individual de Pintura em Portugal», JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, «Fonseca A. M.», in *Dicionário da Pintura Portuguesa*, Lisboa, Estúdios Cor, 1973, p. 141; *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol. I, Lisboa, Bertrand, 1966, p. 249.

⁽³²⁰⁾ JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *ob.cit.*, 1966, p. 249.

⁽³²¹⁾ ALBERTO JÚLIO SILVA, «Do romantismo à actualidade», in *Dicionário da História Religiosa de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, p. 453.

⁽³²²⁾ JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol. II, Lisboa, Bertrand, 1966, pp. 46-48.

Promessas, de 1933, que são registos etnográficos dos costumes religiosos de um povo do qual José Malhoa estava tão próximo, como os naturalistas o estavam da sua *natureza modelo*. «Moderno na concepção, naturalista na forma, Columbano Bordalo Pinheiro foi um romântico no temperamento»⁽³²³⁾ e pintou *Cabeça de Cristo*, em 1897, *Santo António*, em 1898, e *Cristo Crucificado*, trabalhado em diversos momentos ao longo da sua carreira entre 1890 e 1923⁽³²⁴⁾, tudo no seu estilo e acompanhando o amadurecimento da sua obra. Metodologicamente, utiliza o modelo como meio de experimentação primeira, do mesmo modo que Aurélia de Sousa, em 1902, ao pintar *Santo António*, uma imagem do Santo no feminino devido à utilização da mulher como modelo. Com Domingos Rebelo, autor do tríptico da Igreja de São João de Deus de Lisboa⁽³²⁵⁾, a metodologia criativa dos pintores naturalistas, filtrada já por alguma cultura estética mais recente, cultivava-se e encontra receptividade para pinturas como *O Viático*, de 1919, *Romeiros*, de 1926 e *Bênção do Pão*, de 1928.

Um naturalismo mais simbolista, que J. A. França classifica como «a segunda geração naturalista»⁽³²⁶⁾, prolonga-se nas obras de Carlos Reis (1863-1940), Veloso Salgado (1864-1945), Aurélia de Sousa (1865-1922) e António Carneiro (1872-1930), de entre outros, sensibilidades atentas aos valores simbólicos, utilizando-os como processo de elaboração plástica sem, no entanto, deixarem de lado o academismo formal em que se cimentaram.

Carlos Reis, professor da cadeira de Pintura de Paisagem em Lisboa a partir de 1896, oferece-nos temas religiosos mais próximos do registo das liturgias: *Comungante*, de 1916, *Asas*, de 1933, e *Véu da Comungante*, de 1938, desenvolvem temáticas que reflectem pensamentos e atitudes místicos na sua composição. Sobre as *Comungantes* ainda nos surge em 1943 uma pintura de Ayres de Carvalho (1911-1997). Também Aurélia de Sousa reflecte sobre as temáticas religiosas, dando-lhes a forma estética que a sua sensibilidade de naturalista impõe, em que *Jezabel Devorada pelos Cães por Ordem de Jehu*, *Visitação*⁽³²⁷⁾, *Dia dos Finados* (não datadas) e *Santo António*, em auto-retrato, de 1902, são algumas dessas obras. Nesta última, Aurélia de Sousa encarna a figura de Santo António, servindo de modelo como se de um auto-retrato se tratasse. «Alguns trabalhos

⁽³²³⁾ MANUEL RIO CARVALHO, «Do Romantismo ao Fim do Século», in *História da Arte em Portugal*, 11.º vol., Lisboa, Publicações Alfa, 1986, p. 100.

⁽³²⁴⁾ Idem, *ibidem*, p. 102.

⁽³²⁵⁾ «A Igreja de São João de Deus é do arquitecto António Lino, de 1947-1953, e nela é visível a persistência dos modelos tradicionais através da presença de neomedievalismos [...] hiper-conservadora e reaccionária em termos arquitectónicos», JOSÉ MANUEL FERNANDES, *ob. cit.*, 2000, p. 22.

⁽³²⁶⁾ JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *ob. cit.*, 1966, p. 226.

⁽³²⁷⁾ ALBERTO JÚLIO SILVA, *ob. cit.*, p. 454.

escolares de Aurélia — sobretudo *Santa Madalena*, também de grande formato — sugeriam já um peculiar envolvimento com temas mitológicos ou religiosos que, por obrigação académica, realizou. Este *Santo António*, obra sem continuidade na produção seguinte, confirma que, como todos os artistas de matriz romântica, ela sentia a História através da reflexão sobre o seu próprio destino ⁽³²⁸⁾.» Em Veloso Salgado, professor da cadeira de Pintura de História na Academia de Lisboa desde 1895 ⁽³²⁹⁾, a temática religiosa também marca a sua presença em *Jesus*, de 1892-1922, *Órfã*, de 1890, e *Virgem com o Menino*, de 1897.

António Carneiro, pintor e poeta e também professor da cadeira de Desenho no Porto, tem *Ecce Homo*, de 1901, para além de *A Vida* (1899-1900). Esta obra é imediatamente associada às soluções retabulares da Idade Média, não só pela estrutura em tríptico mas também pela temática que aborda, a qual procura uma retórica do indizível que só a fé explica. *A Vida* é uma obra com a qual o autor se inicia nas metodologias de criação simbolista. «A Esperança, o Amor e a Saudade são as etapas de um verdadeiro itinerário simbolista, que percorrem o tríptico de *A Vida*, composto de uma triangulação de que o Amor é o centro e o vértice ⁽³³⁰⁾.» Outras obras que tratam a temática religiosa, extremamente marcada na sua obra aliada ao simbolismo que não encontra campo para sobreviver, num local e num tempo onde o naturalismo reinava, são *Raquel*, *Baptismo* e *Ceia*. Nesta última, António Carneiro auto-representa-se na personagem de Jesus Cristo.

Quanto à modernidade, concretamente quanto ao primeiro modernismo, marcado pela presença, desde a segunda década do século XX, de Amadeo de Souza Cardoso (1887-1918) e outros, também é possível verificar-se a existência da temática retabular, filtrada por sensibilidades modernistas, preocupadas com os valores formais e estruturais do *objecto-pintura* nos períodos cubista, fauvista e futurista. Ao longo das suas obras o elemento religioso transparece de quando em vez, nunca se ausentando totalmente. Não são no entanto muitas as obras encontradas nesta época, por razões que o contexto de ruptura com o academismo e a crença absoluta nas vanguardas podem explicar.

⁽³²⁸⁾ RAQUEL H. SILVA, *Aurélia de Sousa*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1997.

⁽³²⁹⁾ JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *ob. cit.*, 1966, p. 232.

⁽³³⁰⁾ FERNANDO DE AZEVEDO, «António Carneiro, exposição retrospectiva do 1.º centenário (1872-1972)», in *Colóquio Artes*, n.º 12, Abril de 1973, pp. 66-68.



Fig. 79. Amadeo de Souza Cardoso, *Procissão do Corpus Christi*, 1912.

Apesar dessa rarefacção, na obra de Amadeo de Souza Cardoso encontramos três obras em momentos diferentes da sua produção e extremamente contextualizadas no seu percurso. A primeira é a *Procissão do Corpus Christi* (fig. 79), de 1912, um exercício dando prioridade a uma atitude cubo-futurista evidente e servindo-se de uma temática vivida certamente diversas vezes pelo seu autor na Região Norte do País. Este acontecimento religioso, a procissão do Corpo de Cristo, comemorado durante o Verão (duas semanas depois do Pentecostes), tem a sua origem num milagre do século XIII, na Holanda, mas foi no século XVI e no período barroco que maior partido se tirou dele. Trata-se de um momento festivo no qual um cortejo, protagonizado pela hóstia sagrada, representando a caminhada no deserto feita pelo povo de Deus, o eterno peregrino, em busca da Terra Prometida. O que se percebe nesta obra de Amadeo é sobretudo uma interpretação cubista dos valores formais do acontecimento, que, por ser escolhido como motivo, foi certamente fruto de emoções, tivessem sido elas de ordem estética, religiosa ou cultural⁽³³¹⁾. Também Almada Negreiros (1893-1970) possui uma atitude diferente da dos pintores naturalistas, filtrada pela ironia, pelo humorismo e pelo modernismo, recém-entrados em Portugal, servindo-se da temática religiosa para ilustrar em 1916 as páginas da revista política bissemanal *Ideia Nacional* com *Crucifixão*, composta com um Cristo verde, sem feições, sendo óbvio que este desenho terá provocado impactes de escândalo⁽³³²⁾. Uma outra pintura onde Amadeo desvenda uma atitude irónica e iconoclasta face aos ícones religiosos vigentes, semelhante à de Almada, é um trabalho datado de cerca 1917 no qual sobressai um rectângulo verde enquadrando uma Crucifixão com Cristo vermelho

⁽³³¹⁾ JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XX*, Lisboa, Bertrand, 1974, p. 81.

⁽³³²⁾ JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *ibidem*, pp. 124-125, e Almada, *o Português sem Mestre*, Lisboa, Estúdios Cor, 1974, p. 46.

sobre um fundo verde e onde a palavra «ZINC»⁽³³³⁾, que em francês tinha o duplo significado de zinco e de balcão de taberna⁽³³⁴⁾, substitui a habitual inscrição INRI⁽³³⁵⁾. Ainda um outro trabalho de Amadeo, com o qual terminará a sua produção, esteticamente diferente do que nele era habitual, é *Sagrado Coração de Jesus*, pintado em 1918, o ano da sua morte⁽³³⁶⁾. Trata-se de uma representação descritiva de um milagre acontecido continuamente entre 1673 e 1675 em França, através da aparição do Sagrado Coração de Jesus rodeado por uma coroa de espinhos e envolto em chamas a Margarida Maria Alacoque (1647-1690). A tese que deu a ver esta aparição como sendo uma manifestação do amor ardente de Deus pelos homens e do sofrimento nisso implicado foi a partir de então defendida pelo padre jesuíta Claude La Colombière. Com a mensagem expressa a Margarida Maria Alacoque, a iconografia do Sagrado Coração de Jesus difunde-se por todo o mundo cristão a partir do século XVIII⁽³³⁷⁾. O que aproxima este acontecimento histórico da pintura de Amadeo poderá ter sido o facto de Margarida Maria Alacoque ter sido beatificada em 1864 e canonizada no ano 1920 pelo papa Bento XV. Por conseguinte, este assunto foi certamente referido em todas as homilias e comentado pela sociedade, exacerbando o culto do Sagrado Coração de Jesus.

Nos anos 30 podemos encontrar *Anunciação* de Jorge Barradas (1894-1971), que em 1939 ganhou o Prémio Columbano⁽³³⁸⁾. Mário Eloy (1900-1951), não se encontrando explicitamente na sua obra nenhuma temática religiosa, tem no entanto trabalhos que resultam de uma grande introspecção e que, estando acrescidos de referências bíblicas, são objectos que se dimensionam para além da observação formal. São disto exemplo *Poeta*, de 1938, *Jacob e o Anjo*, *Fuga*, *Da Minha Janela* e *No Cemitério*, que correspondem às suas últimas produções (tendo sido internado no Telhal em 1945, e aí morreu em 1951). «Jacob e o Anjo», tema bíblico do *Antigo Testamento*⁽³³⁹⁾, episódio em que Jacob luta com

⁽³³³⁾ Pintura a óleo sobre tela, 50 cm x 49 cm, não assinada, s. d.. *Comemoração do Centenário do Nascimento de Amadeo de Souza Cardoso*, Lisboa, Fundação de Calouste Gulbenkian, 1987, pp. 378-379. ALBERTO JÚLIO SILVA, «Pintura II — Do romantismo à actualidade», in *Dicionário da História Religiosa de Portugal*, dir. de Carlos M. A. Azevedo, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, p. 454-455.

⁽³³⁴⁾ RUI MÁRIO GONÇALVES, «Os pioneiros da modernidade», in *História da Arte em Portugal*, 12.º vol., Lisboa, Publicações Alfa, 1986, p. 80.

⁽³³⁵⁾ Abreviatura de *Jesus Nazarenus Rex Judeorum* (Jesus de Nazaré, Rei dos Judeus), Mateus, XXVII, 37; João, XIX, 19-22.

⁽³³⁶⁾ Amadeo de Souza Cardoso morre em 25 de Outubro de 1918 vítima da gripe pneumónica.

⁽³³⁷⁾ A mensagem expressa a Margarida Maria Alacoque está sintetizada em doze promessas, das quais a nona diz o seguinte: «Eu abençoarei todas as casas onde se achar exposta e honrada a imagem do meu coração».

⁽³³⁸⁾ Esta *Anunciação* faz parte de um conjunto de «convencionais composições religiosas de mero valor decorativo». JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XX*, Lisboa, Bertrand, 1974, p. 160.

⁽³³⁹⁾ Génesis, XXXII, 21-32.

um anjo mensageiro de Deus, que vence, e como resultado disso é abençoado, passando a ser chamado de Israel (príncipe de Deus), foi um tema escolhido por Eugène Delacroix para a capela dos Santos Anjos em Saint Sulpice em Paris (1854-1861), e por Gustave Doré⁽³⁴⁰⁾ para ilustração (1865) e ainda serviu de título para uma peça de teatro que José Régio publicou em 1940 e que em 1951 foi posta em cena em Paris. Este tema continuará a ser mote para outras obras durante o século XX.

Entre expressionismos líricos e plásticos, a pintura de António Dacosta (1914-1990) «aperta como um nó cego uma humanidade actual e confusa, triste e emudecida»⁽³⁴¹⁾. Quem o diz e sente é ele próprio, que, num percurso de exposições interrompido desde os anos 50 até ao seu ressurgimento nos anos 80, também tem na primeira fase da sua obra uma *Luta com o Anjo* e uma *Pietá*, de 1940, na qual o religioso surge como uma relíquia ancestral do sagrado, devidamente enquadrado pela sua estética surrealista. A temática religiosa expressa como se fosse lenda, misturando interpretações etnológicas com oníricas, é o fundamento de algumas obras da Sarah Afonso (1899-1983), nomeadamente em *Procissão*, de 1934, *Alminhas*, de 1935, e *Sereia*, de 1939. A sua sensibilidade erudita funde-se com a sensibilidade popular numa sentida aproximação aos valores do sagrado, emprestando aos seus *objectos-pintura* uma dimensão religiosa que só os enriquece. Também Hein Semke (1899-1995), um alemão que se fixou em Portugal nos finais dos anos 30, tendo participado na Exposição do Mundo Português, em 1940, e tendo estado implicado na dinâmica da actividade ceramista em Portugal, evidencia na sua produção um expressionismo naturalmente de sabor germânico, pontuado por inúmeras peças de temática cristã, algumas vezes entrelaçando claramente a religião com a política, como é o caso da sua *Crucifixão* com soldados nazis. Sobre a relação entre a religião e a arte, escreve-nos Hein Semke o seguinte: «Só a religião, só Deus constitui o verdadeiro fundamento de qualquer manifestação artística, o único estável. Sem Deus não há homem, sem religião como único fundamento, não há artista⁽³⁴²⁾.» De Domingos Alvarez (1900-1942), *Enterro Pobre*, de 1929, *Cemitério*, de 1930, e *Casario e Figuras de Sonho* (uma obra não datada) são obras que assinalam a sua produção, a qual se enquadra nos domínios de uma paisagem com as urbanidades possíveis da época e no local em que aconteceram, à maneira expressionista, cheia de densidades dramáticas e críticas, por vezes com sintomas de desistência eminentes. Em Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992) encontramos

⁽³⁴⁰⁾ Colecção Granger, Nova Iorque.

⁽³⁴¹⁾ António Dacosta, in *Panorama*, n.º 17, 1943.

⁽³⁴²⁾ «Hein Semke, gravuras e cerâmicas» (catálogo de exposição), Galeria de São Francisco, Lisboa, Novembro de 1973.

igualmente uma aproximação a uma temática atenta aos acontecimentos religiosos; se bem que essa aproximação possa ser considerada como simples referência ou pretexto de análise meramente formal para possibilitar o acto criativo, como será natural que também o seja, a verdade é que a análise dos acontecimentos da vida religiosa quotidiana pode equivaler a uma forte vontade de estabelecer ligações entre coisas que interiormente parecem estar desligadas. As pinturas *Luta com o Anjo, I, II, III e IV* e *Un Cortège*, de 1934, *La Chapelle gothique*, de 1951 e *La Petite communiant*, de 1952, são exemplos de obras não integradas em espaços religiosos mas que resultam dessa vivência ou dessa aproximação. «A Comungante» é um tema que veio também a ser trabalhado por Carlos Reis em 1916, 1933 e 1938 e por Ayres de Carvalho em 1951.

Mário Cesariny (1923), fiel aos seus princípios surrealistas, reflecte, e faz-nos também reflectir, sobre os valores de uma iconografia cristã através de uma *Crucificação em Detalhe*, de 1971. Fernando Lanhas (1923) desenhou a sua interpretação de Cristo (dois desenhos³⁴³), e Fernando de Azevedo (1923), servindo-se da bidimensionalidade física dos suportes, inventa intervenções em espaços religiosos através da alteração na fotografia desses espaços, modificando-a por meio de colagem, desenho e pintura. São criados assim verdadeiros projectos de retábulos para outros templos, situados entre o sagrado e a arte. Na obra de Artur Bual (1926-1999) são referenciadas muitas pinturas sobre o tema da crucifixão e muitos rostos de Cristo, em que, naturalmente, a situação temática e formal tem maior evidência expressiva do que os aspectos do mimetismo das representações de um modelo por ele imaginado. Estes últimos momentos da Paixão de Cristo, com a coroa de espinhos e a cruz como atributos identificadores, acontecem com frequência na sua obra.

Os temas retabulares, revelados em obras como *Luta de Jacob com o Anjo*, *Procissão*, de 1962, *Santo António Pregando aos Peixes*, de 1985, ou *Via Láctea segundo P. P. Rubens*, de 1988, também foram motivos de reflexão estética para Júlio Pomar (1926). Eduardo Luís (1932-1988), com ironia e por vezes com o sarcasmo que o caracteriza e que é evidente em *Natureza Ressuscitada*, de 1972, tem no fim do seu percurso, em 1988, *O Pão, o Vinho e a Azeitona Verde* e *O Pão, o Vinho e a Azeitona Preta*, duas alusões claras ao corpo e ao sangue de Cristo no momento da Última Ceia e aos óleos que servem para a aplicação do «sacramento dos enfermos» ou «santa

⁽³⁴³⁾ CLARA MENÉRES, «Artes plásticas de temática religiosa», in *A Igreja e a Cultura Contemporânea em Portugal*, coord. de Manuel Braga da Cruz e Natália Correia Guedes, Lisboa, Universidade Católica Editora, 2000, p. 63.

unção»⁽³⁴⁴⁾. Numa atitude de revisitação da pintura antiga, que se preserva em colecções e museus, João Vieira (1934) utiliza essa pintura retabular, nomeadamente os *Painéis de São Vicente* e *Ecce Homo*, bem como a Grão-Vasco, para análise e reinterpretação à luz de uma modernidade em constantes interrogações entre o Apocalipse e a Anunciação⁽³⁴⁵⁾, entre o fim e o início da arte. José Escada (1934-1980) também não está alheio ao universo cristão e utiliza-o como mote e pretexto de composições como *Capela de Santo Amaro*, de 1976 e de 1979, *Altars*, de 1972, *Árvore de Natal*, de 1976, *São Jerónimo*, de 1978, *Noite de Natal*, de 1972, e *Crucifixão*, de 1974, tudo ao sabor intimista de uma *boémia culta*⁽³⁴⁶⁾ em diferentes dimensões, suportes e meios tecnológicos, desde a esferográfica ao acrílico. José Rodrigues (1936), escultor, desenhador e pintor, vive e trabalha num espaço que já foi sacralizado pelas hierarquias religiosas, um convento que transformou em residência e espaço de trabalho no Minho, mas que hoje continua a ser sagrado por esta *outra função* que lhe foi dada, a de local de produção artística. Em 1999, tratando o tema da Paixão de Cristo, José Rodrigues pinta *Crucifixão*, com 150 cm x 100 cm, com um corpo expressando sofrimento. Para ele o «desenho é uma enorme meditação»⁽³⁴⁷⁾ assumindo-se como um contador de histórias, e também de histórias bíblicas, como por exemplo, *Jacob e o Anjo*, pondo em destaque a maior importância dos papéis-suportes, dos traços e das formas⁽³⁴⁸⁾ sobre o mote inicial.

Do mesmo modo que é verdadeira a atitude conhecedora que cada produtor coloca na obra que constrói, também é verdade que esta adquire autonomia impondo-se por si própria, dependendo apenas dos contextos em que for inserida ou vista.

Emília Nadal (1938) assume a sua aproximação com Deus e com o cristianismo como fundamentos para a sua obra estética, justificando do seguinte modo o seu percurso: «as minhas propostas estéticas nem sempre coincidiram com as expectativas dos outros e, alternadamente, entraram em conflito ou com a crítica ou com o público. Houve conflito com um sector do público e aprovação da crítica quando enveredei por uma arte de

⁽³⁴⁴⁾ O sacramento da «extrema-unção», mais um rito de cura do que uma preparação para a morte, foi aplicado com esta designação desde a época carolíngia até 1972.

⁽³⁴⁵⁾ EDUARDO LOURENÇO, «Arte abstracta: Apocalipse ou Anunciação», in *Comércio do Porto*, Setembro de 1958. *O Espelho Imaginário*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, pp. 13-19.

⁽³⁴⁶⁾ «Era uma noite de ‘boémia culta’, que era como o Zé Escada chamava a esses serões no atelier conversando, desconversando, bebendo, fumando... desenhando», CARLOS AMADO, texto de apresentação de catálogo de exposição de José Escada, Galeria de São Bento, Lisboa, Maio-Junho de 1989.

⁽³⁴⁷⁾ Em entrevista a Eduardo Paz Barroso, no *Jornal de Notícias*, em 1984. AA.VV., *José Rodrigues*, SOCTIP, Lisboa, 1990.

⁽³⁴⁸⁾ «[...] no fundo sou um contador de histórias, só as passo a desenho, a imagens. De Jacob e o anjo ou outros assuntos, as obras pouco retêm. São histórias lindíssimas, mas a obra que observamos, já é completamente diferente, são papéis, traços, formas», idem, *ibidem*, pp. 102, 105 e 106.

intervenção denunciadora da massificação das consciências através da sociedade do consumo. Houve conflito com a crítica e aprovação do público quando o meu trabalho sobre os temas ‘Cântico dos Cânticos’ e ‘Livro do Apocalipse’ invocou o belo e a beleza como sinal e revelação de Deus, contrariando os cânones impostos por uma estética de violência e de fealdade que domina o mercado da arte e os principais certames internacionais ⁽³⁴⁹⁾».

Por sua vez Carlos Carreiro (1946) e Guilherme Parente (1940), nos espaços-paisagens em que as suas obras se tornam, fazem em alguns casos o seu povoamento com uma temática cristã própria das histórias que culturalmente os formaram. Neles, o «assunto religioso aparece como mais um elemento, tão importante como os objectos do quotidiano e outras figurações ⁽³⁵⁰⁾». Guilherme Parente tem mesmo títulos como *Virgem Mãe*, *Baptismo* e *São Jorge e o Dragão*, executados entre os anos 1968 e 1982, em diferentes tecnologias (gravura, óleo e aguarela), a partir de clássicos revisitados, tais como Dürer, Paolo Ucello ou Brughel.

Graça Morais (1948), que assumiu uma aproximação ao religioso cristão, talvez mais por convicção cultural do que religiosa, tem uma quantidade enorme de obras com uma dimensão espiritual evidente. Estamos a referir-nos tanto a uma primeira peça de 1976, que retoma um tema já tradicional na arte portuguesa desde Carlos Reis em 1916, a *Comunhão Solene*, como à série *O Sagrado e o Profano*, de 1986, onde o erotismo é um elemento de confluência, e à série *Idade de Ouro*, de 1991, onde a autora se reaproxima de ritos da Igreja como procissões, comunhões e aparições sugeridas. Numa atitude mais racional, em 1994, a lenda de *Santa Luzia, Virgem Mártir de Siracusa* (304 d. C.), é deliberadamente narrada por Ema Berta (1944), que se assume explicitamente como pintora de retábulos, no catálogo da exposição-instalação numa capela do Convento setecentista de Mafra, com a presença de um retábulo-tabernáculo. Um trabalho que, recorrendo a um conceito de retábulo que elege como definição a «sonoridade das formas múltiplas» ⁽³⁵¹⁾, é todo muito estruturado pelo pensamento, e o seu método está explicado histórica e iconograficamente no texto do catálogo que acompanhou esta intervenção.

Sobre Albuquerque Mendes (1953), sente-se que toda a sua obra é percorrida por uma sensibilidade religiosa que utiliza a arte como meio para encontrar um espaço onde ele próprio, artista criador, se projecta em processos de encarnação de outras personagens. Em

⁽³⁴⁹⁾ www.ecclesia.pt/jubileu/jubileu_artistas.htm, 2000.

⁽³⁵⁰⁾ CLARA MENÉRES, *ob.cit.*, 2000, p. 63.

⁽³⁵¹⁾ VÍTOR SERRÃO, «Lenda de Santa Luzia, Virgem-Mártir de Siracusa», in catálogo de exposição de *Ema Berta*, no Convento de Mafra, em Maio de 1985.

1990, a sua exposição «Almas», na Galeria Nasoni, aponta para essa cumplicidade, e, entre muitos outros trabalhos, um *Santo Sudário* esteve presente. «Uma das coisas que caracteriza a pintura de Albuquerque Mendes é o seu cunho profundamente autobiográfico. A base narrativa da sua pintura refere-se explicitamente ao fundamento narrativo que a própria vida encerra na sua dimensão biográfica, ou seja, na medida em que é passível de ser testemunhada por sinais [...] retratos de pessoas que conheceu [...] imagens de instrumentos mecânicos [...] imagens da iconografia religiosa que respeita, e de que quereria que a sua obra — da *performance* à pintura — fosse modo de re-sacralização⁽³⁵²⁾.» Em 1998, faz um *Auto-Retrato Crucificado*, e, em 1999, apresenta uma *Via Sacra*, nas suas catorze estações (fig. 19), sendo evidente a encarnação que também deseja fazer de si na figura de Jesus Cristo (fig. 76). Do mesmo modo Manuel Botelho (1950) abordou estas temáticas na exposição que fez em 2000 no Museu Nacional de Arte Antiga, muito sobre a representação de si próprio no contexto de uma revisitação ao espaço da arte do passado que para o autor se tornou *surpreendentemente interventiva*⁽³⁵³⁾. Trabalhos desenvolvidos entre 1997 e 2000, *Anunciação*, *Visitação*, *Senhora com o Menino*, *Pietà*, ou mesmo uma *Paixão* implícita em pinturas como *Acusação*, *Flagelação*, *Deposição e Ameaça*, são algumas das consequências plásticas dessa aproximação feita ao passado da arte europeia, que assim nos são mostradas perfeitamente consentâneas com os pensamentos da actualidade. É inteligível «a presença, quase solene, por vezes dramática, de uma iconografia mariana onde o autor é pai e mãe, figura paterna transformada em figura materna, apropriando-se dos tradicionais ícones da *Anunciação*, *Visitação*, *Senhora com o Menino* e *Pietà*»⁽³⁵⁴⁾, para ao mesmo tempo encarnar a figura de um Cristo, ao projectar-se em algumas das estações da *Paixão*, a *Ameaça*, a *Acusação*, a *Flagelação* e a *Deposição*.

No contexto de instalação é de referir a obra que resultou da intervenção de Gaëtan (1944) no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, em 1985, um projecto concretizado em redor dos seguintes desígnios: primeiro, a necessidade do ver e do desenhar o corpo nu, depois, o diálogo com *São Jerónimo no Deserto* (um óleo sobre madeira de Jan Sander van Hemessen, de 109 cm x 148 cm, de 1531) e, por fim, a leitura do «Sermão da Sexagésima»

⁽³⁵²⁾ BERNARDO PINTO ALMEIDA, «Pintura de resistência de Albuquerque Mendes» (Junho-Julho de 1990), in catálogo da exposição de Albuquerque Mendes «Almas» na Galeria Nasoni, Lisboa, 1991.

⁽³⁵³⁾ «A arte do passado torna-se surpreendentemente interventiva.», Manuel Botelho, in catálogo de exposição *Manuel Botelho, Pintura-Desenho, 1997-2000*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 20 de Julho a 17 de Setembro de 2000, p. 5

⁽³⁵⁴⁾ JOSÉ LUÍS PORFÍRIO, «Visitação», in *Manuel Botelho, Pintura-Desenho, 1997-2000*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 20 de Julho a 17 de Setembro de 2000.

do Padre António Vieira (1665). Destes desígnios resultou a conciliação de diferentes tempos ⁽³⁵⁵⁾ numa instalação, com desenhos e *Dormeur du val*, uma têmpera sobre tela com 170 cm x 194 cm (fig. 80), para a qual se encenou um espaço próprio, quase de culto, evocando a peça de Sanders para a sua vocação inicial: a vocação religiosa ⁽³⁵⁶⁾.



Fig. 80. Gaëtan, *Le Dormeur du val*, têmpera sobre tela, 170 cm x 194 cm, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 1985.



Fig. 81. António Dacosta, *Tau ou Os Porcos do Retábulo de Issenheim*, 1990.

⁽³⁵⁵⁾ Na transição do século IV para o século V é feita a tradução da *Bíblia* por São Jerónimo (vulgata) a pedido do papa São Dâmaso. A pintura de Jan Sander van Hemessen, 1531, antecede o reconhecimento da vulgata por parte do Concílio de Trento. O século XVII português. Os últimos anos do século XX, 1985.

⁽³⁵⁶⁾ No catálogo é explicada a metodologia do processo pelo seu autor, e comentado o resultado por José Luís Porfírio (conservador do Museu Nacional de Arte Antiga): «Museu [...] é [...] um especialíssimo lugar de encontro entre coisas e pessoas, entre pessoas e pessoas, entre obras também [...]», JOSÉ LUÍS PORFÍRIO, *Gaëtan — São Jerónimo*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1985.

Restringimos esta nossa enumeração a pintura portuguesa que em virtude da temática abordada poderia conter o *desejo de ser retábulo*, tanto do ponto de vista estrutural, considerando-o ou definindo-o como um múltiplo narrador de discursos visuais (políptico), como do ponto de vista da aproximação e da reinterpretação dos temas canónicos da religião cristã. Quando nos referimos ao *desejo de ser retábulo*, não nos estamos a referir a nenhum desejo explícito do seu *autor*, mas sim ao desejo implícito na *obra*, ou seja, à possibilidade que ela tem de assumir esse papel perante aquele que a vê ou dela usufrui.

Nesta sumária selecção de algumas obras da pintura portuguesa dos séculos XIX e XX, incidindo sobretudo nas do período após o Concílio do Vaticano II, uma constatação e quase inventário de opções criativas, prova de que as temáticas retabulares prevalecem como arquétipos culturais e religiosos variando apenas consoante as circunstâncias, procurámos que não interferisse qualquer carácter avaliativo dos valores estéticos das obras. Partiu-se do princípio de que a existência da obra é o facto primordial e subentende pressupostos ontológicos que em tempos passados eram uns e hoje serão outros, atendendo aos meios expressivos e aos contextos que nos distinguem.

O facto de muitas outras obras não serem mencionadas, nomeadamente as de resolução tridimensional, resulta de que não foi nosso objectivo constituir um rol exaustivo, pretensão escusada nos infindáveis territórios da criação artística, mas obter um levantamento suficientemente completo para se perceber de um modo expressivo que a questão da temática retabular excede os limites físicos dos espaços de culto.

A grelha que se segue esquematiza o conjunto das obras referidas e com ela procuramos transmitir um panorama da temática retabular fora do contexto da encomenda e da integração para fins litúrgicos. Na sua elaboração utilizámos um critério completamente isento de juízos de valor, e ordenamos as obras com base no ano do nascimento de cada um dos autores referidos.

Obras que desejam ser retábulo

Título	Datas e notas	Autor
<i>Multiplicação dos Pães</i>	1789.	Domingos Sequeira. (1768-1837).
<i>Descida da Cruz</i>	c. 1790.	
<i>Degolação de S. João Batista</i>	1794.	
<i>S. Bruno em Oração</i>	1780.	
<i>Fuga para o Egipto</i>	1824.	
<i>Descida da Cruz</i>	c. 1827. Carvão e giz sobre cartão, 96 cm x 133 cm, MNAA.	
<i>Adoração dos Magos</i>	c. 1828. Carvão e giz sobre cartão, 98 cm x 136 cm, MNAA.	
<i>Ascensão</i>	c. 1829. Carvão e giz sobre cartão, 97 cm x 136 cm, MNAA.	
<i>Juízo Final</i>	c. 1830. Carvão e giz sobre cartão, 98 cm x 135 cm, MNAA.	
<i>Sagrada Família</i>	1835.	António M. Fonseca. (1796-1890).
Igrejas e campanários integrados em muitas das suas paisagens.	É deste modo que ele vê a temática religiosa ⁽³⁵⁷⁾ .	Silva Porto. (1850-1893).
<i>Filho Pródigo</i>	1877.	Marques de Oliveira. (1853-1927).
<i>Pesca Miraculosa</i>	1872.	Joaquim V. Ribeiro. (1849-1928).
<i>Um Cristão Mártir</i>	1879. MNSR.	
<i>Le Christ au Tombeau</i>	1879.	
<i>Cristo sobre as Ondas</i>	1897.	Benvindo Ceia. (1870-1940).
<i>Viático ao Termo</i>	1884.	José Malhoa. (1855-1933).
<i>A Volta da Romaria</i>	1901.	
<i>A Procissão</i>	1903.	
<i>As Promessas</i>	1933. Museu de José Malhoa, Caldas da Rainha.	
<i>Cristo no Horto</i>	1880.	Columbano Bordalo Pinheiro. (1857-1929).
<i>Cabeça de Cristo</i>	1897.	
<i>Cristo Crucificado</i>	1890-1923. Museu do Chiado — MNAC.	
<i>Santo António</i>	1898. Museu do Chiado — MNAC.	
<i>Virgem da Conceição</i>	1904.	
<i>Viático</i>	1919.	
<i>Romeiros</i>	c. 1926.	Domingos Rebelo. (1891-1971).
<i>Bênção do Pão</i>	1929.	

⁽³⁵⁷⁾ Silva Porto, *Exposição Comemorativa do Centenário da Sua Morte*, Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis, 1993, p. 153.

Título	Datas e notas	Autor
<i>Jezabel Devorada pelos Cães por Ordem de Jehu</i>	S. d.	Aurélia de Sousa. (1865-1922).
<i>Visitação</i>	S. d.	
<i>Dia dos finados</i>	S. d.	
<i>Santo António</i> (em auto-retrato)	1902. 175 cm x 139 cm, colecção da SOSS.	
<i>Comungantes</i>	1916	Carlos Reis. (1863-1940).
<i>Asas</i>	1933. Óleo sobre tela, 150 cm x 133 cm, MNAC.	
<i>Véu da Comungante</i>	1938.	
<i>Comungantes</i>	1943.	Ayres de Carvalho. (1911-1997).
<i>Jesus</i>	1892-1922.	Velooso Salgado. (1864-1945).
<i>Órfã</i>	1890.	
<i>Virgem e o Menino</i>	1897.	
<i>Ecce Homo</i>	1901. Óleo sobre tela, 221 cm x 104 cm, Câmara Municipal de Matosinhos.	
<i>Vida</i>	1899-1901.	António Carneiro. (1872-1930).
<i>Raquel</i>		
<i>Ceia</i>		
<i>Baptismo</i>		
<i>A Procissão do Corpus Christi</i>	1913. Óleo sobre madeira, 29 cm x 50,8 cm, CAM-FCG em 1987.	
<i>Crucifixão</i>	1917. Óleo sobre tela com colagem, 59 cm x 49 cm, colecção de JESC em 1987.	Amadeo de Sousa. Cardoso. (1887-1918).
<i>Sagrado Coração de Jesus</i>	1918. Aguarela sobre papel, 35,5 cm x 25 cm, colecção de JESC em 1987.	
<i>Crucifixão</i> (com Cristo verde e sem rosto)	1916. Desenho de ilustração em «A Ideia Nacional».	
<i>Anunciação</i>	1939.	Jorge Barradas. (1894-1971).
<i>Poeta</i>	1938.	Mário Eloy. (1900-1951).
<i>Jacob e o Anjo</i>		
<i>Fuga</i>		
<i>No Cemitério ou Da Minha Janela</i>		
<i>Luta com o Anjo</i>		António Dacosta. (1914-1990).
<i>Pietà</i>	1940.	
<i>La Religieuse Portugaise</i>	1985. Acrílico sobre tela, 100 cm x 81 cm.	
<i>A Tentação de Santo Antão</i>	1984. Acrílico sobre tela, 96,5 cm x 162 cm.	
<i>Tau ou Os Porcos do Retábulo de Issenheim</i> (fig. 81)	1990.	
<i>Procissão</i>	1934.	Sarah Afonso. (1899-1983).
<i>Alminhas</i>	1935.	
<i>Sereia</i>	1939.	

Título	Datas e notas	Autor
<i>Crucifixão com Soldados Nazis</i>		Hein Semke. (1899-1995).
<i>Aparição de Nossa Senhora de Fátima</i> (³⁵⁸)	1944.	Henrique Medina. (1901-1988).
<i>Enterro Pobre</i>	1929. Óleo sobre tela, 49,5 cm x 37,5 cm, colecção particular em 1987.	Dominguez Alvarez. (1906-1942).
<i>Cemitério</i>	1930. Óleo sobre tela 66 cm x 52 cm, colecção particular em 1987.	
<i>Casario e Figuras de Um Sonho</i>	S. d. Óleo sobre tela, 24,5 cm x 31 cm, CAM-FCG.	
A série de pinturas <i>Luta com o Anjo</i> — I, II, III e IV		Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992).
<i>Un Cortège</i>	1934.	
<i>La Chapelle gothique</i>	1951.	
<i>La Petite communiant</i>	1952.	
<i>Santo Antão</i>	1973. 136 cm x 233 cm.	João Hogan (1919).
<i>Crucifixão em detalhe</i>	1971.	Mário Césariny (1923).
<i>Cristo</i>		Fernando Lanhas (1923).
<i>Cristo e Um Anjo</i>		
Projectos de retábulos	Colagens	Fernando Azevedo (1923)
<i>Rostos de Cristo</i>		Artur Bual (1926-1999)
<i>Crucifixão</i>		Júlio Pomar (1926)
<i>Luta com o Anjo</i>		
<i>Procissão</i>	1962. Óleo sobre tela, 100 cm x 81 cm.	
<i>Santo António Pregando aos Peixes</i>	1985. Acrílico sobre tela, 195 cm x 130 cm.	
<i>Via Láctea</i>	1985-1988.	
<i>Natureza Ressuscitada</i>	1972. Óleo sobre tela, 140 cm x 120 cm, colecção de Nazaré Soares.	Eduardo Luís. (1932-1988).
<i>Pão, Vinho e Azeitona Verde</i>	1988. Óleo /tela, 40 cm x 40 cm, colecção particular.	
<i>Pão, Vinho e Azeitona Preta</i>	1988. Óleo sobre tela, 22 cm x 16 cm, colecção particular.	
<i>Ecce Homo</i>		João Vieira. (1934).
<i>São Vicente</i>	Sobre Nuno Gonçalves.	
<i>São Pedro</i>	Sobre Vasco Fernandes.	

(³⁵⁸) Henrique Medina, Lisboa, Fundação de Calouste Gulbenkian, 1983.

Título	Datas e notas	Autor
<i>Noite de Natal</i>	1972. Desenhos de ilustração para <i>Noite de Natal</i> de Sofia de Melo Breyner Andresen.	José Escada. (1934-1980).
<i>Altars</i>	1972. Guache, 42 cm x 27 cm, colecção de Manuel de Brito.	
<i>Crucifixão</i> (segundo Veronese)	1974. Acrílico sobre tela, 80 cm x 80 cm, colecção de Sofia de Melo Breyner Andresen.	
<i>Capela de Santo Amaro</i>	1976. Acrílico sobre papel, 13,5 cm x 20 cm, colecção de Sofia de Melo Breyner Andresen.	
<i>Árvore de Natal</i>	1976. Guache, 13 cm x 20 cm, colecção de Maria A. Escada.	
<i>S. Jerónimo</i>	1978. Desenho a esferográfica, 13 cm x 20 cm, colecção de Maria A. Escada.	
<i>Capela de Santo Amaro</i>	1979. Acrílico e colagem, 41 cm x 81 cm, colecção de António Alçada Baptista.	
<i>Pietà</i>	1999.	Paula Rego. (1935).
<i>Marta, Maria e Maria Madalena</i>	1999. Tríptico.	
<i>A Vida da Virgem Maria</i>	2003. Oito pinturas para a capela do Palácio de Belém.	
<i>Jacob e o Anjo</i>		Joaquim Rodrigo. (1936).
<i>Crucifixão</i>	1999. Acrílico sobre tela, 150 cm x 100 cm.	
<i>Apocalipse</i> (série)	Anos 80.	Emília Nadal. (1938).
<i>Cântico dos Cânticos</i> (série)	Anos 80.	
<i>Mitos</i> (série)	Anos 80.	
<i>Virgem Mãe</i>	1968-1982.	Guilherme Parente. (1940).
<i>São Jorge e o Dragão</i>	1968-1982.	
<i>Batismo</i>	1968-1982.	
<i>Retábulo de Santa Luzia</i>	1994. Exposição no Convento de Mafra.	Ema Berta. (1944).
<i>São Jerónimo, «Le Dormeur du Val»</i>	1985. Instalação no MNAA.	Gaëtan. (1944).
<i>Comunhão Solene</i>	1976. Óleo sobre tela. 100 cm x 79 cm.	Graça Morais. (1948).
<i>O Sagrado e o Profano</i> (série)	1986.	
<i>A Idade de Ouro</i> (série)	1991.	
<i>Visitação</i>	1999. Óleo sobre tela, 202 cm x 150 cm. Colecção CAM-FCG.	Manuel Botelho. (1950).
<i>A Anunciação</i>	1999. Óleo sobre tela, 202 cm x 101 cm.	
<i>Senhora com o Menino</i>	1999. Óleo sobre tela, 202 cm x 101 cm.	
<i>Pietà</i>	1999. Óleo sobre tela, 202 cm x 101 cm.	

Título	Datas e notas	Autor
<i>Acusação</i>	1998. Técnica mista sobre papel, 65 cm x 50 cm.	Manuel Botelho. (1950).
<i>Flagelação</i>	1997-2000. Técnica mista sobre papel, 65 cm x 50 cm.	
<i>Deposição</i>	1999. Óleo sobre tela, 202 cm x 101 cm.	
<i>Ameaça</i>	1999. Óleo sobre tela, 202 cm x 101 cm.	
<i>Santo Sudário</i>	1990. Acrílico sobre tela, 164 cm x 250 cm.	Albuquerque Mendes. (1953).
<i>Crucifixão (em auto-retrato)</i>	1998. Acrílico e folha de ouro sobre madeira, 332 cm x 201 cm x 20,5 cm.	
<i>Via Sacra</i>	1999. Catorze desenhos, carvão sobre papel, 201 cm x 150,3 cm.	

CAM-FCG — Centro de Arte Moderna da Fundação de Calouste Gulbenkian.

MNAA — Museu Nacional de Arte Antiga.

JESC — José Ernesto de Sousa Cardoso.

SOSS — Sousa Ortigão Sampaio Sequeira; Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio.

MNAC — Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea.

MNSR — Museu Nacional de Soares dos Reis.

4. OS RETÁBULOS PERDIDOS

4. Os retábulos perdidos

Muitos são os retábulos arredados dos espaços originais. Desmontados muitas vezes por necessidade de conservação e restauro, é devido às modificações do gosto e dos objectivos dos tempos que estas obras acabam, muitas vezes, por ser substituídas. No século XVI, muitos foram os retábulos que com a sua estrutura assumidamente arquitectónica ocultaram as soluções retabulares a fresco do período medieval. No período barroco, uma saboreada utilização da talha preenche todo o espaço interior, substituindo o que já estava anteriormente feito. No século XIX, com a extinção das ordens religiosas, o património destas passa a contribuir para a constituição dos primeiros museus. Depois do Concílio do Vaticano II, muitas obras retabulares foram preteridas a favor de directrizes mais parcas em criatividades visuais, tanto nas igrejas antigas como nas que depois se ergueram, salvo algumas excepções.

Todavia, apesar de retirados dos seus espaços primitivos e colocados em locais museológicos por necessidades de preservação, conservação e estudo, os retábulos continuam a ser designados de retábulos, e neste outro enquadramento as suas funções podem ainda considerar-se prolongadas.



Fig. 82. Retábulo móvel numa das salas do Museu Nacional de Arte Antiga, conhecido por *Triptico do Reno* ou *do Calvário*, de mestre desconhecido pertencente à escola de Colónia e de cerca de 1500. Óleo sobre madeira de carvalho, proveniente do Convento de Jesus, em Setúbal.



Fig. 83. Exposto segundo um pensamento museológico, o retábulo da igreja do Convento de São Francisco de Évora está actualmente no Museu Nacional de Arte Antiga. Atribuídos à oficina de Francisco Henriques, do século XVI, estes óleos sobre madeira de carvalho tratam os seguintes temas: Cristo no Horto, Cristo a caminho do Calvário, Descida da Cruz, Deposição de Cristo no Túmulo, Mártires de Marrocos, São Bernardo de Siena e Santo António, São Boaventura e São Luís, Apanha do Maná no Deserto, Última Ceia, Missa de São Gregório e Encontro de Abraão e Melquizedeque.

Desmontados ou intactos, em bom estado de conservação ou necessitando de restauros, a sua presença nos museus ou em galerias não termina a sua função, pois a causa da observação das obras em exposição depende eminentemente de quem as vê, tornando múltipla a verdade da obra para cada indivíduo e no contexto cultural de cada momento. Se a atitude museológica do observador é evidente nos espaços religiosos, como seja em mais nucleares, como por exemplo a sé de Lisboa ou a Basílica de São Pedro, em Roma, com a sua permanente multidão de turistas (religiosos e culturais), a atitude religiosa nos museus também está presente, nomeadamente no modo *sagrado* como o espaço é visto, sentido, protegido e salvaguardado por vigilâncias omnipresentes que, apesar de o nosso sistema cognitivo saber que não são de modo nenhum divinas, invocam a presença de uma entidade superior — *o museu* — que nos observa. Esta omnipresença vigilante do espaço museológico põe em evidência o seu carácter menos profano e promove o silêncio propício a diálogos interiores. Uma crucifixão pode ser vista como pintura ou escultura, no entanto continua a ser sempre a *Crucifixão* (fig. 82).

De entre vinte e quatro museus sob a égide do Instituto Português dos Museus, treze estão em edifícios (ou implantados no seu solo) cujas funções anteriores eram religiosas (v. p. 136, nota 227)

Objectos de colecção, os retábulos fazem parte de um bem cultural e material necessário, que a atitude moderna e civilizada da museologia, associada à conservação e ao restauro, ajuda a preservar, e são também a razão de ser do espaço que ocupam, definindo-o em função das suas próprias características. A colecção faz o museu, ou está continuamente a fazê-lo, e quando a temática religiosa cristã se sobrepõe na totalidade as colecções são designadas por *arte sacra*. Porém o mesmo não acontece com as colecções de objectos estéticos provindos de outras culturas, tais como as das artes egípcia, africana e oriental, as quais, apesar de a sua funcionalidade religiosa ser quase exclusiva, não são integradas em museus da categoria de arte sacra. São a importância, as características e as interpretações atribuídas às diversas colecções que enquadram os museus em denominações de museus de etnografia, arqueologia, arte antiga, arte contemporânea, traje, moda, cerâmica, azulejo, arte moderna, entre muitas outras possibilidades

Quase todos os museus possuem retábulos desprovidos de alguns dos seus elementos devido a modificações, ou mesmo desintegração, do espaço sagrado da sua igreja, dissociados da sua funcionalidade inicial, desconhecendo frequentemente a sua estrutura primitiva.

Apesar de arredados dos espaços para onde tinham sido concebidos, a simples presença dos retábulos ou das temáticas retabulares nos museus prolonga a sua funcionalidade, agora sem os constrangimentos que o espaço religioso impunha, e disponíveis para todo o tipo de olhares e diálogos. Destes diálogos surgirão muitas reconstituições de retábulos, tanto do ponto de vista estrutural, como do ponto de vista da sua função primordial, procurando neles verdades perdidas.

De todos os retábulos conhecidos, os *Painéis de S. Vicente*, atribuídos a Nuno Gonçalves, quinhentistas, são os mais emblemáticos de uma procura incessante, ao longo de quase todo o século XX, que equivale à tentativa de encontrar a *verdade* que respondesse a todos os traumas nacionais. Continuamente vistos, investigados, analisados e interpretados, têm sido muitas as conclusões e as tentativas de reconstituição destes seis painéis, tratando-se de hipóteses em torno de um retábulo idealizado na época contemporânea à procura do lugar que lhe foi destinado quando foi concebido e que ele certamente ocupou (tendo sido encontrados na sé de Lisboa, parecem dedicados a São Vicente, enquanto a sua datação quinhentista os associa à conclusão das obras do Mosteiro da Batalha). Exames radiológicos às suas invisibilidades físicas, análises químicas das matérias, restauros e análises teóricas sobre a identificação iconográfica, publicadas numa já extensíssima bibliografia, pontuada por diversas polémicas⁽³⁵⁹⁾, constituem uma dinâmica à procura de certezas sobre o tempo e as autorias desta obra — toda uma azáfama em pleno século XX, numa actualização plena da obra, numa tentativa de provocar o seu renascimento enquanto cânone de uma cultura que deseja, aparentemente, transformar esta obra num emblema nacional⁽³⁶⁰⁾.

Como muitos outros museus, também o Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, está repleto de pinturas desintegradas das estruturas retabulares iniciais, para as quais se procura *inventar* ou *criar* situações de dignidade museológica. Deste largo conjunto de obras podemos referir o *Retábulo da Vida e da Ordem de Santiago* destinado à capela-mor

⁽³⁵⁹⁾ Existe uma vastidão de opiniões sobre o assunto dos *Painéis de S. Vicente*. António Osório de Castro tenta localizar as mais significativas ordenando uma bibliografia por data de publicação. No entanto esta questão prolonga-se para além de 1988 com outras polémicas. ANTÓNIO OSÓRIO DE CASTRO, *Os Painéis do Museu de Lisboa*, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1988, pp. 256-257.

MARIA BLANQUET, «O labirinto do pensamento nos painéis ditos de S. Vicente de Fora», in *Arte e Teoria*, n.º 1, Lisboa, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2000, pp. 100-109.

⁽³⁶⁰⁾ «Entre 1916 e 1960, ao longo de quarenta e cinco anos, Almada ocupara-se do políptico de S. Vicente de Fora [...]», JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XX*, Livraria Bertrand, Lisboa, 1974, p. 489.

da Igreja de Santiago do Convento de Palmela, atribuído ao Mestre da Lourinhã⁽³⁶¹⁾, o retábulo-mor da Igreja de São Francisco, de Évora, com pinturas de origem flamenga da autoria de Francisco Henriques, de entre 1500 e 1506 (fig. 83), o *Retábulo do Calvário*, de Frei Carlos, pintor também de origem luso-flamenga, no qual está representado um retábulo da *Natividade* à frente do qual S. Jerónimo lê a regra a Santa Paula e a Santa Eustáquia (fig. 84)⁽³⁶²⁾, o retábulo da Igreja da Madre Deus, de 1515, atribuível a Jorge Afonso e que actualmente se encontra repartido entre este museu e o Museu Nacional do Azulejo, o retábulo de Santos-o-Novo, com seis pinturas do século XVI atribuídas a Gregório Lopes e pertencentes ao Convento de Nossa Senhora da Encarnação, de Lisboa⁽³⁶³⁾, o retábulo da Igreja do Paraíso, num total de oito pinturas do século XVI atribuídas a Gregório Lopes⁽³⁶⁴⁾, o retábulo de São Bento, com três pinturas do século XVI provenientes do Convento de S. Bento da Saúde e da Igreja de São Francisco de Lisboa, e ainda as pinturas, também do século XVI, da *Chegada das Relíquias de Santa Auta à Igreja da Madre Deus* e o *Martírio das Onze Mil Virgens*, ambas com trabalho atribuível ao mesmo mestre e provenientes da Igreja da Madre Deus.



Fig. 84. *Retábulo do Calvário*, atribuído a Frei Carlos, actualmente no Museu Nacional de Arte Antiga. Pintura portuguesa a óleo sobre madeira de carvalho do século XVI, o *Calvário* ocupa o espaço central, do lado direito apresenta-se *São João Baptista* e do lado oposto *São Jerónimo Lendo a Regra a Santa Paula e Santa Eustáquia* diante de um retábulo da *Natividade*.

⁽³⁶¹⁾ FERNANDO ANTÓNIO BAPTISTA PEREIRA, «O Retábulo de Santiago», in *Oceanos*, n.º 4, 1990, Lisboa, Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, pp. 67-74. FLÁVIO GONÇALVES, *O Retábulo de Santiago*, Lisboa, Artis, 1963.

⁽³⁶²⁾ Santa Eustoquia Calafato (1434-1485) é a referência contida na identificação do retábulo exposto no museu. No entanto Santa Eustáquia (século IV) era filha de Santa Paula e discipula de São Jerónimo.

⁽³⁶³⁾ JOÃO COUTO, *O Retábulo Quinhentista de Santos-o-Novo*, Lisboa, Artis, 1958.

⁽³⁶⁴⁾ ARMANDO VIEIRA SANTOS, *O retábulo da Igreja do Paraíso*, Artis, Lisboa, 1958.

O retábulo da capela-mor da sé de Lamego, executado entre 1506 e 1511 por Vasco Fernandes, está hoje no museu desta cidade. Vasco Fernandes, activo entre 1501 e 1543, contratou em 4 de Setembro de 1506 a execução de «um retábulo constituído por um conjunto de vinte painéis pintados, sendo também da sua responsabilidade a estrutura arquitectónica em talha, bem como diversos pormenores de acabamento»⁽³⁶⁵⁾.

No Museu de Grão-Vasco também se encontra a pintura do retábulo-mor da sé de Viseu, feito entre 1501 e 1506 por Francisco Henriques e Vasco Fernandes e que terá sido entalhado por Arnão de Carvalho e João de Utreque⁽³⁶⁶⁾. Este retábulo foi desmantelado no século XVII quando da reestruturação da sé, tendo perdido então toda a obra de talha unificadora e estruturante.

Em Setúbal, entre o Convento de Jesus e o museu desta cidade, acontece a história do retábulo da Igreja de Jesus, de 1519-1530, feito por mestres de Lisboa⁽³⁶⁷⁾, talvez Jorge Afonso, enquanto decorriam as obras dos Jerónimos. É no museu que estão actualmente expostas as catorze pinturas deste retábulo, também desprovido da sua talha inicial.

Também o retábulo da sé de Évora, dos inícios do século XVI, foi arredado na época de D. João V, em 1718. O que nos resta deste conjunto são treze painéis de pintura⁽³⁶⁸⁾ que se encontram expostos no Museu Regional de Évora.

Os retábulos, enquanto estrutura total e trabalho de equipa subordinado a uma encomenda com objectivos religiosos, terminam por vezes a sua função por decisões da própria entidade que os gerou. São frequentemente rejeitados nos locais de origem, retirados do culto directo e deslocados para sacristias, corredores ou outros espaços de apoio, substituídos por outras soluções retabulares, mais «modernas», mais «actuais» ou mais adequadas aos novos ritos. Por este motivo também se descobriram muitas *pinturas perdidas dos seus retábulos* ainda nos espaços religiosos primitivos, como é o caso de três exemplos circunstanciais — em Vila do Bispo, do retábulo da capela-mor da igreja matriz restam apenas duas pinturas, *São Pedro e São João*, de cerca de 1570-1580, atribuíveis ao pintor maneirista Álvaro Dias, que trabalhava em Lagos em 1571; na igreja matriz de

⁽³⁶⁵⁾ DALILA RODRIGUES, «Vasco Fernandes e a oficina de Viseu», in *Grão-Vasco*, catálogo, Lisboa, Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 1992, p. 114.

⁽³⁶⁶⁾ DALILA RODRIGUES, *ibidem*, 1992, p. 78.

⁽³⁶⁷⁾ FERNANDO ANTÓNIO BAPTISTA PEREIRA, «O Retábulo de Jesus e a Pintura Portuguesa do Século XVI», in *Oceanos*, n.º 2, 1989, Lisboa, Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, pp. 84-91. ARMANDO VIEIRA SANTOS, *Primitivos Portugueses do Museu de Setúbal*, Lisboa, Artis, s. d.

⁽³⁶⁸⁾ ELISABETH AGIUS D'YVOIRE, «Mestre do Retábulo da Sé de Évora», in *Grão-Vasco*, catálogo, Lisboa, Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 1992.

Moncarapacho existem seis pinturas de Boaventura dos Reis, dos princípios do século XVII, e em Santa Bárbara de Nexe, do retábulo-mor da igreja desta vila existem apenas duas pinturas, *São Luís* e *São Braz*, de meados do século XVI, tendo sido substituído pelo actual retábulo, de 1733, segundo a maneira barroca.

Esta movimentação de retábulos para museus ou para espaços menos protagonistas das liturgias cristãs é a solução objectiva que resta às obras que cumpriram a sua função original e que foram desmanteladas por questões de preservação, de gosto e de adequação litúrgica. Mas não será de facto este o fim destas obras retabulares, será antes o seu verdadeiro início, uma vez que a obra estética está nelas presente e continua exposta de pleno direito, sem os constrangimentos de ritos preestabelecidos, sempre disponível para todo o tipo de fruições.

III

O ESPAÇO

Evolução no tempo e no modo

1. O ESPAÇO DOS LOCAIS DE CULTO EM PORTUGAL NO SÉCULO XX

1. O espaço dos locais de culto em Portugal no século XX

Depois do século XIX, profícuo em vitórias —do materialismo sobre a espiritualidade, do pensamento racional e científico sobre o pensamento religioso, das vanguardas, na busca incessante da coisa nova, sobre o academismo —, e com a extinção das ordens religiosas, no caso específico de Portugal em 1836, o espaço das igrejas irá sofrer uma inevitável transformação no século seguinte.

Esta transformação implicou consequências para as soluções retabulares. As grandes estruturas de talha dourada cheias de enrolamentos, volutas e contracurvados, enquadrando muitas representações, serão conotadas com o modo antigo de conceber os espaços do século XVIII. Para as substituir houve o recurso à investigação histórica dos *estilos de todos os passados* e, em consequência, assistiu-se a uma lógica reedição desses *desenhos*, numa atitude culta e revivalista. Estes revivalismos, comuns no século XIX e persistentes no século XX, não são momentos de ruptura quanto à concepção do espaço religioso mas momentos de continuidades.

A vocação retabular das paredes interiores das igrejas também sofreu modificações de sentidos, advindas da autonomia criativa que o arquitecto assume e da autenticidade das novas matérias e engenharias que estruturam as formas, salientando ou sublinhando de

uma maneira culta os momentos áureos do cristianismo, apropriando-se de conceitos e adaptando-se às novas possibilidades que os materiais lhe propiciam.

A modernidade na concepção dos espaços religiosos do século XX foi conseguida através do desempenho de arquitectos como Antonio Gaudi, Anatole Baudot, Auguste Perret, Le Corbusier, Óscar Niemayer, e Alvar Alto e, em Portugal, de Pardal Monteiro e Nuno Teotónio Pereira, referindo apenas alguns dos que contribuíram para a delimitação de um espaço sagrado distante do espaço estruturado em função da cruz latina e de uma orientação segundo os pontos cardeais.

Em Portugal, a modernidade no espaço religioso penetrou tardiamente, talvez pelo êxito que o romantismo e o naturalismo tiveram entre nós, com as suas ramificações e os seus prolongamentos até meados do século XX. Em termos religiosos, o país rural, que em 1925 tinha cerca de quatrocentos templos dedicados ao culto mariano ⁽³⁶⁹⁾, vê nascer mais um, o culto por Nossa Senhora de Fátima ⁽³⁷⁰⁾, o qual irá ser dominante e trazer consequências para as soluções retabulares.

As primeiras décadas da arquitectura das igrejas em Portugal são marcadas por uma continuação das estéticas do século anterior, através de uma metodologia criativa que essencialmente privilegia a história dos estilos do passado, originando, por conseguinte, revivalismos (citações medievais, românico-góticas) e continuidades oitocentistas. Este século iniciou-se com uma polémica entre Evaristo Gomes e Raul Lino em torno dos resultados de um concurso público, em 1904, no regulamento do qual se exigia como resposta uma *estilização românica* para a construção da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, no Porto, e no qual Raul Lino ficou em segundo lugar ⁽³⁷¹⁾. Em ambos os projectos se verifica a mesma aproximação à História, apenas se diferenciando pelas citações formais que cada um projectou.

Na Igreja dos Anjos, em Lisboa, do arquitecto José Luís Monteiro, de 1911, verificamos um «cuidado sentido arqueológico, de feição classizante» ⁽³⁷²⁾, resultante das opções que tiveram de ser tomadas com a mudança desta igreja do seu local de origem para

⁽³⁶⁹⁾ Cónego MOITA, *O Culto de Maria no Patriarcado, Memórias do Patriarcado de Lisboa ao Congresso Mariano*, Lisboa, União Gráfica, 1927, p. 25.

⁽³⁷⁰⁾ Em 1917 é o ano da aparição de Nossa Senhora aos pastorinhos de Fátima; em 1928 inicia-se a construção da basílica segundo projecto de Gerardus Van Kriechen, consagrada em 1953; em 2003 inicia-se a construção de uma nova basílica, do arquitecto grego Alexandros Tombasis.

⁽³⁷¹⁾ JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, «Arquitecto da Geração de 90», in *Raul Lino — Exposição retrospectiva da sua obra*, catálogo, Lisboa, Fundação de Calouste Gulbenkian, 1970, pp. 86, 95, e 97.

⁽³⁷²⁾ JOSÉ MANUEL FERNANDES, «Arquitectura religiosa», in *A Igreja e a Cultura Contemporânea em Portugal*, coord. de Manuel Braga da Cruz e Natália Correia Guedes, Lisboa, Universidade Católica Editora, 2000, p. 14.

um outro mais a nascente devido à abertura da Avenida de Almirante Reis. Conservou a estrutura inicial de igreja seiscentista, com as suas soluções retabulares de talha, azulejo, imaginária e pintura do estilo nacional. Neste caso não estamos na presença de revivalismos ou continuidades estéticas mas de uma solução para a salvaguarda de um património que para além de religioso é cultural.

Depois de 1917, inicia-se um ciclo novo em Portugal com um reforço do culto mariano e com a afirmação de Fátima como um dos santuários mais importantes no mundo cristão. Neste contexto, cerca de uma década depois, em 1928, a basílica de Fátima começa a ser edificada segundo projecto do holandês Gerardus Van Kriechen, sendo sagrada só em 1953. No entanto, esta obra, apesar de ser contemporânea de algumas das modernidades mais importantes do século XX, vai continuar a tradição do gosto neoclássico, mostrando-se indisponível para essas modernidades, que acabam por surgir nas duas igrejas dedicadas a Nossa Senhora de Fátima que, durante os anos 30, irão erguer-se em Lisboa e no Porto.

A Igreja de Nossa Senhora de Fátima, no Porto, do Grupo ARS (arquitectos Cunha Leão, Fortunato Cabral e Mário Morais Soares), construída entre 1934 e 1936, é o primeiro acontecimento modernista na arquitectura religiosa em Portugal⁽³⁷³⁾. Por outro lado, a Igreja de Nossa Senhora de Fátima de Lisboa, do arquitecto Pardal Monteiro, concluída em 1938 e Prémio Valmor em 1971, foi a primeira igreja a ser construída em Lisboa depois da implantação da República. Ambos os edificios reflectem já um espírito moderno, não ocultando os processos e os materiais de construção. Com uma grande geometrização formal, muito próxima da *art deco*, e uma utilização do betão armado para a obtenção dos vãos, denotam influências da igreja de Raincy, de Auguste Perret (1928, internamente intervencionada com os vitrais de Maurice Denis). Na igreja de Lisboa, considerada «a última obra do primeiro modernismo português»⁽³⁷⁴⁾, são muitas as intervenções retabulares (Almada Negreiros, Ricardo Leone e Mário Costa, Francisco Franco, Leopoldo de Almeida, Barata Foyo, Anjos Teixeira, Henrique Franco, Lino António e Raul Xavier). A igreja do Porto possui uma pintura retabular de Henrique Franco na capela-mor sobre o tema da Aparição.

O culto a Nossa Senhora de Fátima espalhou-se por todo o país e por todo o mundo, com a construção de imensos templos a ela dedicados, e nas igrejas já existentes, vão ser

⁽³⁷³⁾ *Átomo*, 30 de Março de 1952; *Colóquio*, n.º 32, Fevereiro de 1965.

⁽³⁷⁴⁾ JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XX*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1974, p. 250.

instaladas soluções retabulares integradas em capelas que propiciem este novo culto. No entanto, a modernidade que as igrejas de Nossa Senhora de Fátima de Lisboa e do Porto apontava não encontrou continuidade, e o *neoclassicismo erudito* continua em paralelo com um *naturalismo popular*, perceptível na imagem de Nossa Senhora de Fátima, composta de uma azinheira, uma nuvem e uma senhora de véu branco a rezar, tudo composto e ordenado segundo a escala de importância de cada um destes elementos.

A meio do século, as questões colocadas entre a engenharia e a arquitectura, e a importância crescente das novas tecnologias e do conhecimento técnico, que é necessário actualizar, acrescem importância ao engenheiro. O arquitecto contestará argumentando com a formação estética que possui. Raul Lino é um dos que se insurge contra a importância cada vez maior da técnica sobre a estética, defendendo, em diversos artigos de jornais, publicados com títulos como «Adeus Arquitectura» e a «Arquitectura Morreu!»⁽³⁷⁵⁾, que a arquitectura moderna era mais *construção* do que arquitectura propriamente dita.

Os modos de fabricar e de manipular os novos materiais obrigam necessariamente a estudos e conhecimentos muito objectivos e precisos, que têm logicamente consequências nos modos de conceber a forma e de atingir o objecto pretendido, que se torna o reflexo de uma sociedade cada vez mais urbana, em constante transformação.

Em 1948, é realizado o I Congresso Nacional de Arquitectura, e em 1953 esboça-se a iniciativa de criar um Movimento de Renovação da Arte Religiosa (MRAR), que vem a ser concretizado em 1954, sinais evidentes dos diálogos que nesta época aconteciam entre a modernidade, o estabelecido e a técnica. Como resposta a estes sinais de mudança, em 1961 é criado o Secretariado para as Novas Igrejas do Patriarcado (SNIP), que editará periodicamente um boletim, entre 1961 e 1963, com informação e indicações sobre os modos de construir os espaços religiosos, e que conduzirá à publicação, em 1964, de um Regulamento de Construção de Novas Igrejas e Restauros. Os meados do século são também os anos do pós-guerra e os anos em que João XXIII, papa de 1958 a 1963, irá preparar o Concílio do Vaticano II, realizado entre 25 de Dezembro de 1961 e 8 de Dezembro de 1965 — o período que foi da necessidade da mudança à própria mudança.

Mais fácil será a mudança fora da capital, em locais como Funchal, na ilha da Madeira, e Penamacor, no distrito da Guarda, citando simplesmente alguns dos muitos templos que neste período (de 1950 a 1965) foram construídos. Será com Chorão Ramalho

⁽³⁷⁵⁾ JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *ob. cit.*, 1970, pp. 98-100.

e Alberto Pessoa que o espírito do MRAR irá adquirir presença formal nas igrejas do Porto da Cruz e na capela do Cemitério das Angústias, no Funchal, esta última com intervenções de Querubim Lapa e de Guilherme Camarinha, entre os anos 1949 e 1957. Ainda dentro deste mesmo período, acontece a igreja paroquial de Águas, de Penamacor, no distrito da Guarda, do arquitecto Nuno Teotónio Pereira, um dos iniciadores daquele Movimento. Esta igreja foi edificada sob encomenda de uma família da região e contou com as intervenções retabulares de Frederico Jorge, António Lino, António Luís Paiva, Euclides Vaz, Jorge Vieira e Graciela Albino, constituindo o início de uma nova espiritualidade onde o betão, o ferro e vidro marcam a sua presença de um modo perfeitamente explícito.

Outros espaços poderiam ser referidos, como por exemplo a Igreja de Santo António, de Moscavide, de 1956, com obras de José Escada, Lagoa Henriques e Manuel Cargaleiro, e a capela do Picote, em Miranda do Douro, de 1957-1958, com intervenção de Barata Feyo.

Enquanto nestas regiões periféricas a modernidade acontece, em Lisboa assiste-se à persistência dos modelos tradicionais, imbuídos de convicções, tendo sido erguidas três grandes e importantes igrejas nas zonas novas da cidade de Lisboa, que surgem nos anos 50 em consequência de um «novo-neomedievalismo»⁽³⁷⁶⁾ que pairava como modelo do gosto instituído: as Igrejas do Santo Condestável, em Campo de Ourique, construída entre 1946 e 1951, de São João de Brito, em Alvalade, de entre 1951 e 1955, ambas de Vasco Morais Regaleira, e a Igreja de São João de Deus, na praça de Londres, de entre 1947 e 1953, de António Lino, na qual a solução retabular encontrada foi um fresco de Domingos Rebelo ocupando a quase totalidade da parede por detrás do altar-mor.

Em Lisboa, durante 1962 e 1970, foi construída uma das igrejas que constituirá a afirmação de um modo de conceber novo e vitorioso perante as persistências revivalistas. Iniciada durante o Concílio do Vaticano II e acabada depois dele, a Igreja do Sagrado Coração de Jesus, dos arquitectos Nuno Teotónio Pereira, Nuno Portas, Luís Moreira, Vítor Figueiredo e Vasco Lobo, será um modelo para a arquitectura religiosa em Portugal, pela sua integração urbanística, pela sua integração social com dependências plurifuncionais e pela espacialidade interna privilegiando o sentido do altar e afastando-se decididamente do sentido de nave. Neste contexto outras podem ser referidas, tais como a Igreja de São Jorge de Arroios, acabada em 1972, dos arquitectos Erich Corsepius e Alzina de Menezes.

⁽³⁷⁶⁾ JOSÉ MANUEL FERNANDES, *ob. cit.*, 2000, p. 22.

Este período, situado entre o Concílio do Vaticano II e o imediatamente após o 25 de Abril de 1974, é um momento de profundas alterações em todos os domínios, e as igrejas construídas reflectem esse espírito em mudança na procura de espaços religiosos capazes de darem respostas às diversas necessidades, quaisquer que sejam as circunstâncias em que tenham de suceder.

As cidades começam a crescer em população, estendendo-se por enormes periferias, e aí as igrejas provisórias eram aceites antes de serem construídas as igrejas definitivas com o objectivo principal de não se perder nenhum dos elementos da comunidade cristã recém-chegada provinda da província rural. O objectivo será sobretudo o de edificar um espaço comunitário e multifuncional para convívios religiosos e sociais. As estruturas espaciais fundamentadas na cruz e nas naves acabam por ceder definitivamente lugar a espaços poligonais centralizados no altar, como palco de todas as celebrações, de todos os diálogos. A Igreja paroquial de Nossa Senhora da Conceição, em Queluz, de Maya Santos, de 1972, a Igreja do Sagrado Coração de Jesus, no Carvalhido no Porto, de Luís da Cunha, de 1969, ou a igreja do Bairro da Tabaqueira, em Albarraque, Rio de Mouro, de Vilhena, de 1965, são exemplos de igrejas erguidas neste período, dominado por muitas diversidades dentro de uma linguagem moderna, onde a verdade dos materiais não é camuflada e onde o desenho dos espaços é estruturado por formas poligonais, simulando origens num crescimento orgânico.

A função do SNIP (Secretariado das Novas Igrejas do Patriarcado) irá evidenciar-se como departamento regulador das normas conciliares, dando apoio técnico e tentando estar em sintonia com as estéticas do tempo actual e com as necessidades concretas das várias comunidades religiosas (Regulamento de Construção de Novas Igrejas e Restauros, de 1964). Deste modo, e depois de legitimado pelo SNIP o conceito de igreja provisória, surge também o conceito de igreja ou capela salão: «onde antes se construiria simplesmente uma capela, servindo apenas a uma parte da actividade religiosa do lugar — a oração em comum —, propõe-se agora a construção de um edifício que, com a mesma área, e custando por isso o mesmo, serve não só como lugar de culto, mas também como local de reuniões, de cursos, de convívios, de festas, de jogos, de catequese, etc. [...] O mesmo conceito que presidiu à criação dessas capelas-salão poderá ser extensivo a igrejas paroquiais [...] e é exemplo deste tipo de igreja paroquial»⁽³⁷⁷⁾ a igreja de Santo António dos Cavaleiros em Loures, dos arquitectos Diogo Lino Pimentel e Teresa

⁽³⁷⁷⁾ «Novas Igrejas do Patriarcado», in Boletim do SNIP, Lisboa, 7 de Janeiro de 1968.

Capucho, projectada entre 1967-1968. Também na Igreja paroquial de São João Baptista, em Runa, Torres Vedras, um projecto de 1975, de António Flores Ribeiro e do SNIP, se transformou o espaço tradicional, reservado quase exclusivamente à celebração litúrgica, num espaço capaz de dar resposta às necessidades de socialização de que as populações onde se integram carecem. Está-se na presença de um conceito de «igreja salão», onde o altar é o ponto essencial e as intervenções retabulares são apenas vistas como complementares, e onde se tenta sempre interpretar o espírito do Concílio do Vaticano II, tanto do o ponto de vista do espaço definido a partir do altar como através da nova vocação pastoral da Igreja Católica.

Nos arredores da Covilhã, a igreja de Boidobra, de Nuno Teotónio Pereira, de 1975-1980, é um espaço que o seu próprio autor caracteriza como uma igreja do PREC, ou uma igreja do SAAL (Serviço de Apoio Ambulatório Local), servindo-se dos materiais encontrados junto da comunidade e prevendo a existência de dois salões principais, «um espaço sagrado e um espaço comunitário (hoje adaptado como auditório), com uma mesa de madeira a meio, sobre a qual se organizaria a missa»⁽³⁷⁸⁾. No entanto, quando finalizada, em 1980, vê as concepções iniciais bastante alteradas, como resultado das modificações sociais da época.

Este conceito de «igreja salão», capaz de receber todo o tipo de intervenções, sempre em redor de *um único altar*, retoma os valores do cristianismo primitivo, daquele que resultava da improvisação de espaços, privados ou tumulares, na época dos cristãos refugiados nas catacumbas, elegendo agora, para além do altar, apenas quatro outros componentes: um é o baptistério, com a pia baptismal, devido à importância adquirida pelo sacramento do baptismo; outro é o *ambão* (pequena tribuna destinada à leitura e à pregação), reflectindo a importância da palavra e da leitura dos textos sagrados durante as cerimónias religiosas; o terceiro é a *sede*, ou seja, a cadeira ou assento reservada ao celebrante e ao poder episcopal; e, por último, o *sacrário* (o mesmo que tabernáculo), um pequeno cofre que contém num vaso (cibório) as hóstias consagradas (Corpo de Cristo). O sacrário pode ser visto neste contexto como o último vestígio do *antigo retábulo*, dentro do qual frequentemente se integrava. Neste espaço sagrado que a arquitectura delimitou, desenhado em função destes cinco elementos (fig. 85), preterindo quaisquer outras intervenções, verificamos uma tendência para o arquitecto projectar a *obra de arte total*, ou seja, prever, projectar, criar e concretizar tudo, para sempre e por si próprio. A obra do

⁽³⁷⁸⁾ JOSÉ MANUEL FERNANDES, *ob. cit.*, 2000, p. 34.

arquitecto Luís Cunha é um exemplo desta metodologia, sendo dele, para além da igreja do Carvalhido, no Porto, também a Igreja de Cristo Rei, na Portela de Sacavém, em Loures (1982-1992), de feição pós-moderna, com um entendimento do espaço interno baseado num grande baldaquino sobre o altar, rodeado da plateia e de balcões (fig. 14). Mosaicos figurativos sobre a Paixão de Cristo, o tetramorfo em cada um dos cantos do baldaquino e a utilização de matérias aparentes (betão e tijoleiras), a comporem e a *texturarem de cor* as superfícies interiores e exteriores, são algumas das soluções retabulares aplicadas pelo arquitecto.

Os anos 80 foram marcados por um pluralismo formal, adaptando os princípios implícitos nos decretos aprovados durante o Concílio do Vaticano II às circunstâncias de cada uma das diversas comunidades onde se construísse uma igreja, sem que se verificasse uma regra muito definida. Esta época, marcada por muitos acontecimentos de carácter geopolítico, também marca o início do papado de João Paulo II (1978-2005) e a vontade de se aplicarem as normas conciliares. Mas a definição do espaço interno continua a ser motivo de algumas dissonâncias, verificáveis em dois modos de o desenhar: a partir do conceito de *nave*, que valoriza a planta em cruz latina, tendo o altar como palco e uma assembleia dividida entre plateia e balcão, e do conceito de *salão*, com uma planta circular, centralizada, na qual o altar é simplesmente a mesa em redor da qual todos os fiéis se reúnem para as celebrações.

A Igreja de Nossa Senhora do Porto, dos arquitectos Vasco e Mário Morais Soares, iniciada em 1977, com intervenções retabulares de Júlio Resende e Zulmiro de Carvalho, utiliza também no interior o granito, o betão e a madeira à vista, não como matérias estruturantes do edifício mas sobretudo como *matérias aparentes* de superfícies texturadas com o objectivo de dignificar o espaço através da nobreza das matérias visíveis que o compõem. Nossa Senhora do Porto é uma igreja que tenta conciliar o modernismo com a posição pós-moderna, em curso nessa época.

Na Damaia, na Igreja do Santíssimo Redentor, de Nuno San Payo, de 1981, persistem exteriormente os modelos poligonais dos anos do Concílio. Com inúmeras dependências sociais em redor do espaço religioso propriamente dito, este é um rectângulo onde o sentido de nave ainda prevalece, sendo resolvido interiormente com revestimentos de mosaico, madeira, betão e tijoleira (tudo aparente). Também dos anos 80, na Igreja de Nossa Senhora, da Boavista, no Porto, de Agostinho Ricca, de 1983, inserida num complexo habitacional (FOCO) e com a participação de Júlio Resende, Zulmiro de

Carvalho e Manuel Aguiar, são aplicadas *matérias aparentes* em composições pictóricas abstractas sobre as paredes basilicais interiores.

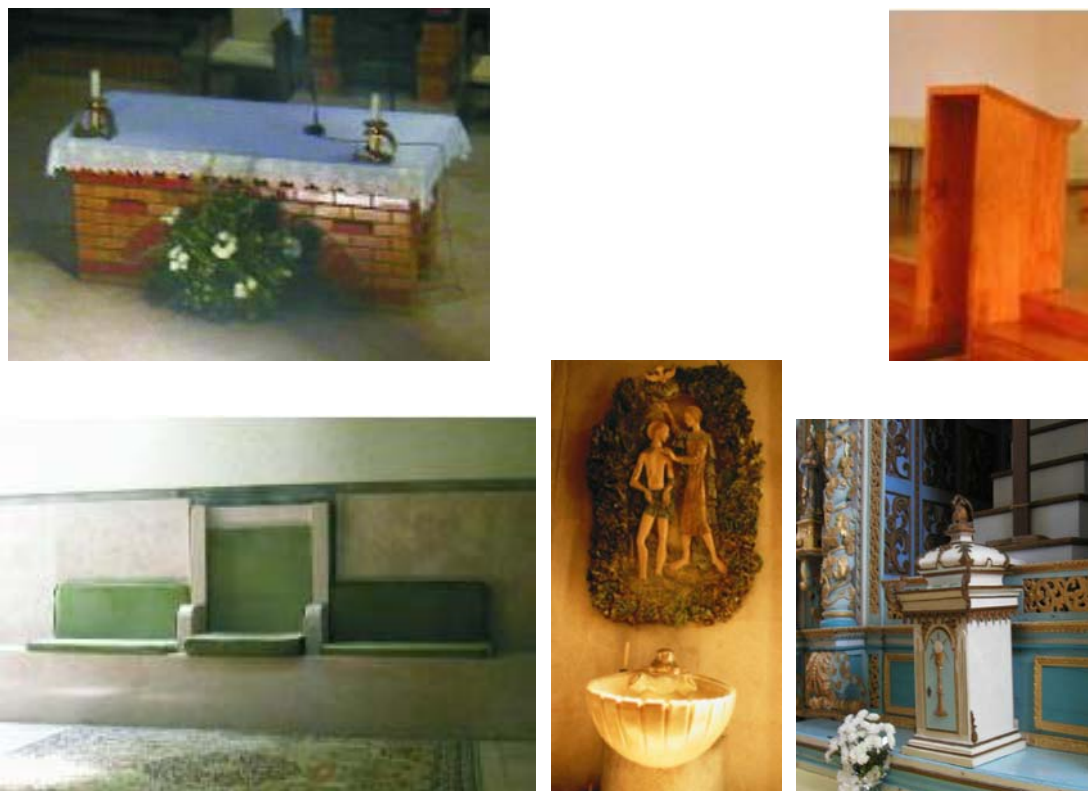


Fig. 85. Os cinco elementos estruturantes do espaço de culto cristão depois do Concílio do Vaticano II: no topo, do lado esquerdo, o *altar* da Igreja de Cristo Rei, da Portela, de Luís Cunha, e, do lado direito, o *ambão* de Siza Vieira, em Marco de Canaveses. Em baixo, a *sede*, na igreja da Brandoa, de Pedro Vieira de Almeida, ao centro, a *pia baptismal* da Igreja de São João de Deus, em Lisboa, sob um baixo relevo de Jorge Barradas, e, do lado direito, um *sacrário*, ou tabernáculo, do século XVIII, da igreja matriz de Alpedriz.

De Pedro Vieira de Almeida, que trabalhou com Nuno Teotónio Pereira, temos, na periferia de Lisboa, na Brandoa, a Igreja paroquial de Santa Teresa do Menino Jesus, de 1989, que continua a ser uma obra de grande actualidade e com uma integração baseada no alto contraste com a arquitectura anónima e semi-clandestina que a rodeia. Também na Damaia, de Nuno San Payo, a totalidade da obra nos aparece mais como um complexo religioso do que como uma igreja. Dentro destes espaços prestam-se cuidados sociais, a cargo de um conjunto variado de fiéis, assemelhando-se muito aos espaços dos primitivos conventos e mosteiros. A parte interior reservada à igreja é essencialmente um anfiteatro convergente para um palco, sobre o qual marcam presença, inevitavelmente, o altar, o ambão, o sacrário, a sede e o baptistério. E estes cinco elementos continuarão a ser a base e o núcleo essencial para que se edifique *uma igreja* em qualquer espaço e em quaisquer condições (fig. 85), como acontece numa igreja integrada num centro comercial, a Igreja

de Nossa Senhora, no Centro Comercial das Amoreiras, em Lisboa, executada em 1988 segundo os princípios do SNIP e projecto de Diogo Lino Pimentel e António Flores Ribeiro. Este tipo de espaço tem a particularidade de não ter uma forma física exterior que denuncie de algum modo o desenho do espaço interior como acontece com qualquer igreja, que, apesar de poder estar mais ou menos enquadrada por uma malha urbana, é quase sempre um monumento que caracteriza e referencia exteriormente um local.

Os anos 90 e seguintes foram marcados pelo final do milénio e pela continuação dos diálogos inter-religiosos e ecuménicos. Para além de muitas outras questões de ordem social e política, o reconhecimento de todas as religiões, o multiculturalismo e a globalização são conceitos e temas constantemente reavaliados. Na definição do espaço religioso cristão verificou-se o retorno à geometria, à pureza e à simplicidade das matérias do primeiro modernismo, como pode observar-se na igreja do Santuário de Santo António, de Vale de Cambra, de Agostinho Ricca, de 1993, com o emprego do «betão aparente» e uma volumetria quase prismática.

A Igreja de Nossa Senhora do Cabo, em Linda-a-Velha, de Nuno Garrido, de 1996, é um edifício quase cúbico, cilíndrico interiormente, com grandes pinturas murais de Vítor Lages sobre os mistérios do Rosário (Anunciação, Visitação, Natividade, Apresentação no Templo, No Jardim das Oliveiras, Flagelação, Coroação, A caminho do Calvário, Crucifixão, Ressurreição, Ascensão, Pentecostes, Assunção e Coroação da Virgem), pinturas que envolvem superiormente todo o espaço da assembleia e do altar. Esta intervenção retabular foi já um acréscimo ao espaço original, sendo evidente que a responsabilidade estética é partilhada entre o autor, o pároco e a comunidade a que se destina, tudo num trabalho de entendimento conjunto que estes empreendimentos exigem. Quanto à qualidade do trabalho conseguido, apesar de estar sempre dependente da formação estética das equipas, será também sempre o resultado de avaliações exteriores à obra e posteriores ao tempo da sua execução.

Quanto à delimitação do espaço sagrado que a arquitectura cumpre, nos últimos anos da década de 90, duas obras salientam uma valorização das metodologias minimalistas. Uma delas é a igreja de Marco de Canaveses, de Siza Vieira, de 1995-1999, onde a verticalidade é a dominante do conjunto, não abdicando do tradicional sentido de nave, com a característica sensação de palco, plateia e balcão, pré-conciliares, a dominarem a concepção deste desenho. Uma outra igreja é a que Gonçalo Byrne construiu em Chelas, em 1996, dedicada a Santa Clara. Trata-se de um edifício prismático, pouco diferenciado de qualquer outro, excepto pelos sinais (cruz) que exteriormente e

interiormente o identificam como igreja, sendo tudo estruturado segundo o mesmo conceito de nave.

Durante todo o século XX, o espaço cristão distancia-se definitivamente da obrigação de desenhar uma cruz em planimetria, seja ela latina, grega, centralizada ou elipsoidal, afastando-se igualmente do sentido de nave, para o que muito contribuíram as possibilidades técnicas que novas matérias e materiais passaram a oferecer, e aproximando-se do conceito de salão destinado ao encontro dos fiéis em redor da «mesa-altar». Porém, as naves, com as suas *plateias*, *tribunas* e *varandas*, orientadas para o altar num plano mais elevado, o *palco*, persistem. Então quais são as razões destas persistências, apesar de ninguém a elas estar obrigado?

Devido à tecnologia e à metodologia, o espaço arquitectónico usufrui de uma maior liberdade criativa em função de desejos e gostos, capaz de superar os constrangimentos dos locais para onde for concebido. A luz zenital é uma constante, quer natural quer filtrada pelas matérias transparentes e coloridas capazes de estruturar o vitral (vidros, acrílicos). A utilização do «betão aparente» e mesmo «da madeira e da pedra aparentes» como sinais de reconhecimento da nobreza do material passa a valer sobretudo como textura e cromatismo.

Neste contexto, em que o que apenas conta é a delimitação do espaço sagrado e a dimensão temporal das liturgias em redor dos seus cinco pontos essenciais (altar, ambão, sede, sacrário e baptistério), de que modo sobrevive o retábulo? Haverá poucos retábulos, se os entendermos estritamente como a construção que se coloca sobre o altar ou por detrás deste, mas se os entendermos pela função que desempenham como ponto de focagem da atenção, dos afectos, da fé e da crença dos fiéis no seu quotidiano então as muitas soluções estéticas no interior das igrejas podem ser vistas como as *soluções retabulares* que definem o retábulo de hoje.

A igreja também se tornou num espaço multifuncional ao transformar-se em «igreja salão», obedecendo ao espírito e às normas conciliares de espaço polivalente, disponível para duas funções distintas: a litúrgica e a social. A igreja salão, a solução mais simples e mais imediata encontrada para resolver os problemas religiosos de pequenas comunidades cristãs recém-criadas, não se deteve nela própria e passou a aglomerar outras funções e dependências, ligadas à educação, à saúde e a outros apoios sociais.

Estas são as igrejas do século XX em Portugal, delimitando espaços sagrados destinados à celebração das suas liturgias e nas quais as soluções retabulares, apesar de tudo, demonstram a inevitabilidade da sua existência como suportes de meditação

individual, muito para além de complementos visuais dos rituais, com uma dimensão imaterial que torna perene a dimensão temporal da liturgia.

Quanto ao espaço sagrado que as paredes da arquitectura delimitam, verificamos nele a persistência, ou tendência, para ser desenhado como uma grande nave. A planta em cruz latina, com variantes subtis, continua a ser, como na maioria dos exemplos aqui mencionados, a grande metodologia para o desenho deste espaço. Este entendimento continua a considerar o crente como o espectador passivo da liturgia, e não como o interveniente directo nas celebrações, como seria desejável⁽³⁷⁹⁾, continuando a fazer sobressair o *altar* posicionado no *palco*, e não como *mesa* de reunião da assembleia.

⁽³⁷⁹⁾ «[...] devem os pastores de almas vigiar por que não só se observem, na acção litúrgica, as leis que regulam a celebração válida e lícita, mas também que os fiéis participem nela consciente, activa e frutuosa», *Concílio Ecuménico do Vaticano II, Documentos Conciliares e Pontifícios*, Braga, Editorial Apostolado da Oração, 1987.

2. CONTINUIDADES E CITAÇÕES

2. Continuidades e citações

As primeiras décadas do século XX foram marcadas pela redundante continuidade de uma sensibilidade neoclássica e académica, que resultou em muitos revivalismos dos estilos de todos os passados, com um ponto final muito difícil de determinar. Em relação a uma arquitectura religiosa portuguesa, este gosto vai mesmo persistir até meados do século, procurando sempre encontrar na história as formas que façam sobressair os seus momentos áureos do cristianismo.

Este período, assinalado pelas intensas lutas que conduziram Portugal a uma Primeira República, instaurada a partir de 1910, repleto de instabilidades sociais, políticas e religiosas, foi muito pouco adequado para a construção de igrejas.

No entanto Portugal, cuja imagem de nação cristã sempre assumiu, não tendo abdicado nunca de construções religiosas que pontuem o mapa da sua religiosidade, vai ver nascer, durante todo o século XX, inúmeras igrejas, e a um ritmo sempre crescente.

Não pretendemos fazer um inventário exaustivo do panorama da arquitectura cristã em Portugal, mas simplesmente sublinhar exemplos emblemáticos dos diferentes modos de encarar a construção do edifício de culto cristão, e o modo como ele, delimitando um espaço sagrado em função de liturgias muito específicas, integra dentro de si o retábulo e se transforma em suporte capaz de conviver com todas as soluções estéticas que a criatividade e o cristianismo permitirem.



Fig. 86. Igreja de Santo André, em Cela, Alcobaça, Leiria, 1909.

Do mesmo modo que a forma insiste em citações constantes dos estilos anteriores, o espaço interior é desenhado em função da estrutura que o símbolo maior do cristianismo, a cruz, possibilita. Exteriormente, a fachada é, por vezes, resolvida pela integração de uma torre sineira, que passa a funcionar simultaneamente como nártex, alpendre ou protecção da entrada, e como eixo de simetria para toda a composição. No seu todo, uma observação exterior explicita perfeitamente a articulação do espaço interno.

Locais de culto em Portugal no século XX — Continuidades e citações		
Locais de culto	Datas e autores	Notas
Capela do Hotel da Curia, Anadia.	1922. Norte Júnior.	Neo-românico.
Igreja de Espinho.	1902-1933. Adães Bernardes	Neogótico e neo-românico. Torre centrada. Retábulo-mor e retábulos colaterais executados pelo entalhador Alberto de Sousa Reis ⁽³⁸⁰⁾ .
Igreja de Nossa Senhora de la Salette, Oliveira de Azeméis.	1923-1940. António Correia da Silva.	Neogótico. Vitrais de Ricardo Leone de 1929-1930 ⁽³⁸¹⁾ .
Igreja de Reguengos de Monsaraz.	1887-1912. António José Dias da Silva.	Modelo neogótico, de estilo francês. Torre sineira centrada e com dimensões alongadas ⁽³⁸²⁾ .
Igreja de Santo André, Cela, Alcobaça (fig. 86).	1909.	Neomanuelino. Torre centrada. Todo o edifício é refeito sobre uma ruína de uma igreja mandada edificar por D. Manuel I. Do edifício quinhentista restam apenas a talha setecentista do altar-mor, a pia baptismal, seis gárgulas e uma abóbada ⁽³⁸³⁾ .
Igreja dos Anjos, Lisboa.	1911. José Luís Monteiro (trabalho de reorganização). Dos fins do século XVII e sobrevivente a 1755; uma das igrejas de oiro características do barroco português.	A Igreja foi “transferida” em 1911 para o lugar actual, devido ao traçado da Av. do Almirante Reis. Tendo sido mutilada certamente de parte dos seus recheios iniciais, ela conserva ainda o estilo nacional revisitado devido à opção tomada quanto à metodologia da obra ⁽³⁸⁴⁾ .
Capela de Nossa Senhora do Paraíso, anexa ao Asilo da Ajuda, Lisboa.	1901. Rosendo Carvalheira.	Neo-românico.

⁽³⁸⁰⁾ JOSÉ MANUEL FERNANDES, «Arquitectura religiosa», in *A Igreja e a Cultura Contemporânea em Portugal*, coord. de Manuel Braga da Cruz e Natália Correia Guedes, Universidade Católica Editora, Lisboa, 2000, p. 14. RUI AFONSO SANTOS, «As artes decorativas (séculos XIX e XX)», in *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, Círculo dos Leitores, Lisboa, 2000, pp. 133-136. JOÃO GONÇALVES GASPAS, *A Igreja e a Arte*, Núcleo de Estudos Aveirenses, 1984, p. 113.

⁽³⁸¹⁾ JOSÉ MANUEL FERNANDES, *ob. cit.*, 2000, p. 14. RUI AFONSO SANTOS, *ob. cit.*, 2000. *Roteiro Religioso*, Porto, Diocese do Porto, 2000, p. 33.

⁽³⁸²⁾ JOSÉ MANUEL FERNANDES, *ob. cit.*, 2000, p. 14. RUI AFONSO SANTOS, *ob. cit.*, 2000.

⁽³⁸³⁾ JOSÉ MANUEL FERNANDES, *ob. cit.*, 2000, p. 14. IVA DELGADO, *Memórias da Vida de Cela*, Câmara Municipal de Alcobaça, 1986.

⁽³⁸⁴⁾ «[...] cuidado sentido arqueológico, de feição classizante», JOSÉ MANUEL FERNANDES, *ob. cit.*, 2000, p. 14. ROBERT SMITH, *A Talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1962, p. 81.

Locais de culto em Portugal no século XX — Continuidades e citações		
Locais de culto	Datas e autores	Notas
Capela do Sanatório da Parede, Oeiras.	1903. Rosendo Carvalheira.	Neo-românico.
Igreja da Imaculada Conceição, Porto (concurso público)	1904. Evaristo Gomes (obteve o 1.º lugar). Raul Lino (obteve o 2.º lugar).	«[...] exigia o programa do concurso a estilização românica». A igreja nunca foi construída, mesmo depois de alguma polémica ⁽³⁸⁵⁾ .
Santuário de Nossa Senhora da Piedade, Penafiel.	De 1889 até inícios do século XX. Jorge Pereira Leite.	Torre centrada. Edifício revivalista, com citações barrocas e bizantinas ⁽³⁸⁶⁾ .
Capela de Nossa Senhora da Conceição, Parque da Torre, Termas de Entre-os-rios, Penafiel.	1904. Agostinho Lopes Coelho (proprietário das termas).	Neo-românico.
Capela do Monte da Virgem, Vila Nova de Gaia.	1906. Adolfo Despouy, (engenheiro da Companhia das Águas do Porto).	Uma torre central. Uma pequena capela na continuação da arquitectura tradicional, neobarroco ⁽³⁸⁷⁾ .
Igreja de Santa Luzia, Viana do Castelo.	1899-1926. Ventura Terra.	Neo-românico. Edifício com características monumentais, com algumas citações bizantinas. Vitrais da rosácea, de 1944, de Ricardo Leone ⁽³⁸⁸⁾ .
Igreja de Tondela, Viseu.	1889.	Neogótico ⁽³⁸⁹⁾ .

⁽³⁸⁵⁾ JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, «Arquitecto da Geração de 90», in *Raul Lino, Exposição Retrospectiva da Sua Obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, pp. 86, 95, 97.

⁽³⁸⁶⁾ *Roteiro Religioso*, Porto, Diocese do Porto, 2000, p. 41.

⁽³⁸⁷⁾ *Roteiro Religioso*, Porto, Diocese do Porto, 2000, p. 39.

⁽³⁸⁸⁾ JOSÉ MANUEL FERNANDES, *ob. cit.*, 2000, p. 14. RUI AFONSO SANTOS, *ob. cit.*, 2000. JOÃO PAULO MARTINS, «Arquitectura, do romantismo à actualidade», in *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, p. 116. PEDRO VIEIRA ALMEIDA e JOSÉ MANUEL FERNANDES, «A Arquitectura Moderna», in *História da Arte em Portugal*, 14.º vol., Lisboa, Publicações Alfa, 1986, pp. 74-80.

⁽³⁸⁹⁾ JOSÉ MANUEL FERNANDES, *ob. cit.*, 2000, p. 14.

3. O TEMPO DE FÁTIMA

3. O tempo de Fátima

O segundo quarto do século XX foi dominado pelo início do culto a Nossa Senhora de Fátima. Com o novo culto vemos surgir um importante santuário no centro do País e as duas igrejas e ela dedicadas, em Lisboa e no Porto, que, sendo os primeiros exemplos de arquitectura moderna em Portugal, foram sobretudo duas tentativas de integração no espaço sagrado cristão da arte moderna com função retabular. Tal como no resto da Europa, também em Portugal esta integração não foi fácil, devido aos «desentendimentos» entre o universo material que a coisa artística assume quando valoriza mais os elementos estruturais do que as representações, e o universo espiritual, com uma iconografia muito precisa a cumprir.

As Igrejas de Nossa Senhora de Fátima do Porto e de Lisboa, dos anos 30, são exemplos quase únicos em Portugal de uma certa modernidade neste período. Em seu redor, Fátima afirma-se cada vez mais como pólo difusor de um culto que rapidamente se torna universal, impondo uma adaptação rápida dos espaços, e das estruturas retabulares pré-existentes nos diversos templos, a fim de receberem a representação figurada da

Aparição de Nossa Senhora, visualmente descrita segundo conceitos estéticos tradicionalistas que se sustentam num imaginário popular, naturalista e romântico ⁽³⁹⁰⁾.

Este dualismo estético travar-se-á entre uma atitude de permeabilidade às contemporaneidades, com Pardal Monteiro em Lisboa e o Grupo ARS (Cunha Leão, Fortunato Cabral e Mário Morais Soares) no Porto (fig. 86), e uma afirmação dos valores tradicionalistas, com o projecto de Gerardus Van Kriecken para a basílica de Fátima.

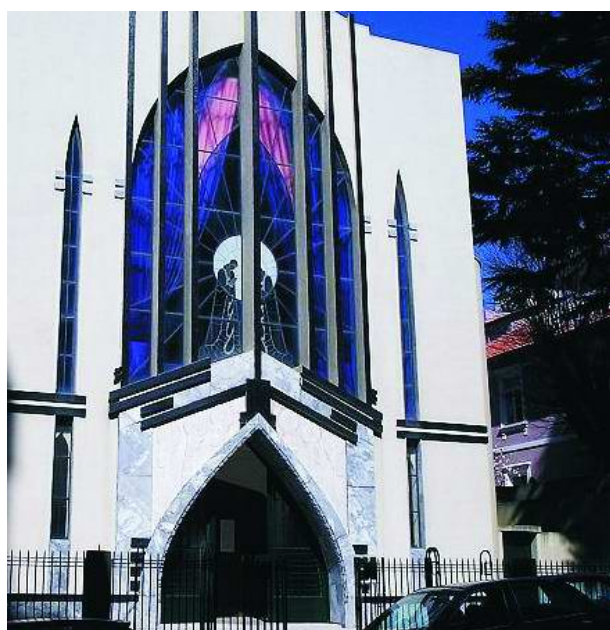


Fig. 87. Igreja de Nossa Senhora de Fátima, 1934-1936, do Grupo ARS, com vitrais de Adalberto Sampaio.

Auguste Perret construiu a Igreja de Raincy, perto de Paris, em 1923, e aplicou o betão armado com um valor expressivo perfeitamente assumido, através de vãos muito amplos, ocupados por vitrais de Maurice Denis, num conjunto que acentua a leveza da cobertura ondulante e que só a tecnologia do cimento consegue (fig. 73). Já em 1905, em Chicago, na construção do Unity Temple, Frank Lloyd Wright tinha concebido um tecto em grelha de betão que indicava claramente o início da introdução do cimento na arquitectura religiosa. Este templo, considerado a primeira obra em *betão aparente* do mundo ⁽³⁹¹⁾, abriu caminho ao reconhecimento do cimento como uma matéria tão nobre quanto a pedra.

⁽³⁹⁰⁾ A imagem de *Nossa Senhora de Fátima* corresponde ao registo tridimensional e pictórico de um acontecimento num espaço rural.

⁽³⁹¹⁾ JOSÉ MANUEL FERNANDES, «Arquitectura religiosa», in *A Igreja e a Cultura Contemporânea em Portugal*, coord. de Manuel Braga da Cruz e Natália Correia Guedes, Universidade Católica Editora, Lisboa, 2000, p. 16.

Do mesmo modo que no período medieval o arco ogival possibilitou maiores amplitudes nos vãos da arquitectura, também agora a tecnologia do cimento e do betão armado vai possibilitar o mesmo, obedecendo a outras regras físicas. O cimento generalizar-se-á em todas as construções do homem, mas a sua aplicação e a sua aceitação na arquitectura religiosa marcaram o momento do seu reconhecimento como um material nobre.

Assim, os espaços religiosos a seguir mencionados correspondem a critérios que têm a ver com o início do tempo da implantação do culto a Nossa Senhora de Fátima, determinado pela data precisa de 13 de Maio de 1917, num país já fortemente marcado pelo culto mariano, mas que, apesar disso, não hesitará em adaptar os espaços antigos, nem em construir outros para o novo culto. Um outro aspecto a considerar foi a aceitação da tecnologia do cimento como metodologia de construção do espaço religioso, não havendo qualquer negação das suas capacidades expressivas, uma vez continuando as formas do passado, outras aceitando a modernidade pela verificação das potencialidades do material. Reside também nesta data o início da integração e convivência da arte moderna dentro da arquitectura cristã, tentando romper com as soluções retabulares anteriores, de carácter tradicionalista, e herdadas do século XIX.

Locais de culto em Portugal no século XX — O tempo de Fátima		
Locais de culto	Datas e autores	Notas
Basílica do Santuário de Fátima.	1928-1953. Gerardus Samuel Van Kriechen (1864-1933).	«[...] desenho retórico e convencional ⁽³⁹²⁾ .» «[...] utilização do tradicional neoclássico, muito regionalista ⁽³⁹³⁾ .» Depois de 1933 a obra foi continuada por João Antunes.
As arcadas do Santuário de Fátima.	1951-1954. António Lino.	Não fazia parte do projecto nem de Gerardus Van Kriechen nem do de João Antunes (depois de 1933). É o abrigo e a protecção dos peregrinos e o enquadramento para a liturgia campal. «Obra de carácter regional ⁽³⁹⁴⁾ .»

⁽³⁹²⁾ JOÃO PAULO MARTINS, *ob. cit.*, 2000, p. 116.

⁽³⁹³⁾ JOSÉ MANUEL FERNANDES, *ob. cit.*, 2000, pp. 11-42.

⁽³⁹⁴⁾ Idem, *ibidem*, p. 15.

Locais de culto em Portugal no século XX — O tempo de Fátima		
Locais de culto	Datas e autores	Notas
Igreja de Nossa Senhora de Fátima, Lisboa.	1934-1938. Pardal Monteiro.	<i>Art Deco</i> . Geometrização formal. Utilização do betão armado. Influência de Auguste Perret. «[...] a última obra do primeiro modernismo português ⁽³⁹⁵⁾ .» Artistas plásticos intervenientes: Almada Negreiros (vitrais, mosaicos e pintura: tetramorfo), Ricardo Leone (vitalista), Mário Costa (vitalista-ajudante), Francisco Franco (apóstolos), Leopoldo de Almeida (<i>S. João Batista, Nossa Senhora do Rosário de Fátima</i>), Barata Feyo (<i>Crucifixão</i>), Anjos Teixeira (porta do sacrário), Henrique Franco (<i>Via Sacra</i>), Lino António (pintura no arco triunfal e <i>Coroação de Nossa Senhora</i>) e Raul Xavier (<i>São José</i>) ⁽³⁹⁶⁾ .
Igreja da Rua do Barão de Sabrosa, Lisboa.	1928. Raul Tojal.	<i>Art Deco</i> . Geometrizações. Estruturalismos
Oratório do Seminário dos Olivais, Lisboa.	1932-1937. Pardal Monteiro.	<i>Art Deco</i> . Geometrizações. Estruturalismos
Igreja de Nossa Senhora de Fátima, Porto.	1934-1936. Grupo ARS (Cunha Leão, Fortunato Cabral e Mário Morais Soares).	<i>Art Deco</i> . Geometrizações. Estruturalismos Utilização do betão armado. Foi a primeira obra do modernismo na arquitectura religiosa em Portugal ⁽³⁹⁷⁾ . Denota influências de Auguste Perret. Henrique Franco: pintura retabular na capela-mor sobre a Aparição. Vitrais de Adalberto Sampaio.

⁽³⁹⁵⁾ JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XX*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1974, pp. 245-250.

⁽³⁹⁶⁾ Foi a primeira igreja a ser construída em Lisboa depois da implantação da República e contou com a participação criativa de muitos artistas plásticos. Prémio Valmor em 1971. Em 1967 é sagrado o actual altar, que foi adaptado pelo SNIP em função do Concílio do Vaticano II. JOSÉ MANUEL FERNANDES, *ob. cit.*, 2000, pp. 11-42. JOÃO PAULO MARTINS, *ob. cit.*, 2000, pp. 115-117. RUI AFONSO SANTOS, «Artes decorativas (séculos XIX-XX)», in *Dicionário da História Religiosa de Portugal*, dir. de Carlos Moreira Andrade de Azevedo, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, pp. 133-136. CLARA MENÉRES, «Artes plásticas de temática religiosa», in *A Igreja e a Cultura Contemporânea em Portugal*, coord. de Manuel Braga da Cruz e Natália Correia Guedes, Lisboa, Universidade Católica Editora, 2000, p. 46.

⁽³⁹⁷⁾ JOSÉ MANUEL FERNANDES, *ob. cit.*, 2000, p. 15. *Átomo*, 30 de Março de 1952. *Colóquio*, n.º 32, Fevereiro de 1965. JOÃO PAULO MARTINS, *ob. cit.*, 2000, p. 116. CLARA MENÉRES, *ob. cit.*, 2000, pp. 45-46.

Locais de culto em Portugal no século XX — O tempo de Fátima		
Locais de culto	Datas e autores	Notas
Igreja de Santo António, Antas, Porto.	1944-1954. Fernando Tudela.	«Expressão compacta e dura, de convencional monumentalidade» ⁽³⁹⁸⁾
Igreja do Santíssimo Sacramento, Porto.	O 1.º projecto de Sá e Melo (capela-mor) foi substituído pelo projecto de Ernesto Korrodi, de 1931-1938.	Revivalismo românico. <i>Art Deco</i> . Utilização do betão armado. Artistas plásticos: Ricardo Leone (vitalista), Américo Gomes (bronze, 1946), Irene Vilar (porta de sacrário) e Manuel Carvalho (retábulo-mor em pintura sobre a iconografia do Santíssimo Sacramento, 1939) ⁽³⁹⁹⁾ .
Igreja da Imaculada Conceição, Porto.	1938-1947. Projecto de Paulo Bellot, concluído e modificado por Rogério Azevedo.	«Vaga novo-neomedievalista [...] um [...] pastiche ⁽⁴⁰⁰⁾ .» «Um entendimento tradicional do espaço, da luz e da construção ⁽⁴⁰¹⁾ .» Artistas plásticos: Dórdio Gomes (cinco frescos no Baptistério), Augusto Gomes (dois frescos: <i>Coroamento de Nossa Senhora</i> e <i>Anjos em Adoração</i>), João da Silva (<i>Crucifixão</i>), Guilherme Camarinha (<i>Via Sacra</i> , frescos), Henrique Moreira (três baixos-relevos, retirados quando da deslocação do altar).
Igreja da Penha, Guimarães.	1933. Marques da Silva.	<i>Art Deco</i> . Geometrizações. Estruturalismos.
Igreja da Póvoa de Varzim.	Anos 30 e 40.	<i>Art Deco</i> . Geometrizações. Estruturalismos.
Igreja do Seminário de Almada.	1936-1937. Pardal Monteiro (reformulação).	<i>Art Deco</i> . Geometrizações. Estruturalismos.

⁽³⁹⁸⁾ JOÃO PAULO MARTINS, *ob. cit.*, 2000, p. 116.

⁽³⁹⁹⁾ LUCÍLIA VERDELHO DA COSTA, *Ernesto Korrodi*, Lisboa, Editorial Estampa, 1997, p. 254, e *Roteiro Religioso*, Porto, Diocese do Porto, 2000, p. 91.

⁽⁴⁰⁰⁾ JOSÉ MANUEL FERNANDES, *ob. cit.*, 2000, p. 22.

⁽⁴⁰¹⁾ JOÃO PAULO MARTINS, *ob. cit.*, 2000, p. 116. CLARA MENÉRES, *ob. cit.*, 2000, p. 46.

4. PERSISTÊNCIA E RENOVAÇÃO

4. Persistência e renovação

Após o primeiro modernismo, experimentado e conseguido nas igrejas dedicadas a Nossa Senhora de Fátima, no Porto e em Lisboa, e após da Segunda Guerra Mundial, iniciou-se um período de reflexão dentro da Igreja. Porém, só posteriormente a Pio XII (1939-1958) é que puderam ser estabelecidas as condições que conduziram à reunião em concílio dos responsáveis máximos da Igreja Católica, com o objectivo de reorganizar princípios e métodos.

Será João XXIII (1958-1963) quem convocará o Concílio do Vaticano II, o qual tratará de legitimar as alterações que a Igreja achou entretanto convenientes. Esta convocação foi anunciada em 25 de Janeiro de 1959 e ocorreu pouco depois da sua eleição, em 28 de Outubro de 1958, como papa. Apesar de o Concílio ter sido iniciado só em 1962 e ter terminado em 1965, muitas foram as movimentações prévias, em redor de todos os núcleos e grupos sociais envolvidos directamente com a Igreja.

São deste tempo as igrejas de Ronchamp (Corbusier) e de Vence (Matisse), dois momentos que marcam claramente a tentativa de a arte moderna penetrar nos domínios do espaço sagrado definido pelo cristianismo.

Trata-se de um período assinalado por constrangimentos não só políticos e religiosos como também tecnológicos. A introdução do ferro e do cimento como materiais de construção colocou em conflito engenheiros e arquitectos, divididos entre uma

«concepção aristocrática» e uma «concepção democrática» de arquitectura (⁴⁰²). Nesta época, Raul Lino referiu em artigos publicados com entusiasmo em jornais o perigo da supremacia da técnica da engenharia sobre a estética. As novas tecnologias obrigavam necessariamente a estudos de materiais, a cálculos e a procedimentos que exigiam cada vez mais a presença e a especialização técnica da engenharia.

Mais especificamente em relação ao espaço religioso cristão e ao modo como a arte poderá continuar a marcar uma presença viva, em 1952 foi constituído o Movimento de Renovação de Arte Religiosa (MRAR), com a participação de muitos jovens artistas plásticos e arquitectos (⁴⁰³). Em 1954 organizaram uma exposição de arquitectura religiosa contemporânea, acompanhada de uma declaração de princípios, com algum sabor de manifesto, que contestava, de entre outros temas, a atitude de conciliação entre o antigo e o moderno, «amalgamando formas já sem sentido», traduzindo uma evidente vontade de ruptura com o passado para que haja condições para a *arquitectura* mostrar «ao mundo de hoje a verdadeira face da igreja de Cristo».

Em Março de 1956, o MRAR organiza na Galeria Pórtico, em Lisboa, uma importante Exposição de Arte Sacra, Moderna com a participação de Álvaro de Brée, António Rocha, Barata Feyo, Bartolomeu Cid dos Santos, Almada Negreiros, António Lino, António Luís Paiva, Graziela Albino, Hein Semke, Jorge Vieira, José Escada, Madalena Cabral, Manuel Cargaleiro, Manuel Lapa, Martins Correia, Nuno Portas, Nuno Teotónio Pereira, Sá Nogueira, António Freitas Leal, Fernando Ferreira dos Santos, Fernando Seara, Luís Cunha, Luís Pádua Ramos, Alfred Manessier e Bruno Seatti. Esta exposição representa, muito explicitamente, uma grande movimentação dos artistas plásticos em redor da Igreja, desejando que esta, com o seu envolvimento, se tornasse gradualmente mais permeável às estéticas contemporâneas.

Em 1957, Luís Cunha edita o livro *Arquitectura Religiosa Moderna*, no qual apresenta e analisa as igrejas construídas na primeira metade do século XX com metodologias perfeitamente diferenciadas de qualquer estética revivalista, abordando exemplos variados, desde a igreja de Auguste Perret em Raincy até à de Corbusier em Ronchamp, passando pela de Vence, de Matisse.

(⁴⁰²) A propósito da arquitectura de Walter Gropius, Pierre Francastel diz que ele tem uma «concepção democrática e não aristocrática», acreditando em que «a boa arquitectura é o cimento que [...] fornecerá ao mundo as bases de uma nova harmonia», PIERRE FRANCASTEL, *Arte e Técnica*, Lisboa, Edições Livros do Brasil, 1963, p. 228.

(⁴⁰³) Em 1948 tinha sido organizado o 1.º Congresso Nacional de Arquitectura.



Fig. 88. Igreja de São João de Deus, na Praça de Londres, em Lisboa, de 1947-1953, de António Lino. O retábulo-mor é um tríptico a fresco de Domingos Rebelo.



Fig. 89. Igreja de Santo António, de Moscavide, em Lisboa, 1953-1956, de Freitas Leal e João de Almeida. Possui obras de Manuel Cargaleiro, Lagoa Henriques e José Escada (baldaquino na imagem à direita).

Em matéria de publicações, em 1959, Manuel Mendes Atanázio edita também *A Arte Moderna e a Arte da Igreja*, onde, depois de uma resenha histórica sobre a arte cristã vista essencialmente do ponto de vista iconográfico, estabelece princípios sobre o que deve ser a arte integrada nos espaços de culto cristão nessa sua actualidade. Na introdução do livro de Atanázio, o Cardeal Patriarca diz que «o que está em causa não é propriamente a expressão artística do nosso tempo na igreja [...] mas sim que [...] a arte moderna na igreja seja arte da igreja e da igreja católica, quer dizer, que ela, em certo sentido, se torne cristã (sem jamais deixar de ser arte, e arte moderna), para exprimir o mistério cristão». Trata-se de uma tomada de posição, tentando sempre formar conceitos novos, separando o modernismo da arte cristã, uma vez que a liberdade de pensamento conquistada pelo homem nem sempre se conjuga com o sistema compreensivelmente dogmático da Igreja.

Em 1961, o Patriarcado de Lisboa, para fazer face à necessidade de construção de novas igrejas nos bairros que iam surgindo por todo o lado em redor das cidades, criou o Secretariado da Novas Igrejas Portuguesas (SNIP). Este Secretariado servia na prática para apoiar as comunidades na concepção dos projectos de arquitectura novos, na remodelação dos antigos e no acompanhamento das obras. Não substituindo as normas e as autorizações requeridas pelas autarquias, estes projectos carecem também da aprovação do Patriarcado de Lisboa, depois do parecer das comissões de arte sacra. Visando a respectiva regimentação, o Patriarcado edita, em 1964, um Regulamento de Construção e Restauro de Igrejas.

Enquanto isto, o Concílio do Vaticano II decorre, com a mudança de pontificado de João XXIII para Paulo VI (1963-1978), absorvendo certamente algumas destas notícias, reflectindo sobre elas, e estabelecendo cânones com consequências directas na concepção do espaço religioso em geral e do retábulo em particular. Este ficou remetido definitivamente para um segundo plano, não se reconhecendo nele nenhuma outra função que não fosse a decorativa ou cenográfica, responsável pelos momentos de distração que podem afastar os fiéis da verdade da palavra. Tratou-se de um momento iconoclasta paralelo aos princípios do abstraccionismo, deixando pouco espaço para as invenções figurativas se integrarem nesses espaços, mas facultando a expressão plástica da arquitectura através de composições geométricas sempre muito diversificadas.

Com todos estes factos, nos meados do século XX, percebe-se um fervilhar de ideias e de conceitos que procuram uma nova organização espacial para uma nova *igreja*,

assembleia ou templo. Sendo aceite a tecnologia, o desenho tornou-se o centro dos confrontos entre as atitudes de persistência e de renovação.

Os espaços de culto cristão concebidos correspondem por isso ao momento da persistência dos modelos do passado, servindo de exemplo a igreja de São João de Deus em Lisboa, de António Lino (fig. 88), com as suas formas desenhadas a partir de formulários tradicionalistas, historicistas, evidenciando frequentemente um formulário românico-gótico. Em simultâneo, assistimos a uma atitude de renovação que cria a partir dos elementos estruturais do desenho, equacionando apenas as questões da forma, dos novos modos de fazer e das novas tecnologias, como são disso exemplos a igreja paroquial de Águas, de Penamacor (1949-1953), de Nuno Teotónio Pereira, e a Igreja de Santo António, de Moscavide, em Lisboa (fig. 89), de Freitas Leal e João de Almeida.

A tabela seguinte reúne alguns exemplos de espaços de culto construídos em meados do século XX, entre o após 2ª Guerra Mundial a conclusão do Concílio em meados dos anos 60, contemporâneos dos debates que a Igreja internamente assumia, entre incertezas sobre as persistentes dos seus valores tradicionais e as atitudes renovadoras que sentia dever tomar.

Locais de culto em Portugal no século XX — Persistência e renovação		
Locais de culto	Datas e autores	Notas
Igreja paroquial de São Bernardo, Aveiro.	1956-1966. Grupo ARS (Cunha Leão, Fortunato Cabral e Mário Morais Soares).	Construída no tempo em que decorreu a renovação conciliar ⁽⁴⁰⁴⁾ .
Igreja paroquial de Palhança, Aveiro.	1957-1964. Grupo ARS.	Construída no tempo em que decorreu a renovação conciliar.
Igreja paroquial de Ribeira de Fráguas, Aveiro.	1959-1971. Mário Bonito (do Porto).	Construída no tempo em que decorreu a renovação conciliar.
Igreja de Nossa Senhora Auxiliadora, do Colégio Salesiano de São João Bosco, Mogafões, Anadia, Aveiro.	Anos 50.	Persistência no desenho do modelo de um «neomedievalismo tradicionalista integrando alguns modernismos ⁽⁴⁰⁵⁾ ».
Igreja paroquial de Bustos, Oliveira do Bairro, Aveiro.	1959-1964. Rocha Carneiro (de Águeda).	Construída no tempo em que decorreu a renovação conciliar.
Igreja paroquial de Lousado, Vila Nova de Famalicão.	1961.	Persistência no desenho do gosto pelo historicismo, acrescentando alguns modernismos.

⁽⁴⁰⁴⁾ JOÃO GONÇALVES GASPAS, *A Igreja e a Arte*, Aveiro, Núcleo de Estudos Aveirenses, 1984.

⁽⁴⁰⁵⁾ JOSÉ MANUEL FERNANDES, «Arquitectura religiosa», in *A Igreja e a Cultura Contemporânea em Portugal*, coord. de Manuel Braga da Cruz e Natália Correia Guedes, Lisboa, Universidade Católica Editora, 2000.

Locais de culto em Portugal no século XX — Persistência e renovação		
Locais de culto	Datas e autores	Notas
Capela de Picote, Miranda do Douro.	1956-1958. Manuel Nunes de Almeida.	Uma igreja, junto a uma barragem no Douro. Apesar da localização não deixa de ser uma consequência do urbanismo moderno. Obras do escultor Barata Feyo. «Betão, ferro e vidro, uma nova espiritualidade» ⁽⁴⁰⁶⁾ . É o desenho geométrico e abstracto que organiza esta forma arquitectónica, numa atitude de renovação. A metodologia do projecto concilia, através do desenho, a plasticidade entre os diversos materiais.
Mosteiro das Carmelitas, Moncorvo, Bragança.	Anos 50. Vasco Morais Regaleira.	Persistência no desenho do gosto pelo historicismo, acrescentando alguns modernismos.
Igreja de Nossa Senhora de Fátima, Castelo Branco.	1959. João Marçal Carrega.	Utiliza o arco gótico ou ogival. Betão, ferro e vidro — uma nova espiritualidade. «[...] modernidade falhada [...]» ⁽⁴⁰⁷⁾
Capela do Instituto Missionário do Sagrado Coração, Cruz de Celas, Coimbra.	1960-1962. Francisco Ramos de Carvalho.	Betão, ferro e vidro — uma nova espiritualidade. Com uma planta circular, e uma pala a envolvê-la ⁽⁴⁰⁸⁾ .
Igreja de Alqueidão, Figueira da Foz.	1965.	Persistência de um neomedievalismo historicista, com a integração de modernismos.
Igreja paroquial de Marinha das Ondas, Paião, Figueira da Foz.	1961. José Vieira Gaspar.	Tem uma pala ondulante na fachada ⁽⁴⁰⁹⁾ , em sinal de adesão à plasticidade dos novos materiais.
Igreja de São Gabriel, Vendas Novas, Évora.	1951. Jorge Segurado.	Propriedade da Marconi, sinal de uma nova urbanidade, possui vitrais de Almada Negreiros executados por Ricardo Leone. «[...] modernidade falhada [...]» ⁽⁴¹⁰⁾ . Betão, ferro e vidro — uma nova espiritualidade ⁽⁴¹¹⁾ .

⁽⁴⁰⁶⁾ Idem, *ibidem*, pp. 19-21.

⁽⁴⁰⁷⁾ Idem, *ibidem*, pp. 19-21.

⁽⁴⁰⁸⁾ Idem, *ibidem*, pp. 19-21.

⁽⁴⁰⁹⁾ Idem, *ibidem*, pp. 19-21.

⁽⁴¹⁰⁾ Idem, *ibidem*, pp. 19-21.

⁽⁴¹¹⁾ RUI AFONSO SANTOS, «Artes decorativas (séculos XIX-XX)», in *Dicionário da História Religiosa de Portugal*, dir. de Carlos Moreira Andrade de Azevedo, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, pp. 133-136. JOÃO PAULO MARTINS, «Do romantismo à actualidade», in *Dicionário da História Religiosa de Portugal*, coord. de Carlos Moreira Andrade de Azevedo, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, p. 116.

Locais de culto em Portugal no século XX — Persistência e renovação		
Locais de culto	Datas e autores	Notas
Igreja de Nossa Senhora da Piedade, Loulé.	1957. Luís Cunha.	Uma modernidade vencedora transfigurada numa cúpula sem paredes que protege um espaço circular no cimo de um monte ao lado de uma ermida da mesma devoção datada do século XVIII ⁽⁴¹²⁾ .
Igreja paroquial de Armação de Pêra.	1950.	Persistência no desenho do gosto pelo historicismo, acrescentando alguns modernismos.
Igreja de Porto da Cruz, Funchal.	1949. Chorão Ramalho e Alberto Pessoa.	Uma igreja segundo o espírito renovador do MRAR ⁽⁴¹³⁾ .
Capela do Cemitério das Angústias, Funchal.	1950-1957. Chorão Ramalho (MRAR).	Uma igreja segundo o espírito renovador do MRAR ⁽⁴¹⁴⁾ . Obras de Querubim Lapa e de Guilherme Camarinha.
Igreja de Rio Torto, Gouveia, Guarda.	Anos 50.	Persistência no desenho do gosto pelo historicismo, acrescentando alguns modernismos.
Igreja paroquial de Águas, Penamacor, Guarda.	1949-1953. Nuno Teotónio Pereira.	Renovação. Resultado do mecenato da família Megre, possui obras de Frederico Jorge, António Lino, António Paiva e Euclides Vaz, Jorge Vieira, Graciela Albino. Betão, ferro e vidro, uma nova espiritualidade ⁽⁴¹⁵⁾ .
Igreja da Benedita, Alcobaça.	1953. Licínio Cruz.	Persistência de formulários tradicionalistas.
Igreja do Bombarral.	1955.	Persistência do neomedievalismo, aderindo a alguns modernismos.
Igreja das Caldas da Rainha.	1951.	Persistência do neomedievalismo, aderindo a alguns modernismos.
Igreja do Mosteiro do Rosário Perpétuo Pio XII, das freiras dominicanas, Fátima.	Anos 50. Amadeu Gaudêncio.	Persistência do neomedievalismo, aderindo a alguns modernismos.
Convento do Sagrado Coração de Maria, Fátima.	Anos 50. Vasco Morais Regaleira.	Persistência do neomedievalismo, aderindo a alguns modernismos.
Convento das Doroteias, Fátima.	Anos 50. Vasco Morais Regaleira.	Persistência do neomedievalismo, aderindo a alguns modernismos.

⁽⁴¹²⁾ JOÃO PAULO MARTINS, *ob. cit.*, p. 117.

⁽⁴¹³⁾ *Idem, ibidem*, p. 117.

⁽⁴¹⁴⁾ JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XX*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1974, p. 440.

⁽⁴¹⁵⁾ JOSÉ MANUEL FERNANDES, *ob. cit.*, pp. 19-21. CLARA MENÉRES, *ob. cit.*, p. 48. JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *ob. cit.*, p. 440. *Revista de Arquitectura*, n.º 60. JOSÉ CARLOS PEREIRA, «O Movimento de Renovação da Arte Religiosa», in *Arte e Teoria*, n.º 1, Lisboa, 2000, pp. 113-114.

Locais de culto em Portugal no século XX — Persistência e renovação		
Locais de culto	Datas e autores	Notas
Igreja do Convento dos Dominicano, Fátima.	1960, 2 de Outubro. Luís Cunha.	A vitória da modernidade. Construída por altura da ampliação do Convento em 1952. Tectos pintados por Ferdinand Gehr ⁽⁴¹⁶⁾ .
Igreja de São Julião da Mendiga, Porto de Mós, Leiria.	1968.	Persistência do historicismo, integrando alguns modernismos.
Igreja do Santo Condestável, Campo de Ourique, Lisboa.	1946-1951. Vasco Morais Regaleira.	Persiste o historicismo, integrando alguns modernismos. No entanto a modernidade não se faz sentir ⁽⁴¹⁷⁾ .
Igreja de São João de Brito, Alvalade, Lisboa.	1951-1955. Vasco Morais Regaleira.	Persiste o historicismo, integrando alguns modernismos. No entanto a modernidade não se faz sentir.
Igreja de São João de Deus, Praça de Londres, Lisboa (fig. 88).	1947-53. António Lino.	Persistência de um gosto pelo neo-medievalismo, integrando apenas alguns modernismos. A modernidade não se manifesta nesta obra, revelando-se conservadora da estética do passado como reacção contra a sua contemporaneidade. Retábulo-mor sobre São João de Deus, um tríptico a fresco de Domingos Rebelo.
Igreja de Nossa Senhora Auxiliadora, Salesianos, Campo de Ourique, Lisboa.	Anos 50.	Persistência do modelo neomedieval na concepção do desenho.
Igreja de Santo António, Moscavide, Lisboa (fig. 89).	1953-1956. Freitas Leal e João de Almeida.	Renovação. Igreja segundo o espírito do MRAR. Obras de Lagoa Henriques, José Escada e Manuel Cargaleiro ⁽⁴¹⁸⁾ .
Igreja paroquial de Nossa Senhora da Conceição, Amadora.	1958.	Conciliação entre a persistência de modelos históricos e a capacidade expressiva dos meios tecnológicos dos tempos modernos.
Igreja do Cadaval.	1953.	Persistência do neomedievalismo com integração de meios modernos.
Igreja matriz da Parede, Oeiras.	1956. Guilherme Rebelo de Andrade.	Persistência do neomedievalismo com integração de meios modernos.
Igreja de Silveira, Torres Vedras.	1944-1953	Persistência do neomedievalismo com integração de meios modernos.

⁽⁴¹⁶⁾ CLARA MENÉRES, *ob. cit.*, p. 54.

⁽⁴¹⁷⁾ JOÃO PAULO MARTINS, *ob. cit.*, p. 116. Considerada «hiperconservadora e reaccionária em termos arquitectónicos», JOSÉ MANUEL FERNANDES, *ob. cit.*, p. 22.

⁽⁴¹⁸⁾ JOÃO PAULO MARTINS, *ob. cit.*, 2000, p. 116. CLARA MENÉRES, *ob. cit.*, p. 48. AA. VV., *Arquitectura Moderna Portuguesa, 1920-1970*, coord. de Ana Tostões, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 2004.

Locais de culto em Portugal no século XX — Persistência e renovação		
Locais de culto	Datas e autores	Notas
Igreja de Nossa Senhora de Fátima, Póvoa de Santa Iria, Vila Franca de Xira.	1957. José Bastos.	Um desenho que nos remete para o gótico. Uma tentativa de modernidade, «falhada» ⁽⁴¹⁹⁾ . Betão, ferro e vidro. Fresco de Domingos Rebelo.
Seminário de Portalegre.	Anos 50. Vasco Morais Regaleira.	Persistência do neomedievalismo, com integração de meios modernos.
Capela do Santuário de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, Porto.	1953. Fernando Tudela e F. Barbosa.	O betão, o ferro e o vidro contribuem para um entendimento moderno do espaço. Vitrais e fresco de Dórdio Gomes sobre o arco do cruzeiro. Os sete altares laterais que possuía foram retirados no período pós-conciliar ⁽⁴²⁰⁾ .
Igreja de Nossa Senhora da Ajuda, Porto.	1966. Paixão.	Modernismo vencedor. A Cruz paroquial é uma obra concebida por uma equipa liderada por Júlio Resende em 1987 ⁽⁴²¹⁾ .
Igreja de São Pedro da Afurada, Vila Nova de Gaia.	1955. F. Seara, Pádua Ramos, Ferreira dos Santos e Luís Cunha.	A conciliação entre um desenho tradicional e o modernismo que os novos materiais de construção disponibilizam. Decoração interior de Altino Maia ⁽⁴²²⁾ .
Convento das Franciscanas de Calais, Porte Real, Quinta da Azenha, Gondomar, Porto.	1961-1971. Fernando Távora.	Modernidade. Esta obra revela influências da arquitectura organicista de Alvar Alto ⁽⁴²³⁾ .
Santuário do Menino Jesus de Praga, Avessadas, Marco de Canaveses.	1960.	Persistência dos modelos tradicionais ⁽⁴²⁴⁾ .
Capela do Instituto Nuno Álvares, Santo Tirso, Porto.	1952-1953. Fernando Távora.	Modernismo. Betão, ferro e vidro e uma nova espiritualidade. Muito despojada, apresenta uma austeridade muito moderna ⁽⁴²⁵⁾ .
Igreja de São João Batista, Coruche.	1957.	Persistência dos modelos tradicionais integrando alguns modernismos.

⁽⁴¹⁹⁾ JOSÉ MANUEL FERNANDES, *ob. cit.*, p. 20.

⁽⁴²⁰⁾ *Roteiro Religioso*, Porto, Diocese do Porto, 2000, p. 98.

⁽⁴²¹⁾ *Idem, ibidem*, pp. 110-111.

⁽⁴²²⁾ *Idem, ibidem*, p. 137.

⁽⁴²³⁾ JOSÉ MANUEL FERNANDES, *ob. cit.*, p. 24.

⁽⁴²⁴⁾ *Roteiro Religioso*, Porto, Diocese do Porto, 2000, pp. 29-31.

⁽⁴²⁵⁾ JOSÉ MANUEL FERNANDES, *ob. cit.*, p. 20.

Locais de culto em Portugal no século XX — Persistência e renovação		
Locais de culto	Datas e autores	Notas
Igreja de Riachos, Entroncamento.	Anos 50.	Persistência dos modelos tradicionais integrando alguns modernismos.
Igreja de Rio Maior, Santarém.	1961-1968. Formosinho Sanches (projecto inicial). José Luís Zúquete e José Bruschy (projecto definitivo).	Modernidade vencedora ⁽⁴²⁶⁾ .
Capela da FNAT, na Costa da Caparica, Almada.	Anos 50. João Simões.	Persistência de um neomedievalismo tradicionalista ,integrando alguns modernismos.
Monumento do Cristo Rei, Almada.	1949-1959. António Lino.	Francisco Franco executou o trabalho de escultor. Persistência do modelo tradicionalista e modernidades.
Igreja do Barreiro.	1960-1961. Joaquim Cabeça Padrão.	Modernidade vencedora ⁽⁴²⁷⁾ .
Igreja do Prado, Ponte de Lima.	Anos 50.	Persistência do modelo tradicionalista e modernidades.
Igreja de Touro, Vila Nova de Paiva, Lamego.	Anos 50.	Persistência do modelo tradicionalista e modernidades.

⁽⁴²⁶⁾ *Boletim do Movimento de Renovação da Arte Religiosa*, n.º 2, 1961. *Folheto do Secretariado das Novas Igrejas do Patriarcado*, Lisboa, 7 de Janeiro de 1968. JOÃO GONÇALVES GASPAS, *A Igreja e a Arte*, Aveiro, Núcleo de Estudos Aveirenses, 1984.

⁽⁴²⁷⁾ *Boletim do Secretariado das Novas Igrejas do Patriarcado*, n.ºs 2-3, 1961.

5. AS IGREJAS SALÃO

5. As igrejas salão

Depois de persistências, resistências e mesmo reacções à modernidade, esta mesma modernidade, apesar disso, afirma-se pela inevitabilidade do rumo da história. Terminado o Concílio Ecuménico do Vaticano II, assiste-se a um momento de confirmação dessa modernidade, muito perceptível no domínio da concepção do espaço religioso católico. Os novos urbanismos e os novos conhecimentos e conceitos obrigam a que o espaço necessário para as intimidades religiosas seja um outro, completamente diferente dos modelos dominantes ao longo do século XIX e da primeira metade do século XX.

Neste período de aplicação das normas estabelecidas durante o Concílio, de definição dos cinco elementos fundamentais para a nova liturgia, o baptistério, o ambão ⁽⁴²⁸⁾, o sacrário ⁽⁴²⁹⁾, a sede e o altar, é este último que maiores repercussões terá como símbolo assumido do corpo de Cristo e pela conotação directamente estabelecida com a mesa, em redor da qual os primeiros cristãos celebraram as primeiras missas, reunidos nas suas próprias casa (v. p. 228 e fig. 85).

Estes princípios não foram de imediato aplicados na construção destes espaços que esteve ao critério das comunidades religiosas locais e das comissões de arte sacra entretanto constituídas. O entendimento destas normas foi naturalmente progressivo.

⁽⁴²⁸⁾ «No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus (João, I,1).»

⁽⁴²⁹⁾ Sacrário ou tabernáculo. «E o Verbo se fez carne, e habitou entre nós (João, I, 14).»

Para além do espaço delimitado em função daqueles elementos, as funções pastorais da Igreja levarão a que o templo cristão também sirva de apoio social às comunidades onde estiver integrado.

Estes novos espaços de culto têm como objectivos responder às exigências da nova liturgia e dinamizar socialmente a vida quotidiana nas localidades onde se encontrarem implantados. Quando houver carência de meios para essa função social, ou por as comunidades serem pequenas ou por terem poucos recursos, os templos que aí se construírem devem, apesar disso, pensar em dar solução a esse desígnio. Puderam então ser construídas igrejas cujo espaço interior era simultaneamente capela e salão, espaço de culto e de acção social, possibilitando um conjunto, que até poderá ser vasto, de funcionalidades⁽⁴³⁰⁾. A sua construção foi conseguida, em muitos casos, pela participação activa das populações. Deste modo, a igreja como templo virado para o exterior dá lugar agora a uma outra igreja, mais intimista, entendida como centro religioso e social, sendo interiormente o seu espaço desenhado em função das necessidades da liturgia, e de todos os restantes apoios sociais.

Estas modificações repercutiram-se de imediato nos espaços de culto antigos, que necessitaram de ser completamente readaptados. Muitas foram as remodelações e ampliações executadas nas igrejas, com prejuízos patrimoniais frequentes, ainda não totalmente inventariados. Uma valorização da iconoclastia, da geometria, do abstraccionismo e da pureza da forma contribuiu, na segunda metade do século XX, para depurar as igrejas antigas (sobretudo as barrocas) de muito do seu património religioso e cultural, o que deixou pouco espaço conceptual para a integração da arte contemporânea nos domínios do culto cristão.

A transformação do altar em mesa também transforma o templo em casa, num regresso, desse modo, às origens, pela aproximação dos fiéis de hoje dos primeiros cristãos, que em tempo de perseguições e clandestinidades recorriam à sua própria casa para as reuniões religiosas e a celebração da eucaristia⁽⁴³¹⁾.

⁽⁴³⁰⁾ Este conceito de capela salão foi desenvolvido pelo Secretariado das Novas Igrejas do Patriarcado (SNIP).

⁽⁴³¹⁾ ROBERT POUSSEUR, *Les Eglises seront-elles des musées?*, Paris, Les Éditions de l'Atelier/Les Éditions ouvrières, 1999, p. 12.

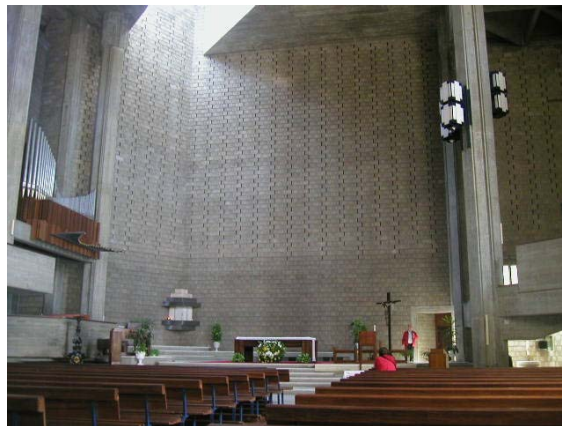


Fig. 90. Igreja do Sagrado Coração de Jesus, Lisboa, 1962-1970. Trata-se de um modelo que irá ser uma referência para construções futuras. De Nuno Teotónio Pereira (com outras colaborações), foi Prémio Valmor em 1975. Representa a afirmação da modernidade na arquitectura dos espaços religiosos cristãos.



Fig. 91. Igreja do Sagrado Coração de Jesus, Carvalhido, Porto, 1969. De Luís Cunha. Nesta igreja está clara a diferenciação entre o espaço reservado às liturgias e o espaço laico reservado aos apoios sociais. É a obra de arte total do arquitecto, hipergeometrista. Tem um sacrário em forma de tenda e por detrás do altar está uma cruz pintada por Luís Cunha representando as figuras do Sagrado Coração de Jesus (neobizantino), assim como o painel cerâmico na pala exterior sobre a entrada. As imagens de São José e do Sagrado Coração são do escultor Manuel da Silva Nogueira.

A volumetria das igrejas durante mais de mil anos obedeceu à estrutura basilical romana, sendo ordenada por uma nave central, que é seccionada ortogonalmente por uma outra, o transepto, desenhando uma planta em cruz. E a volumetria assim conseguida encerra dentro de si um espaço que visto do lado de fora se consegue perceber de imediato. Após o Concílio do Vaticano II, a possibilidade de se poder entender este espaço sagrado como sala vai facilitar a criação de uma multiplicidade de formas, afastando progressivamente o arquétipo ancestral do templo cristão.

As igrejas construídas nesta época irão ser frequentemente confundidas com a arquitectura industrial (hangares, fábricas) pelo perfil que recortam na paisagem ou pelo modo como são integradas no tecido urbano, sem sujeições a quaisquer orientações

espaciais cósmicas (nascente-poente), consistindo apenas em volumes que delimitam e protegem um espaço, que se aclamou como sagrado, capaz de receber toda a comunidade cristã e reuni-la em torno do único altar que lhe é permitido possuir. A sua forma é gerada em função desse altar, e por essa razão, frequentemente, o desenho exterior não é o inverso do interior, como acontecia anteriormente. Pelas possibilidades técnicas dos materiais de construção e pelos métodos de projectação, o espaço reservado ao culto é apenas uma parte de todo o complexo. Com plantas quase circulares ou semicirculares e coberturas conseguidas por superfícies regradadas, surgem as sensações estéticas de formas orgânicas, os volumes paralelepípedicos, por vezes hipergeometristas ou hiperpoligonais.

Quanto à conciliação entre os novos materiais e as novas metodologias, depois de um período de experimentação, que em Portugal se situa entre 1934 e 1962 com a construção da Igreja do Sagrado Coração de Jesus, em Lisboa (fig. 90), entrou-se num período em que a verdade dos materiais novos não é escondida, sendo mesmo equiparados, em nobreza, à pedra e aplicados directamente, deixados à vista, tirando-se partido da sua plasticidade, muitas vezes de um modo somente *aparente*, como que fingindo ser eles próprios. O uso e a aplicação de betão, madeira, granito e mesmo tijoleiras aparentes tornaram-se uma constante. Estas matérias são aplicadas nem sempre pelo seu valor estrutural, mecânico ou funcional, mas muitas vezes pelo seu valor textural e cromático, com a dimensão estética necessária a qualquer composição nos domínios comuns das artes plásticas.

Deste modo iniciou-se um período, pós-conciliar, de aceitação do modernismo no domínio da arquitectura religiosa, no qual o arquitecto, para além de poder remodelar os espaços antigos também tem a possibilidade de conceber os novos, segundo os conceitos da sua actualidade. Estes novos templos são entendidos como *obra de arte total*, na qual cada uma das partes está numa relação directa com o todo criado pelo arquitecto. A obra de Luís Cunha insere-se neste princípio, sendo frequente por isso mesmo vê-lo a resolver soluções retabulares do mais variado tipo, como as que podem ver-se na igreja do Carvalhido, no Porto (fig. 91).

Salientando uma considerável actividade construtiva, seguidamente apresentamos um conjunto de espaços de culto, concebidos, projectados ou construídos entre o Concílio, terminado em 1965, e os finais dos anos 70, que continuaram o modernismo vencedor, ao mesmo tempo que interpretavam as normas pós-conciliares.

Locais de culto em Portugal no século XX — Igrejas salão		
Locais de culto	Datas e autores	Notas
Igreja paroquial de Santo António, Aveiro.	1966-1971. Maria Adozinda Gamelas de Albuquerque	Segundo os princípios do Concílio do Vaticano II ⁽⁴³²⁾ .
Capela de São Sebastião de Aradas, Aveiro.	1968-1970.	Segundo os princípios do Concílio do Vaticano II.
Capela de Santa Joana, Aveiro.	1972. Rogério Augusto Barroca.	Segundo os princípios do Concílio do Vaticano II.
Igreja paroquial da Gafanha do Carmo, Ílhavo, Aveiro.	1968-1974. Fernando Abrunhosa de Brito e Manuel Magalhães.	Segundo os princípios do Concílio do Vaticano II.
Capela dos Moitinhos, Ílhavo, Aveiro.	1972-1974. Maria Adozinda Gamelas de Albuquerque e Celso Bernardo Albuquerque.	Um semicírculo. Segundo os princípios do Concílio do Vaticano II.
Capela de Vale de Ílhavo, Aveiro.	1973-1976. Pedro Corujo Bernardes.	Segundo os princípios do Concílio do Vaticano II.
Igreja matriz de Nossa Senhora de Fátima, Póvoa do Valado, Aveiro.	1967-1968. Luís Cunha.	Segundo os princípios do Concílio do Vaticano II. A verdade dos materiais (tijolo e betão). Um crucifixo de espelhos de Luís Cunha. A obra de arte total ⁽⁴³³⁾ .
Igreja de Santa Joana, Aveiro.	1972-1976. Luís Cunha.	Projecto segundo as normas conciliares. A obra de arte total. Igreja como centro religioso e social: uma sala para a liturgia, salas para a catequese, biblioteca, bar, sala de estar e sala polivalente para sessões de formação e recreio. Teve a participação de populares durante a construção. O espaço religioso torna-se um pólo dinamizador da vida quotidiana ⁽⁴³⁴⁾ .
Igreja de Santa Maria, Sever do Vouga, Aveiro.	1966-1967. Fernando Abrunhosa de Brito e Manuel Magalhães.	Remodelação e ampliação para uma adaptação às normas conciliares. «[...] um exemplo de como se pode ajustar o moderno ao antigo ⁽⁴³⁵⁾ .»
Igreja paroquial de Calvão, Vagos, Aveiro.	1969-1974. Fernando Abrunhosa de Brito e Manuel Magalhães.	Segundo os princípios do Concílio do Vaticano II.
Igreja paroquial da Gafanha da Boa Hora, Vagos, Aveiro.	1971. Santos Malta.	Segundo os princípios do Concílio do Vaticano II.

⁽⁴³²⁾ JOÃO GONÇALVES GASPAS, *A Igreja e a Arte*, Aveiro, Núcleo de Estudos Aveirenses, 1984.

⁽⁴³³⁾ JOSÉ MANUEL FERNANDES, «Arquitectura religiosa», in *A Igreja e a Cultura Contemporânea em Portugal*, coord. de Manuel Braga da Cruz e Natália Correia Guedes, Universidade Católica Editora, Lisboa, 2000, pp. 32-33.

⁽⁴³⁴⁾ JOÃO GONÇALVES GASPAS, *ob. cit.*, pp. 125-128. JOSÉ MANUEL FERNANDES, *ob. cit.*, pp. 32-33. JOÃO PAULO MARTINS, «Arquitectura, do romantismo à actualidade», in *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, Lisboa, Círculo dos Leitores, 2000, p. 117.

⁽⁴³⁵⁾ JOÃO GONÇALVES GASPAS, *ob. cit.*, p. 121.

Locais de culto em Portugal no século XX — Igrejas salão		
Locais de culto	Datas e autores	Notas
Igreja paroquial de Ponte de Vagos, Aveiro.	1971. Diogo Lino Pimentel.	Segundo os princípios do Concílio do Vaticano II. A capela salão ⁽⁴³⁶⁾ .
Igreja de Soza, Vagos, Aveiro.	1971-1973. Maria Adozinda Gamelas de Albuquerque.	Remodelação e ampliação de um edifício de finais do século XVII, segundo as normas e os objectivos litúrgicos e pastorais do Concílio do Vaticano II.
Igreja de Ouça, Vagos, Aveiro.	1975-1977. Pedro Corujo Bernardes.	Edificada sobre um templo antigo com um projecto feito segundo as normas conciliares. Plano trapezoidal com alpendre. Atrás do altar estão peças de talha setecentista da velha igreja ⁽⁴³⁷⁾ .
Igreja do Pessegueiro do Vouga, Sever do Vouga, Aveiro.	1972-1978. Maria Adozinda Gamelas de Albuquerque.	O edifício, de finais do século XVIII, foi ampliado e remodelado, com um projecto segundo as normas conciliares. Manteve o retábulo principal e original.
Catedral de Aveiro.	1974-1976. Abrunhosa de Brito e Manuel Magalhães.	Igreja com fundação no século XV, remodelada e ampliada com projecto segundo as normas conciliares, para adaptação à nova liturgia ⁽⁴³⁸⁾ . Conservou o retábulo do século XVIII, entre outros objectos.
Igreja de Boidobra, Covilhã.	1975-1980. Nuno Teotónio Pereira.	Nos subúrbios da Covilhã. Este projecto teve o apoio do SAAL ⁽⁴³⁹⁾ . Tratou-se de uma igreja do PREC, segundo o seu autor em entrevista a 24 de Junho de 1999, ou o 25 de Abril na arquitectura religiosa. Contou com a participação popular para a sua construção e utilizou materiais pobres, tais como tectos de lusalite.
Igreja de Nossa Senhora da Alegria, Vilamoura, Faro.	1972-1974. Keil do Amaral.	A verdade dos materiais. Planta rectangular.
Igreja paroquial de Montenegro, Faro.	1966. Villares Braga	Vitrais e mosaico de Lígia Rodrigues.
Igreja de Santo André, Alvor, Faro.	1970-1974.	A verdade dos materiais. Planta rectangular.
Igreja de Nossa Senhora da Assunção, Mira de Aire, Leiria.	1970-1980.	A verdade dos materiais. Arquitectura religiosa moderna. Formas poligonais orgânicas.

⁽⁴³⁶⁾ JOÃO GONÇALVES GASPAS, *ob. cit.*, pp. 116-117. *Folheto do Secretariado das Novas Igrejas do Patriarcado*, Lisboa, 1971.

⁽⁴³⁷⁾ JOÃO GONÇALVES GASPAS, *ob. cit.*, p. 134.

⁽⁴³⁸⁾ *Idem, ibidem*, p. 131-132

⁽⁴³⁹⁾ O Serviço de Apoio Ambulatório Local (SAAL) foi criado em 1974, logo após o fim do Estado Novo, para realizar acções de renovação urbana em áreas de habitação degradada.

PREC, período revolucionário em curso.

Locais de culto em Portugal no século XX — Igrejas salão		
Locais de culto	Datas e autores	Notas
Igreja de Gaula, Funchal.	1971. Marcelo Costa.	Esta igreja não foi construída ⁽⁴⁴⁰⁾ . A verdade dos materiais. Arquitetura religiosa moderna, formas poligonais orgânicas. Simultaneamente igreja e barco. Neowrightiana.
Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Santa Eufémia, Leiria.	1966-1968. Mota Lima.	Com tijolo aparente.
Igreja de São Miguel das Areias, Coimbrão, Leiria.	1973-1986. Mota Lima.	Simultaneamente igreja e vela (pela sua forma exterior) Utiliza panos brancos em bico nas fachadas.
Capela do Seminário dos Monfortinos, Fátima.	1965. Mota Lima.	Planta transversal.
Igreja paroquial de São Domingos de Benfica, Lisboa.	1973. Alberto Camacho.	A verdade dos materiais. Malhas geradoras ortogonais. Volumetria paralelipipédica ⁽⁴⁴¹⁾ .
Igreja do Sagrado Coração de Jesus, Lisboa (fig. 90).	1962-1970. Nuno Teotónio Pereira, Nuno Portas, Vítor Figueiredo, Vasco Lobo, Luís Moreira, Pedro Vieira de Almeida, Rui Gamito (eng.) e João de Almeida (padre).	Arquitetura religiosa moderna. A afirmação vencedora dos anos 60. Complexo multifuncional. Integração urbana total. O exterior não denuncia o interior. Modelo de referência para construções futuras ⁽⁴⁴²⁾ . Prémio Valmor em 1975.
Igreja paroquial de São Jorge, de Arroios, Lisboa.	1962-1972. Alzina Menezes e Erich Corsepius.	Arquitetura religiosa moderna. A afirmação vencedora da década de 60 ⁽⁴⁴³⁾ . Integração urbana total entre dois eixos viários e uma praça.
Igreja da Apelação, Camarate, Lisboa.	1972. António Flores Ribeiro.	Simultaneamente a capela e a sala. A multifuncionalidade do espaço.
Igreja de Alvide, Cascais, Lisboa.	1975. António Flores Ribeiro.	Simultaneamente a capela e a sala. A multifuncionalidade do espaço.
Igreja de Campelos, Lourinhã.	1976. António Flores Ribeiro.	Simultaneamente a capela e a sala. A multifuncionalidade do espaço.
Igreja de Barril, Mafra.	1974. António Flores Ribeiro.	Simultaneamente a capela e a sala. A multifuncionalidade do espaço.
Igreja de Fonte da Bica, Rio Maior, Santarém.	1975. António Flores Ribeiro.	Capela salão. Multifuncionalidade.

⁽⁴⁴⁰⁾ Revista *Arquitetura*, n.º 120, 3 de Abril de 1971.

⁽⁴⁴¹⁾ JOSÉ MANUEL FERNANDES, *ob. cit.*, p. 31. *Folheto do Secretariado das Novas Igrejas do Patriarcado*, Lisboa, 17 de Março de 1974. AA. VV., *Novas Igrejas de Vários Tempos — Actas do Colóquio sobre Arquitetura e Arte Sacra*, Lisboa, Patriarcado de Lisboa e Rei dos Livros, 1998, p. 144.

⁽⁴⁴²⁾ JOSÉ MANUEL FERNANDES, *ob. cit.*, pp. 23, 24 e 41. JOÃO PAULO MARTINS, *ob. cit.*, p. 116. CLARA MENÉRES, *ob. cit.*, p. 48. JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *ob. cit.*, p. 440. JOSÉ CARLOS PEREIRA, «O movimento de renovação da arte religiosa», in *Arte e Teoria*, n.º 1, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2000, pp. 124-131.

⁽⁴⁴³⁾ JOÃO PAULO MARTINS, *ob. cit.*, p. 117. JOSÉ MANUEL FERNANDES, *ob. cit.*, pp. 23-24. AA. VV., *Novas Igrejas de Vários Tempos*, Lisboa, Patriarcado de Lisboa e Rei dos Livros, 1998, p. 143.

Locais de culto em Portugal no século XX — Igrejas salão		
Locais de culto	Datas e autores	Notas
Igreja paroquial de São João Batista, Tuna, Torres Vedras.	1975. António Flores Ribeiro.	Reformulação de um espaço setecentista. Conservação, restauro e modernização. Uma igreja salão. Multifuncionalidade ⁽⁴⁴⁴⁾ .
Igreja paroquial de Nossa Senhora da Ajuda e São Lourenço, Ramalhal, Torres Vedras.	1983 (conclusão). António Flores Ribeiro.	Igreja com fundação medieval, revestimento de azulejos do século XVII, e talha do estilo nacional, foi adaptada às normas conciliares. Convivem neste espaço a <i>igreja salão</i> e dois altares: o pré-conciliar e o pós-conciliar. Posteriormente houve outras alterações. Possui uma tapeçaria de Arraiolos oferecida por dez irmãs Carmelitas e, como retábulo-mor do altar mais recente, uma pintura em tríptico, de Catarina Rocha, sobre madeira, de 1983 ⁽⁴⁴⁵⁾ .
Igreja de Santo António dos Cavaleiros, Loures.	1967-1968. Diogo Lino Pimentel e Teresa Capucho.	A verdade dos materiais. Malhas geradoras ortogonais. Volumetria paralelipipédica. A capela salão segundo as normas conciliares ⁽⁴⁴⁶⁾ . Modelo de referência para outras construções.
Igreja de Nossa Senhora dos Aflitos, Cruz Quebrada, Oeiras.	1972. José Martins Cabido.	A verdade dos materiais. Arquitectura religiosa moderna. Formas poligonais orgânicas ⁽⁴⁴⁷⁾ .
Igreja de Nossa Senhora dos Navegantes, Paço de Arcos, Oeiras.	1967-1969. João de Almeida.	A verdade dos materiais. Arquitectura religiosa moderna. Formas poligonais orgânicas ⁽⁴⁴⁸⁾ .
Igreja de São Francisco de Assis, Mira Sintra, Sintra.	1982. Alberto Pessoa.	A verdade dos materiais. Arquitectura religiosa moderna. Formas poligonais orgânicas.
Igreja paroquial de Nossa Senhora da Conceição, Queluz.	1972. Maya Santos.	A verdade dos materiais. Arquitectura religiosa moderna. Formas poligonais orgânicas ⁽⁴⁴⁹⁾ .
Igreja do Bairro da Tabaqueira, Albarraque, Sintra.	1965. Vilhena.	A verdade dos materiais. Volumetria paralelipipédica. Painéis figurativos de Lima de Freitas de 1965. Retábulo-mor de João Marcos, <i>Anastasis</i> , de 1989 ⁽⁴⁵⁰⁾ . Construída pela família Melo.

⁽⁴⁴⁴⁾ AA. VV., *Novas Igrejas de Vários Tempos*, Lisboa, Patriarcado de Lisboa e Rei dos Livros, 1998, p. 145.

⁽⁴⁴⁵⁾ idem, *ibidem*, p. 148.

⁽⁴⁴⁶⁾ Folheto do Secretariado das Novas Igrejas do Patriarcado, 1968.

⁽⁴⁴⁷⁾ Folheto do Secretariado das Novas Igrejas do Patriarcado, 1972.

⁽⁴⁴⁸⁾ JOÃO PAULO MARTINS, *ob. cit.*, p. 117.

⁽⁴⁴⁹⁾ Folheto do Secretariado das Novas Igrejas do Patriarcado, 1968.

Locais de culto em Portugal no século XX — Igrejas salão		
Locais de culto	Datas e autores	Notas
Igreja paroquial de São Martinho, Cedofeita, Porto.	1967. Inaugurada em 1977. Eugénio Alves Sousa.	A verdade dos materiais. Cimento, madeira, vidro. Grandes vão e coberturas. Organicidades formais. Planta quase circular com o altar ao centro. A torre é de 1992.
Igreja do Aldoar, Porto.	1972. Inaugurada em 1988. Alfredo Morais da Silva.	Igreja pós-conciliar, mas ainda em fase de definição sobre como deveria ser uma igreja em conformidade com as novas orientações litúrgicas. A verdade dos materiais. Grandes coberturas e vãos. Configuração de tenda. Organicidades formais. Influências de Le Corbusier e Alvar Alto. Baixo-relevo, <i>Nossa Senhora do Aldoar</i> , de Irene Vilar ⁽⁴⁵¹⁾ .
Igreja de Nossa Senhora, Porto.	1977. Vasco Morais Soares e Mário Morais Soares.	Corresponde a um reconhecimento do modernismo, porém fazendo ainda citações tradicionalistas. Betão aparente. Obras de Júlio Resende e Zulmiro de Carvalho. Possui ainda no seu património uma pintura de Marques de Oliveira ⁽⁴⁵²⁾ .
Igreja da Areosa, Porto.	1967-1977	Foi conseguida devido a esforços e vontades individuais, num período pós-conciliar, até pouco depois do 25 de Abril de 1974. É conhecida pela Catedral do Pau por causa dos materiais utilizados e das precariedades e vicissitudes da sua construção ⁽⁴⁵³⁾ .

⁽⁴⁵⁰⁾ CLARA MENÉRES, «Artes plásticas de temática religiosa», in *A Igreja e a Cultura Contemporânea em Portugal*, coord. de Manuel Braga da Cruz e Natália Correia Guedes, Lisboa, Universidade Católica Editora, 2000, p. 53.

⁽⁴⁵¹⁾ *Roteiro Religioso*, Porto, Diocese do Porto, 2000, p. 51.

⁽⁴⁵²⁾ JOSÉ MANUEL FERNANDES, *ob. cit.*, p. 36. *Roteiro Religioso*, Porto, Diocese do Porto, 2000, p. 123.

⁽⁴⁵³⁾ *Roteiro Religioso*, Porto, Diocese do Porto, 2000, p. 56.

Locais de culto em Portugal no século XX — Igrejas salão		
Locais de culto	Datas e autores	Notas
Capela Maior do Instituto Nuno Álvares, Santo Tirso.	1967-1972. Fernando Távora.	A verdade dos materiais. Arquitectura religiosa moderna. Formas poligonais orgânicas
Igreja de São Mamede, Negreiros, Santo Tirso.	1967. Luís Cunha.	Com a colaboração de Ferreira Pinto A obra de arte total. Granito, madeira e betão aparentes ⁽⁴⁵⁴⁾ .
Igreja paroquial de Almada.	1965-1967. Nuno Teotónio Pereira e Luís Almeida Moreira.	A verdade dos materiais. Arquitectura religiosa moderna. Formas poligonais orgânicas Dois relevos de betão (<i>grafitti</i>) para a entrada e santuário, de José Nuno da Câmara Pereira ⁽⁴⁵⁵⁾ , um trabalho de 1974, refeito em 2004.
Igreja de Águeda, Aveiro.	1974-1977. Abrunhosa de Brito e Manuel Magalhães.	Igreja remodelada e ampliada para cumprimento das normas conciliares. Retábulo quinhentista em pedra e outros retábulos em talha também de épocas anteriores a esta remodelação ⁽⁴⁵⁶⁾ .
Igreja de Torreira, Murtosa, Aveiro.	1977-1979. Maria Adozinda Gamelas de Albuquerque.	Projecto segundo as normas conciliares.

⁽⁴⁵⁴⁾ Revista *Arquitectura*, n.º 102, 1968.

⁽⁴⁵⁵⁾ JOSÉ MANUEL FERNANDES, *ob. cit.*, pp. 29-31. JOÃO PAULO MARTINS, *ob. cit.*, p. 116. CLARA MENÉRES, *ob. cit.*, p. 48.

⁽⁴⁵⁶⁾ JOÃO GONÇALVES GASPAS, *A Igreja e a Arte*, Aveiro, Núcleo de Estudos Aveirenses, 1984, p. 132-134.

6. DEPOIS DA MODERNIDADE

6. Depois da modernidade

O período delimitado entre meados dos anos 70 e finais dos anos 80 (1975-1990) é assinalado por acontecimentos que surgem na sequência do 25 de Abril de 1974, no caso específico de Portugal, e, para o resto da Europa, do início do pontificado de João Paulo II, em 1978, e da queda do muro de Berlim, em 1989. Trata-se de uma fase em que a modernidade se generaliza, e com ela vão sendo integradas as novas tecnologias, novos materiais, novas geometrias e novos modos de projectar sem preconceitos sobre as formas, as utilizações e as aplicações de meios construtivos diversos.

Se bem que a legitimidade do «rótulo» de pós-moderno possa ser posta em causa quando aplicado ao estilo do conjunto de todas as igrejas cuja construção se inscreva neste período, de facto as suas formas, na sua maioria, resultam de uma aceitação e generalização do modernismo, sendo por isso aceitável a sua classificação como tal ⁽⁴⁵⁷⁾.

Continua a assistir-se à aplicação dos princípios definidos pelo Concílio para a construção de novas igrejas, enquanto as remodelações e ampliações nas antigas são cada vez menos, uma vez que já haviam sido feitas no período anterior. Quando à arquitectura e ao espaço de culto por ela definido, os cinco elementos — altar, ambão, fonte baptismal, sacrário e sede — irão ser o núcleo das construções deste período, remetendo para um plano secundário o desenho da planta em cruz com os seus eixos longitudinal e transversal

⁽⁴⁵⁷⁾ «La postmodernidad es fundamentalmente la mezcla ecléctica de la tradición con lo que es su pasado: es la continuación de la modernidad y su trascendencia» (Charles Jenks: *What is post modernism?*, 1986). IAN CHILVERS, *Arte del siglo XX*, Madrid, Editorial Complutense, 2001, p. 652.

como estruturas absolutas. Agora, o pensamento que preside à sua concepção estruturar-se-á de dentro para fora, do interior para o exterior — é o interior que retém toda a importância! O exterior pode ser aquele que as circunstâncias sociais ou urbanas permitirem.

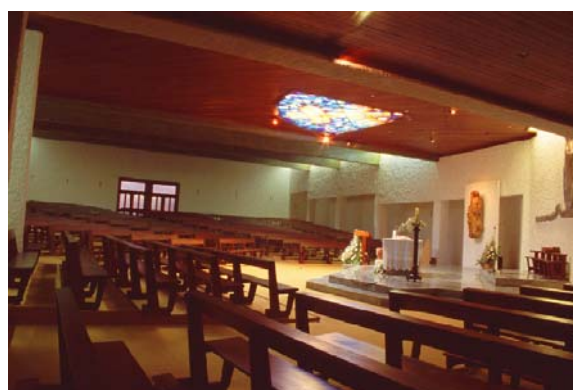


Fig. 92. Igreja “Stella Maris”, 1986, Porto. Amândio Silva. Uma igreja integrada nos espaços térreos de um prédio de habitação — espaço amplo e sóbrio. Tem vitrais clarabóia da autoria do arquitecto. Possui sacrário em forma de pão e imagem de Nossa Senhora da escultora Irene Vilar.



Fig. 93. Igreja do Santíssimo Redentor, Damaia, 1981. Arq. Nuno San Payo. Volumetria moderna que deixa perceber a persistência de modelos poligonais; dentro dela articulam-se várias dependências das quais a igreja é apenas uma sala de planta rectangular; nesta, persiste ainda o sentido tradicional da nave com o altar ao fundo.

A integração destas novas igrejas no espaço urbano é, em alguns casos, muito discreta, completamente oposta aos conceitos de integração do barroco ou mesmo gótico, com o realce que conferiam às fachadas no término dos eixos viários e com o perfil das

torres e das cúpulas a sobressaírem do emaranhado urbano. Como casa com funções religiosas, a integração urbana destes espaços de culto faz-se mais pelo conteúdo social das suas iniciativas do que pela sua forma; esta apenas tem de contar com a capacidade de albergar a sua comunidade. Podemos neste caso referir como exemplos as igrejas “Stella Maris”, no Porto, de 1986 (fig. 92), e a Igreja de Nossa Senhora, do Centro Comercial das Amoreiras, esta última dos arquitectos Diogo Lino Pimentel e Flores Ribeiro, de 1988, duas igrejas não caracterizadas por qualquer volumetria exterior e que se encontram completamente integradas na arquitectura civil que as contém.

Apesar de todo o projecto se desenrolar a partir de um centro, que é o altar sobre os três degraus que o elevam, o altar raramente deixa de ser tratado como palco, e a assembleia também raramente deixará de ser vivida como plateia. Ora, a noção de palco e de plateia são precisamente conceitos a evitar se se pretender que as normas conciliares sejam respeitadas.

Persistem, nesta época em que o modernismo entra em fase de generalização total, as formas poligonais como ordenadoras da malha que desenha as plantas, os muros e as coberturas — e ainda a popularização das formas do modernismo concretizado em constantes citações estéticas de outras épocas e com sabores a outras culturas ⁽⁴⁵⁸⁾.

Depois da novidade do cimento nos anos 30 e do seu triunfo na década de 50, a quantidade de materiais e de meios colocados à disposição dos encomendadores e dos criadores é enorme. As tecnologias do cimento, do tijolo, dos revestimentos, dos materiais transparentes, da iluminação eléctrica e da sonorização e os próprios instrumentos de criação e de construção possibilitam citações estéticas com a garantia quase absoluta de não perderem a autenticidade da actualidade a que pertencem.

Uma valorização das matérias que constroem o templo, pela *não ocultação* de nenhuma delas, como significado de verdade e transparência, o reconhecimento dos seus valores plásticos, cromáticos e texturais, expresso nas muitas composições abstractas dos muros retabulares, e uma identificação da pintura pelos valores estruturais e construtivos levarão o arquitecto de agora, ao contrário do dos períodos anteriores, a sentir-se capacitado para fazer *obra de arte total*, na procura utópica da *obra absoluta*.

A Igreja de Cristo Rei, na Portela (1982-1992), de Luís Cunha (figs. 15 e 45), é deste período em que a modernidade estrutural é envolta em referências históricas que nos remetem para um período bizantino. Com um crescimento de ordem orgânica, revestido de

⁽⁴⁵⁸⁾ «[...] apresentam ao visitante sempre algo de ‘japonês’, no que respeita à escala intimista da sua dimensão interna [...]», JOSÉ MANUEL FERNANDES, *ob. cit.*, p. 36.

painéis murais, umas vezes iconográficos e outras vezes abstractos, este é, ao contrário dos dois exemplos anteriores, um edifício extrovertido. No tecido urbano onde está integrado, na Portela de Sacavém, no distrito de Lisboa, tem uma monumentalidade evidente. Apesar de concebido segundo os princípios geométricos de uma planta centralizada, que o arquitecto acentua com a presença de um baldaquino, o tratamento interior deste espaço submete-nos a uma visão do altar posicionado num palco e da assembleia acomodada numa plateia, que ainda se destaca mais como tal com a presença de balcões.

Igrejas extrovertidas como a da Portela ou introvertidas como a das Amoreiras são apenas duas faces de um mesmo problema: o modo como se ordenam interiormente os cinco pontos nucleares para a liturgia. A parte externa será aquela que o local puder ou quiser. Esta poderá ser monumental umas vezes, totalmente integrada outras vezes, e anti-monumental outras. A igreja da Damaia, de 1981, do arquitecto Nuno San Payo (fig. 93), é um grande complexo rodeado de dependências, cuja arquitectura se destaca daquela que a envolve sem no entanto ser, em algum momento, monumentalista. Este edifício, visto do exterior, não deixa adivinhar no seu desenho a sua função exclusivamente religiosa (litúrgica e pastoral), excepto pelo sinal que o pontua e que estabelece a conotação necessária: a cruz.

Referimos algumas características do espaço religioso cristão em Portugal a partir de meados dos anos 70 e até à década de 80, aquelas que nos pareceram essenciais, que podem sintetizar-se do seguinte modo: a continuação da aplicação das normas conciliares; o fascínio pelos novos materiais, meios e tecnologias que se revela numa maior euforia estética; o método de projectar possibilitado pela generalização das linguagens informáticas que afastam o estirador, a régua e o compasso e aproximam definitivamente o computador; e uma integração urbana entre a antimonumentalidade e a monumentalidade, que umas vezes assimila quase totalmente o edifício dentro de si e outras transforma-o no monumento, na arte pública de que as cidades carecem.

Na tabela que a seguir se apresenta, referem-se alguns espaços de culto delimitados por arquitecturas concebidas, erguidas e consagradas, entre finais dos anos 70 e os anos 80, em Portugal.

Locais de culto em Portugal no século XX — Depois da modernidade		
Locais de culto	Datas e autores	Notas
Capela de Nossa Senhora de Fátima, Dornelas, Sever do Vouga, Aveiro.	1982. Manuel Augusto Tavares dos Santos.	Projecto segundo as normas conciliares. Planta rectangular com cantos cortados. O lugar que o altar ocupa é visto como palco, e a assembleia, à sua frente, como plateia.
Igreja paroquial de Santo André, Vagos, Aveiro.	1979-1983. José Pires Roque.	Projecto segundo as normas conciliares ⁽⁴⁵⁹⁾ .
Igreja do Carmelo de Nossa Senhora Rainha do Mundo, Patação, Faro.	1980. Rosado Correia.	A planta do espaço reservado à liturgia é um quarto de círculo. O complexo religioso é um convento. Exteriormente sobressaem o betão, muitas vezes aparente, e arestas de figuras geométricas poliédricas que se intersectam. Pinturas murais de Vítor Lages por detrás do altar, em frente da assembleia, de 2000.
Igreja paroquial de Nossa Senhora do Amparo, Portimão.	1990. Martinho Grácias.	Triptico (óleo sobre tela) representando Nossa Senhora do Amparo, de Júlio Amaro, de 1990.
Igreja paroquial de Santa Catarina, Caldas da Rainha.	1982. António Flores Ribeiro.	Igreja remodelada e ampliada para cumprimento das normas conciliares. Criou-se uma nave lateral e o altar foi colocado perto da assembleia. Conservou-se o retábulo-mor ⁽⁴⁶⁰⁾ .
Igreja de Azenhas dos Tanoeiros, Encarnação, Mafra.	1981. António Flores Ribeiro.	Pequena igreja do espaço rural urbanizado. Um espaço rectangular em planta com o altar colocado num dos cantos. Uma arquitectura de sabor muito civil ⁽⁴⁶¹⁾ .
Igreja de Nossa Senhora, Centro Comercial das Amoreiras, Lisboa.	1988. Diogo Lino Pimentel e António Flores Ribeiro.	Completamente integrada num centro comercial, e por esse facto adquire uma ainda maior autonomia urbana. Sem volumetria exterior. Um espaço rectangular seccionada por eixos oblíquos. O altar encontra-se na parede fronteira à assembleia ⁽⁴⁶²⁾ .

⁽⁴⁵⁹⁾ JOÃO GONÇALVES GASPAS, *A Igreja e a Arte*, Aveiro, Núcleo de Estudos Aveirenses, 1984, p. 117.

⁽⁴⁶⁰⁾ AA. VV., *Novas Igrejas de Vários Tempos*, Lisboa, Patriarcado de Lisboa e Rei dos Livros, 1998, p. 147.

⁽⁴⁶¹⁾ Idem, *ibidem*, p. 146.

⁽⁴⁶²⁾ Idem, *ibidem*, p. 151.

Locais de culto em Portugal no século XX — Depois da modernidade		
Locais de culto	Datas e autores	Notas
Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Olivais Sul, Lisboa.	1988. Pedro Vieira de Almeida.	Um modernismo popular. Integração paisagística e urbana discreta, em pleno entendimento com o espaço cívico e público. Antimonumentalista. Denuncia influências japonesas. Escala intimista na espacialidade interna. Luz zenital diáfana. «[...] uma das obras mais interessantes desta década ⁽⁴⁶³⁾ [...]»
Igreja paroquial de Santa Teresa do Menino de Jesus, Brandoa, Amadora.	1989. Pedro Vieira de Almeida.	Um modernismo popular. Integração paisagística e urbana discreta, em pleno entendimento com o espaço cívico e público. Antimonumentalista. Denuncia influências japonesas. Escala intimista na espacialidade interna. Luz zenital diáfana. «[...] uma das obras mais interessantes desta década ⁽⁴⁶⁴⁾ [...]»
Igreja de Nossa Senhora da Mãe de Deus, Buraca, Amadora.	1989. Manuel Bastos.	Geometrismos à maneira de Aldo Rosssi. Formas brancas e puristas ⁽⁴⁶⁵⁾ .
Igreja do Santíssimo Redentor, Damaia, Amadora.	1981. Nuno San Payo.	Exteriormente só a iconografia a identifica como igreja. O espaço reservado à liturgia é somente um de entre muitos outros destinados ao apoio social.
Igreja de Cristo Rei, Portela de Sacavém, Lisboa (figs. 15 e 45).	1982-1992. Luís Cunha.	Modernismo popularizado. Monumentalidade no centro urbano. A alegria e a fartura dos meios: cimento, revestimentos, iluminação, cromatismos, texturas e ritmos. Palco com altar rodeado de plateias e balcões. A obra de arte total, com um efeito piranesiano.
Igreja de São Miguel Arcanjo, Queijas, Oeiras.	1984-1986. Costa Pesseguero e Coimbra Neves.	Composição geométrica <i>abstracta</i> – o betão aparente. Exteriormente, só a sinalização da cruz nos remete para um edifício religioso. Foi construída ao mesmo tempo que o centro urbano a que pertence. É mais um centro religioso do que somente uma igreja. Prevalece o sentido de casa.

⁽⁴⁶³⁾ JOSÉ MANUEL FERNANDES, *ob. cit.*, p. 35.

⁽⁴⁶⁴⁾ *Idem, ibidem.*

⁽⁴⁶⁵⁾ *Idem, ibidem*, p. 39.

Locais de culto em Portugal no século XX — Depois da modernidade		
Locais de culto	Datas e autores	Notas
Igreja de São Pedro e São João, Estoril.	1984-1995. Alberto Cruz (pai) e Manuel Possolo Cruz (filho).	Geometrismo. Interiormente, é uma nave com um grande vão. Exteriormente, tem uma configuração circular ou cúbica de cantos seccionados. Todo o interior está revestido com pintura, vitrais e azulejaria de João José de Sousa Araújo.
Igreja do Coração de Maria, Cacém de Cima, Sintra.	1990. António Dinis Barroseiro.	«[...] recorda até, como em evocação neo-moderna, a obra de Moscavide dos anos 50 ⁽⁴⁶⁶⁾ [...]»
Igreja paroquial do Sagrado Coração de Jesus, Forte da Casa, Vila Franca de Xira.	1990. Vaz Pires.	Volumetria exterior desenhada por ortogonalidades, planos sobrepostos e poliedros intersectados, pensando numa integração urbana. Interiormente o espaço converge através de oblíquas para um altar colocado num espaço em canto.
Igreja de S. Paulo, Viso, Porto.	1985. Vasco Morais Soares.	Betão aparente. «[...] torre de granito e volume poliédrico de betão aparente ⁽⁴⁶⁷⁾ [...]» Obras de Júlio Resende, Zulmiro de Carvalho e Hanny Polling (<i>Cristo Crucificado</i>).
Igreja “Stella Maris”, Porto.	1986. Amândio Silva.	Uma igreja integrada nos espaços térreos de um prédio de habitação. O interior é um espaço amplo e sóbrio. Tem vitrais clarabóia da autoria do arquitecto. Sacrário em forma de pão e uma imagem de Nossa Senhora de Irene Vilar ⁽⁴⁶⁸⁾ .

⁽⁴⁶⁶⁾ JOSÉ MANUEL FERNANDES, *ob. cit.*, p. 36.

⁽⁴⁶⁷⁾ *Idem, ibidem.*

⁽⁴⁶⁸⁾ *Roteiro Religioso*, Porto, Diocese do Porto, 2000, p. 79.

Locais de culto em Portugal no século XX — Depois da modernidade		
Locais de culto	Datas e autores	Notas
Igreja da Senhora da Boavista, Porto.	1983. Agostinho Ricca.	Geometrismos. Betão aparente. Esta igreja está integrada no complexo habitacional Foco. Obras de Júlio Resende, coadjuvado por Francisco Laranjo, Zulmiro de Carvalho e Manuel Aguiar — vitrais, <i>Ressurreição</i> e <i>Via Sacra</i> em cerâmica, sacrário, crucifixo e altar-mor ⁽⁴⁶⁹⁾ .
Igreja paroquial de Nossa Senhora, Maia, Porto.	1991. Corte Real (pai e filho).	Geometrismos à maneira de Aldo Rosssi. Formas brancas e puristas ⁽⁴⁷⁰⁾ .
Igreja de Nosso Senhor dos Navegantes, Vila do Conde.	1984. Manuel Gonçalves (padre).	Conhecido como a <i>Igreja do barco</i> . Arquitectura figurativa. Veio substituir uma outra construída em 1928.

⁽⁴⁶⁹⁾ JOSÉ MANUEL FERNANDES, *ob. cit.*, p. 38. *Roteiro Religioso*, Porto, Diocese do Porto, 2000, p. 113.

⁽⁴⁷⁰⁾ JOSÉ MANUEL FERNANDES, *ob. cit.*, p. 39.

7. A GEOMETRIA COMO TEMA

7. A geometria como tema

Para além da queda do muro de Berlim, em 1989, e da difusão das temáticas da globalização e do multiculturalismo nos debates sobre política, sociedade, cultura e arte nos anos 90, no tocante à religião cristã católica, um papa em peregrinações constantes a todos os locais do mundo, o ecumenismo e os diálogos inter-religiões, que já estavam explicitados nos decretos conciliares dos anos 60 como objectivos a atingir, marcam a política do Vaticano.

À modernidade triunfante de meados do século e à sua popularização já nos anos 80, seguir-se-á um período em que a palavra *ética* vai estar presente. Ao mesmo tempo que se dará uma continuidade lógica às conquistas dos tempos anteriores — desenvolvimento e modernidades — também se procederá a uma reflexão ou avaliação das consequências da sua aplicação, facto perceptível através dos inúmeros debates, diálogos ou exposições realizados.

O final do milénio foi marcado pela construção de um elevado número igrejas, como pode confirmar-se pela amostragem em seguida apresentada, restrita ao espaço

português, e apenas parte de um conjunto muito mais vasto. O florescimento de tantas igrejas deveu-se ora a questões de fé ora a questões de ordem social, religiosa ou até mesmo política. Mas as origens últimas e as práticas desse florescimento, as que concretizam esse objecto religioso nos espaços urbanos como monumento arquitectónico, não fogem à regra de todos os tempos, continuando basicamente a resultar do esforço de comunidades que reuniram os meios para construírem o monumento à sua fé, como no caso da igreja do Carvalhal, em Felgar, no distrito de Bragança, possível unicamente graças a peditórios, oferendas e a organização de festas, ou podendo resultar também de simples encomendas particulares, como no caso da capela do Cicouro, também no distrito de Bragança.

Na sua maioria, a geometria foi usada não apenas como metodologia de projectação de formas, mas sobretudo como tema. Formas simples, reduzidas ao cubo, ao prisma ou ao cone, superfícies poligonais regulares ou irregulares e arestas geradoras de superfícies transformam-se nas protagonistas que vão tecer a forma que se deseja inventar ou descobrir. A geometria serve de modelo ao desenho, que por sua vez estará completamente livre para passar de imediato da ideia à realização, uma vez que a engenharia e a programação informática solucionam prontamente os eventuais problemas técnicos que a criatividade possa colocar. Retomaram-se os valores essenciais de qualquer arquitectura religiosa, que são a planta, o muro e a cobertura, para, a partir do seu desenho, se criar e delimitar um espaço sagrado protegido e contrastante com o exterior.

Plantas centralizadas ou ovais, superfícies regradas, volumetrias cilíndricas, cónicas, prismáticas ou mesmo cúbicas, cúpulas e zenitais foram os primeiros elementos permeáveis a temas imbuídos dos simbolismos, ou simplesmente das razões, que justificaram a forma da obra (fig. 94).

A vitória da verdade dos materiais deixados à vista (figs. 90 e 91), mesmo que aparentemente verdadeiros, deixou de ser uma novidade apetecível, embora não totalmente posta de parte — estes materiais aparentes são substituídos pelos normais revestimentos cromáticos ou cerâmicos, que, aliados ao desenho linear das formas primordiais da geometria, têm a qualidade de acentuar as arestas e fazer sobressair, pelo contraste lumínico, o desenho do edifício criado. Esse desenho fará reviver de vez em quando as obras dos anos 50 através de formas brancas, puristas e sintéticas, com tendência para serem assumidas agora (depois de ultrapassadas as questões entre a arte e técnica que pairavam nos anos 50) como obra de arte total, na qual o seu criador é o responsável estético por todos os passos até à sua conclusão, incluindo as soluções retabulares.

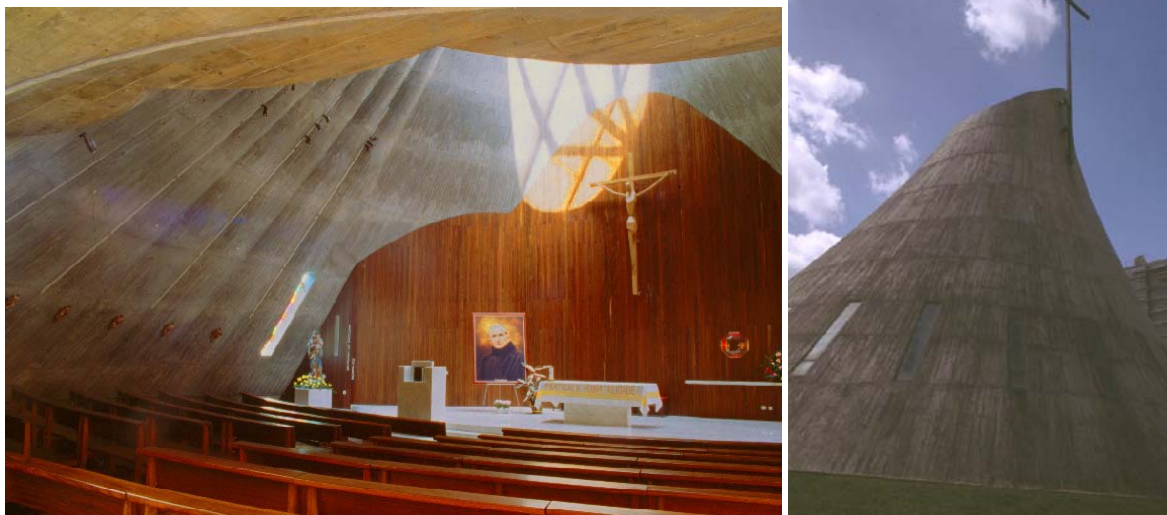


Fig. 94. Igreja da Clínica de São José em Telheiras, de Fernão Simões de Carvalho, de 1995. Interior e exterior em forma de *tenda*, em betão. A solução retabular, painel de madeira tripartido a seccionar o todo arquitectónico, da responsabilidade do arquitecto, foi solicitada pelas irmãs proprietárias deste centro de apoio à saúde.



Fig. 95. Igreja de Marco de Canaveses, de Siza Vieira, de 1995.



Fig. 96. Igreja de Santa Clara, Chelas, Lisboa, de Gonçalo Byrne, de 1996. Há uma acentuação do sentido de nave. Apenas a sinalética nos refere a funcionalidade religiosa deste edifício.

As soluções retabulares estão reduzidas ao essencial, pontuando os percursos internos. Os vitrais, os mosaicos, a azulejaria e as imagens são, na sua maioria, aplicações posteriores avulsas sem planificação ou projecto de aquisição de encomendas. Acontecem muitas vezes em função das necessidades de momentos comemorativos ou votivos, como o que vivemos recentemente aquando das comemorações do Jubileu do ano 2000. Muitas foram as intervenções retabulares que surgiram nessa altura, nomeadamente as do padre pintor João Marcos, em painéis iconográficos expostos em muitas igrejas, e o caso das grandes pinturas murais que Vítor Lages executou na Igreja de Nossa Senhora Rainha do Mundo, no Patacão, perto de Faro.

As igrejas deste período, acentuando uma característica que vem desde os anos 50, só são identificadas exteriormente como tal através da presença da cruz. De facto verificando-se a inexistência de qualquer arquétipo que determine a volumetria de uma igreja, o trabalho do arquitecto tornou-se muito mais aliciante pelas possibilidades infinitas da conjugação criativa das suas ideias.

Neste período o espaço religioso cristão mais emblemático será a igreja de Marco de Canaveses, do arquitecto Siza Vieira, construída na segunda metade da década de 90 (fig. 95). Tendo optado por uma estética minimalista e, conseqüentemente, pela depuração formal e espacial que lhe equivalem, o espaço foi estruturado e marcado por um sentido de verticalidade e por um sentido de nave muito evidentes. Estando ausentes quaisquer intervenções retabulares, estas serão decididas quotidianamente pela comunidade cristã local.

Num retorno à geometria como meio de produzir um desenho — construtivo umas vezes, desconstrutivo outras, mas sempre comandado pelas suas regras, procurando-se a forma através da geometria — o desenho não será a representação do que se vê, mas a estruturação de conceitos e de ideias. Através desse desenho geométrico, poderão ser recuperados em simultâneo o espírito do modernismo dos anos 50 e o espírito de um paleocristianismo peregrino de uma doutrina milenar. Vencidas as querelas entre a arte e a técnica, a importância dos materiais à vista ou aparentes tornou-se cada vez menor porque o que mais importa é a geometria do conjunto, preferindo-se quase sempre a simplicidade de um único material.

Quanto à planta dos edificios religiosos, nela está implícita uma interpretação muito pessoal das normas do Concílio do Vaticano II, uma vez que a *nave* tem sido o modo mais frequente de resolver o espaço interior das igrejas (fig. 96). A nave corresponde a uma liturgia celebrada de costas para a assembleia, não de frente, como fora pedido pelo

Concílio de 60. Ao verificar-se uma tentativa para não haver nave nem coro, deslizou-se com alguma frequência para a noção de plateia e de balcão, implicando, inevitavelmente, uma conotação da liturgia com o espectáculo, conotação pouco assumida, e ainda menos desejada, pela Igreja.

Também o altar deveria ser o centro, mas o que se verifica com frequência é um subtil desvio que o coloca sistematicamente a um canto ou num lado, mesmo quando o edifício, exteriormente, parece ser de planta centralizada.

Deste modo, acentua-se a vocação do espaço religioso, quase exclusivamente, para a apresentação do espectáculo da celebração da eucaristia e para o convívio social entre cristãos, mas raramente se propiciam nele situações de contemplação, reflexão, meditação ou mesmo oração. Os suportes de meditação, os retábulos contemporâneos, estão reduzidos aos vestígios da luz zenital que as janelas, frestas ou clarabóias deixam entrar, e a frescos e a painéis cerâmicos que a necessidade vivencial desses espaços tem feito aparecer.

Locais de culto em Portugal no século XX — A geometria como tema		
Locais de culto	Datas e autores	Notas
Igreja do Santuário de Santo António, Vila Chã, Vale de Cambra, Aveiro.	1993. Agostinho Ricca.	Vitrais. Geometrismo. Betão aparente.
Igreja de Albergaria dos Fusos, Aldeia de Vila Ruiva, Cuba, Beja.	1991-1999. Vitor Figueiredo e José Pinho.	Edifício cúbico. Luminosidade branca. Planta centralizada; culmina numa cúpula. Depuração formal e espacial. Desenho estruturado pela geometria.
Igreja de Santo Adrião, Braga.	1995. Viana Machado.	Revivalismo dos anos 50. Influências de Aldo Rossi.
Capela de Cicouro, Miranda do Douro.	1991-1992. Fátima Fernandes e Michel Cannatà.	Rigor geométrico. Depuração formal. Encomenda de Altino Torrão ⁽⁴⁷¹⁾ .
Igreja do Carvalhal, Felgar, Torre de Moncorvo.	1994 (início da construção em 20 de Março). Ana Maria Correia Rodrigues.	Núcleo urbano constituído por familiares de antigos mineiros das minas de ferro hoje desactivadas. Igreja financiada por peditórios, arraiais e oferendas.

⁽⁴⁷¹⁾ FÁTIMA FERNANDES e MICHEL CANNATÀ, *Arquitectura Portuguesa Contemporânea, 1991-2001*, Porto, Edições ASA, 2001, p. 539.

Locais de culto em Portugal no século XX — A geometria como tema		
Locais de culto	Datas e autores	Notas
Igreja paroquial de São Luís, Faro.	1992. António Freitas Leal.	Um espaço virado para o interior. Exteriormente discreto. Prevalece a horizontalidade.
Igreja paroquial de São Maximiliano Kolbe, Chelas, Lisboa.	1993. José de Almada Negreiros.	Configuração de barco com velas. Exteriormente é um templo monumentalista e formalista. Apesar do grande vão, foi pensada como uma nave ao fundo da qual se situa o altar ⁽⁴⁷²⁾ .
Igreja da Clínica de São José, Telheiras, Lisboa.	1995. Fernão Simões de Carvalho.	Volumetria cónica seccionada no vértice, pelo qual entra a luz natural filtrada por um pequeno vitral. Configuração de uma tenda. Foi consagrada em Maio de 1995.
Igreja de São Vicente de Paulo, Bairro da Liberdade, Lisboa.	1996-1998.	Igreja minimalista à maneira de Siza Vieira ⁽⁴⁷³⁾ .
Igreja de Santa Clara, Chelas, Lisboa.	1996. Gonçalo Byrne.	Igreja minimalista à maneira de Siza Vieira ⁽⁴⁷⁴⁾ . Apenas a sinalética nos refere a funcionalidade religiosa.
Igreja de São Tomás de Aquino, Luz Sul, Lisboa.	1996. José Eduardo Pires Marques.	Um revivalismo dos anos 50. Influência de Aldo Rossi. Formas brancas, puristas.
Igreja de Nossa Senhora Auxiliadora, Bicesse, Cascais.	1989-1996. José de Almada Negreiros	Um revivalismo dos anos 50. Formas brancas, puristas.
Igreja de Alcabideche, Cascais.	2002. Flores Ribeiro.	Espaço social e religioso pensado como casa comum e plurifuncional.
Igreja paroquial de Carnaxide, Oeiras.	1995. Miguel Pimentel.	Edifício cúbico. Volumetria estruturada através de uma relação entre o quadrado e o cubo.
Igreja de Nossa Senhora do Cabo, Linda-a-Velha, Oeiras.	1996. Nuno Garrido.	Edifício cúbico ⁽⁴⁷⁵⁾ . Pinturas murais de Vítor Lages sobre os 15 Mistérios do Rosário envolvendo a totalidade do espaço interior, cilíndrico.
Igreja paroquial de Nossa Senhora de Belém, Rio de Mouro, Sintra.	1992. Costa Pessegueiro e Coimbra Neves.	Edifício cúbico ⁽⁴⁷⁶⁾ .
Igreja paroquial de Santa Marta, Vale de Cambra, Sintra.	1986-1996. Rui Moreira Braga.	Vitral por detrás do altar-mor, não assinado mas com uma sigla.

⁽⁴⁷²⁾ AA. VV., *Novas Igrejas de Vários Tempos*, Lisboa, Patriarcado de Lisboa e Rei dos Livros, 1998, p. 156.

⁽⁴⁷³⁾ JOSÉ MANUEL FERNANDES, *ob. cit.*, p. 40.

⁽⁴⁷⁴⁾ Idem, *ibidem*.

⁽⁴⁷⁵⁾ AA. VV., *Novas Igrejas de Vários Tempos*, Lisboa, Patriarcado de Lisboa e Rei dos Livros, 1998, p. 157.

⁽⁴⁷⁶⁾ Idem, *ibidem*, p. 154.

Locais de culto em Portugal no século XX — A geometria como tema		
Locais de culto	Datas e autores	Notas
Igreja de Santa Cruz, Torres Vedras.	1995-1999. Mafalda Cansado Carvalho e Rita Santos Dias.	Grande vitral, de cores quentes, sobre o pórtico, de Kerry de Kelly, de 2002. Orientação nascente-poente ⁽⁴⁷⁷⁾ . Monumentalista. Apesar do grande vão, não deixa de ter o sentido de nave, que se acentua pela presença de um balcão. Conotação com palco, plateia e balcão.
Igreja de Marco de Canaveses.	1995- 1999. Siza Vieira.	A obra de arte total. Minimalista. Depurações formais e espaciais ⁽⁴⁷⁸⁾ . O branco, a luz e a madeira. Verticalidade. Sentido de nave, de palco.
Igreja de São Pedro de Azurém, Guimarães.	1999. Luís Cunha.	A obra de arte total.
Igreja de São João Baptista, Corroios, Vale de Milhaços, Almada.	1998. Sílvia Pelham.	«[...] a igreja é a de S. João Baptista e concebi-a com a forma de um baptistério em octógono e com a simbologia dos primeiros cristãos [...]», a autora, em 2002.
Capela, Moledo, Caminha.	1990-1996. Alexandre Alves Costa e Sérgio Fernandez.	Edifício cúbico. O rigor da geometria. Betão aparente, pedra e vidro.
Igreja da Várzea de Lafões, Termas de São Pedro do Sul, Viseu.	1998.	Igreja-átrio. A igreja como casa de cristãos. Paleocristianismo revisitado. Um revivalismo dos anos 50.

⁽⁴⁷⁷⁾ *Memorial Histórico da Igreja de Santa Cruz*, ed. da paróquia de Nossa Senhora do Amparo, Silveira, 1999.

⁽⁴⁷⁸⁾ JOSÉ MANUEL FERNANDES, *ob. cit.*, p. 40, 41. JOÃO PAULO MARTINS, *ob. cit.*, p. 117.

IV

CONVIVÊNCIA DAS FORMAS

1. DOS RETÁBULOS ÀS SOLUÇÕES RETABULARES

1. Dos retábulos às soluções retabulares

O retábulo, a pintura retabular e as soluções retabulares correspondem a três modos de ver e conceber o mesmo objecto ou um conjunto de objectos cujo fim seja o de uma integração num espaço religioso cristão específico⁽⁴⁷⁹⁾. O objecto, o desenho e a valorização que neles se faz da bidimensionalidade e a multiplicidade de conceitos e metodologias que está implicada na sua concretização são alguns dos aspectos que prolongam, ao longo de todo o tempo histórico do cristianismo, a existência de estruturas retabulares. A necessidade do objecto artístico no espaço religioso foi uma constante, e a sua formalização visual e figurativa tornou-se numa característica que, por sua vez, foi decisiva para influenciar toda a produção artística ocidental. As estruturas retabulares, as do século XV tão diferentes das do século XVIII como estas das do século XX, são testemunhos de fé, mas são também testemunhos da qualidade estética possibilitada pelos seus promotores (sejam estes um único indivíduo, ou toda uma comunidade) aos fiéis ou destinatários e aos observadores. Não é só a narratividade de uma linguagem visual figurativa, como se fosse uma história narrada por *quadros* que importa, mas importa sobretudo a qualidade estética da coisa vista (e não nos estamos a referir ao *belo*), porque essa é determinante para a qualidade da contemplação, da meditação e da reflexão que os espaços religiosos devem privilegiar.

⁽⁴⁷⁹⁾ v. «Introdução», pp. 31 e 32.

Só ao longo do século XX assistimos ao desaparecimento progressivo da tipologia de retábulo *maneiristo-barroco* dos espaços religiosos cristãos. As profundas alterações sociais, de pensamentos e de conceitos, fruto de uma crença quase absoluta na ciência, na tecnologia e nas capacidades infinitas do Homem, também terão contribuído para isso.

Apesar desse desaparecimento, a necessidade da existência no espaço destinado à meditação e à oração de um foco de atracção do olhar dos crentes, como um centro aglutinante da atenção e do pensamento, fez surgir soluções retabulares diversas que potenciam a sacralização desses espaços.

Estas soluções estão à mercê do gosto, da sensibilidade estética e da formação não só do técnico que as executa mas também daqueles a quem se destinam, sejam eles os encomendadores directos, representantes das instituições religiosas que têm de dar o seu aval para que o objecto possa estar ao culto, ou sejam eles os próprios *destinatários*, os crentes que tratam aquele espaço como sendo seu. O retábulo é uma intervenção estética da responsabilidade de um conjunto vasto de pessoas que exige ao seu produtor uma flexibilidade bastante grande na sua realização e uma capacidade de investigação e de argumentação, e até mesmo uma atitude pedagógica, capazes de garantir a qualidade final da obra que lhe for encomendada.

O retábulo, enquanto objecto de talha dourada, atingiu o seu auge em Portugal nos séculos XVII e XVIII, mas gradualmente foi perdendo essa importância. Com os revivalismos do século XIX, prolongar-se-á por mais algum tempo, sendo que a sua importância se reduz à periferia da pintura, simplesmente como moldura, nunca mais readquirindo o papel de figura principal que anteriormente havia desempenhado.

Na realidade, o retábulo, mais do que um objecto de talha dourada, consiste no conteúdo que esta enquadra, conteúdo dominado sobretudo pela imagem e pela tradição iconófila que a cultura cristã longamente apadrinhou. Agora pintores, escultores ou arquitectos são os intervenientes fulcrais do retábulo, remetendo para um plano meramente técnico entalhadores, ensambladores e douradores, especialistas apenas das coisas estruturais, mas não figurativas.

Apesar de alguns espécimes surgidos em Portugal durante o século XX na continuação da metodologia oitocentista, como por exemplo o retábulo *Baptismo de Cristo* da igreja matriz de Figueiró dos Vinhos, de 1904, com uma pintura de José Malhoa, onde a talha é reduzida à função de moldura, janela aberta para um imaginário barroco, assistir-se-á ao progressivo avanço das estéticas modernistas nos espaços cristãos e, com elas, a todo o tipo de técnicas, mesmo as mais antigas, agora em permanentes actualizações.

Os retábulos passam ser executados não em função de uma técnica específica definidora à partida do seu género (a talha ou a pedra) e de uma integração muito concreta por detrás do altar mas em função da necessidade de resolver problemas estéticos, quaisquer que sejam a técnica e a integração previstas, com capacidade para dar resposta às necessidades dos fiéis, também estas em permanente actualização.

As soluções retabulares encontradas convivem em harmonias e contrastes, tanto formais como epocais, e, no contexto do espaço cristão, serão integradas em todas as superfícies possíveis, desde cúpulas, colunas e paredes, por detrás ou não de altares e também nos vãos. Utilizados os meios à disposição dos objectivos da comunicação que se deseja *ser* ou *fazer* pela imagem, assistiu-se a uma presença, naturalmente diversificada, de técnicas de produção artística no interior das igrejas do século XX, das quais o vitral, renascido em finais do século XIX, vai ser uma presença forte.

Além do vitral, o mosaico, o fresco, a tapeçaria, a pintura mural ou sobre madeira ou tela e a cerâmica são alguns dos meios igualmente adoptados para resolver os problemas que se equacionam quando se procura uma solução retabular para ser integrada no espaço de culto na actualidade. Todos estes meios correspondem àqueles que vão possibilitar a integração da arte contemporânea no património religioso cristão, dando continuidade a uma tradição de convivência entre a arte, o sagrado, o sublime e o divino. Esta convivência entre a forma plástica e a dimensão sagrada que se pretende obter dela não foi fácil no século XX, porque nem sempre se reconheceu à arte a dimensão sagrada que por vocação ela possui⁽⁴⁸⁰⁾. A arte, pela sua natureza, pertence ao domínio do sagrado e, só pela sua integração os espaços são legitimados também como sagrados. A integração e convivência da arte dentro do espaço arquitectónico não tem sido fácil em Portugal, porque o entendimento do objecto estético não ultrapassa uma dimensão decorativa, cenográfica ou iconográfica, provocando constrangimentos a acontecimentos estéticos contemporâneos.

O acontecimento estético que ocorreu na igreja de Nossa Senhora de Fátima, de Lisboa, em 1938, foi, segundo José-Augusto França, a «última obra do primeiro modernismo» em Portugal. Ficará depois a aguardar-se um segundo modernismo, e outros

⁽⁴⁸⁰⁾ A uma pergunta sobre a dimensão sagrada dos seus cinco vitrais, de 1998, na igreja beneditina de Notre Dame de Salagon, Aurélie Nemours responde: «L'art est sacré toujours. L'art est – le sacré. La relation à l'art même celle des églises n'ajoute rien au sacré. Le sacré est la raison, l'espérance, le langage, le but. L'art est la vocation humaine. Aucune définition autre. Le sacré est le sens de l'art et même la philosophie.» AA. VV., *Vitraux d'ici, vitraux d'ailleurs, propos d'artistes*, Grignan, Editions Complicités et Angle art contemporaine, 2001, p. 45.

modernismos, até à contemporaneidade, mas não ocorreram diálogos entre a arte contemporânea e estes espaços de culto que levassem à integração daquela, excepto os que se verificaram com a criação do Movimento de Renovação da Arte Religiosa em 1952.

Depois do Concílio do Vaticano II, o retábulo é arredado liminarmente uma vez que a palavra e a liturgia adquirem uma importância superior à comunicação visual. O espaço interior adquire a possibilidade de obedecer a metodologias libertas das regras simbólicas e tradicionais, baseadas, por exemplo, na estrutura basilical das grandes naves ortogonais, que perdurou por toda a cristandade, definindo internamente percursos muito rígidos e hierarquizados (transepto, naves laterais e central, tramos, deambulatórios, absides, absidiólas e nártex), podendo agora adoptar outras estruturas, em função do pensamento e do método criativo de cada um, como facilmente se percebe na Igreja de Cristo Rei, na Portela, no concelho de Loures, de Luís Cunha. Nesta Igreja, escadas em sentidos opostos e balcões sobre plateias colocam diversas assembleias em lugares distintos, tudo em redor de um altar enquadrado por um baldaquino, que simultaneamente é uma estrutura deste edifício de planta circular, todo ele sugerindo efeitos que lembram Piranesi no interior e remetem claramente para a arte bizantina no exterior.

Devido à criação do MRAR em meados do século XX, a arquitectura religiosa cristã conquistou um espaço próprio de actuação estética em Portugal, apoiado na modernidade. Mas a integração da arte contemporânea nestes espaços de culto não se processará com a mesma oportunidade, em grande parte pela qualidade da dimensão expressiva que adquire, valorizando-se mais a capacidade criativa do artista do que a coisa artística, e pelo carácter experimental que assume — a efemeridade. Estas são duas causas que têm vindo a ocasionar receios nas comunidades religiosas quanto à intervenção da arte contemporânea nos locais de culto, levando-as mesmo a rejeitá-la ou ignorá-la.

No entanto, num contexto internacional, estas intervenções vão acontecendo, com propostas esteticamente bem diferenciadas. Duas obras contemporâneas entre si, a de Kiko Argüello na catedral de Almudena, em Madrid, em 2004 (sete vitrais e sete pinturas, fig. 101), como um trabalho essencialmente teológico⁽⁴⁸¹⁾, e a de Miquel Barceló na catedral de Palma de Maiorca, de 2004, a *Parábola dos Pães e dos Peixes*⁽⁴⁸²⁾, um painel

⁽⁴⁸¹⁾ «[...] más que una pintura sentimental es una pintura fundamentalmente teológica» Kiko Argüello, in <http://actualidad.terra.es/articulo/html/av2440.htm>, 28 de Abril de 2004.

⁽⁴⁸²⁾ «‘Es como un cuadro de vida, de una forma de vida, y una antología con todas las iconografías presentes en mi obra.’ El artista Miquel Barceló observa su monumental lienzo cerámico de más de 300 metros cuadrados prendido en los muros de la catedral de Mallorca. Ha terminado ya el trabajo que se observa como una segunda piel contemporánea adaptada a la gótica capilla de San Pedro, que será lugar de culto. Barceló recrea en este gran retablo la multiplicación del milagro de los panes y los peces del evangelio

cerâmico com cerca de 300 m² de superfície, e vitrais com 12 m de altura a revestir uma abside medieval, um trabalho marcadamente expressivo (fig. 99), são exemplos diametralmente opostos que naturalmente originam reacções diversas. No primeiro exemplo o artista está envolvido numa recuperação formal dos ícones bizantinos baseada numa iconografia cristã actualizada, o segundo encontra-se a desenvolver um projecto plástico pessoal a partir da cultura visual da Europa Ocidental, dominante no segundo milénio.

As soluções retabulares são no final o ponto de chegada mais íntimo, a razão de ser de todas as peregrinações, sempre disponíveis para meditações, contemplações e orações, e a sua qualidade tem directamente a ver com a qualidade do que reflectem: ao mesmo tempo que são consequência da fé e da cultura das comunidades, também são causa de fé e de cultura, sem que a cultura deixe cair a fé nos domínios das idolatrias.

Enquanto de uma relação entre fé e cultura popular resultou o culto, a imagem ⁽⁴⁸³⁾ e o santuário de Nossa Senhora de Fátima, de uma outra relação entre essa mesma fé e «cultura não popular», surgiram no mesmo período, as igrejas em Lisboa e no Porto, de Pardal Monteiro e do Grupo ARS.

A Igreja de Nossa Senhora do Cabo, em Linda-a-Velha, do arquitecto Nuno Garrido, acabada em 1996, possui uma intervenção retabular do pintor Vítor Lages. Esta intervenção foi feita por iniciativa do pároco e do presidente da Câmara Municipal de Oeiras. Vítor Lages desenvolveu em 1999 quinze quadros enquadrados pela estrutura da arquitectura numa sequência narrativa sobre a temática dos Mistérios do Rosário (desde a Visitação à Coroação da Virgem). Este mesmo pintor teve posteriormente duas outras encomendas, uma para a igreja de Queijas e outra para a igreja do Carmelo de Nossa Senhora Rainha do Mundo, no Patação, em Faro. Todas estas obras reflectem uma forte sensibilidade a um naturalismo utópico «feito hoje» em sintonia com a sensibilidade religiosa e com a dimensão cultural dos seus autores e promotores.

Das muitas igrejas que se construíram durante o século XX em Portugal, e em maior número depois de 1965 — desde as já mencionadas dedicadas a Nossa Senhora de Fátima

de san Juan. ‘La catedral puede ser mejor que un museo, una obra de arte siempre estará bien acompañada y además la verá más gente. En las iglesias se descubría el arte. Son lugares para el espíritu, sin el espectáculo comercial museístico’, explica el pintor», in *El País*, 28 de Julho de 2004.

⁽⁴⁸³⁾ A dimensão estética de que se reveste esta obra remete-nos para universos de um naturalismo oitocentista misturado com barroquismos tardios e populares. Esta imagem de Nossa Senhora, venerada na capelinha da Cova da Iria, foi oferecida, em 1920, por Gilberto Fernandes dos Santos, de Torres Novas, e encomendada a José Ferreira Thedim. É de madeira de cedro do Brasil e mede 1,10 m (foi restaurada pelo autor em 1951, e retocada em 1971, 1979, 1984 e 1989). Em 1931 Teixeira Lopes é encarregado de fazer uma imagem da Nossa Senhora do Rosário de Fátima que nunca chega a estar ao culto.

até à de Marco de Canaveses, de Siza Vieira, de 1995, passando pela Igreja do Sagrado Coração de Jesus, em Lisboa, de Nuno Teotónio Pereira, de 1962-1970 — a integração da arte contemporânea nos locais de culto tem sido compreendida apenas como uma função ilustrativa, decorativa e cenográfica, e raramente como a fronteira que separa o espaço sagrado, definido pela arquitectura, do espaço divino, definido pela fé de cada um, nem como dimensão e aspiração natural da arte à perenidade com naturais capacidades para prolongar no tempo todas as liturgias diárias.

Vistas exclusivamente em função da dimensão temporal da liturgia, as soluções retabulares são frequentemente encaradas como elementos de desconcentração dos fiéis, sendo substituídas pelo abstraccionismo próprio das composições feitas a partir das características e das qualidades plásticas dos mais recentes materiais de construção, como, a título de exemplo, pode verificar-se o grande muro retabular da igreja do Sagrado Coração de Jesus em Lisboa, de Nuno Teotónio Pereira e no valor expressivo do branco e da madeira de Siza Vieira, em Marco de Canaveses.

Se bem que nos últimos anos algumas tenham sido as tentativas de penetração da arte contemporânea nos espaços de culto, igrejas e conventos, estas não têm passado na maioria dos casos de intervenções temporárias. Muitos outros locais de culto tornaram-se ao mesmo tempo igrejas e museus, como por exemplo a Basílica de São Pedro em Roma ou o Mosteiro dos Jerónimos, em Lisboa, cruzando-se neles a fé e a cultura em redor da arte, em convivência e integração. E se, quando por falta de actividade religiosa de uma igreja ou convento, estes espaços são obrigados a procurar outras actividades, é na actividade cultural que prolongam mais naturalmente a sua anterior função, como que se assim continuassem a ser aquilo que já eram.

2. SOLUÇÕES RETABULARES DO SÉCULO XX

2. Soluções retabulares do século XX

No século XX, os retábulos vão muito para além do desenvolvimento continuado do arquétipo de retábulo que se consolidou no interior dos espaços religiosos cristãos depois do Concílio de Trento, no século XVI: evoluem para soluções estéticas com funções retabulares (v. pp. 50-61) capazes de *invocar* o divino e transformar em sagrado o espaço definido pela arquitectura. Nas obras seleccionadas no território português que parecem ser mais características de uma mudança podem considerar-se quatro períodos, sem no entanto se tratarem de períodos fechados, estanques. No domínio da concepção da arte religiosa, os conceitos de experimentação, de vanguarda e de ruptura não se conjugam, naturalmente, com a natureza e o ritmo da religião. Estes quatro períodos representam sobretudo metodologias do modo de conceber e produzir esse objecto artístico com função religiosa.

O primeiro período remete para os anos da persistência dos gostos do século XIX, oscilando entre revivalismos e continuidades estéticas, consoante as sensibilidades, alheio à modernidade do século que se iniciava, procurando na história nacional os motivos e inspiração para uma produção criativa. Marcado também pelo naturalismo e pelo academismo, este período pode ser enquadrado até meados dos anos 30, precisamente com um retábulo de José Malhoa (1855-1933) dedicado a Nossa Senhora da Consolação, na igreja da Chão de Couce, de 1933.

O segundo período é determinado pelo culto a Nossa Senhora de Fátima, a partir de 1917, que vai ser determinante para a implantação de novas igrejas, uma vez que os anos precedentes — o fim da monarquia e o início da República — não foram muito propícios a estas construções. Em todos os espaços de culto já existentes se inicia um processo progressivo de reserva de altares e retábulos para a exposição da imagem de Nossa Senhora de Fátima, ao mesmo tempo se inicia um tempo de construção de igrejas novas a si dedicadas. É também um momento de muitos conflitos entre tradicionalismo, naturalismo, e a modernidade, que tenta afirmar-se ⁽⁴⁸⁴⁾.

O terceiro período refere-se aos meados do século, ou seja, ao tempo que motivou e preparou o Concílio do Vaticano II, até ao seu encerramento, em 1965. É neste momento que surge uma vontade explícita de introduzir a arte moderna nos espaços religiosos através da criação do Movimento de Renovação da Arte Religiosa (MRAR), do Secretariado para as Novas Igrejas do Patriarcado (SNIP) e da organização de exposições de arte sacra moderna. Mas a arquitectura teve maior protagonismo, conseguindo, progressivamente, que a sua modernidade fosse aceite. As artes plásticas não se autonomizaram da integração arquitectónica e permaneceram dependentes dela, ao contrário do que acontecia em outros locais ⁽⁴⁸⁵⁾.

O quarto período é pós-conciliar, correspondendo aos anos que se seguiram a 1965, ricos em diversidades tecnológicas e conceptuais. Com este pluralismo encontramos muitas intervenções retabulares fora do território nacional ⁽⁴⁸⁶⁾, enquanto entre nós escasseiam não pela quantidade mas pela ausência de capacidade em se afirmarem como objectos autónomos capazes de se integrarem em convivência com os espaços, sem se reduzirem a objectos acessórios.

⁽⁴⁸⁴⁾ Em 1928, na Igreja de Raincy, de Auguste Perret. Maurice Denis constrói uma solução retabular em vitral.

⁽⁴⁸⁵⁾ Na Capela do Rosário do convento das dominicanas de Vence, de Matisse (1948-1951), na Igreja do Sagrado Coração, de Audincourt (1949-1951), com tapeçarias e frescos de Fernand Léger e Jean Bazaine, ou na Igreja de Notre Dame de Toute Grâce, Plateau d'Assy (1937-1950): uma obra de Maurice Novarina (arquitecto), Fernand Léger (mosaico cerâmico), Jacob Lipchitz (escultura), Marc Chagal (baixo-relevo em mármore branco e dois vitrais), Signori (escultura), Germaine Richier (crucifixão), Georges Rouault (vitrais), Bazaine (vitrais), Lurçat (tapeçaria), Matisse (cerâmica de São Domingos), Braque (símbolo eucarístico) e Bonnard (quadro sobre São Francisco de Sales), com o apoio dos padres Devémy e Couturier.

⁽⁴⁸⁶⁾ Mark Rothko (1969-1971), Raymond Masson (1989), Keith Haring (1990), Enzo Cucchi (1990-1996), Dan Flavin (1997), Michelangelo Pistoletto (1999), John Armleder 2000), Miquel Barceló (2004) ou Bill Viola (2001).

Anos de persistências

Definimos este primeiro período entre o início do século e 1933, ano retábulo de Nossa Senhora da Consolação, de Chão de Couce, uma das últimas obras de José Malhoa. O retábulo insiste na continuidade do século XIX, enquanto na arte europeia se assiste a uma abertura formal e conceptual total.

O entalhador perdeu o estatuto social que teve em épocas barrocas e vê agora o seu trabalho reduzido a uma moldura ou, quando muito, a uma estrutura. Retábulo é ainda uma representação das imagens mentais provenientes da leitura dos livros sagrados, quase como os alicerces do que será a Bíblia dos iletrados.

Persistindo também o conceito tradicional de retábulo como estrutura adossada à parede por detrás do altar que serve de suporte e enquadramento a pintura e a escultura de temáticas adequadas, englobamos no levantamento algumas das intervenções plásticas integradas na arquitectura religiosa portuguesa que nos parecem ser mais representativas.

Soluções retabulares — Anos de persistências	
Locais de culto	Datas, objectos, autores e notas
Igreja matriz de Cascais.	1889. Pintura de tecto sobre Nossa Senhora da Assunção, de José Malhoa.
Igreja matriz de Constância, Santarém.	1899. Pintura de tecto sobre Nossa Senhora da Conceição, de José Malhoa.
Igreja de Reguengos de Monsaraz.	1887-1912. Conjunto retabular em estilo neo-gótico e em sintonia com a estética do edifício, de José Dias da Silva.
Igreja de Figueiró dos Vinhos, Leiria.	1904. <i>Retábulo do Baptismo de Cristo</i> . Pintura de José Malhoa, enquadrada por uma estrutura retabular do século XVIII.
Igreja matriz de Vila dos Frades, Vidigueira, Beja.	1907. <i>Retábulo de São Miguel</i> , no altar das Almas, de Maria da Conceição Silva.
Capelinha das Aparições, Fátima.	1920. A imagem da Nossa Senhora de Fátima e o primeiro templo a ela dedicado, como enquadramento do espaço sagrado que se delimitou (v. p. 290, nota 484).
Capela de Nossa Senhora de La Salette, Oliveira de Azeméis, Aveiro.	1929-1930. Vitrais da rosácea e abside, de Ricardo Leone.
Igreja de Chão de Couce, Leiria.	1933. <i>Retábulo de Nossa Senhora da Consolação</i> , de José Malhoa
Igreja de Santo António, Estoril.	1927-1928. Pintura de tecto sobre a vida de Santo António, de Carlos Bonvalot.
Igreja dos Congregados, Porto.	1929. Edifício de 1694, onde se encontram-se pinturas de Acácio Lino sobre Santo António, a Sagrada Família e Jesus no Jardim das Oliveiras na capela de Santo Isidro. A fachada da igreja, revestida com azulejos de Jorge Colaço, funciona como um retábulo exterior — um momento de passagem do profano para o sagrado.
Igreja de Santo Ildefonso, Porto.	1932. A fachada deste edifício de 1739, revestida com azulejos de Jorge Colaço, funciona como um retábulo exterior — um momento de passagem do profano para o sagrado.

Nascimento de Fátima

Este segundo período foi considerado, de um modo lato, no segundo quarto do século XX, entre o início das obras para a Basílica de Nossa Senhora de Fátima, em 1928, a cargo do arquitecto holandês Gerardus van Kriechen, e a sua conclusão, em 1954, quando da construção da colunata, de António Lino — deste último arquitecto, e coincidente no tempo, é a igreja de São João de Deus, em Lisboa e o seu retábulo-mor, um tríptico a fresco de Domingos Rebelo sobre a vida de *S. João de Deus*, de 1953.

Entre estes anos, 1928 e 1954, aconteceram as primeiras experiências de modernidade nos espaços de culto cristão, precisamente por via das igrejas dedicadas a Nossa Senhora de Fátima, sendo possível detectar algumas intervenções plásticas, de entre as quais salientamos os vitrais de Almada Negreiros para a igreja de Lisboa e de Adalberto Sampaio para a do Porto

Neste período coexistiram a tradição, a introdução de novos materiais na construção e a primeira experiência da modernidade à medida dos constrangimentos político-religiosos.

Também o restauro de património religioso e a integração nele de intervenções estéticas contemporâneas (os vitrais de Abel Manta no Mosteiro dos Jerónimos) se tornaram em testemunho de uma modernidade que foi capaz de reconhecer e conferir a uma mesma obra fé e cultura.

Soluções retabulares — Nascimento de Fátima	
Locais de culto	Datas, objectos, autores e notas
Palácio Ducal de Vila Viçosa.	Anos 40. Cinco vitrais sobre a vida de Cristo, de Lino António.
Mosteiro da Batalha.	1931-1939. Restauro e reintegração dos vitrais quinhentistas por Ricardo Leone, discípulo de Cláudio Azambuja Martins.
Basílica do Santuário de Fátima.	1928-1953. Esta basílica foi concebida, em tempos e com projectos diferenciados, por Gerardus Van Kriechen, João Antunes e António Lino, num estilo neoclássico muito regional. Pinturas e vitrais, sobre a Aparição, no altar-mor e nas capelas laterais, de João José Sousa Araújo, de 1967.
Reitoria do Santuário de Fátima.	1931. A Virgem do Rosário de Fátima, de Teixeira Lopes, esculpida em madeira policromada, nunca foi reconhecida para o culto.
Igreja de Nossa Senhora de Fátima, Lisboa.	1934-38. Um projecto de Pardal Monteiro. Segundo J. A. França, é «a última obra do primeiro modernismo português». As várias soluções retabulares contaram com a participação de artistas plásticos com os quais o arquitecto procurou conseguir uma obra contemporânea colectiva e unitária. Foi um grande acontecimento no panorama cultural e artístico da época, tanto pela concepção arquitectónica como pelo conjunto de artistas que integrou. Almada Negreiros (vitrais e frescos), Francisco Franco, Leopoldo de Almeida (imagem de Nossa Senhora de Fátima), Barata Feyo, António Costa, Henrique Franco, António Max Ferreira, Anjos Teixeira, Raul Xavier e Lino António (pintura mural). Ricardo Leone (vitalista e mosaísta) e Mário Costa (pintor-vidreiro) executaram os projectos (cartões) de Almada Negreiros. Júlio Ferry (metais) executa a porta de ferro forjado do baptistério (peixes e plantas), sob projecto de também de Almada.
Sé de Lisboa.	1940. Vitrais de Jorge Barradas, no transepto sobre São Vicente e Santo António, executados por Ricardo Leone.
Mosteiro dos Jerónimos.	1940. Vitrais de Abel Manta sobre a Virgem e D. Manuel e D. Maria em oração.
Capela das Escravas do Sagrado Coração de Jesus, Lisboa.	1946. Oito vitrais de Lino António representando momentos da Vida de Cristo.
Igreja do Santo Condestável, Lisboa.	1951. Pintura mural de Portela Júnior, retabular, de temática apocalíptica.

Soluções retabulares — Nascimento de Fátima	
Locais de culto	Datas, objectos, autores e notas
Igreja de São João de Deus, Lisboa.	1947-1953. Pintura a fresco de Domingos Rebelo, retábulo-mor em tríptico de grandes dimensões evocativo da Vida de São João de Deus.
Igreja de Nossa Senhora de Fátima, Porto.	1936. Adalberto Sampaio, vitrais <i>art deco</i> , relevos a ladearem o pórtico e metais desenhando anjos e outros elementos decorativos. Henrique Franco, pintura sobre a temática de Nossa Senhora e os Pastorinhos. Barata Feyo, imagem de São João Batista em madeira, de 1947. Esta igreja, de Mário de Moraes Soares, Fernando Leão e Fortunato Cabral, é considerada a «primeira igreja moderna na qual houve uma integração de todos os elementos desde a arquitectura às artes plásticas a fim de se obter um conjunto inovador e esteticamente coerente» ⁽⁴⁸⁷⁾ .
Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Porto.	1947. Henrique Moreira, <i>A Coroação da Virgem</i> , no tímpano, ladeada por dois anjos e quatro estátuas de santos portugueses, Santo António, São João de Deus, São João de Brito e o beato Nuno Álvares Pereira. Augusto Gomes, frescos no arco do cruzeiro com uma Coroação de Nossa Senhora e anjos músicos. Dórdio Gomes, cinco frescos no baptistério. João da Silva, crucifixões das capelas laterais. Guilherme Camarinha, <i>Via Sacra</i> , pintada a fresco. Existem ainda soluções retabulares laterais em vitral e azulejo não assinados e importados de Espanha. Esta igreja é de 1947, com projecto de Paul Bellot (monge beneditino), acompanhado pelo arquitecto Rogério de Azevedo.
Vitrais da rosácea da Igreja do Sagrado Coração de Jesus, Viana do Castelo.	1944. A rosácea é preenchida com vitrais de Ricardo Leone.

⁽⁴⁸⁷⁾ CLARA MENÉRES, *ob. cit.*, p. 45.

Entre tradição e modernidade

As obras da selecção deste terceiro período situam-se em meados do século, mais especificamente entre o fim da 2.^a Guerra Mundial, devastadora para a Europa, até 1965, ano do encerramento de um Concílio ecuménico que introduziu profundas alterações na Igreja, só verdadeiramente perceptíveis ao longo do período seguinte ⁽⁴⁸⁸⁾.

Em Portugal, em 1945 realiza-se a 1.^a Exposição de Arte Sacra Moderna, organizada em Lisboa pela União Neolista Portuguesa, e em 1949 realiza-se a Exposição de Arte Sacra Moderna, organizada pelo SNI. Em 1953 é constituído o Movimento de Renovação da Arte Religiosa (MRAR), que, em 1956, organizou a Exposição de Arte Sacra Moderna, na Galeria Pórtico, em Lisboa, a qual contou com a participação de inúmeros artistas (p. 246).

Em 1961 é criado o Secretariado para as Novas Igrejas do Patriarcado (SNIP), em ligação directa com o Patriarcado de Lisboa, cuja missão será a de acompanhar e apoiar as comunidades religiosas cristãs no projecto e na construção das suas igrejas.

Também são de referir duas importantes publicações sobre a arte sacra cristã, em 1957, de Luís Cunha, *A Arquitectura Religiosa Moderna* e, em 1959, de Manuel Mendes Atanázio, *A Arte Moderna e a Arte da Igreja*. Em França tinha surgido, já em 1936 e prolongando a sua publicação até 1968, uma importante revista coordenada pelos padres Couturier e Régamy, a *Art Sacré*.

A técnica e a estética confrontam-se, tentando resolver também as divergências entre tradição e renovação, e as artes plásticas integradas na arquitectura vivem inevitavelmente estes mesmos problemas.

Alguns artistas produzem soluções retabulares procurando integrar a modernidade da sua época nesses espaços. A igreja de Penamacor, a capela de Picote, a Igreja do Sagrado Coração de Jesus e a igreja de Moscavide representam algumas das construções que melhor souberam interpretar esta vontade, valorizando-se.

⁽⁴⁸⁸⁾ Num contexto europeu, este também foi o período da integração da arte moderna nos espaços de culto com as intervenções plásticas de Matisse, Léger, Chagal, e Picasso (em Valauris), de entre muitos outros.

Soluções retabulares — Entre tradição e modernidade	
Locais de culto	Datas, objectos, autores e notas
Igreja do Convento dos Dominicanos, Fátima.	1960. Um projecto de Luís Cunha. Tecto pintado, de Ferdinand Gehr.
As arcadas e a colonata do Santuário de Fátima.	1951-1954. O primeiro abrigo dos peregrinos de Fátima, de António Lino. 1955. <i>Via Sacra</i> , de Lino António. A encimar a colonata, dezassete estátuas a partir da esquerda: 1. Santa Teresa de Jesus, de mármore, de Maria Amélia Carvalheira da Silva; Oficinas de José Raimundo, Pêro Pinheiro, inaugurada e benzida em 10 de Maio de 1970; 2. São Francisco de Sales, de mármore de Estremoz, Maria Amélia Carvalheira da Silva; Oficinas de José Raimundo, Pêro Pinheiro, inaugurada e benzida em 12 de Agosto de 1968; 3. São Marcelino Champagnat, de mármore, de Vasco Pereira da Conceição, inaugurada e benzida em 20 de Maio de 1967; 4. São João Baptista de la Salle, de mármore de Estremoz, de Vítor Manuel Maria Godinho Marques, inaugurada e benzida em 17 de Julho de 1964; 5. Santo Afonso Maria de Ligório, de mármore, de Maria Amélia Carvalheira da Silva, inaugurada e benzida em 5 de Junho de 1960; 6. São João Bosco com São Domingos Sávio, de mármore, de José Manuel Mouta Barradas; canteiros Pedro & Pires, Pêro Pinheiro, inaugurada e benzida em 1 de Maio de 1960; 7. São João de Deus, de mármore, de Álvaro de Brée, com data de 1953, inaugurada em princípios de Outubro de 1954; 8. São João de Brito, de mármore, de António Duarte; canteiro Raimundo, de Pêro Pinheiro, com data de 1953; em 13 de Novembro de 1954 já estava colocada; 9. Santo António de Lisboa, de mármore de Estremoz, de Leopoldo de Almeida, com data de 1953; já estava colocada em 13 de Novembro de 1954; 10. Beato Nuno de Santa Maria, de mármore de Estremoz, de Barata Feyo, de 1953; já estava colocada em 13 de Novembro de 1954; 11. São Luís Maria Grignon de Montfort, de mármore, de Domingos Soares Branco, inaugurada e benzida em 13 de Outubro de 1960; 12. São Vicente de Paulo, de mármore, de José Fernandes de Sousa Caldas, inaugurada e benzida em 16 e colocada em 19 de Julho de 1961; 13. São Simão Stock, de mármore, de Maria Amélia Carvalheira da Silva; inaugurada e benzida em 7 de Agosto de 1968; 14. Santo Inácio de Loyola, de mármore, de Maria Amélia Carvalheira da Silva; inaugurada e benzida em 27 de Setembro de 1967; 15. São Paulo da Cruz, de mármore de Estremoz, de Jaime Ferreira dos Santos; inaugurada e benzida em 12 de Outubro de 1968; 16. São João da Cruz, de mármore, de Maria Amélia Carvalheira da Silva, Oficinas de José Raimundo, Pêro Pinheiro; inaugurada e benzida em 10 de Maio de 1970; 17. Santa Beatriz da Silva, de mármore, de Maria Irene Vilar, Oficinas de São Mamede do Coronado; inaugurada e benzida em 13 de Maio de 1989.

Soluções retabulares — Entre tradição e modernidade	
Locais de culto	Datas, objectos, autores e notas
Igreja matriz de Sines.	1961-1962. Emérico Nunes pintou uma tela para o baptistério sobre o baptismo de Cristo e uma outra para o tecto.
Santuário do Sameiro, Braga.	Finais dos anos 50. Quatro estátuas de santos e uma de Pio IX esculpidas por Raul Xavier, e colocadas junto à entrada. 1964. Painel de cerâmica de Jorge Barradas na cripta. Local de peregrinação desde 1869, em finais do século XIX inicia-se como santuário. Na segunda metade do século XX é sujeito a muitas intervenções.
Igreja paroquial de Águas, Penamacor, Castelo Branco.	1949-1957. Um projecto de Nuno Teotónio Pereira que contou com a participação de vários artistas plásticos Jorge Vieira, Cristo em bronze; António Paiva, <i>Via Sacra</i> em madeira policromada; António Lino, painel cerâmico no baptistério; Graciela Albino, escultura na porta e sacrário; Euclides Vaz, escultura.
Igreja de São Gabriel, na Marconi, Vendas Novas, Évora.	1951. Vitrais de São Gabriel desenhados por Almada Negreiros e executados por Ricardo Leone.
Convento da Cartuxa de Évora.	Anos 60. <i>Via Sacra</i> , exposta à oração, de Frei Miguel, pintor-monge discípulo de Carlos Reis e que entrou na Cartuxa em 1961.
Capela do Cemitério do Funchal.	Anos 50. Painel cerâmico sobre São Miguel Arcanjo, de Guilherme Camarinha.
Igreja paroquial de Santo António, Moscavide, Lisboa.	1953-57. Um projecto de Freitas Leal e João de Almeida que contou com a participação de vários artistas plásticos: Manuel Cargaleiro, painéis de azulejos na fachada de desenho abstracto; José Escada, baldaquino e vitral. Lagoa Henriques, <i>Cristo</i> e <i>Santo António</i> .
Igreja do Sagrado Coração de Jesus, Lisboa.	1962-1970. Um projecto de Nuno Teotónio Pereira. Este arquitecto, que sempre contou com a colaboração de muitos artistas plásticos nos seus projectos, optou como resolução do retábulo-mor pela aplicação da matéria de construção à vista (cimento) apenas desenhada por um relevo geométrico que se repete indefinidamente numa enorme composição pictórica abstracta, à maneira da época (fig. 90).
Igreja do Santo Condestável, Lisboa.	1951. Vitrais de Almada Negreiros, executados por Ricardo Leone.

Soluções retabulares — Entre tradição e modernidade	
Locais de culto	Datas, objectos, autores e notas
Igreja de São João de Deus, Lisboa.	1952. <i>Batismo de Cristo</i> , uma cerâmica em relevo de Jorge Barradas sobre a pia baptismal.
Oratório do Seminário Maior de Cristo Rei, Olivais, Lisboa.	1950-1951. Dois vitrais de Almada Negreiros e executados por Ricardo Leone, sobre os Mistérios da Igreja: Santíssima Trindade Nossa Senhora, Pentecostes e <i>Prima tonsura</i> . Retábulo-mor, de Almada Negreiros e Sara Afonso, composto por um pano, enquadrado por relevos cerâmicos de Jorge Barradas.
Vitrais da capela da Rinchoa, Sintra.	1950. Um projecto de Braula Reis, hoje já demolido, possuía dez vitrais de Sá Nogueira: seis na nave e quatro na capela-mor.
Igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, Porto.	1953. <i>Assunção da Virgem</i> , pintura mural a fresco de Dórdio Gomes.
Santuário de Santa Luzia, Viana do Castelo.	1955. Um projecto de Ventura Terra, <i>Sagrado Coração de Jesus</i> , ladeado por dois anjos, conjunto escultórico de Leopoldo de Almeida.

Depois do Concílio do Vaticano II

Se bem que desde Leão XIII (papa de 1878 a 1903) se tenha assistido a uma importância cada vez maior do altar como centro de uma nova igreja, foi com o Concílio do Vaticano II que foram criadas estruturas episcopais em várias regiões (comissões de arte sacra) que adaptaram os espaços em função da reforma litúrgica decretada nesse Concílio ⁽⁴⁸⁹⁾.

As igrejas antigas foram remodeladas e adaptadas à nova liturgia e os seus interiores reordenados segundo a palavra, o significado da Última Ceia ⁽⁴⁹⁰⁾, o corpo que se oferece em sacrifício, o ritual da iniciação, e o poder episcopal (p. 228 e fig. 85). Estes cinco referentes passam a ser os determinantes do espaço de culto cristão.

Estas questões de ordem conceptual e objectual apelam, nas novas igrejas, à criação de espaços em relação ao altar, agora entendido como mesa de comunhão e como centro em redor do qual a assembleia se reúne. Desse modo, recusa-se um *sentido de nave*, cuja origem remonta às basílicas romanas ⁽⁴⁹¹⁾, por acentuar demasiado a perspectiva e distanciar os fiéis das celebrações, para se procurar o espaço religioso como sala, ou como a casa que os primeiros cristãos disponibilizaram para as primeiras missas.

Neste novo contexto, as soluções retabulares pós-conciliares vão marcando a sua presença integradas ora em espaços já existentes ora em espaços construídos de raiz, continuando através delas a arte contemporânea a marcar presença, com o contributo de vários artistas, sempre que a sua sensibilidade, a metodologia criativa e as circunstâncias lhes propiciem intervenções. Para além dos artistas já citados ao longo da nossa exposição muitos outros contribuíram com as suas obras, num esforço de adequação dos espaços de culto aos novos tempos ⁽⁴⁹²⁾.

⁽⁴⁸⁹⁾ «Comissões de liturgia, música e arte sacra» e «A arte sacra e as alfaias litúrgica», in *Concílio Ecuménico do Vaticano II, Documentos Conciliares*, Braga, Editorial Apostolado da Oração, 1987, pp. 23-24 e 39-40.

⁽⁴⁹⁰⁾ *Ibidem*, pp. 15-16.

⁽⁴⁹¹⁾ MAURIZIO BERGAMO, *Spazi Celebrativi – Figurazione architettonica, simbolismo liturgico. Ricerca per una chiesa contemporanea dopo il Concilio Vaticano II*, Bilbao, Ediciones EGA, S. L., 1997.

⁽⁴⁹²⁾ Jean-Michel Alberola (1953), Gootfried Honegger (1917) e Markuz Lupertz (1941) executaram um conjunto de vitrais para a catedral de Nevers, em França, em 1989, e Roy Lichenstein (1923-1997), *Última Ceia*, e Robert Rauschenberg (1925), *Apocalypse*, para o Santuário do Padre Pio, em San Giovanni

Entendimentos actuais destas intervenções estéticas resultam em obras esteticamente bem diferenciadas entre si, como as de Kiko Argüello na catedral de Almudena, de 2004, e de Miquel Barceló na catedral de Palma de Maiorca, do mesmo ano, sobre a parábola do Pão e dos Peixes (relevo cerâmico e vitrais).

Em Portugal também se percebe a esta mesma dicotomia de conceitos sobre o papel da arte contemporânea nos espaços de culto cristão: por um lado a arte como um auxiliar didáctico e por outro a realidade criativa e expressiva do homem contemporâneo em permanente relação com o sagrado, na procura do sublime e da arte.

Mas o entendimento das soluções retabulares como soluções ornamentais e decorativas continua ainda a prevalecer.

Rotondo, em Itália, de finais dos anos 90. Balthus (1908) teve uma pintura mural a têmpera na Igreja Protestante de Beatenberg, na Suíça, em 1927 (destruída em 1934). Bernard Buffet (1928) concebeu oito telas sobre a vida de Cristo para a capela do Chateau –L’Arc, em França, em 1961-1962. Lúcio Fontana (1899-1968) tem um retábulo na Igreja de San Fedele, em Milão, de 1956, sobre a Aparição do Sagrado Coração a Santa Margarida Alacoque, em cerâmica vidrada e policromada. Alfred Manessier (1911-1993) concebeu muitos vitrais para espaços religiosos (ermida em Luchente, Valência, Espanha, 1976). Miró tem um vitral na capela de Saint Frambourg, Fondation Cziffra, Senlis, França, 1982-1987. Barnett Newman (1905-1970) possui uma escultura em aço para o exterior da capela Rothko, em Houston, de 1967. Também Jackson Pollock (1912-1956) projectou em 1951 vitrais para uma igreja católica, que não foi construída. De Arnaldo Pomodoro (1926) é o portal para a catedral de Cefalù, Itália. Jean-Pierre Raynaud (1939) realizou os vitrais para a abadia cistercense de Noirlac, França, em 1976-1977. Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992) produziu vitrais na Igreja de Saint Jacques, em Reims, França, entre 1966-1976. E nos domínios da instalação vídeo-sonora podemos referir Bill Viola com *João da Cruz*, exposto no Museu de Arte Contemporânea de Paris em 1983, e *The Messenger* na catedral de Durham, Inglaterra em 1996.

Soluções retabulares — Depois do Concílio do Vaticano II	
Locais de culto	Datas, objectos, autores e notas
Igreja de Santa Joana Princesa, Quinta do Gato, Aveiro.	1971-1976. Um projecto de Luís Cunha: baixos-relevos policromados para a fachada, vitrais circulares e pintura retabular em políptico. A fusão entre as artes plásticas e a arquitectura ⁽⁴⁹³⁾ .
Igreja paroquial da Apúlia, Esposende, Braga.	1995-2000. Numa ampliação e renovação do espaço projectada por Luís Cunha, uma solução retabular em políptico também de sua autoria.
Santuário do Sameiro, Braga.	1979. Dois grandes painéis de azulejos mais dez painéis cerâmicos, na cripta, de Querubim Lapa.
Santuário São Bento da Porta Aberta, Braga.	1998. Um projecto de renovação de Luís Cunha, com a participação de artistas plásticos: Querubim Lapa, oito painéis de azulejos, e esculturas com imagens de santos ⁽⁴⁹⁴⁾ de Manuel Cabral, Silva Nogueira e A. Pacheco.
Igreja de Nossa Senhora de Fátima, Bacelo, Évora.	2001. Dois vitrais de Serge Nouailhat.
Igreja paroquial de Montenegro, Faro.	1966. Um mosaico de Lúcia Rodrigues.
Igreja do Carmelo de Nossa Senhora Rainha do Mundo, Patação, Faro.	2000. Pintura mural para os festejos do Jubileu, de Vítor Lages, num neonaturalismo imbuído de um imaginário barroco.
Igreja paroquial de Nossa Senhora do Amparo, Portimão.	1990. Vitrais e pintura em tríptico sobre <i>Nossa Senhora do Amparo</i> , de Júlio Amaro.
Igreja de São Pedro, Alcanena, Leiria.	2000. Vitrais de Serge Nouailhat.
Igreja da Benedita, Leiria.	1992. Retábulo em cerâmica de João Marcos, organizado em três andares: na base o Calvário, no meio o Cenáculo e no topo a Santíssima Trindade.
Capela de Chainça, Leiria.	1963-1970. Pintura retabular de Artur Bual para a parede principal desta Capela.
Capela de São José, numa sacristia da basílica do Santuário de Fátima.	1992-1993. Cinco vitrais sobre a temática da numerologia de Eduardo Nery, executados pelo vitralista José Alves Mendes.
Centro Pastoral Paulo VI, Fátima.	1982 (inauguração oficial deste Centro). Lagoa Henriques, <i>Cristo Ressuscitado</i> , em bronze, no anfiteatro. Irene Vilar, <i>Cristo crucificado</i> . Graça Costa Cabral, <i>Nossa Senhora Mãe do Bom Pastor</i> , de mármore de Estremoz, de 1986, no corredor de acesso ao salão menor.

⁽⁴⁹³⁾ «[...] linguagem ecléctica de um humorismo desconcertante [...]», RUI AFONSO SANTOS, «Artes decorativas (séculos XIX-XX)», in *Dicionário da História Religiosa de Portugal*, dir. de Carlos Moreira Andrade de Azevedo, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, p. 136.

⁽⁴⁹⁴⁾ CLARA MENÉRES, *ob. cit.*, pp. 52.

Soluções retabulares — Depois do Concílio do Vaticano II	
Locais de culto	Datas, objectos, autores e notas
Santuário de Fátima (exterior)	1961-1968. Soares Branco: <i>Pio XII</i> , em mármore, uma obra de homenagem, <i>Calvário</i> sobre a Capela de Santo Estêvão da Hungria, e a imagem <i>Nossa Senhora Sinaleira</i> (benzida em 1 de Maio de 1967). 1967. Joaquim Correia: homenagem a Paulo VI, em bronze. 1986-1992. Irene Vilar: <i>Anjo de Portugal</i> junto ao Poço da casa de Lúcia; em 1992 acrescentaram-se <i>Os Três Pastorinhos</i> .
Capela de Lausperene, a Nova, Fátima.	1982-1987. Este espaço, onde só se permite uma <i>adoração silenciosa</i> do Santíssimo Sacramento, de José Carlos Loureiro, tem a seguinte participação: Sá Nogueira, com dois vitrais sobre Última Ceia e o maná do deserto; Zulmiro de Carvalho, com um ostensório de prata.
Capela bizantina Domus Pacis, Fátima.	Anos 80. Pintura retabular sobre tela de Emília Nadal, do ciclo mariano.
Igreja do Colégio de São Miguel, Fátima.	2002. Dois vitrais de Serge Nouailhat.
Oratório do Seminário dos Olivais, Lisboa.	1997-2005. Uma pintura retabular em madeira sobre a Santíssima Trindade, de João Marcos, feita em 1997 e restaurada pelo próprio em 2005. Este espaço tem obras do período anterior, de Almada Negreiros, Sara Afonso e Jorge Barradas (1950-1951).
Igreja da Encarnação, Lisboa.	Anos 70. <i>Retábulo de Santa Maria Goreti</i> : uma capela, à entrada do lado direito, totalmente revestida e pintada de texturas de gruta dentro da qual surge um altar dedicado a Santa Maria Goreti, de João José Sousa Araújo.
Capela do Palácio de Belém, Lisboa.	2003. Paula Rego oferece a esta capela um conjunto de oito pinturas sobre a Vida da Virgem, que resultam de uma interpretação pessoal que passou pela da leitura da <i>Legenda Áurea</i> ⁽⁴⁹⁵⁾ .
Igreja de Ramalhal, Torres Vedras.	1983. Pintura retabular em tríptico, de Catarina Rocha.

⁽⁴⁹⁵⁾ «Uma das obras mais importantes da cultura ocidental está hoje praticamente esquecida. Além da volumosa perda civilizacional, o pior são as razões do desaparecimento, que manifestam uma grave desorientação do nosso tempo. Diz-se que a *Legenda Aurea* foi o livro mais lido no século XIV depois da *Bíblia*. Ele era, sem dúvida, imensamente popular e manteve-se assim nos séculos seguintes. O seu autor, Jacobo de Voragine (1230-1298), arcebispo de Génova, beatificado em 1816, compilou as vidas dos santos do calendário romano de forma elegante, singela e sintética. Este conjunto de 182 pequenas histórias de santidade, do heróico ao humilde, do enternecedor ao empolgante, constitui sem qualquer dúvida uma sublime obra literária», JOÃO CÉSAR DAS NEVES, «Um livro esquecido», in *Diário de Notícias*, 9 de Março de 2004.

GOMES, Kathleen, «As virgens de Paula Rego chegam a Belém», in *Público*, 5 de Janeiro 2003, pp. 30-31.

Soluções retabulares — Depois do Concílio do Vaticano II	
Locais de culto	Datas, objectos, autores e notas
Igreja de Casais Brancos, Merceana, Alenquer.	1986. Pintura retabular sobre o Pentecostes, de João Marcos. Pintura de carácter iconográfico, muito baseada no princípio da essencialidade do ícone, de tradição bizantina.
Igreja do Centro Paroquial e Social de São Pedro e São João do Estoril.	1995-1998. Revestimento quase integral do interior da igreja com pintura cerâmica em azulejo, figurativa, interpretando cenas bíblicas complementadas com texto ⁽⁴⁹⁶⁾ . Tem uma função didáctica e contemplativa. Este revestimento convive com a integração de duas pinturas sobre tela e vitrais e foi inspirado na igreja, oitocentista, de Colares. Trabalho do arquitecto, pintor e escultor João José Sousa Araújo (1922), fortemente marcado por um expressionismo lírico, acompanhado desde o início pelo padre Farinha Martins.
Igreja de Cristo Rei, Portela de Sacavém, Lisboa.	1988-1992. Um projecto de Luís Cunha com diversas soluções retabulares aplicadas: <i>Via Sacra</i> , tetramorfo, e vinte painéis em mosaico sobre a vida de Cristo, em redor do baldaquino. Participaram vários artistas plásticos ⁽⁴⁹⁷⁾ : Emilia Nadal, painel do Baptistério; Eloise Nadal Byrne, imagem de Cristo; José de Sousa Fontes, quatro santos.
Igreja da Parede, Cascais.	1951. Painéis cerâmicos no interior e exterior, de Jorge Barradas.
Igreja de São Miguel, Queijas, Oeiras.	1991-1992. Cinco vitrais de Eduardo Nery. 2000. Pintura mural, de Vítor Lages.
Igreja de Albarraque, Bairro da Tabaqueira, Sintra.	1965. Painel figurativo de azulejos sobre a Sagrada Família, de Lima de Freitas. 1989. Um retábulo, pintura em madeira, de João Marcos, padre pintor, sobre a temática da «Anastasis».
Igreja de Alcabideche, Sintra.	2002. Pintura retabular em cerâmica de João José Sousa Araújo.
Igreja do Seminário de Penafirme, Torres Vedras.	1992. <i>Retábulo A Noite A Manhã E O Dia</i> , composto por nove pinturas sobrepostas em três andares, de João Marcos, padre pintor ⁽⁴⁹⁸⁾ .
Igreja paroquial de Nossa Senhora do Amparo, Portimão.	1995. <i>Triptico de Nossa Senhora do Amparo</i> , de Júlio Amaro.

⁽⁴⁹⁶⁾ CLARA MENÉRES, *ob. cit.*, p. 56. ALBERTO JÚLIO SILVA, «Pintura II — Do romantismo à actualidade», in *Dicionário da História Religiosa de Portugal*, dir. de Carlos Moreira Andrade de Azevedo, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, pp. 453-456.

⁽⁴⁹⁷⁾ AA. VV., *A Igreja de Cristo Rei da Portela*, Loures, Paróquia de Cristo Rei da Portela, 2000.

⁽⁴⁹⁸⁾ AA. VV., *O retábulo da Igreja do Seminário de Penafirme*, Lisboa, Pró-Manuscrito, 1993.

Soluções retabulares — Depois do Concílio do Vaticano II	
Locais de culto	Datas, objectos, autores e notas
Igreja de Nossa Senhora da Boavista, Porto.	1981-1985. Júlio Resende: vitrais, de 1981, e <i>Cristo em Ascensão</i> e <i>Via Sacra</i> , em relevos cerâmicos, de 1985.
Igreja paroquial de São Veríssimo, Porto.	1988. Vitrais de Júlio Resende.
Igreja de Marco de Canaveses, Porto.	1990-1995. <i>O todo</i> projectado por Siza Vieira.
Igreja de São Mamede, Negrelos, Santo Tirso.	1968. <i>O todo</i> projectado por Luís Cunha.
Igreja de Lever, Vila Nova de Gaia.	1989. Relevo cerâmico, <i>O Anjo Músico</i> , de Júlio Resende, integrado num antigo painel de talha dourada.
Igreja paroquial de Arcozelo, Vila Nova de Gaia.	1996-1998. Grandes superfícies de painéis cerâmicos revestindo as paredes quase na totalidade com temáticas sobre a Crucifixão e a Igreja, de Álvaro Rocha.
Capela do Seminário Dominicano do Olival, Ourém, Santarém.	1967. <i>O todo</i> projectado por Diogo Lino Pimentel (equipamentos, sacrário, bancos, iluminação e paramentos). Ainda assim, contou com a participação de Espiga Pinto através de uma pintura, retabular, circular e suspensa, sobre São Domingos.
Igreja paroquial de Almada.	1970-2004. Dois relevos em betão para a entrada e santuário de José Nuno da Câmara Pereira. Relevos murais não figurativos.
Igreja de Nossa Senhora de Fátima, Almada.	2001. Pintura em tríptico sobre a temática da Crucifixão, de Serge Nouaillhat.
Igreja de Pegões, Montijo.	1963-1970. Retábulo na capela-mor, de Artur Bual ⁽⁴⁹⁹⁾ .

⁽⁴⁹⁹⁾ «Guilhermina Bual», em entrevista a Rodrigues Vaz, in *Gesto*, n.º 1, Setembro de 2000.

3. CONSTRUTORES DE SOLUÇÕES RETABULARES NO SÉCULO XX

3. Construtores de soluções retabulares no século xx

Construtores de soluções retabulares são todos quantos que têm dado continuidade à integração da arte nos espaços de culto cristão, desde a sua origem, independentemente dos meios técnicos utilizados. Com esta designação, de *construtor* de retábulos, sintetizamos dois requisitos: um processo efectivamente mecânico, oficinal, geralmente englobando uma vasta equipa de participantes, conhecedores dos meios para modelar as matérias e integrar as formas no suporte arquitectura, e, ao mesmo tempo, uma atitude conceptual inerente a qualquer acto criativo conducente à para a descoberta ou à invenção do objecto almejado.

A distância entre o *construtor* e o *artista* corresponderia a um discurso mais vasto, pelo que hierarquizar a sua importância ou delimitar os seus graus de intervenção deixa de ser um aspecto a contemplar.

Assim, o ponto de vista da opção de *construtor* como designação maior deste capítulo deve-se ao facto de entendermos que o termo *artista*, entendido como aquele que faz *arte*, resulta de uma tabela de valores estéticos que pertencem a cada sociedade e a cada tempo, organizada através de grupos de maior ou menor representatividade e em função do seu poder. Esta designação depende de uma avaliação e de uma classificação que não considerámos na elaboração desta investigação. Limitámo-nos a assinalar os *factos* e os responsáveis pela existência de cada um — e os *factos* serão as obras, e quem as fez, será o seu *construtor*. Qualquer critério de qualidade que valorize uns construtores em relação a outros seria tão relativo quanto a relatividade entre os tempos e os espaços que separam as obras.

A integração de qualquer obra no espaço religioso está sujeita a constrangimentos de várias ordens: os directamente relacionados com as características físicas dos espaços, tais como dimensões, suportes, posição, os de ordem iconográfica, de acordo com os objectivos e as dedicações implícitas na obra, e os de ordem cultural, necessariamente debatidos com as entidades encomendadoras e as comunidades, e com consequências decisivas no tipo de solução retabular escolhida ou encontrada. Estas limitações que naturalmente se colocam a qualquer obra que se deseja integrar num espaço interior devem resultar de diálogos que conduzam a uma convivência desse espaço com a *obra* que se projecta.

O desejo do crente em querer manifestar visualmente a sua devoção redundava frequentemente em grandes instalações retabulares compostas por imagens estereotipadas de santos, saídas de uma produção industrial, enquadradas por flores, rendas, castiçais, lustres, etc., e que reflectem os isolamentos culturais das comunidades e as ausências de diálogos. Esta realidade não tem contribuído para que a integração da arte contemporânea se faça de modo regular nesses espaços. No entanto, as reproduções industriais que readaptam imagens antigas de santos com uma iconografia já enraizada têm tido entrada imediata no culto religioso cristão, ignorando, por via de uma sacralização oficial, a dimensão profana de que se revestem.

A tabela apresentada em seguida, sobre os construtores de soluções retabulares em Portugal no século XX, foi organizada a partir do nome de cada *construtor*, o protagonista da autoria, ordenados pela ordem cronológica da sua data de nascimento, seguindo-se-lhes, em três colunas, o local onde a sua obra foi integrada, algumas informações temáticas e técnicas, e, por último, as datas da concretização das obras.

Construtores de soluções retabulares no século XX			
Nomes	Locais de culto	Soluções retabulares	Datas
José Malhoa (1855-1933).	Igreja matriz de Cascais.	Pintura de tecto sobre Nossa Senhora da Assunção ⁽⁵⁰⁰⁾ .	1899.
	Igreja matriz de Constância.	Pintura de tecto sobre Nossa Senhora da Conceição.	1899.
	Igreja de Figueiró dos Vinhos, Leiria.	Retábulo do Baptismo de Cristo.	1904.
	Igreja de Chão de Couce, Ansião, Leiria.	Retábulo de Nossa Senhora da Consolação.	1933.
Maria da Conceição Silva.	Igreja matriz de Vila dos Frades, Vidigueira, Beja.	Retábulo de São Miguel, no altar das Almas.	1907.
José Ferreira Thedim.	Santuário de Fátima.	Imagem esculpida de Nossa Senhora de Fátima, senhora vestida de branco, em cima de uma nuvem, sobre uma azinheira, segundo uma descrição de Lúcia, madeira de cedro do Brasil, medindo 1,10 m. Foi encomendada e oferecida por um crente, Gilberto F. dos Santos, benzida na igreja paroquial de Fátima em 13 de Maio de 1920 e trazida para a Capelinha em 13 de Junho desse mesmo ano. A coroa em ouro que a imagem ostenta (1200g, enriquecida com 313 pérolas e 2679 pedras preciosas) de 1946, resultou de um peditório nacional. Foi executada na Joalheria Leitão & Irmão, de Lisboa, e nela trabalharam, gratuitamente, 12 ourives durante 3 meses.	1920.
Gerardus Van Kriechen (1864-1933).	Basílica do Santuário de Fátima.	Em estilo neoclássico, este Santuário é um espaço religioso ao ar livre no qual a fachada da basílica serve de retábulo, segundo a maneira barroca ⁽⁵⁰¹⁾ .	1928-1933.
Teixeira Lopes (1866-1942).	Santuário de Fátima.	<i>Nossa Senhora do Rosário de Fátima</i> , escultura em madeira policromada. Está na Reitoria e nunca foi aceite para culto religioso.	1931.
Jorge Colaço (1868-1942).	Igreja dos Congregados, Porto.	Pintura em azulejo na fachada.	1929.
	Igreja de Santo Ildefonso, Porto.	Pintura em azulejo na fachada.	1932.
Paul Bellot (1876-1944).	Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Porto.	Contém a participação de vários artistas plásticos. Possui azulejos e vitrais comprados em Espanha (não assinados). Espaço pensado e criado pelo monge beneditino francês Paul Bellot, com o apoio do arquitecto Rogério de Azevedo (1898-1983).	1938-1947.
Acácio Lino (1878-1956).	Igreja dos Congregados, Porto.	Pintura: <i>Santo António, Sagrada Família, e Jesus no Jardim das Oliveiras</i> , na capela de Santo Isidro ⁽⁵⁰²⁾ .	Anos 30.

⁽⁵⁰⁰⁾ PAULO HENRIQUES, *José Malhoa*, Lisboa, Inapa, 1996.

⁽⁵⁰¹⁾ Depois de 1933, esta obra foi acompanhada pelo arquitecto João Antunes até ao final.

Construtores de soluções retabulares no século XX			
Nomes	Locais de culto	Soluções retabulares	Datas
João da Silva (1880-1960).	Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Porto.	<i>Crucifixão.</i>	1947.
Henrique Franco (Funchal, 1883-Lisboa, 1961).	Igreja de Nossa Senhora de Fátima, Porto.	Pintura a óleo no altar-mor: <i>Aparição da Virgem aos Pastorinhos</i> ⁽⁵⁰³⁾ .	1936.
	Igreja de Nossa Senhora de Fátima, Lisboa.	Pintura a fresco: <i>Via Sacra.</i>	1934-1938.
	Igreja de São João de Brito, Lisboa.	Pintura a fresco.	1934-1936.
Francisco Franco (1885-1955).	Igreja de Nossa Senhora de Fátima, Lisboa.	Friso, na frontaria exterior principal, em baixo relevo em pedra: <i>Cristo e os Apóstolos.</i>	1938.
Abel Manta (1888-1982).	Igreja do Mosteiro dos Jerónimos.	Vitral de Nossa Senhora de Belém, sobre o pórtico principal.	c. 1935.
Emérico Nunes (1888-1968).	Igreja matriz de Sines.	Pintura sobre o Baptismo de Cristo no baptistério.	1961-1962.
Dórdio Gomes (Arraiolos, 1890-1976).	Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Porto.	Cinco pinturas a fresco no baptistério, sobre a nacionalidade, as missões e o Baptismo de Cristo.	1947.
	Igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, Porto.	Pintura a fresco sobre a Assunção ⁽⁵⁰⁴⁾ .	1953.
	Igreja matriz de Arraiolos.	Pintura a fresco no baptistério.	1954.
Henrique Moreira (1890-1979).	Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Porto.	<i>Coroação da Virgem</i> , ladeada por dois anjos (esculturas colocadas na fachada e no tímpano). Púlpitos.	1947.
Ricardo Leone (1891-1971).	Igreja de Nossa Senhora de La Salette, Oliveira de Azeméis, Aveiro.	Vitrais da rosácea e abside ⁽⁵⁰⁵⁾ .	1929-1930.

⁽⁵⁰²⁾ MOTA FERREIRA, *Mestre Acácio Lino, o Pintor e a Obra*, Porto, Livraria Latina Editora, 1942. FERNANDO PAMPLONA, *Dicionário dos Pintores e Escultores Portugueses ou Que Trabalham em Portugal*, vol. 1, 2.^a ed., Barcelos, Livraria Civilização Editora, 1988, p. 17.

⁽⁵⁰³⁾ *Museu Henrique e Francisco Franco* (catálogo), coord. de Rui Carita, Funchal, Câmara Municipal do Funchal, 1987.

⁽⁵⁰⁴⁾ *Dórdio Gomes, frescos* (catálogo de exposição), Centro de Arte de Matosinhos, 1997.

Construtores de soluções retabulares no século XX			
Nomes	Locais de culto	Soluções retabulares	Datas
Ricardo Leone (1891-1971).	Igreja de Nossa Senhora de Fátima, Lisboa.	Execução do projecto de vitrais de Almada Negreiros.	1934-1938.
	Sé de Lisboa.	Execução do projecto dos vitrais do transepto, figurando São Vicente e Santo António, de Jorge Barradas.	1940.
	Igreja do Mosteiro dos Jerónimos.	Execução do projecto do vitral de Nossa Senhora de Belém, sobre o pórtico principal, de Abel Manta.	c. 1935.
	Igreja do Sagrado Coração de Jesus, Viana do Castelo.	Vitrais da rosácea.	1944.
	Igreja do Santo Condestável, Lisboa.	Execução dos vitrais de Almada Negreiros.	1951.
	Oratório do Seminário Maior de Cristo Rei, Olivais, Lisboa.	Execução dos vitrais de Almada Negreiros.	1950.
Domingos Rebelo (1891-1975).	Igreja de São João de Deus, Lisboa.	Retábulo-mor, um tríptico a fresco sobre a Vida de São João de Deus.	1953.
Almada Negreiros (1893-1970).	Igreja de Nossa Senhora de Fátima, Lisboa.	No coro: tríptico em vitral da Santíssima Trindade, entre dois corpos de um órgão ⁽⁵⁰⁶⁾ . No baptistério: vitrais, metais e mosaicos; a porta, em ferro forjado, foi executada por Júlio Ferry Borges. Na capela de Nossa Senhora da Piedade: vitrais do Calvário e de Nossa Senhora da Piedade. Na seis capelas laterais: mosaicos e vitrais. Na abside: vitrais e baldaquino. Na nave: 10 vitrais nas frestas altas e estreitas. Pintura a fresco do tetramorfo ⁽⁵⁰⁷⁾ .	1938.
	Igreja do Santo Condestável, Lisboa.	Vitrais.	1946.

⁽⁵⁰⁵⁾ DULCE DE FREITAS FERRAZ, «A Oficina de Ricardo Leone», in *O Vitral, História, Conservação e Restauro*, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 2000, pp. 86-93.

⁽⁵⁰⁶⁾ JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *Almada*, Lisboa, Artis, 1963. *A Arte em Portugal no Século XX*, Amadora, Livraria Bertrand, 1974, p. 319. *Jornal da Exposição de Almada*, Lisboa, 1984, p. 9. RUI AFONSO SANTOS, «Apontamentos para a história do vitral em Portugal no século XX», in *O Vitral, História, Conservação e Restauro*, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 2000, pp. 77-78.

⁽⁵⁰⁷⁾ O tetramorfo é a representação quadripartida dos quatro evangelistas através dos seus símbolos: o anjo, a águia, o boi e o leão são os símbolos, respectivamente, de São Mateus, São João, São Lucas e São Marcos.

Construtores de soluções retabulares no século XX			
Nomes	Locais de culto	Soluções retabulares	Datas
Almada Negreiros (1893-1970).	Oratório do Seminário dos Olivais, Lisboa.	Dois vitrais: <i>O Mistério da Igreja</i> (Santíssima Trindade e Nossa Senhora), e <i>Pentecostes e Prima tonsura</i> . Pano retabular bordado com desenho de Sara Afonso e de Almada Negreiros enquadrado por relevos cerâmicos e policromados de Jorge Barradas: <i>O Calvário</i> .	1950-1951.
	Capela de São Gabriel, Vendas Novas.	Vitral de São Gabriel.	1951.
Carlos Bonvalot (1893-1934).	Igreja de Santo António, Estoril.	Pintura no tecto sobre a vida de Santo António ⁽⁵⁰⁸⁾ .	1927-1928.
Raul Xavier (1894-1964).	Igreja de Nossa Senhora de Fátima, Lisboa.	Três esculturas: <i>Sagrado Coração de Jesus, Nossa Senhora do Carmo e São José e Santo António</i> , em madeira, colocadas em 3 capelas laterais ⁽⁵⁰⁹⁾ .	1938.
	Santuário do Sameiro.	Cinco esculturas na entrada: <i>Santo António de Lisboa, São Cirilo de Alexandria, São Bernardo de Claraval, Santo Afonso Maria Ligório e Pio IX</i> .	Finais dos anos 50.
Jorge Barradas (Lisboa, 1894-1971).	Santuário do Sameiro.	Dois painéis cerâmicos sobre os mistérios do rosário. Estando prevista a realização dos quinze painéis, só dois foram concluídos ⁽⁵¹⁰⁾ .	1964.
	Igreja de Santo Eugénio, Roma.	<i>Retábulo de Nossa Senhora de Fátima</i> : frontal de altar, <i>Anunciação</i> (cerâmica), num retábulo em equipa com Leopoldo de Almeida e Martins Barata.	1950.
	Oratório do Seminário dos Olivais, Lisboa.	<i>Retábulo do Calvário</i> : moldura em relevos cerâmicos enquadrando um pano de Almada Negreiros e de Sara Afonso.	1950.
	Igreja da Parede.	Cerâmica: <i>Anjos</i> , sobre as portas, <i>Nossa Senhora de Fátima</i> e três frontais de altar.	1951.
	Sé de Lisboa.	Dois vitrais no transepto: <i>São Vicente e Santo António</i> ⁽⁵¹¹⁾ .	1940.
	Igreja do Colégio das Escravas do Sagrado Coração de Jesus, Lisboa.	Escultura em cerâmica: <i>São José e Nossa Senhora</i> .	1947.
	Capela de Nossa Senhora da Piedade, Cova da Piedade.	Cerâmica: <i>Cordeiro Místico</i> .	1950.
	Igreja de São João de Deus, Lisboa.	Cerâmica: <i>Batismo de Cristo</i> .	1952.

⁽⁵⁰⁸⁾ AA. VV., *Carlos Bonvalot, 1893-1934*, Cascais, Instituto Português dos Museus-Câmara Municipal de Cascais, 1995.

⁽⁵⁰⁹⁾ MÁRIO AREIA, *A Estatuária Religiosa no Monte Sameiro do Escultor Raul Xavier*, Lisboa, Instituto Português de Arqueologia, História e Etnografia e Academia Portuguesa de Ex Libris, 1961. FERNANDO PAMPLONA, *ob. cit.*, vol. I, 2.^a ed., 1988, p. 393.

⁽⁵¹⁰⁾ ANTÓNIO RODRIGUES, *Jorge Barradas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995.

⁽⁵¹¹⁾ RUI AFONSO SANTOS, «Artes decorativas (séculos XIX-XX)», in *Dicionário da História Religiosa de Portugal*, coord. de Carlos Moreira Andrade de Azevedo, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, pp. 133-136.

Construtores de soluções retabulares no século XX			
Nomes	Locais de culto	Soluções retabulares	Datas
Jorge Barradas (Lisboa, 1894- -1971).	Capela do paquete Santa Maria.	Baixo-relevo em cerâmica: <i>Santa Maria dos Mares</i> . Dez esculturas de santos.	1953.
	Capela das Aparições, Fátima.	Uma solução retabular, nunca realizada, como retábulo principal desta capela.	1953.
	Capela de Vale dos Pradinhos, Macedo de Cavaleiros.	Baixo-relevo: <i>Nossa Senhora de Fátima e os Pastorinhos</i> .	1959.
Frei Miguel (1897-1983).	Convento da Cartuxa, Évora.	Pinturas retabulares. <i>Via Sacra</i> ⁽⁵¹²⁾ .	Anos 60.
Pardal Monteiro (1897-1957).	Igreja de Nossa Senhora de Fátima, Lisboa.	O primeiro espaço religioso cristão moderno em Portugal. Espaço partilhado com intervenções plásticas ⁽⁵¹³⁾ .	1934-1938.
Adalberto Sampaio (1910)	Igreja de Nossa Senhora de Fátima, Porto.	Vitrais. Relevos que ladeiam os pórticos. Metais desenhando anjos e outros elementos decorativos ⁽⁵¹⁴⁾ .	1934-1936.
Barata Feyo (1898-1990).	Igreja de Nossa Senhora de Fátima, Porto.	<i>São João Batista e São João de Brito</i> , em madeira policromada ⁽⁵¹⁵⁾ .	1936.
	Igreja de Nossa Senhora de Fátima, Lisboa.	<i>Crucifixão</i> , em bronze.	1938.
	Santuário de Fátima	Escultura de Beato Nuno de Santa Maria na colunata.	1953.
	Igreja de Nova Lisboa, Angola.	<i>Via Sacra</i> . Cada um dos 14 passos, com 240 cm x 160 cm.	1956.
	Capela do Vapor Príncipe Perfeito.	<i>Crucificação</i> e castiçais.	Anos 50.
	Igreja do Picote, Miranda do Douro.	<i>Crucificação</i> . <i>Santa Bárbara</i> . <i>Nossa Senhora de Fátima</i> .	1956-1958.
Leopoldo de Almeida (1898-1975).	Igreja de Nossa Senhora de Fátima, Lisboa.	Esculturas: <i>Nossa Senhora do Rosário de Fátima</i> ; <i>Ressurreição de Lázaro</i> , um baixo-relevo na capela funerária; <i>São João Baptista</i> , um bronze, no baptistério ⁽⁵¹⁶⁾ .	1938.

⁽⁵¹²⁾ Discípulo de Carlos Reis, ingressou em 1961 no Convento da Cartuxa DE Évora.

⁽⁵¹³⁾ «Une église à Lisbonne», in *L'Architecture d'aujourd'hui*, ano V, 4.ª série, n.º 6, Julho de 1934, p. 89. «Pardal Monteiro, église de Notre Dame de Fátima, à Lisbonne», in *L'Architecture d'aujourd'hui*, ano X, n.º 5, 1939, pp. 34-35.

⁽⁵¹⁴⁾ FERNANDO GUEDES, «Breve nota onde se relembra um efêmero movimento artístico na cidade do Porto e se recorda também um pintor modernista quase desconhecido», in *Estudos de Arte e História*, Lisboa, Vega, 1995.

⁽⁵¹⁵⁾ AA. VV., *Mestre Barata Feyo* (catálogo exposição retrospectiva), Porto, Escola Superior de Belas-Artes do Porto, 1981. *Exposição de Arte Sacra Moderna*, Lisboa, Galeria Pórtico, 1956. CLARA MENÉRES, *ob cit.*, p. 50.

⁽⁵¹⁶⁾ PORTELA JÚNIOR, *Leopoldo de Almeida*, Caldas da Rainha, Livraria Sá da Costa, 1955. FERNANDO PAMPLONA, *Um Século de Pintura e Escultura em Portugal*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1943, p. 382. CLARA MENÉRES, *ob. cit.*, p. 50.

Construtores de soluções retabulares no século XX			
Nomes	Locais de culto	Soluções retabulares	Datas
Leopoldo de Almeida (1898-1975).	Santuário de Fátima.	Escultura na colunata, <i>Santo António de Lisboa</i> , em mármore de Estremoz; já estava colocada no local em 13 de Novembro de 1954.	1953.
	Santuário de Santa Luzia, Viana do Castelo.	Conjunto escultórico: <i>Sagrado Coração de Jesus</i> .	1955.
Leopoldo de Almeida (1898-1975).	Oratório do Seminário dos Olivais, Lisboa.	Duas esculturas em mármore branco: <i>Sagrado Coração de Jesus e Nossa Senhora de Fátima</i> .	1950.
	Igreja de Santo Eugénio, Roma.	<i>Retábulo de Nossa Senhora de Fátima: Nossa Senhora de Fátima</i> , em mármore branco de Estremoz, a sobressair de um fresco de Martins Barata, e relevos cerâmicos e frontal de altar de Jorge Barradas.	1950.
Ferdinand Gehr (1896-1996).	Igreja do Convento Dominicano de Fátima.	Tectos pintados por Ferdinand Gehr.	1960.
Lino António (Leiria, 1898-1974).	Igreja de Nossa Senhora de Fátima, Lisboa.	Pinturas a fresco no arco triunfal e <i>Coroação de Nossa Senhora</i> , no coro ⁽⁵¹⁷⁾ .	1938.
	Capela do Colégio das Escravas de Nossa Senhora da Congregação, à Lapa, Lisboa.	Vitral.	
	Santuário de Fátima.	Catorze relevos cerâmicos: <i>Via Sacra</i> . Teve como auxiliares Querubim Lapa e Manuel Cargaleiro.	1955.
	Capela do Palácio Ducal de Vila Viçosa.	Cinco vitrais sobre a Vida de Cristo.	Anos 50.
Sara Afonso (1899-1983).	Oratório do Seminário dos Olivais, Lisboa.	<i>Retábulo do Calvário</i> : pano / tapeçaria realizada em parceria com Almada Negreiros e enquadrado por relevos cerâmicos de Jorge Barradas.	1950.
António da Costa (1899-1970).	Igreja de Nossa Senhora de Fátima, Lisboa.	Escultura em pedra de Nossa Senhora de Fátima, para o exterior ⁽⁵¹⁸⁾ .	1938.
Martins Barata (Marvão, 1899-1970).	Igreja de Santo Eugénio, Roma.	<i>Retábulo de Nossa Senhora de Fátima</i> : pintura a fresco, <i>Aparição</i> , e quatro santos portugueses. Este retábulo possui ainda uma <i>Nossa Senhora de Fátima</i> , de Leopoldo de Almeida e um o frontal de altar, onde se representa uma <i>Anunciação</i> , de Jorge Barradas.	1950.

⁽⁵¹⁷⁾ JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XX*, Amadora, Livraria Bertrand, 1974, p. 249. AA.VV., *Lino António*, Câmara Municipal de Leiria, 1998, pp. 31, 121 e 136-139.

⁽⁵¹⁸⁾ ARTUR PORTELA, *Salazarismo e as Artes Plásticas*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve, 1982., p. 163. JOAQUIM SAIAL, *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, Lisboa, Bertrand Editora, 1991.

Construtores de soluções retabulares no século XX			
Nomes	Locais de culto	Soluções retabulares	Datas
Martins Barata (Marvão, 1899-1970).	Igreja paroquial de Póvoa e Meadas	Pintura a fresco: <i>Baptismo</i> .	1968.
	Igreja de Santiago, Covilhã.	Pintura mural (<i>secco</i>): <i>Sagrado Coração de Jesus</i> .	1956.
Álvaro de Brée (Lisboa 1903-1962).	Igreja paroquial de São Domingos, Benfica, Lisboa.	Escultura: <i>Nossa Senhora do Rosário de Fátima</i> .	Anos 50.
	Santuário de Fátima.	Escultura na colunata, de São João de Deus, em mármore (inaugurada em Outubro de 1954) ⁽⁵¹⁹⁾ .	1953.
Maria Amélia Carvalheira (1904-1998).	Santuário de Fátima.	Seis esculturas na colunata em mármore: <i>Santa Teresa de Jesus</i> (10 de Maio de 1970), <i>São Francisco de Sales</i> (12 de Agosto de 1968), <i>Santo Inácio de Loyola</i> (27 de Setembro de 1967), <i>São João da Cruz</i> (10 de Maio de 1970), <i>Santo Afonso Maria de Ligório</i> (5 de Junho de 1960) e <i>São Simão Stock</i> (7 de Agosto de 1968). Escultora autodidacta até 1947, foi posteriormente discípula de Barata Feyo ⁽⁵²⁰⁾ .	1960-1970.
	Santuário de Fátima.	Escultura de Nossa Senhora do Monumento dos Valinhos, de 1956, comemorativa da 4.ª aparição e integrada num espaço projectado por António Lino. <i>Via Sacra</i> , baixo-relevo, de 11 de Agosto de 1962, e escultura de Nossa Senhora, padroeira da Hungria, de 12 de Maio de 1964, na capela de Santo Estêvão da Hungria, ou capela do Calvário Húngaro (projecto de Ladislau Marec).	1956-1964.
Maria Helena Vieira da Silva (Lisboa, 1908-Paris, 1992).	Eglise de Saint Jacques, Reims, França.	Oito vitrais, composições abstractas, numa catedral do século XII, destruída durante a II Guerra Mundial.	1966-1976.
Anjos Teixeira, filho (1908).	Igreja de Nossa Senhora de Fátima, Lisboa.	Porta do sacrário, em bronze — baixo-relevo com o peixe, o pão e o anagrama de Cristo, XP ⁽⁵²¹⁾ . Duas esculturas em madeira nas capelas laterais: <i>Nossa Senhora das Dores</i> e <i>Santa Teresinha do Menino Jesus</i> .	1938.
Augusto Gomes (1910-1976).	Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Porto.	Pintura retabular fresco no arco do cruzeiro: <i>Coroação de Nossa Senhora</i> ⁽⁵²²⁾ .	1947.

⁽⁵¹⁹⁾ CLARA MENÉRES, *ob. cit.*, p. 50. ARTUR PORTELA, *ob. cit.*, p. 163. SÉRGIO MOURÃO, «Álvaro de Brée em retrospectiva no Museu Nacional de Soares dos Reis», in *A Medalha*, n.º 14, Abril de 1973, pp. 13-17.

⁽⁵²⁰⁾ As datas referidas para cada uma das esculturas referem-se à data da inauguração e bênção. *Maria Amélia Carvalheira*, catálogo de exposição individual, s.d. e s.l. CLARA MENÉRES, *ob. cit.*, p. 51.

⁽⁵²¹⁾ ARSÉNIO SAMPAIO DE ANDRADE, *Dicionário Histórico e Biográfico*, Lisboa, Tipografia Miner-va, 1959.

Construtores de soluções retabulares no século XX			
Nomes	Locais de culto	Soluções retabulares	Datas
António Paiva (1910-1976).	Igreja paroquial de Águas, Penamacor.	<i>Via Sacra</i> , em madeira policromada.	1957.
	Santuário de Fátima.	Escultura de <i>Santo Estêvão</i> da Hungria, uma das quatro esculturas colocada num dos quatro cantos no interior da basílica ⁽⁵²³⁾ .	1953.
António Duarte (Caldas da Rainha, 1912-1998).	Santuário de Fátima.	Escultura na colunata: <i>São João de Brito</i> ⁽⁵²⁴⁾ .	1953.
Guilherme Camarinha (Vila Nova de Gaia, 1912-1994).	Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Porto.	<i>Via Sacra</i> . Fresco, na parte superior dos arcos de acesso às capelas laterais ⁽⁵²⁵⁾ .	1947.
	Igreja do Louro, Famalicão.	Fresco.	
	Igreja de Valpadrinhos, Macedo de Cavaleiros.	Fresco.	
António Lino (1914-1996).	Igreja paroquial de Águas, Penamacor.	Painel cerâmico no baptistério ⁽⁵²⁶⁾ .	1957.
Manuel Lapa (Lisboa, 1914).	Capela do antigo noviciado, Soutelo, Vila Verde.	Vitral sobre São João de Brito ⁽⁵²⁷⁾ .	1956.
	Igreja da Póvoa de Santa Iria.	Tapeçaria sobre o tema da Última Ceia. Maqueta da decoração da abside da igreja, sobre Nossa Senhora de Fátima. Participou na Exposição de Arte Sacra Moderna, na Galeria Pórtico.	1956.
Júlio Resende (Porto, 1917).	Capela do albergue distrital, Évora.	Fresco ⁽⁵²⁸⁾ .	1954.
	Igreja de Nossa Senhora do Porto.	Sacrário, em bronze e cerâmica, e <i>Cristo Crucificado</i> , em madeira pintada. Duas peças feitas em colaboração com Zulmiro de Carvalho.	1977.

⁽⁵²²⁾ LAURA CASTRO, *Augusto Gomes* (catálogo de exposição), Câmara Municipal de Matosinhos, 2000.

⁽⁵²³⁾ CLARA MENÉRES, *ob. cit.*, pp. 50-51.

⁽⁵²⁴⁾ CLARA MENÉRES, *ob. cit.*, p. 50, e ARTUR PORTELA, *ob. cit.*, 1982, p. 163.

⁽⁵²⁵⁾ CLARA MENÉRES, *ob. cit.*, p. 46.

⁽⁵²⁶⁾ ADRIANO GUSMÃO, *António Lino, Mostra del pittore* (catálogo de exposição), Lisboa, Instituto Italiano di Cultura in Portogallo, Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1954.

⁽⁵²⁷⁾ *Exposição de Arte Sacra Moderna* (catálogo), Galeria Pórtico, Lisboa, 1956.

⁽⁵²⁸⁾ LAURA CASTRO, *Júlio Resende*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Coleção Arte e Artistas, 1999.

Construtores de soluções retabulares no século XX			
Nomes	Locais de culto	Soluções retabulares	Datas
Júlio Resende (Porto, 1917).	Capela do Hospital de Viana do Castelo.	Mosaico.	1979.
	Igreja de Nossa Senhora da Boavista, Porto.	Vitrais sobre Cristo em Ascensão (1981). <i>Via Sacra</i> , em cerâmica (1987).	1981-1987.
	Igreja paroquial de São Veríssimo, Porto.	Vitrais.	1998.
	Igreja de Lever, Vila Nova de Gaia.	<i>Anjo Músico</i> , integrado num antigo painel de talha dourada.	1989.
Joaquim Correia (Marinha Grande, 1920) ⁽⁵²⁹⁾ .	Santuário de Fátima.	Escultura em bronze do papa Paulo VI.	1967.
	Igreja do Sagrado Coração de Jesus, Covilhã.	Baixo-relevo em granito na fachada: <i>O Mistério dos Jesuítas</i> .	1948.
	Igreja de São João de Brito, Lisboa.	Escultura na fachada: <i>São João de Brito</i> .	1952.
	Capela de São Pedro de Muel.	Escultura: <i>Pietà e Via-sacra</i> .	1955.
	Igreja Paroquial de Paço de Arcos, Oeiras.	Grupo escultórico: <i>Sagrada Família</i> .	1981.
	Igreja da Marinha Grande.	Escultura: <i>Nossa Senhora da Assunção</i> .	1983.
	Igreja de Santa Eufémia, Leiria.	Tapeçaria: <i>Última Ceia</i> .	1988.
	Igreja de São Jorge de Arroios, Lisboa.	Escultura: <i>Cristo Triunfante</i> .	1990.
Sá Nogueira (Lisboa, 1921-2002).	Capela de Lausperene, Santuário de Fátima.	Vitrais: <i>Maná e Última Ceia</i> .	1982-1987.
Jorge Vieira (1922-1998).	Igreja paroquial de Águas, Penamacor.	Escultura em bronze: <i>Cristo</i> .	1957.
	Exposição de Arte Sacra Moderna.	Escultura em barro cozido: <i>São Mamede</i> (na exposição de Arte Sacra Moderna, na Galeria Pórtico, em Lisboa, de 1956, organizada pelo MRAR) ⁽⁵³⁰⁾ .	1956.

⁽⁵²⁹⁾ Joaquim Correia *Escultor* (catálogo exposição), Lisboa, Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, 1991.

Construtores de soluções retabulares no século XX			
Nomes	Locais de culto	Soluções retabulares	Datas
Graziela Albino.	Igreja paroquial de Aguas, Penamacor.	Porta do sacrário ⁽⁵³¹⁾ .	1957.
	Igreja do Coração de Jesus, Covilhã.	<i>Crucifixo</i> . Porta do sacrário. (Exposição de Arte Sacra Moderna, Galeria Pórtico).	1956.
Nuno Teotónio Pereira (1922).	Igreja do Sagrado Coração de Jesus, Lisboa.	Um retábulo-mor com a matéria de construção à vista e texturada com ritmos geométricos. Outros arquitectos colaboradores foram Nuno Portas, Vasco Lobo, Vítor Figueiredo e P. Vieira de Almeida.	1962-1970.
	Igreja paroquial de Aguas, Penamacor.	Espaço partilhado com intervenções de artistas plásticos ⁽⁵³²⁾ .	1949-1957.
Lagoa Henriques (Lisboa, 1923).	Igreja paroquial de Santo António, Moscavide, Lisboa.	Duas escultura: <i>Cristo e Santo António</i> .	1956.
	Centro Pastoral Paulo VI, Santuário de Fátima.	Um bronze: <i>Cristo Ressuscitado</i> .	1982.
Querubim Lapa (1925).	Santuário do Sameiro.	Dois painéis de azulejos e dez painéis cerâmicos na cripta ⁽⁵³³⁾ .	1979.
	Santuário de São Bento da Porta Aberta, Braga.	Oito painéis de azulejos.	1998.
Manuel Cargaleiro (Vila Velha de Ródão, 1927).	Igreja paroquial de Santo António, Moscavide, Lisboa.	Painel de azulejos na fachada ⁽⁵³⁴⁾ .	1956.
	Santuário de Fátima.	<i>Via Sacra</i> , como ajudante na feitura dos painéis cerâmicos de Lino António.	1955.
Soares Branco (1927).	Santuário de Fátima.	Escultura na colunata de <i>Santa Maria Grignon de Monfort</i> , de 1960 Monumento, em mármore, com altura de 3 m, ao papa Pio XII, de 1962. <i>Nossa Senhora Sinaleira</i> , benzida a 1 de Maio de 1967 ⁽⁵³⁵⁾ .	1960-1967.

⁽⁵³⁰⁾ *Exposição de Arte Sacra Moderna* (catálogo), Lisboa, Galeria Pórtico, Março de 1956.

⁽⁵³¹⁾ CLARA MENÉRES, *ob. cit.*, p. 48.

⁽⁵³²⁾ AA. VV., *Arquitectura Moderna Portuguesa, 1920-1970*, coord. de Ana Tostões, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 2004, pp. 210-211.

⁽⁵³³⁾ AA. VV., *Querubim, Obra Cerâmica (1954-1994)*, Lisboa, Lisboa 94 Electa, 1994.

⁽⁵³⁴⁾ ANA ISABEL RIBEIRO, *Manuel Cargaleiro, Pintura 1957-1997*, Lisboa, Livros Horizonte, 1997.

⁽⁵³⁵⁾ CLARA MENÉRES, *ob. cit.*, pp. 50-51.

Soares Branco tem obras noutros locais de culto: em Lisboa, na Igreja de Santo António e na Rádio Renascença. No distrito de Setúbal executou 16 estátuas de santos no Convento da Arrábida, vários santos para o Convento dos Capuchos e uma imagem de Nossa Senhora para a Igreja de Santiago, em Sesimbra.

Construtores de soluções retabulares no século XX			
Nomes	Locais de culto	Soluções retabulares	Datas
Soares Branco (1927).	Igreja de São João de Deus, Lisboa.	<i>São João de Deus.</i>	1953.
	Igreja de São João de Brito, Lisboa.	<i>São João de Brito.</i>	1955.
	Igreja de São Domingos, Lisboa.	<i>São Domingos</i>	
	Igreja do Instituto Rainha Santa, Condeixa-a-Nova, Coimbra.	Quatro esculturas: <i>Nossa Senhora, São José, São João de Deus e Rainha Santa.</i> <i>Vitrais.</i> <i>Sacrário.</i>	
	Igreja paroquial de Estreitos, Oleiros.	<i>Cristo em Majestade.</i> <i>Crucifixão.</i> <i>Batismo.</i> <i>Sacrário.</i> <i>Vitrais.</i> Baixos-relevos na fachada (22 m x 1,30 m) e na residência. Materiais utilizados: cimento, cobre, madeira, vidro e cobre esmaltado.	
	Igreja paroquial de Odeceixe, Aljezur.	<i>Batismo de Cristo.</i> <i>Via Sacra.</i> Materiais utilizados: gesso pintado, poliéster e fibra de vidro.	
Lima de Freitas (Setúbal, 1927- -Lisboa 1998).	Igreja de Albarraque, Bairro da Tabaqueira, Sintra.	Painel cerâmico: <i>Sagrada Família.</i>	1965.
Gustavo Bastos (Figueira da Foz, 1928).	Casa do Retiro de Nossa Senhora do Carmo, Santuário de Fátima.	Escultura em madeira de <i>A Virgem.</i>	1986.
Irene Vilar (Matosinhos, 1928).	Santuário de Fátima, junto ao poço da casa de Lúcia.	<i>O Anjo de Portugal e os Três Pastorinhos</i> ⁽⁵³⁶⁾ .	1986-1992.
	Centro Pastoral Paulo VI, Santuário de Fátima.	<i>Cristo crucificado.</i>	1982.

Também tem dois sacrários na igreja do Sardoal, distrito de Santarém, e na igreja da Várzea dos Cavalinhos, na Sertã, distrito de Castelo Branco. Em Fátima interveio ainda na capela do Hotel Pax, na capela Latina do Exército Azul, e no Museu dos Valinhos. EMANUEL CORREIA, *Soares Branco Mestre Escultor*, Lisboa, Chaves Ferreira Publicações, 1998.

⁽⁵³⁶⁾ CLARA MENÉRES, *ob. cit.*, 2000, p. 51.

Construtores de soluções retabulares no século XX			
Nomes	Locais de culto	Soluções retabulares	Datas
Irene Vilar (Matosinhos, 1928).	Santuário de Fátima.	Escultura na colunata de São Beatriz da Silva, de mármore, inaugurada e benzida em 13 de Maio de 1989.	1989.
	Igreja dos Padres Carmelitas, Foz do Douro, Porto.	<i>Cristo Ressuscitado</i> .	
	Igreja da Maia.	<i>São Miguel</i> .	
	Igreja do Santíssimo Sacramento, Porto.	Mobiliário: ambão, altar e cadeira da presidência.	
	Sé do Porto.	Iluminura: <i>Evangeliário</i> .	
	Igreja de Gueifães, Maia.	Mobiliário: sacrário, pia baptismal, cadeira da presidência e ambão.	
Artur Bual (Lisboa, 1929-1999).	Igreja de Nossa Senhora de Fátima, Pegões, Montijo.	Pintura em tríptico. Artur Bual possui vários retábulos em pequenas igrejas na região de Setúbal e Santarém.	
João José Sousa Araújo (1929).	Basílica do Santuário de Fátima.	<i>Aparição</i> . Pinturas do altar-mor e nas capelas laterais e vitrais (narração e expressão visual dos eventos históricos da mensagem de Fátima) ⁽⁵³⁷⁾ .	1967.
	Igreja do Centro Paroquial e Social de São Pedro e São João do Estoril.	Uma intervenção retabular, pontuada por auto-representações (o autor e a família), concebida para ser instrumento de catequese, através da cerâmica, sobre tela e vitral. <i>Apocalipse</i> , por detrás do altar-mor. Lateralmente, cenas da <i>Bíblia</i> com inscrições. Duas pinturas sobre tela: <i>São João</i> e <i>São Pedro</i> .	1995-1998.
	Igreja de Nossa Senhora da Encarnação, Lisboa.	Capela de Santa Maria Goreti: composição retabular com baixos-relevos figurativos policromados.	
	Igreja de Santo António, Estoril (interior e exterior do Centro Social.)	Intervenções pontuais em bronze e cerâmica: <i>Nossa Senhora</i> (1968, em bronze, no exterior); placas comemorativas (2001); baixo-relevo (2004); painel de azulejos, no interior.	1968-2004.
	Igreja de Alcabideche, Cascais.	Painel cerâmico.	2002.
Bartolomeu Cid dos Santos (Lisboa, 1931).	Igreja de São Pedro de Muel, Leiria.	Estudo, a carvão, de integração para uma pintura mural. Exposto na Galeria Pórtico ⁽⁵³⁸⁾ .	1956.

⁽⁵³⁷⁾ João José Sousa Araújo foi discípulo de Renato Araújo (seu pai) e de Leopoldo de Almeida. FERNANDO PAMPLONA, *Dicionário dos Pintores e Escultores Portugueses ou Que Trabalham em Portugal*, vol. I, 2.ª ed., Barcelos, Livraria Civilização Editora, 1988, p. 135.

⁽⁵³⁸⁾ *Exposição de Arte Sacra Moderna* (catálogo), Galeria Pórtico, Lisboa, Março de 1956.

Construtores de soluções retabulares no século XX			
Nomes	Locais de culto	Soluções retabulares	Datas
Júlio Amaro (Abrantes, 1931).	Igreja paroquial de Nossa Senhora do Amparo, Portimão.	Vitrais e pintura sobre Nossa Senhora do Amparo ⁽⁵³⁹⁾ .	1990.
Álvaro Rocha (Porto, 1932).	Igreja de São Miguel de Arcozelo, Vila Nova de Gaia.	<i>Procissão, Crucifixão, Baptismo, Anunciação, Transfiguração de S. Miguel e Cruz</i> : grandes superfícies de painéis cerâmicos revestindo paredes quase na totalidade ⁽⁵⁴⁰⁾ .	1996-1998.
	Igreja da Senhorinha, Vale de Cambra.	Painéis cerâmicos figurativos; expressionismo lírico.	1988.
	Igreja de Santa Maria da Feira.	<i>Luz Sol</i> , estudo para mural	1970.
Luís Cunha (1933).	Igreja paroquial da Apúlia.	Pintura retabular. Igreja do sec. XVIII modificada em 1936 e em 1995.	1995-2000.
	Igreja de Cristo Rei, Portela de Sacavém.	<i>Via Sacra</i> , tetramorfo, altares e composições geométricas com materiais de revestimento parietais (mosaico à maneira de Ravena). A presença do <i>arquitecto</i> está em tudo.	1981-1992.
	Casa de Saúde de Bento Menni, Guarda.	Polípticos. Pintura retabular.	
	Sé de Viseu.	Altar (segundo a norma pós-conciliar).	
	Igreja nova de Vila Verde.	Espaço: trabalho de restauro, remodelação e ampliação.	1994.
João Vieira (Vidago, 1934).	Sé de Vila Real.	Vitrais.	2003.
José Escada (1934-1980).	Igreja paroquial de Santo António, Moscavide, Lisboa.	Baldaquino e vitral.	1956.
Catarina Rocha (Estremoz, 1936).	Igreja do Ramalhal, Torres Vedras.	<i>Nossa Senhora</i> : pintura sobre madeira em tríptico (painel fixo e dois volantes) por detrás do altar-mor ⁽⁵⁴¹⁾ .	1983.

⁽⁵³⁹⁾ MICHAEL TANNOCK, *Portuguese 20th century artists : a biographical dictionary*, Chichester, Phillimore, 1978. FERNANDO INFANTE, *Aspectos das Artes Plásticas em Portugal*, 1992, pp. 320-321.

⁽⁵⁴⁰⁾ AA. VV., *Álvaro Rocha, Uma Nova Arte Sacra*, Dividendo Edições, Porto, Janeiro de 1999.

⁽⁵⁴¹⁾ CLARA MENÉRES, *ob. cit.*, 2000, pp. 52-54. FERNANDO PAMPLONA, *ob. cit.*, vol. V, 1988, p. 63.

Igreja do século XVII com a talha, os azulejos e o altar iniciais; foi restaurada e adaptada à liturgia pós-conciliar em 1983, com projecto do arquitecto Flores Ribeiro e do SNIP. Depois de ampliada, transformou-se numa igreja salão. Nesta ampliação foram copiados os azulejos originais na Fábrica Viúva Lamego, e aplicados no resto do espaço. Podemos ainda ver uma tapeçaria de Arraiolos (3,5 m x 3,5 m) sobre a entrada nova, oferecido por dez irmãs carmelitas.

Construtores de soluções retabulares no século XX			
Nomes	Locais de culto	Soluções retabulares	Datas
José Rodrigues (Luanda, 1936).	Basílica de Fátima.	O Beato Francisco: retábulo-túmulo no transepto da basílica de Fátima. Bronze sobre laje de pedra. Tem uma sugestão de paisagem: um menino e uma azinheira ⁽⁵⁴²⁾ .	2000.
Eduardo Nery (Figueira da Foz, 1938).	Igreja de São Miguel, Queijas, Oeiras.	Cinco vitrais.	1991-1992.
	Basílica de Fátima.	Cinco vitrais, na capela de São José, sobre a temática da numerologia.	1993.
José Sousa Fontes.	Igreja de Cristo Rei, Portela de Sacavém.	Quatro esculturas: <i>Santo António</i> , <i>São João de Brito</i> , <i>São Francisco</i> e <i>Santa Isabel</i> ⁽⁵⁴³⁾ .	1992.
Eloise Nadal Byrne.	Igreja de Cristo Rei, Portela de Sacavém.	<i>Cristo</i> , no presbitério ⁽⁵⁴⁴⁾ .	1992.
Emília Nadal (Lisboa, 1938).	Igreja de Cristo Rei, Portela de Sacavém.	Painel do baptistério (desenho gravado) ⁽⁵⁴⁵⁾ .	1992.
	Capela bizantina Domus Pacis, Santuário de Fátima.	Pintura retabular sobre tela de Emília Nadal, do ciclo mariano.	Anos 80.
Laureano Ribatua (São Mamede de Ribatua, 1938).	Igreja de Santo António das Antas, Porto.	<i>São Judas Tadeu</i> . Pia baptismal. Portão do baptistério. Materiais utilizados: madeiras, granitos, bronze e ferro forjado ⁽⁵⁴⁶⁾ .	1963.
	Igreja nova da Maia, Porto.	<i>Crucificação</i> . Coluna dos apóstolos, no exterior, em bronze, com 4 m de altura.	1993-1998
	Santuário de Fátima.	Conjunto escultórico, em bronze, no exterior: <i>Monumento ao Peregrino</i> .	1990.
	Capela do IPO, Porto.	<i>Nossa Senhora da Esperança</i> , <i>Via Sacra</i> , e <i>Crucifixão</i> , sacrário e pia de água benta. Materiais utilizados: pedra, bronze, vidro e grés.	1999.
Tomaz Vieira (Ponta Delgada, 1938).	Igreja de São José, Ribeira Chã, Açores.	Intervenção retabular ⁽⁵⁴⁷⁾ .	1966.
Lígia Rodrigues.	Igreja paroquial de Montenegro, Faro.	Mosaico.	1966.
José Nuno da Câmara Pereira.	Igreja paroquial de Almada.	Dois relevos de betão para a entrada e santuário intervencionados com <i>grafitti</i> ⁽⁵⁴⁸⁾ .	1970-2004.

⁽⁵⁴²⁾ MÁRIO ROBALO, «Estátuas à espera do Papa», in jornal *Expresso*, 6 de Maio de 2000, pp. 6-7.

⁽⁵⁴³⁾ AA. VV., *Igreja de Cristo Rei da Portela*, Loures, ed. da paróquia de Cristo-Rei da Portela, 2000.

⁽⁵⁴⁴⁾ Idem, *ibidem*.

⁽⁵⁴⁵⁾ Idem, *ibidem*.

⁽⁵⁴⁶⁾ TERESA REIS, *Laureano Ribatua — 40 Anos de Escultura*, Lisboa, Edições ASA, 1999.

⁽⁵⁴⁷⁾ ROCHA DE SOUSA, «Tomaz Vieira, Bicéfalos» (catálogo), Ponta Delgada, Galeria Fonseca Machado, 2003.

Construtores de soluções retabulares no século XX			
Nomes	Locais de culto	Soluções retabulares	Datas
Graça Costa Cabral (São Miguel, 1939).	Centro Pastoral Paulo VI, Santuário de Fátima.	<i>Nossa Senhora Mãe do Bom Pastor</i> , em mármore de Estremoz (2,20 m de altura).	1986.
Espiga Pinto (Vila Viçosa, 1940).	Igreja do Seminário de Aldeia Nova, Vila Nova de Ourém.	<i>São Domingos</i> : pintura retabular de configuração circular e suspensa.	1967.
Zulmiro de Carvalho (1940).	Capela de Lausperene, a nova, Santuário de Fátima.	Ostensório, em prata.	1982-1987.
	Igreja de Nossa Senhora, Porto.	Sacrário em bronze e cerâmica e <i>Cristo Crucificado</i> , em madeira pintada, duas peças feitas em colaboração com Júlio Resende.	1977.
Clara Menéres (Braga, 1943).	Basílica de Fátima.	<i>A Beata Jacinta</i> : retábulo-túmulo no transepto da basílica de Fátima. Bronze sobre laje de pedra. Uma menina entre sugestões de paisagem ⁽⁵⁴⁹⁾ .	2000.
João Marcos (1949).	Oratório do Seminário dos Olivais, Lisboa.	Retábulo de pintura sobre madeira: <i>Santíssima Trindade</i> ⁽⁵⁵⁰⁾ .	1997.
	Igreja da Sagrada Família, Bairro da Tabaqueira, Rio de Mouro, Lisboa.	Retábulo de pintura sobre madeira: <i>Anastasis</i> , <i>Ressurreição</i> ou <i>Descida aos Infernos</i> , três designações para a mesma temática.	1989.
	Igreja de Aldeia Galega, Merceana, Alenquer.	Retábulo de pintura.	Anos 80.
	Capela do Espírito Santo, Casais Brancos, Merceana, Alenquer.	Retábulo de pintura: <i>Pentecostes</i> ⁽⁵⁵¹⁾ .	1986.

⁽⁵⁴⁸⁾ «Em conjunto com o arquitecto Nuno Teotónio Pereira, retomámos um trabalho, iniciado há cerca de trinta anos, na igreja de Almada, onde existem *grafitti* da minha autoria que não chegaram a ser terminados», «José Nuno da Câmara Pereira, Arte Pública» (entrevista de Hélio Vieira), in *Jornal Diário Insular*, Açores, Terceira, 21 de Março de 2004.

«José Nuno da Câmara Pereira» (catálogo de exposição com texto de José Luís Porfírio), Centro Cultural de Angra do Heroísmo, 2003.

⁽⁵⁴⁹⁾ MÁRIO ROBALO, *ob. cit.*, pp. 6-7.

⁽⁵⁵⁰⁾ CLARA MENÉRES, *ob. cit.*, pp. 52-54 e 56.; ALBERTO JÚLIO SILVA, *ob. cit.*, p. 453, e JOSÉ MANUEL FERNANDES, *ob. cit.*, p. 31.

Este retábulo foi *retocado* (restaurado) em 2005 pelo próprio autor.

Construtores de soluções retabulares no século XX			
Nomes	Locais de culto	Soluções retabulares	Datas
João Marcos (1949).	Igreja do Seminário da Póvoa de Penafirme, Torres Vedras.	Retábulo-mor: <i>Os Mistérios da Vida, A Noite, A Manhã E O Dia</i> ⁽⁵⁵²⁾ . A igreja tem origem no século XVII (mosteiro) e foi restaurada no século XX (seminário). Por detrás do altar-mor possui um grande retábulo composto por nove pinturas. O <i>ícone</i> é o conceito que desenvolve todas as composições. No seminário também se guardam <i>Anunciação</i> , numa capela interior (2005), e <i>Última Ceia</i> (1968), no refeitório.	1992.
	Igreja da Benedita, Alcobaça.	Retábulo de pintura cerâmica composto por nove painéis (três trípticos sobrepostos): <i>Calvário</i> , na base, <i>Cenáculo</i> no meio, e, no topo, <i>Santíssima Trindade</i> ⁽⁵⁵³⁾ .	1992.
	<i>Evangeliário</i> .	Ilustração ⁽⁵⁵⁴⁾ .	2000.
	Igreja de Rio Maior.	Retábulo em tapeçaria: <i>Ressurreição</i> .	1985.
	Igreja de Casais da Serra, Milharado.	Retábulo de pintura sobre madeira: <i>Santíssima Trindade</i> .	1990-1991.
	Capela de Calvos, Milharado.	Retábulo em pintura sobre madeira: <i>Dormição da Virgem</i> .	2004.
	Igreja da Apelação.	Retábulo de pintura acrílica sobre tela: <i>Nossa Senhora da Encarnação</i> .	2005 (em execução).
	Igreja de Roussada, Mafra.	Retábulo: <i>Crucifixão</i> .	2003.

⁽⁵⁵¹⁾ «Iconografia de raiz intemporal e essencialista, na tradição iconológica protocristã, com passagens electivas pela iconologia bizantina, e por Giotto e Cimabue», ALBERTO JÚLIO SILVA, «Pintura II — Do romantismo à actualidade», in *Dicionário da História Religiosa de Portugal*, dir. de Carlos Moreira Andrade de Azevedo, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000.

⁽⁵⁵²⁾ JOÃO MARCOS, EMÍLIA NADAL e MANUELA CARVALHO, *O Retábulo da Igreja do Seminário de Penafirme*, Penafirme, Pró-Manuscrito, 1993.

⁽⁵⁵³⁾ JOÃO MARCOS, *Retábulo da Capela-Mor da Igreja Paroquial da Benedita*, Benedita, Az-Lusa, 1994.

⁽⁵⁵⁴⁾ JOÃO MARCOS, *Abrindo o Que Ninguém Fechará, as Ilustrações do Evangelário*, Coimbra, Gráfica de Coimbra, 2001.

Construtores de soluções retabulares no século XX			
Nomes	Locais de culto	Soluções retabulares	Datas
Vítor Lages (1952).	Igreja de Nossa Senhora do Cabo, Linda-a-Velha, Oeiras.	Pintura mural em redor de um recinto circular: <i>Os Quinze Mistérios do Rosário</i> ⁽⁵⁵⁵⁾ .	1999.
	Igreja de Nossa Senhora Rainha do Mundo, Patação, Faro.	Pinturas murais: <i>Ressurreição e Nossa Senhora Rainha do Mundo</i> .	2000.
	Igreja de Queijas.	Pinturas murais: <i>Ressurreição e Adoração do Santíssimo</i> .	1999-2000.
Francisco Laranjo (1955).	Igreja de Mangualde.	Vitrais: composição abstracta, gestual; integração de símbolos litúrgicos	1999.
Serge Nouailhat (Rennes, 1960).	Igreja de Nossa Senhora de Fátima, Bacelo, Évora.	2 vitrais: Uma estética neomaneirista segundo El Greco.	2001.
	Igreja do Colégio de São Miguel, Fátima.	2 vitrais.	2002.
	Igreja de São Pedro, Alcanena, Leiria.	Dois vitrais. Uma pintura em tríptico, <i>Sob o Manto da Virgem</i> (700 cm x 350 cm).	2000.
	Igreja de Nossa Senhora de Fátima, Almada.	Pintura: <i>A Crucifixão</i> (185 cm x 350 cm).	1997.

⁽⁵⁵⁵⁾ Os quinze mistérios do rosário: o momento da felicidade e alegria (Anunciação, Visitação, Natividade, Apresentação de Jesus no Templo e Jesus no Templo), o momento da dor (no Monte das Oliveiras, Flagelação, Coroação de Espinhos, Transportando a Cruz e Crucificação) e o momento da glorificação (Ressurreição, Ascensão, Pentecostes, Assunção da Virgem e Coroação da Virgem). JEAN-DOMINIQUE REY, JEAN-MARIE LACROIX, *Les Quinze mystères du rosaire*, Éditions d'Art Lucien Mazenod, 1966.

V

CONCLUSÃO

Conclusão

As motivações iniciais que nos conduziram à análise de intervenções estéticas no interior de espaços reservados ao culto religioso cristão foram causadas, como no início referimos, por uma ligação afectiva a um meio rural no qual o papel do templo, para além de desempenhar as funções religiosas, representava uma vivência cultural com qualidade museológica.

Nem só as grandes catedrais, como o exemplo concreto do Mosteiro de Alcobaça⁽⁵⁵⁶⁾, equacionam esta dupla funcionalidade de *museu* e de *templo*. Também a pequena igreja de aldeia (fig. 1), com variadíssimas soluções retabulares em azulejaria, figurações pintadas ou esculpidas, talha dourada, vitrais ou tapeçarias de épocas iniciais ou tardias, faz parte dos exemplos vividos simultaneamente como templos e museus, acumulando a função de representante da cultura no meio em que se insere.

Templos e museus, em vez de serem vistos e entendidos separadamente, como dois espaços distintos, podem ser considerados dois espaços similares, quase complementares, porque ambos resultantes de um património matricial. É o conjunto destes bens que se constitui na síntese essencial do sistema social envolvente. Nestes espaços cruzam-se crentes, peregrinos ou visitantes, uns e outros sempre com desejos não mensuráveis. Será através da formulação destes desejos que a obra se desvenda em cada indivíduo, deixando ver aquilo que se procura, adquirindo a dimensão estética que a colocará entre os objectos de arte.

⁽⁵⁵⁶⁾ Apresentação de duas vias de valorização do património eclesiástico através de casos como os que levaram à criação do Museu de Aveiro, o museu como o local que permite a exposição de obras, e o Museu de Alcobaça, onde o «*Museu é o Mosteiro*». HENRIQUE COUTINHO GOUVEIA, «Museus e museologia», in *A Igreja e a Cultura Contemporânea em Portugal*, coord. de Manuel Braga da Cruz e Natália Correia Guedes, Lisboa, Universidade Católica Editora, 2000, pp. 223.



Fig. 97. João Vieira. Cinco vitrais da Sé de Vila Real, 2004. Trata-se de uma obra muito pessoal, que resulta naturalmente das investigações estéticas e dos modos de expressão deste autor. Esta igreja possui ainda obras de Irene Vilar (sacrário, altar e ambão) e de Siza Vieira (cadeiras). O restauro deste espaço religioso de fundação medieval esteve a cargo do IPPAR.

A função prioritária das intervenções estéticas não será, nem no templo nem no museu, a da decoração ou cenário. Entendê-las somente desse ângulo é reduzi-las a uma ínfima parte da sua funcionalidade. Estas intervenções são todos os objectos que procuram dar resposta às interrogações sobre a vida interior, veiculando a presença permanente da representação de conceitos religiosos, prolongando a liturgia no infinito do tempo, como intermediários entre o espaço sagrado e o espaço divino que apenas a crença individual permite ver.

Geralmente a arte religiosa é vista de uma maneira espartilhada, em que cada categoria de objectos é estudada separadamente, como por exemplo a arquitectura, os vitrais, a tumulária, os retábulos, o mobiliário, as alfaias litúrgicas, os paramentos, os altares, as pias baptismais, de entre outros. O facto de todos estes elementos partilharem a mesma génese, a sublimidade da criação artística, e terem um objectivo comum, a transformação do espaço, conduziu-nos ao entendimento de serem passíveis de integração numa mesma categoria, que designámos por soluções retabulares.

As soluções retabulares utilizam todos os meios de expressão plástica, sejam aqueles que directamente têm a ver com a planimetria (como a pintura mural e de cavalete, a azulejaria, a tapeçaria, a fotografia e o vitral), sejam aqueles que mais têm a ver com a volumetria (como apedra, o cimento, os plásticos ou a madeira), para comporem um todo onde prevaleça o sentido da bidimensionalidade, uma vez que se privilegia a atitude da contemplação a partir de um ponto fixo. A sublinhar esta bidimensionalidade pressentida nas formas volumétricas contempladas a partir de um ponto fixo, o lado posterior das imagens esculpidas tem normalmente um grau de resolução técnica secundário. No mesmo sentido, da economia do pormenor secundário, se constroem imagens de santos com rostos em cima de armaduras estruturais vestidas com roupas, que variam consoante o calendário religioso.

Em relação à forma arquitectónica que o *templo* e o *museu* adquirirem, verificamos que a partir de meados do século XX o modo como se processa a sua integração no tecido urbano também os aproximou. A arquitectura religiosa, desvinculada da obrigatoriedade de implantação segundo os pontos cardeais e de respeitar a tradicional nave com tramos, transepto e absides, adquire as silhuetas da modernidade do desenho e dos materiais desta época. A geometria é agora o tema, uma vez que os meios tecnológicos actuais possibilitam todo o tipo de invenções formais e de construção. Substituídos os ancestrais materiais nobres da arquitectura religiosa, que quanto à delimitação do espaço sagrado, sempre foi respeitadora da planta basilical romana, salvo excepções pontuais, por outros

processos, foram formulados novos conceitos de espaço de culto cristão, colocando a planimetria do novo espaço mais próxima do conceito de *casa* do que de *templo*.

Na sequência deste duplo entendimento da igreja como *casa* e *templo*, tem sido imprimido à planificação dos espaços interiores ora um sentido de *sala*, que procura respeitar decretos conciliares dos anos 60, ora um sentido de *nave*, que tenta persistir com os modelos tradicionalistas. Mas em ambos se verifica uma interpretação da assembleia como sendo *plateia* e *balcão*, e o lugar do altar como *palco*.

Desenhando arestas, planos ortogonais ou oblíquos e grandes vãos e clarabóias, não ocultando os materiais de construção, tirando mesmo partido estético deles, organizando composições geométricas através da grande variedade de revestimentos cerâmicos aplicados nos exteriores e nos interiores retabulares, as novas igrejas, construídas depois do Concílio do Vaticano II, têm configurações exteriores passíveis de serem também conotadas com centros culturais ou museus, não fosse o sinal identificador da comunidade religiosa a que pertencem: a cruz.

Esta aproximação entre o templo e o museu, ou de como o primeiro podia também identificar-se com segundo, conduziu-nos, numa primeira fase ⁽⁵⁵⁷⁾, à origem das grandes arquitecturas retabulares que se construíram no século XVI em Portugal, que foram os primeiros e os únicos espaços disponíveis para a exposição pública de arte, tendo desempenhado um papel cultural activo na introdução do renascimento e do maneirismo no nosso país. Posteriormente, moveu-nos a necessidade de verificar o modo como a arte contemporânea surge integrada no contexto dos espaços religiosos. Poderíamos ter alargado a nossa investigação a outras religiões e culturas, mas prescindimos de o fazer por isso acarretar forçosamente pontos de vista muito abrangentes, mesmo universais. Assim, centrámo-nos sobretudo no retábulo enquanto objecto exclusivo do espaço religioso cristão, em Portugal, e na contemporaneidade, dividida entre uma Europa religiosa sediada em Roma e uma Europa cultural cheia de referências disseminadas por distintos centros, em função das épocas e das ocorrências.

A presença da temática religiosa cristã é frequente na obra de muitos artistas, umas vezes pela encomenda com garantia à partida de integração no espaço de culto, outra vezes pela vontade expressiva do seu autor, na intimidade do seu espaço de trabalho, sem a necessidade de qualquer enquadramento material. No primeiro caso os problemas que se

⁽⁵⁵⁷⁾ Referimo-nos à investigação levada a cabo entre 1982 e 1986 e concretizada em tese de mestrado, apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa: *Arquitectura Retabular no Século XVI em Portugal*.

colocam vão no sentido de resolver os constrangimentos que a instituição religiosa enuncia: as dimensões materiais, a iconografia e a estética. As imagens e as formas têm discursos bem definidos que raramente as desvinculam de pré-representações. São assuntos que exigem entendimentos mútuos e que, por exemplo, só dificilmente fazem sobressair o *escultor* do *santeiro*. Mas quando as limitações são compreendidas por cada um dos intervenientes da obra, as matérias e as estéticas tornam-se apenas os meios, e as obras surgem da natureza do acto de criar, veiculando, para além da sua importância cultural, uma dimensão religiosa muito mais forte (fig. 97). No segundo caso, verificamos que a temática retabular é recorrente em toda a produção artística europeia, e em Portugal também não se foge a esse princípio, fazendo o seu aparecimento em amostragens públicas, nos espaços sagrados que a sociedade laica civilizada não prescinde, o *museu*.

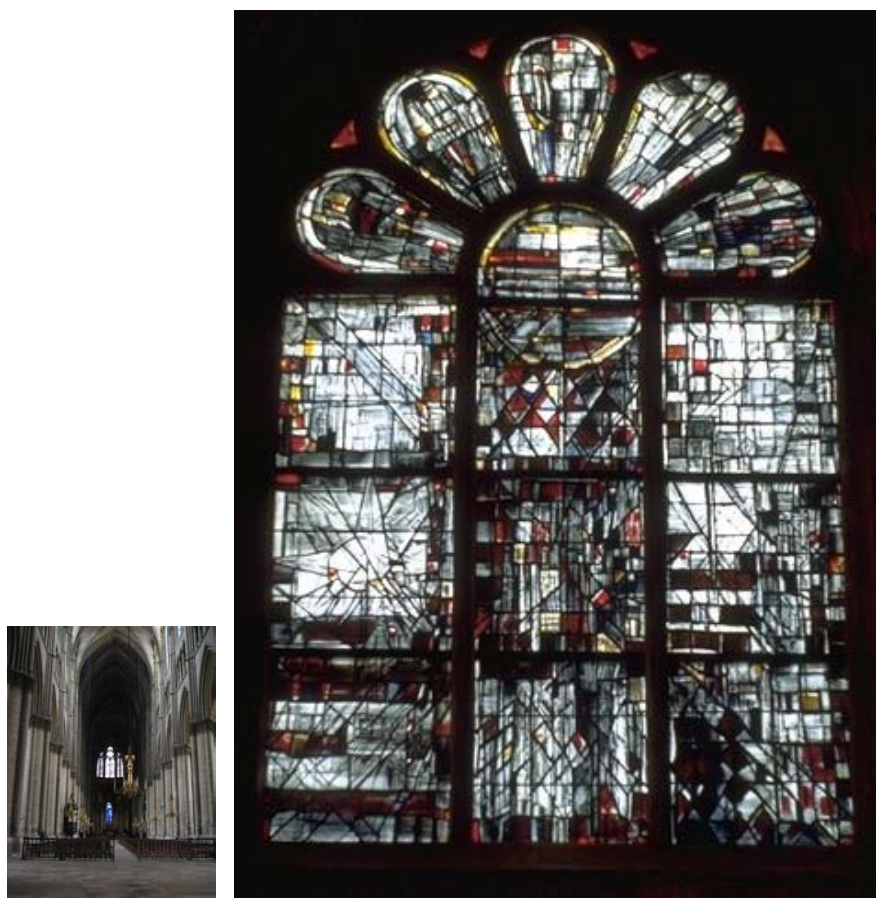


Fig. 98. Vieira da Silva, catedral de Reims, França. Oito vitrais, 1968.

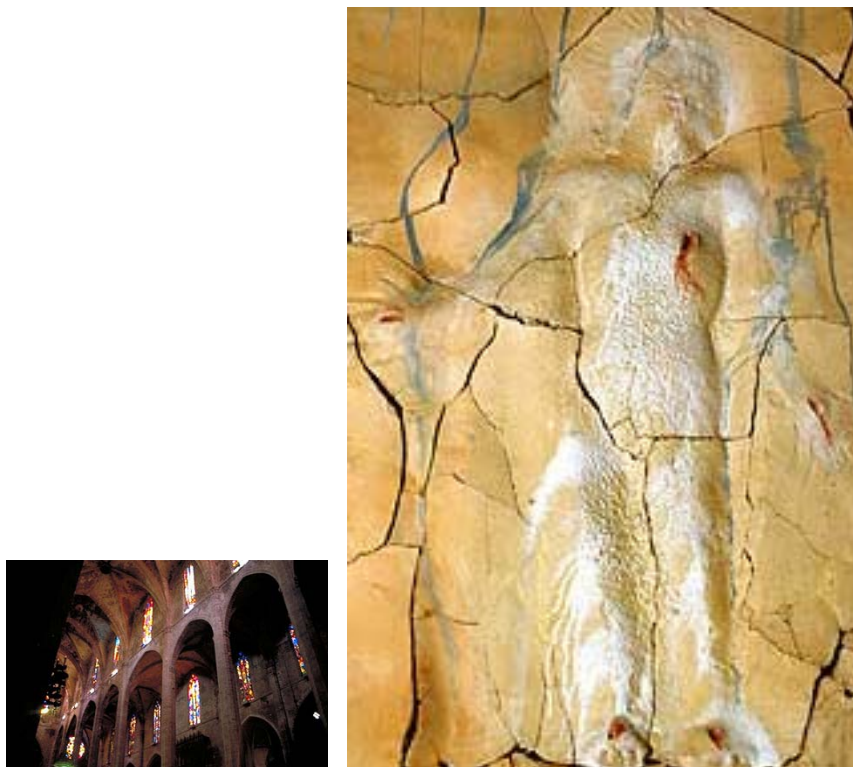


Fig. 99. Miguel Barceló, *Corpo de Cristo*, um pormenor do grande mural sobre a parábola dos pães e dos peixes. Revestimento cerâmico e vitral de uma capela da catedral, de fundação medieval, de Palma de Maiorca, 2002-2004.

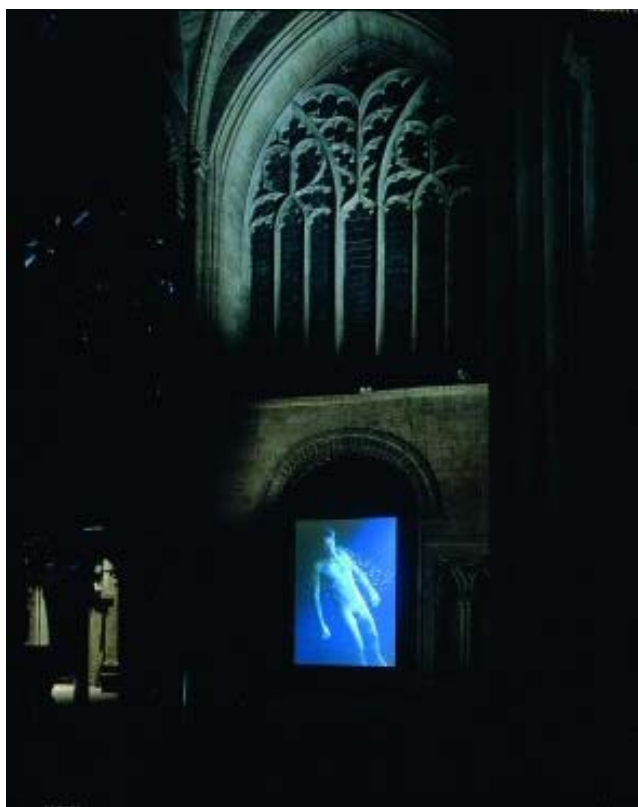


Fig. 100. Bill Viola, *O Mensageiro*, instalação temporária na catedral de Durham, 1996.

Muitos artistas, contribuíram ao longo do século XX, para a integração da arte contemporânea nos espaços de culto e para os transformar em espaços religiosos abertos, ecuménicos e capazes de aceitarem os princípios inter-religiosos enunciados no Concílio do Vaticano II. Matisse e Chagal viram as suas obras integradas em espaços de culto. De Matisse são todas as soluções retabulares encontradas na capela do Rosário da Maison Lacordaire des Dominicaines du Rosaire, em Vence (figs. 19 e 42-44). Chagal, autor de muitos vitrais, pinturas sobre tela, tapeçarias e mosaicos, presentes ao culto em diversas igrejas, participou na construção do Museu da Mensagem Bíblica, em Nice propositadamente desenhado para receber e expor uma obra sua sobre o *Antigo Testamento* (figs. 16 e 17). Este edifício, não se tratando de uma *igreja*, será no entanto redutor designá-lo de *museu*, pois trata-se acima de tudo de um *templo* onde o espírito ecuménico está presente. Mark Rothko tornou a capela da Universidade Católica Saint Thomas de Huston (fig. 29), num lugar de culto ecuménico. O oratório, de Miguelangelo Pistoletto, no Institut de Paoli-Calmettes, (figs. 27 e 28) é um espaço ecuménico. A catedral de Reims, com fundação em 1190, integra desde 1968 em perfeita convivência, oito vitrais de Maria Helena Vieira da Silva (fig. 98). O retábulo *Vida de Cristo*, de Keith Haring (fig. 41), é um objecto colocado ao culto em paralelo com a instalação de John Armleder, ambos na mesma Eglise de Saint Eustache. (figs. 5, 6, e 7). A instalação luminosa permanente na Igreja de Santa Maria de Chiesa Rossa em Milão, de Dan Flavin (fig. 39), a pintura retabular de Enzo Cucchi para a capela de Santa Maria *del Angelli*, na Suíça (figs. 49 e 63), a intervenção de Miquel Barceló na catedral medieval de Palma de Maiorca, (fig. 99), e ainda as instalações de Bill Viola com temáticas religiosas e referências culturais à pintura europeia, como por exemplo os *retábulos* São João da Cruz (1983) e Mensageiro (1996), este último exposto na catedral gótica de Durham (figs. 22-24 e 100), são exemplos de intervenções da arte contemporânea nos espaços de culto cristãos.

O espaço de culto quanto pensado exclusivamente em função das celebrações litúrgicas, por causa da dimensão temporal destas, pode ser visto como um espaço reservado ao espectáculo. Um espectáculo participado e intervencionado ou interagido pelo observador, que também é crente. Este espectáculo, com a dimensão temporal própria da respectiva liturgia, apela aos nossos cinco sentidos. Os sabores, os vapores e as atmosferas enevoadas, o corpo que comunga, a cor e as texturas das iluminações e dos panejamentos, os sons dos cânticos, hoje de géneros musicais muito variados, e o som da palavra dita ou lida a partir do livro sagrado colocado no ambão e repleta de conteúdos de ordem

simbólica, metafórica e poética, constroem o ambiente adequado para a celebração da eucaristia.

Este espectáculo, eminentemente visual mas no qual as soluções retabulares são apenas um componente, organiza-se como um acontecimento, *hapenning* ou *performance* ⁽⁵⁵⁸⁾, estabelecido por um calendário litúrgico muito preciso (pp. 74-75) e adaptado frequentemente aos hábitos e às realidades culturais de cada local. Depois de 1965, o Concílio do Vaticano II permitiu que as liturgias fossem celebradas nas línguas de origem, abdicando do latim. Com o latim as celebrações tornavam-se em representações mistérios só decifrados pelos iniciados no culto; com as línguas próprias de cada região, as palavras deixam de ser repetidas ou cantadas e passam a valer pelos conceitos nelas implicados facilitando no momento das celebrações uma maior interacção entre os crentes.

O espectáculo da liturgia tem uma dimensão temporal finita e promove o encontro de todos em redor da mesma mesa — o altar —, símbolo do corpo divino e veículo para uma *última ceia*. O espectáculo visual do espaço é, na sua globalidade, perceptível como «muro», como plano de projecção, no qual se desenham as formas que servem de *separação* entre espaço sagrado, onde o crente se situa, e o espaço divino que se almeja. O valor e a razão das soluções retabulares que preenchem os espaços de culto cristão residem sobretudo nesta delimitação.

O altar e o ambão são o centro do *espectáculo* religioso, e para que este aconteça muita da tecnologia contemporânea de comunicação é utilizada. A energia eléctrica possibilitou no interior das igrejas, a utilização de luz artificial e circuitos internos de televisão, ecrãs gigantes no exterior, celebrações religiosas seguidas em televisão, amplificadores de som, que difundem as mensagens dentro e para fora das igrejas, em todo o espaço urbano, e ainda o som artificial de sinos, relógios electrónicos e diversidade de estilos musicais. Todos estes meios transformaram as celebrações litúrgicas em *hapennings* festivos, tentando ser apelativos, convocando os fiéis para uma aproximação efectiva, concretizada em comunhões, leituras, cumprimentos, cânticos e procissões.

Porém, o retábulo, com a sua dimensão formal, integrado dentro desse espaço, apela à contemplação e à reflexão individuais e deve ser entendido como um meio que

⁽⁵⁵⁸⁾ A *performance*, com raízes nos *vernissages*, nas palestras e nos manifestos, corresponde a uma estratégia de apresentação de uma obra ou de uma ideia (arte conceptual), que só nos anos 70 adquire estatuto de género. O *hapenning* corresponde ao momento em que decorre o acto criativo, sendo inerente a toda a produção artística, mas apenas durante os anos 60 se reconhece esse acto como o primordial, podendo depois dar origem a testemunhos sob a forma de diferentes tipos de registo. Os *hapennings* são «una forma de espectáculo, en general cuidadosamente elaborado pero con cierto grado de espontaneidad. En él el artista realiza o dirige un evento que combina elementos de teatro y artes visuales», IAN CLIVERS, *Arte del Siglo XX*, Diccionarios Oxford-Complutense, Madrid, Editorial Complutense, 2001. p. 359.

transforma a dimensão temporal finita das celebrações litúrgicas numa dimensão espacial, eterna, característica do objecto artístico. Esta sua dimensão espacial, integrada e em convivência com o todo arquitectónico, contendo possíveis dissonâncias estilísticas ⁽⁵⁵⁹⁾, é um objecto permanente, sempre disponível para todo o tipo de peregrinações — religiosas ou culturais.

No espectáculo religioso, que também é visual, estes objectos cumprem, de facto, uma função cenográfica, mas que apenas decorre durante o tempo finito das liturgias. Com este entendimento, de que arte integrada nestes espaços pertence ao domínio das artes decorativas, a sua fruição e a sua compreensão ficarão limitadas a questões de gosto, de leitura iconográfica, de poder ou de propriedade, de valor material, desacreditando que nelas exista a possibilidade de se alcançar uma dimensão estética sublime ou divina. Deste modo não poderá perceber-se a arte contemporânea num espaço de culto cristão, nem tão-pouco toda a produção artística posterior a Giotto, pois esta foi, mais do que solução decorativa, o início da relação que o homem estabeleceu com Deus e que culminou na confirmação das suas capacidades criativas, no Renascimento.

Com intervenções como as de Matisse, Dan Flavin e Miquel Barceló reconhece-se na individualidade humana uma energia capaz de se revelar em certos momentos através de formas ou actos, deixando que estes se transformem em objectos disponíveis para todas as partilhas. No entanto, no século XX, estas intervenções de carácter expressivo nos espaços religiosos, correspondem a uma minoria aceite ao culto, e ainda não estão generalizadas nem fora de polémicas.

O ritmo de construção de novas igrejas foi muito acelerado depois de 1965, e as soluções retabulares apresentam algumas características que são de realçar. Continua a persistir um modelo figurativo, que revela uma sensibilidade *iconófila*, que tem a ver com a história cultural do cristianismo, onde prevalece o gosto pelas imagens herdado da cultura greco-romana. A abstracção surge frequentemente em composições geométricas através da aplicação de matérias aparentes ou revestimentos falsos, raramente entendidas como obra pelos seus utilizadores, pois é frequente presenciarmos imagens industriais sacralizadas ⁽⁵⁶⁰⁾ sobrepostas a elas.

⁽⁵⁵⁹⁾ Quando referirmos dissonâncias estilísticas, referimo-nos aos casos de convivência e integração de obras de diferentes períodos. Como exemplos, podemos citar o caso da igreja medieval de São Francisco do Porto, cujo espaço interior está repleto de uma deslumbrante talha do século XVIII, ou o caso dos oito vitrais de Vieira da Silva na catedral, também medieval, de Reims.

⁽⁵⁶⁰⁾ A designação de *imagens industriais sacralizadas* refere-se à produção em série de imagens de santos em oficinas, limitando-se a *decalcar*, *grosseiramente*, modelos setecentistas. Nelas apenas são cumpridas as regras da iconografia conducentes à sua identificação.



Fig. 101. Kiko Argüello, *Baptismo de Cristo*. Um dos sete painéis para a catedral de Almudena, Madrid, 2004.



Fig. 102. João Marcos, *A Noite, A Manhã e O Dia*. Retábulo da igreja do Seminário de Penafirme, 1992.

Sendo as soluções retabulares objectos com uma génese comum, a sublimidade da criação artística, todas as tecnologias são admitidas enquanto meios. Se o vitral, a cerâmica, o fresco, a pintura mural, a pintura sobre madeira e tela e as volumetrias em pedra e madeira, são meios já de si tradicionais, outros, já correntes nos domínios da produção artística do século XX, como por exemplo a fotografia, só muito subtilmente são integrados como soluções retabulares. Frequentemente, na fachada da basílica de Fátima são soltos dois pendões com a fotografia impressa de Francisco e Jacinta, de um lado e do outro da torre central. Sem ter sido conscientemente concebida e projectada como tal, com a fotografia e a arquitectura retabular em que é transformada a fachada, esta solução é realmente o primeiro retábulo quando da chegada do peregrino ao santuário. Este «retábulo dos Pastorinhos de Fátima», colocado em função das diversas celebrações, é também um retábulo móvel, à maneira dos primeiros retábulos na época medieval. A fotografia dos pastorinhos, tornada ícone, simultaneamente retrato e reportagem, pela realidade que transmite, vale por si e não propicia a invenção dos atributos que comumente caracterizam *os santos* e os identificam. A fotografia foi utilizada como o meio que hoje está disponível, ao mesmo tempo que a sensibilidade pela figuração tem sido continuada.

Nas últimas décadas foram muitas as igrejas construídas, e poucas as intervenções retabulares nelas integradas com características contemporâneas. Muitas vezes apenas prolongam as fórmulas já testadas nos anos 50, encarando-as como um mobiliário acessório ao culto.

No entanto, podem ser distinguidas atitudes diferenciadas, praticamente em simultâneo nos finais dos anos 90, correspondentes a obras integradas em espaços religiosos cristãos em pleno culto. Estamos a referir-nos às obras de João Marcos, padre pintor, João José Sousa Araújo, arquitecto, pintor e escultor, e Artur Bual, João Vieira e Vítor Lages, pintores.

Nestas obras, em que diferentes sensibilidades se encontram perfeitamente explícitas nas soluções retabulares produzidas, o respeito absoluto pela iconografia em João Marcos (fig. 102), expressividades individuais em Artur Bual (fig. 104), Sousa Araújo (Fig. 103), João Vieira (fig. 97), e a narratividade em Vítor Lages (105), equacionarmos a validade religiosa e estética de cada sensibilidade em relação à outra conduzir-nos-ia a uma uniformidade expressiva que certamente seria redutora. Isto poderia ajudar a definir uma arte cristã, feita por cristãos, mas esqueceria que o cristianismo, como religião, marcou decididamente toda a cultura europeia ocidental e, muito em particular, toda a sua produção artística.



Fig. 103. João José Sousa Araújo, interior revestido de azulejaria na Igreja de São João e São Pedro, no Estoril, 1995. Este revestimento é ainda complementado com grandes superfícies de luz filtrada por vitrais policromos.



Fig. 104. Artur Bual, retábulo-mor da Igreja de Nossa Senhora de Fátima, em Pegões.



Fig. 105. Vítor Lages, interior da Igreja de Nossa Senhora do Cabo, em Linda-a-Velha, 1999. Pintura mural sobre os quinze mistérios do rosário (v. nota 556).

A provar este facto temos os retábulos que desejam ser retábulos (n.º 3 do capítulo II), aqueles cuja motivação foi uma necessidade muito particular e sentida e que nunca foram pensados para serem objecto de culto. Eles dispõem à partida de uma entrega que garante a Verdade que se deve exigir a cada uma destas obras, independentemente das características formais e da diminuta previsibilidade de integração futura em local de culto, questionando-nos sempre sobre a sua autenticidade religiosa.

A Igreja tem medo de que o artista, de certa forma, se deixe tocar pelo *vício de Narciso*, mas o espaço de culto cristão só deve desejar obras *verdadeiras*, e qualquer obra só é *verdadeira* se aquele que a fizer *mergulhar* de facto nela. Depois de concretizada, a obra será autónoma, e os seus autores tornam-se meras fontes de informações necessárias para a preservação ou para análises materiais. A *obra*, dentro do espaço de culto cristão, ganha autonomia em relação aos meios utilizados, sejam estes os meios humanos ou os meios materiais — o óleo, o azulejo, o gesso, o barro, o cimento, a energia eléctrica, as resinas naturais e artificiais, etc. Essa autonomia será conseguida pelo modo e pela qualidade do olhar do observador, pois as suas motivações actualizam o objecto, e a imagem que formaliza dentro de si sobrepõe-se à sua presença como facto real.

O espaço de culto cristão é definido pelas superfícies murais da arquitectura. Este espaço foi sulcado na natureza pelo Homem e designado como sagrado para assim se diferenciar do espaço comum ou profano que o rodeia. Todas as soluções retabulares que o espaço interior encerra ajudam a desvendar um espaço divino, remetendo a realidade pluridimensional para um espaço virtual, tal como o faz a janela renascentista, que só as sensibilidades ou a fé podem perceber. Os retábulos têm uma dimensão pictórica, independentemente das tecnologias que envolvam a sua construção; tudo neles é bidimensionalidade, frontalidade e representação.



Fig. 106. Robert Gober. Crucifixo, pormenor de instalação na Matthew Marks Gallery, Nova Iorque, 2005.



Fig. 107. Thomas Struth, Igreja de São Zacarias, em Veneza. Fotografia, 181 cm x 230 cm, 1995. Este espaço interior (obra, templo e museu) é dominado pela estrutura retabular que enquadra uma pintura de Bellini.

Dentro destes espaços a intervenção estética adquire uma presença essencialmente pictórica pela ausência quase total de vultos perfeitos. Toda a escultura é elaborada em função de uma visão frontal, de uma frontalidade que se impõe, impedindo a circulação do crente em redor das imagens (figs. 2 e 48).

A bidimensionalidade prevalece, mesmo quando as coisas surgem nitidamente como escultura ou arquitectura. A cor, a textura, a ilusão, a alusão e a representação de espaços só mentalmente perceptíveis são universos muito específicos da pintura (figs. 38 e 107).

A Crucifixão, que tem uma presença constante nos espaços de culto cristãos e uma presença muito frequente na arte contemporânea (Robert Gober, fig. 106, Herman Nitsch, Francis Bacon, António Saura, fig. 75), corresponde a uma bidimensionalidade reforçada por dois eixos perpendiculares entre si. Um eixo vertical e um eixo horizontal, que se intersectam num ponto (fig. 1), acentuam uma nítida bidimensionalidade e apenas se percebem como visão frontal. Todas as soluções retabulares, no interior dos edifícios de todos os tempos, têm um valor bidimensional, eminentemente pictórico, evidente nos enquadramentos de madeira que finge ser de ouro, em todas as representações monocromáticas compostas por enormes quadrículas de azulejos que revestem os interiores, nos vitrais que projectam cores que se movem ao longo do dia e nas formas, cores e texturas que abrem outros espaços que se desvendam como divinos.

Esta bidimensionalidade integra uma variedade extensa de conhecimentos no mesmo espaço, numa instalação em crescimento progressivo com o objectivo de, através dela, se promover a autêntica sacralização desse templo.

A função das soluções retabulares não pode ser reduzida a um ornamento complementar da liturgia e ser compreendida como um diálogo com o belo, uma vez que os conteúdos que emana não pertencem a este domínio. As crucifixões, o Dia do Juízo Final, as imagens de universos infernais, as vias sacras, os mistérios dolorosos (v. nota 556) e as alusões aos martírios dos santos não podem ser entendidos como elementos de distração, ornamentos, manifestações mais ou menos exuberantes de luxos ou desenvolvimentos de conceitos sobre o belo. Estas figurações devem ser concebidas e entendidas como a liturgia, a festa ou o acontecimento prolongado no tempo e no espaço sagrado do templo.

As regras da sacralização foram estabelecidas em código, e a existência, dentro do espaço eleito como sagrado, de meios que se formalizem como fronteiras entre este espaço sagrado e o espaço das coisas sublimes é a missão que as soluções retabulares reservam

para si. E para o seu cumprimento não bastará uma sacralização oficial. Esta missão, acreditamos nós e esperamos ter aqui testemunhado argumentação suficiente para tornar expressiva a importância da integração da arte nos espaços de culto, continua a ser assumida pela presença da arte através do retábulo, ainda que este possa assumir muitos outros modos de o ser.

ANEXOS

Un lieu de recueillement et de prière

Michelangelo Pistoletto
Institut Paoli-Calmettes
Marseille

«Devant la nécessité de disposer d'un lieu culturel plus attentif à la diversité des religions en présence dans notre société, l'Institut Paoli-Calmettes (Centre régional de lutte et de recherche contre le cancer) commande à Michelangelo Pistoletto un lieu de recueillement et de prière pluriconfessionnel. Les quatre grandes religions monothéistes (Bouddhisme, Judaïsme, Christianisme, Islam) y sont représentées dans leurs spécificités. Un Espace de la Connaissance tient compte d'une nécessaire laïcité, non comme négation de la dimension religieuse de l'homme mais comme respect d'une pluralité confessionnelle, de ses expressions et manifestation.»

Éléments théoriques liés au projet Lieu de recueillement et de prière

Le Mètre cube d'infini

«Je voulais faire un travail composé de six miroirs retournés vers l'intérieur qui se refléteraient entre eux. L'effet serait seulement à imaginer, les miroirs étant si étroitement proches qu'on ne pourrait rien voir. Impossible d'entrer dans cette dimension, dimension absolument détachée, resterait la dimension réelle, là, à l'intérieur et l'imagination pure, là, à l'extérieur.» In *Sur la création des objets en moins*, M. Pistoletto (extrait).

Le Mètre cube d'infini, dernière œuvre de la série «Les objets en moins» (1965-1966), se projette à l'infini du mouvement, du temps et de l'espace. «Un mètre cube d'infini, un cube dans sa plus immédiate immatérialité.»

L'Art assume la religion

«Dans le miroir, l'homme et Dieu entrent dans la même dimension, mais sortent du dogme. De la liberté et de la responsabilité individuelle présentée par le miroir, naît non pas l'image figée de l'homme ou du divin, mais l'activité créatrice offerte à tous [...] L'art assume la religion revient à dire que l'art revendique comme sien ce secteur représenté par les structures qu'administrent la pensée (comme la religion). Ceci non pour les supplanter mais pour y substituer un système d'interprétation différent, destiné à donner la capacité aux gens d'exercer de façon autonome les fonctions de la pensée.» In *L'Art assume la religion*, M. Pistoletto (extrait).

«Je suis arrivé aux tableaux réfléchissants quelques années avant d'arriver sur la lune.

Cela se passait dans les années soixante, et c'est ainsi que nous avançons maintenant en regardant en arrière ou, si l'on préfère, nous reculons en regardant devant nous. C'est la prophétie du miroir qui se réalise. Je voudrais donc dire ceci: il y a quelque chose dans l'art de jadis qui n'a rien à voir avec l'artisanat. Les sculptures de l'Île de Pâques ne sont pas un travail d'artisanat, pas plus que ne le sont celles de Michelangelo Buonarroti. De même, il y a maintenant quelque chose dans l'art qui n'a rien à voir avec la technologie ou la science. Mais qu'avait-il dans l'art de jadis qu'on ne peut pas définir comme une production artisanale? La production de la sacralité.» In *Âme*, M. Pistoletto (extrait).

Fátima, Santuário de todas as religiões?

Padre Luciano Guerra, Reitor do Santuário de Fátima

Comunicado no congresso internacional «O presente do Homem e o futuro de Deus»
28 de Dezembro de 2003**Fátima, Santuário de todas as religiões?**

«1 — A Reitoria do Santuário de Fátima, e certamente outras instâncias da Igreja, receberam nestes últimos dois meses quantidades consideráveis de correspondência, por *e-mail*, fax, etc., no seguimento de uma notícia de sensação, publicada pelo semanário *Portugal News*, editado, em inglês, no Algarve, por ocasião do congresso internacional sobre «O presente do Homem e o futuro de Deus», que, conforme noticiámos, teve lugar em Outubro passado, no Santuário.

A notícia, que provocou reacções fortes dos navegantes da Internet (os que a nós se dirigiram foram cerca de uma centena), pretende que, com a inspiração de delegados da ONU e do Vaticano, e segundo declarações do Reitor do Santuário, Fátima ‘irá converter-se num centro inter-religioso (*interfaith*) onde as religiões do mundo se reunirão para prestar homenagem aos seus deuses’. E mais: ‘O futuro de Fátima ou a adoração de Deus e de sua Mãe (*the adoration of God and His Mother*) neste Santo Lugar deve passar pela criação de um santuário onde as diferentes religiões se possam misturar (*can mingle*)’. Finalmente, que ‘o Santuário está prestes a sofrer uma reconstrução completa com uma nova basílica-estádio (*stadium like basilica*), que vai ser erigida junto da existente’.

2 — É nossa convicção que a grande maioria, talvez a totalidade, das reacções recebidas é o resultado de uma longa orquestração, a partir dos Estados Unidos, por parte de pessoas que se opõem acirradamente ao Concílio do Vaticano II, sobretudo no que respeita a todas as suas aberturas, com relevo para o diálogo ecuménico e inter-religioso. Nos dias do congresso, manifestaram-se em Fátima mais duas organizações de contestação, com origem no Canadá e em França. Os mentores destes grupos entrincheiram-se, há dezenas de anos, atrás de uma argumentação cerrada, donde acusam as autoridades da Igreja, incluindo o próprio Papa, de hereges, apóstatas e infiéis à responsabilidade que lhes incumbe.

3 — Para que os leitores possam confrontar o teor da notícia do *Portugal News* com a alocução oral do Reitor na conclusão do congresso, única ocasião em que tomou a

palavra, e cujo texto integral publicamos na *Voz da Fátima*, aqui lhes citamos as únicas referências atinentes, tiradas da respectiva gravação: ‘É verdade que [...] estamos todos ainda muito longe de caminhar para uma única, ou por uma única, ponte. E poderíamos, por isso, tranquilizar-nos, uma vez que, se a ponte de um estiver a ruir, pode ser que a ponte do lado não esteja. Mas também é verdade que uma doença epidémica parece ter ameaçado a fé de todas as religiões, de todas as confissões, de todas as tradições, nestas últimas décadas. E por isso regozijamo-nos pela presença fraterna dos representantes de várias correntes espirituais, e estamos certos de que a sua presença veio abrir um caminho para maior abertura futura deste Santuário, que parece já, por providência divina, vocacionado para contactos e para o diálogo [...] quase explicitamente, com as igrejas orientais, ortodoxas e católicas, na mensagem do Anjo da Paz; e com a religião islâmica, pelo próprio nome que Deus quis escolher para a terra onde havia de aparecer Maria: Fátima.’

4 — Destas palavras pode concluir-se que estamos realmente abertos à universalidade, para o diálogo com outras práticas de fé, segundo a já longa prática da Igreja, mas não evidentemente para o culto, muito menos para o culto sacramental, que é a expressão mais perfeita e última da unidade cristã, e que infelizmente nem ainda com os nossos irmãos mais vizinhos das confissões protestantes é possível. No mesmo sentido, o espaço cultural que, se Deus quiser, começará a ser construído muito brevemente, e que por presunção do jornalista seria semelhante a um estádio, será de facto uma igreja, para nove mil pessoas sentadas, será destinado exclusivamente ao culto católico, ficará localizado não junto à actual basílica mas entre a Cruz Alta e a estrada nacional, e quando parecer oportuno, segundo o que vem acontecendo, em Fátima e em muitos outros locais sagrados, poderá receber irmãos de outras convicções que queiram fraternalmente conhecer o nosso modo de orar.

A pretensão do *Portugal News* de que o congresso de Outubro foi inspirado pela ONU e o Vaticano, e estaria ‘sob os auspícios da World Conference for Religion and Peace’, de que seria o seu encontro anual, não tem qualquer fundamento na realidade. A ideia do congresso nasceu totalmente na Reitoria do Santuário, e tirou a sua inspiração da leitura da mensagem, referida no número final deste comunicado, dentro do espírito do Vaticano II.»

<http://www.santuario-fatima.pt/2004-1.html>

Judeus, Cristãos e Muçulmanos!

Encontro inter-religioso

Discurso do Santo Padre João Paulo II no Pontifício Instituto Notre-Dame, Jerusalém
23 de Março de 2000*«Ilustres Representantes
Judeus, Cristãos e Muçulmanos!»*

1. Neste ano, no qual se celebra o bimilenário do nascimento de Jesus Cristo, estou deveras contente por ter podido satisfazer o meu grande desejo de realizar uma viagem aos lugares da história da salvação. Comove-me profundamente seguir os passos dos inúmeros peregrinos que, antes de mim, oraram nos lugares santos ligados às intervenções de Deus. Estou consciente de modo particular do facto de que *esta terra é santa para os Judeus, os Cristãos e os Muçulmanos*. Por isso, a minha visita não estaria completa sem este encontro convosco, ilustres responsáveis religiosos. Obrigado pelo apoio que a vossa presença oferece aqui, nesta tarde, à esperança e à convicção de pessoas tão numerosas entrarem numa nova era de diálogo inter-religioso. Estamos conscientes de que é necessário e urgente estabelecer vínculos mais estreitos entre todos os crentes, para garantir um mundo mais justo e pacífico.

Para todos nós *Jerusalém, como indica o nome, é a 'Cidade da Paz'*. Talvez nenhum outro lugar transmita o sentido de transcendência e de eleição divina que percebemos nas suas pedras, nos seus monumentos e no testemunho das três religiões que vivem, uma ao lado da outra, dentro dos seus muros. Nesta coexistência nem tudo foi ou será fácil. Contudo, devemos encontrar nas nossas respectivas tradições religiosas a sabedoria e a motivação superior para garantir o triunfo da compreensão recíproca e do respeito cordial [...]

<http://www.vatican.va/index.htm>

Carta do Papa João Paulo II Aos Artistas, 1999

‘Deus, vendo toda a sua obra, considerou-a muito boa’ (*Génesis*, I, 31).

«[...]»

No espírito do Concílio Vaticano II

11. O Concílio Vaticano II lançou as bases para uma renovada relação entre a Igreja e a cultura, com reflexos imediatos no mundo da arte. Tal relação é proposta na base da amizade, da abertura e do diálogo. Na Constituição pastoral *Gaudium et spes*, os Padres Conciliares sublinharam a ‘grande importância’ da literatura e das artes na vida do homem: ‘Elas procuram dar expressão à natureza do homem, aos seus problemas e à experiência das suas tentativas para conhecer-se e aperfeiçoar-se a si mesmo e ao mundo; e tentam identificar a sua situação na história e no universo, dar a conhecer as suas misérias e alegrias, necessidades e energias, e desvendar um futuro melhor’ (18).

Baseados nisto, os Padres, no final do Concílio, dirigiram aos artistas uma saudação e um apelo, nestes termos: ‘O mundo em que vivemos tem necessidade de beleza para não cair no desespero. A beleza, como a verdade, é a que traz alegria ao coração dos homens, é este fruto precioso que resiste ao passar do tempo, que une as gerações e as faz comungar na admiração’ (19). Neste mesmo espírito de profunda estima pela beleza, a Constituição sobre a sagrada liturgia *Sacrosanctum Concilium* lembrou a histórica amizade da Igreja pela arte e, falando mais especificamente da arte sacra, ‘vértice’ da arte religiosa, não hesitou em considerar como ‘nobre ministério’ a actividade dos artistas, quando as suas obras são capazes de reflectir de algum modo a beleza infinita de Deus e orientar para Ele a mente dos homens (20). Também através do seu contributo, ‘o conhecimento de Deus é mais perfeitamente manifestado e a pregação evangélica torna-se mais compreensível ao espírito dos homens’ (21). À luz disto, não surpreende a afirmação do Padre Marie-Dominique Chenu, segundo o qual o historiador da Teologia deixaria a sua obra incompleta se não dedicasse a devida atenção às realizações artísticas, quer literárias quer plásticas, que a seu modo constituem ‘não só ilustrações estéticas mas verdadeiros ‘lugares’ teológicos» (22).

[...]

Apelo aos artistas

14. Com esta Carta dirijo-me a vós, artistas do mundo inteiro, para vos confirmar a minha estima e contribuir para o restabelecimento de uma cooperação mais profícua entre a arte e a Igreja. Convido-vos a descobrir a profundidade da dimensão espiritual e religiosa que sempre caracterizou a arte nas suas formas expressivas mais nobres. Nesta perspectiva, faço-vos um apelo, a vós, artistas da palavra escrita e oral, do teatro e da música, das artes plásticas e das mais modernas tecnologias de comunicação. Este apelo dirijo-o de modo especial a vós, artistas cristãos: a cada um queria recordar que a aliança que sempre vigorou entre *Evangelho* e arte, independentemente das exigências funcionais, implica o

convite a penetrar, pela intuição criativa, no mistério de Deus encarnado e contemporaneamente no mistério do homem.

Cada ser humano é, de certo modo, um desconhecido para si mesmo. Jesus Cristo não se limita a manifestar Deus mas ‘revela o homem a si mesmo’ (23). Em Cristo, Deus reconciliou consigo o mundo. Todos os crentes são chamados a dar testemunho disto; mas compete a vós, homens e mulheres que dedicastes a vossa vida à arte, afirmar com a riqueza da vossa genialidade que, em Cristo, o mundo está redimido: está redimido o homem, está redimido o corpo humano, está redimida a criação inteira, da qual São Paulo escreveu que ‘aguarda ansiosa a revelação dos filhos de Deus’ (Romanos, VIII, 19). Aguarda a revelação dos filhos de Deus, também através da arte e na arte. Esta é a vossa tarefa. Em contacto com as obras de arte, a humanidade de todos os tempos — também a de hoje — espera ser iluminada acerca do próprio caminho e destino.»

IGREJA CATÓLICA. Papa, 1978-2005 (João Paulo II), *Carta de João Paulo II aos Artistas*, Lisboa, Edições Paulinas, 1999.

Movimiento Neocatecumenal Kiko Argüello

«1 - Los inicios: una síntesis teológico-catequética.

A principios de los años sesenta, Kiko Argüello, un pintor español, después de una crisis existencial, descubrió en el sufrimiento de los inocentes, el tremendo misterio de Cristo Crucificado, presente en los últimos de la tierra. Esta experiencia le llevó a abandonar todo, y siguiendo las huellas de Charles de Foucauld, se fue a vivir entre los pobres de las barracas de ‘Palomeras Altas’, en la periferia de Madrid. Carmen Hernández, también española, licenciada en Química, que había estado en contacto con la renovación del Concilio Vaticano II a través del P. Pedro Farnés Scherer (liturgista) y que, llamada por el Obispo, estaba tratando de formar un grupo para ir a evangelizar a los mineros de Oruro (Bolivia), conoció a Kiko Argüello.

El ambiente de las barracas era de los más degradados de la sociedad, constituido por gitanos y quinquis, en gran parte analfabetos, vagabundos, ladrones, prostitutas, jóvenes delincuentes, etc.

El temperamento artístico de Kiko, su experiencia existencial, su formación como catequista en los Cursos de Cristiandad, el impulso de evangelización de Carmen — formada en el Instituto de las Misioneras de Cristo Jesús — su preparación teológica (licenciada en Teología) y su conocimiento del Misterio Pascual y de la renovación del Concilio Vaticano II, unido al ambiente de los más pobres de la tierra, constituyeron el *humus*, el laboratorio, que dio lugar a una síntesis kerigmática, teológico-catequética, que es la columna vertebral de este proceso de evangelización de adultos, en que consiste el Camino Neocatecumenal.»

<http://www.camminoneocatecumenale.it/es/notastorica.htm>

**Perejaume, «Retrotabula»
ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo
Outubro de 2003, Vitoria-Gasteiz**

«ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, presenta la exposición ‘Retrotabula’ del artista catalán Perejaume. Retrotabula forma parte de un proyecto más amplio cuyas diferentes facetas se desarrollan en tiempos y lugares diferentes para constituir, como una red, una ‘obra extensa’ imposible de abarcar «en una sola mirada». Además de Vitoria-Gasteiz, Bruselas, Granada y Sant Pol de Mar (Barcelona), serán las coordenadas que definirán este retablo ‘territorial’, lugares en los que Perejaume ha programado acciones de diferente factura. El artista y escritor barcelonés presenta en ARTIUM, junto con una presentación de casi 60 obras de los últimos cinco años (pinturas, dibujos, vídeos, esculturas), el monumental resultado de una intervención en un monte cercano, un espacio natural que de esta manera queda conectado con el museo. Desde sus primeras exposiciones en 1974, la trayectoria de Perejaume se desarrolla en torno a una reflexión sobre el paisaje y los límites (los marcos, las molduras) de su representación, sobre la posición del observador en la misma y sobre su relación con el espacio museístico. Perejaume (Sant Pol de Mar, Barcelona, 1957) ha concebido un proyecto que se desarrolla en realidad en cuatro lugares diferentes y en momentos distintos: ARTIUM de Álava, Centro José Guerrero de Granada, Maison d’Erasmus de Bruselas y la cofradía de pescadores de Sant Pol de Mar, que conforman un retablo, una red. Para cada uno de estos lugares, Perejaume ha realizado propuestas diferentes: exposiciones en ARTIUM y Centro José Guerrero (a partir del 20 de noviembre) e intervenciones puntuales en Bruselas y Sant Pol.

Retrotabula es, por tanto, una exposición concebida como un ‘retablo territorial’, como una obra extensa inabarcable en una sola mirada cuyas diferentes presentaciones, espacios y tiempos acabarán unidos en una publicación final.

La propuesta de Perejaume en ARTIUM de Álava parte de la reflexión del autor sobre los límites del espacio museístico y su relación con el entorno natural. Con ese fin, el autor realiza una intervención en una cumbre cercana al monte Orixol, sobre el alavés

Valle de Aramaio. Sobre esa cumbre, Perejaume sitúa un muro blanco circular, una sala de museo de seis metros de diámetro, que por su parte inferior se adapta al relieve del terreno.

Una vez terminada y fotografiada, la pieza, Cambra-Cambril (Cámara-Camarín), se instala en el museo junto con la documentación fotográfica, conectando ambos espacios, sala de exposiciones y montaña. Las intervenciones en entornos naturales son una constante en la obra de Perejaume.

Recorrido por la exposición

Retrotabla se organiza en ARTIUM en tres espacios consecutivos dentro de la misma sala. El primero de ellos presenta una amplia selección de obras realizadas en los últimos cinco años, y en especial a partir de 2000. Las piezas se muestran colgadas sobre las paredes, instaladas sobre una gran superficie horizontal (como si fuera una pared más), o colocadas sobre una pequeña peana en el centro de la sala: Gran enmarcatge. Aureolació ocular (Gran enmarcado. Aureolación ocular), dos pequeñas esferas de oro que ‘atesoran la visión’.

En el segundo espacio, dispuesto en dos pasillos, Perejaume coloca dos instalaciones, dos auras o coronas, una dorada y otra negra, iluminadas con sendos cañones de luz. Finalmente, el cuarto espacio alberga la gran pieza central de la exposición, producto de la intervención realizada en Orixol, un cilindro inclinado cuya base es la irregular orografía de la montaña, provisto de una puerta por la que el visitante puede traspasar los límites externos de la obra.

Perejaume

Desde que en 1974 presentara su primera exposición individual [...]

[...]

‘¡Oh arquitectura forestal, injertada, aérea, flotante, con todo tipo de órdenes, copas y ramajes! ¡Y sin medidas ni límites! Yo mismo me siento convertido en leña en los troncos del recorrido, en la enramada de la materia. En las ataduras de la ufana ornamentación, por todo aquello que los árboles han querido y han hecho de mí. El aire se vuelve figuras y crece con nuevos acants y volutas que son como retablos cerrados, algunos de muy amplio despliegue si es que pudieran extenderse.’

‘Durar y dorar’, Perejaume, marzo de 2003.

Comisarios: Jorge Mestre y Iván Bercedo. Coordinación: Departamento de Exposiciones Temporales de ARTIUM de Álava.»

<http://www.portalmundos.com/mundoarte/noticias/exposiciones/perejaume.htm>

Musée national message biblique Marc Chagall

Le musée

«Les tableaux existaient. Chagall les a donnés à l'Etat, qui a accepté ce don et l'a constitué en collection muséale. Institué musée national par le ministre des Affaires culturelles de l'époque, André Malraux, le Musée Chagall devait logiquement trouver sa place à Paris. C'est la politique de décentralisation mise en place par la Commission du V Plan qui a permis que le musée soit édifié à Nice. Chagall souhaitait que le musée fût dans un lieu paisible: c'est le terrain de l'olivette sur la colline de Cimiez, ainsi nommé parce que s'y trouvait une oliveraie dont restent quelques arbres dans le jardin actuel, qui a été retenu et donné par la Ville de Nice à l'Etat en 1968.

Chagall devient ainsi le premier artiste vivant pour qui soit conçu un musée destiné à accueillir son œuvre. Il put de la sorte collaborer, dès l'origine du programme architectural, avec l'architecte désigné par le directeur des Musées de France, André Hermant (1908-1978), et organiser avec lui la conception et la distribution des espaces d'expositions.

André Hermant était un disciple avoué d'Auguste Perret. Architecte moderne, donc soucieux de fonctionnalité. Il a su cependant donner à toutes ses réalisations un ton personnel: le musée Chagall en tout cas est un modèle d'adaptation d'une architecture à une œuvre et l'on découvre à cette occasion que pour un architecte s'adapter aux œuvres d'art n'implique pas nécessairement une perte d'identité. Le musée Chagall qui sert admirablement l'artiste conserve une architecture originale et forte. En fait, la structure de base du musée a été conçue très tôt par l'architecte: un musée construit comme une vaste villa, en balcon au-dessus de la ville de Nice avec une entrée à l'arrière du bâtiment, vers la colline, et une façade au sud, vers la mer. Une grande salle pour recevoir la *Message Biblique*: le visiteur y est accueilli, comme dans une nef d'église après le passage d'un porche sombre, par la lumière naturelle. C'est la seule salle du musée à caractère solennel, disposant d'une grande hauteur sous plafond, vaste espace accordé à la monumentalité des tableaux. L'éclairage latéral favorise néanmoins l'impression d'être dans une demeure plutôt que dans un musée. Avec son plan simple — deux barres orthogonales, l'une pour la *Message Biblique*, l'autre pour toutes les autres salles et les espaces de service — avec son éclairage latéral, sa disposition sur la colline, le bâtiment conçu par Hermant mêle de façon très réussie le symbolisme religieux (les oppositions du sombre et du lumineux; les vitraux de l'auditoire) et les signes de l'intime (le bassin, la terrasse, les échappées sur le paysage alentour). L'accrochage des peintures, dans la grande salle, voulu pour Chagall lui-même, ne suit pas d'ordre chronologique: le visiteur est plutôt guidé par sa sensibilité que par un parcours imposé ⁽⁵⁶¹⁾ [...]»

In *Musée national message biblique Marc Chagall*, coord. de Jean-Michel Foray e Françoise Rossini-Paquet, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, pp. 11-14.

⁽⁵⁶¹⁾ Sobre André Hermant, v. Nathalie Roulleau, in *André Hermant, architecte et urbaniste (1908-1978)*, tese de doutoramento, Université d'Aix-Marseille I, 1998.

**Contrato de execução de retábulo
para a Igreja de Santo Estêvão em Valença do Minho**

«Francisco Correia, ‘pintor da cidade do Porto’, compromete-se a fazer o retábulo e as pinturas para o retábulo-mor da igreja colegiada de Santo Estêvão de Valença (Minho), obedecendo estas ao desenho acordado previamente (‘histórias q lhe dere os snõres cónegos p hu papel assinado seu’), e sobre a vida de Santo Estêvão: ‘Santo Estêvão pregando a aceitação do Evangelho; o apedrejamento de Santo Estêvão, a deposição no tumulo; o sonho de Luciano; e o encontro das relíquias.’ Francisco Correia fez este retábulo depois de a mesma encomenda ter sido feita um ano antes a um outro (Manuel Arnao).

‘ao primeiro dia do mes de setembro de 72 digo de setenta e dous na collegida igrã de Sto. Est. de Val.ça de Minho juntos em Cabido os R. dos Snores dignidades e cónegos q presentes estavam determinarão e assentarão cõ Fr. Correa pintor da cidade do Porto que elle lhes pintasse o retablo do altar por preço e coantia de oitenta mil rs em que se concertarõ o qual retablo elle dito Fr.co correa se obrigou a pintar e a dourar abastadam.te com muito finas tintas q nunca desliga e Dourara todas as collumnas e os três pilares com seus romanos dourados e os campos dazul. S. Dos pilares e todos os mais frysos dourados seus resaltos seus romanos douro / e os capos dazul. Todos os serafins e medalhas dourados e os rostos e carnes encarnadas, de modo que toda a macenaria será dourada e esmaltada onde for necessário como melhor fiq / e ho ouro será a óleo muito polido e lustroso hos painéis pintadas as histórias q lhe dere os snõres cónegos p hu papel assinado seu / as quaesserão muito bem historiadas e de m.to boas tintas e finas e acabadas de man.ra que se fore servidos chamar official que diga se esta conforme / e se val o preço q se da por elle. E as pagas serão. S. A primeira quando começar apintar q será por pascoa pouco mais ou menos e a segunda no meio da obra e a terceira na fí della. E assi declararão todos q vendose pr. Officiaes ajuda q mais valha não lhe dem mais do dito preço porq elle [...]’»

Domingos de Pinho Brandão, *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto*, Porto, Câmara Municipal do Porto, Diocese do Porto e Centro de Estudos Humanísticos Erzbistum Köln, 1984, pp. 80-83.

**Development of the Museum Definition according to ICOM Statutes
(1946-2001)**

(ICOM Statutes, amended by the 20th General Assembly of ICOM, Barcelona, Spain, 6 July 2001)

«1946

Article II — Section 2

The word ‘museums’ includes all collections open to the public, of artistic, technical, scientific, historical or archaeological material, including zoos and botanical gardens, but excluding libraries, except in so far as they maintain permanent exhibition rooms. (Constitution and By-Laws of the International Council of Museums, 1946.)»

«2001

Article 2 — Definitions

1. A museum is a non-profit making, permanent institution in the service of society and of its development, and open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits, for purposes of study, education and enjoyment, material evidence of people and their environment.
 - a) The above definition of a museum shall be applied without any limitation arising from the nature of the governing body, the territorial character, the functional structure or the orientation of the collections of the institution concerned.
 - b) In addition to institutions designated as ‘museums’ the following qualify as museums for the purposes of this definition:
 1. Natural, archaeological and ethnographic monuments and sites and historical monuments and sites of a museum nature that acquire, conserve and communicate material evidence of people and their environment;
 2. Institutions holding collections of and displaying live specimens of plants and animals, such as botanical and zoological gardens, aquaria and vivaria;
 3. Science centres and planetaria;
 4. Non-profit art exhibition galleries;
 5. Nature reserves;
 6. International or national or regional or local museum organisations, ministries or departments or public agencies responsible for museums as per the definition given under this article;
 7. Non-profit institutions or organisations undertaking conservation, research, education, training, documentation and other activities relating to museums and museology;
 8. Cultural centres and other entities that facilitate the preservation, continuation and management of tangible or intangible heritage resources (living heritage and digital creative activity);
 9. Such other institutions as the Executive Council, after seeking the advice of the Advisory Committee, considers as having some or all of the characteristics of a museum, or as supporting museums and professional museum personnel through museological research, education or training.»

http://icom.museum/hist_def_eng.html

BIBLIOGRAFIA

AA. VV., *Art at the turn of the millennium*, Colónia, Tachen, 1999.

AA. VV., *Arte do Século XX*, Colónia, Taschen (dois volumes), 1999.

AA. VV., *Atlas de Arquitectura*, 1.º e 2.º vols., Madrid, Alianza Atlas, 1884.

AA. VV., *Diccionario del Arte Moderno*, dir. por Vicente Agujera Cerni, Valência, Fernando Torres, 1979.

AA. VV., *Le Livre des expositions universelles 1851-1989*, Paris, Union centrale des arts, 1983.

AA. VV., *Les Polyptyques, le tableau du Moyen âge au vingtième siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990.

AA. VV., *Museus para o Novo Milénio*, Munique, Ed. Prestel, 1999.

ARCHER, Michel, *Art since 1960*, Londres, Thames & Hudson, 2002.

ARDENNE, Paul, *Art – L'Âge Contemporain*, Paris, Editions du regard, 1997.

BALL, Philip, *Histoire vivante des couleurs: 5000 ans de peinture racontée par les pigments*, Paris, Editions Hazan, 2005.

BEVOLO, Leonardo, *Origenes del Urbanismo Moderno*, Madrid, H. Blume Ediciones, 1976

BLISTENE, Bernard, *A History of 20th-Century Art*, Paris, Flammarion - Beaux Arts Magazine, 2001.

BRUSATIN, Manlio, *Histoire des couleurs*, Paris, Flammarion, 1986.

CHILVERS, Ian, *Arte del Siglo XX*, Diccionarios Oxford-Complutense, Madrid, Editorial Complutense, 2001.

DENIS, Maurice, *Du Symbolisme au classicisme*, Paris, Hermann, Bibliothèque des Halles, 1964.

DORFLES, Gillo, *Ultimas tendencias del arte de hoy*, Barcelona, Editorial Labor, 1976.

FERRIER, Jean-Louis, *Art of the 20th century*, Turim, Editions du Chêne, 1999.

FUSCO, Renato de, *História da Arte Contemporânea*, Lisboa, Editorial Presença, 1988.

GOMBRICH, Ernest H., *L'Art et son histoire* (dois tomos), Paris, Editions René Julliard, 1967.

HONNEF, Klaus, *Arte Contemporânea*, Colónia, Benedikt Taschen, 1994.

LAMPUGNANI, Vittorio Magnago, «A arquitectura da arte: Os museus dos anos 90», in *Museus para o Novo Milénio*, Munique, Prestal Verlag, 1999, pp11-14.

LUCIE-SMITH, Edward, *Art Tomorrow*, Paris, Editions Pierre Terrail. 2002.

LUCIE-SMITH, Edward, *Artes visuales en el siglo XX*, Colónia, Könemann, 2000.

MORENO, Paolo, *Pintura Griega*, Madrid, Mondadori Editora, 1988.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène E., *Dictionnaire de l'architecture médiévale*, Paris, Bibliothèque de l'image, 1997.

WHEELER, Daniel, *L'Art du XX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1992.

AA. VV., *A Escultura de Joaquim Correia*, Lisboa, Edições Verbo, 1982.

AA. VV., *Álvaro Rocha, Uma Nova Arte Sacra*, Porto, Dividendo Edições, 1999.

AA. VV., *Arquitectura Moderna Portuguesa, 1920-1970*, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 2004.

AA. VV., *Bual 94* (homenagem do município da Amadora ao pintor Artur Bual), Amadora, Câmara Municipal da Amadora, 1994.

AA. VV., *Canto da Maya Escultor*, Lisboa, Fundação de Calouste Gulbenkian, 1990.

AA. VV., *Carlos Bonvalot 1893-1934*, Cascais, Instituto Português dos Museus-Câmara Municipal de Cascais, 1995.

AA. VV., *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, coord. de Paulo Pereira, Lisboa, Editorial Presença, 1989.

AA. VV., *Dicionário da Pintura Universal*, Lisboa, Estúdios Cor (três volumes), 1962-1963.

AA. VV., *Dórdio Gomes, Frescos*, Matosinhos, Museu da Quinta de Santiago, Centro de Arte de Matosinhos, 1997.

AA. VV., *História da Arte em Portugal* (catorze volumes), Lisboa, Publicações Alfa, 1986.

AA. VV., *História da Arte Portuguesa*, dir. de Paulo Pereira, Lisboa, Círculo de Leitores (três volumes), 1995.

AA. VV., *História das Artes Plásticas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.

AA. VV., *José Rodrigues*, Lisboa, Soctip Editora, 1990.

- AA. VV., *Lino António*, Leiria, Câmara Municipal de Leiria, 1998.
- AA. VV., *Mestre Barata Feyo*, exposição retrospectiva, Porto, Escola Superior de Belas-Artes do Porto, 1981.
- AA. VV., *O Púlpito e a Imagem — Os Jesuítas e a Arte*, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1996.
- AA. VV., *O Vitral, História, Conservação e Restauro*, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 1995.
- AA. VV., *Paula Rego*, Porto, Museu de Serralves, 2004.
- AA. VV., *Querubim — Obra Cerâmica (1954-1994)*, Lisboa, Electa.Lisboa94, 1994.
- AA. VV., *Resende, Pintura sobre Papel*, exposição, Lisboa, Galeria Valbom, 2004.
- AA. VV., *Sá Nogueira, Retrospectiva*, Lisboa, Museu do Chiado, 1998.
- ACCIAIUOLI, Margarida, *Fernando Lemos*, Lisboa, Editorial Caminho, 2005.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto, *António Carneiro*, Lisboa, Editorial Caminho, 2005.
- ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, *Vias Medievais. Entre Douro e Minho*, Porto, Universidade do Porto, 1968 (tese de licenciatura).
- ALMEIDA, Pedro Vieira, e FERNANDES, José Manuel, «A arquitectura moderna», in *História da Arte em Portugal*, 14.º vol, Lisboa, Publicações Alfa, 1986.
- ALVES, Natália Marinho Ferreira, «Retábulo da igreja de Marvila», in *Dicionário da História Religiosa de Portugal*, dir. de Carlos Moreira Andrade de Azevedo, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000.
- ALVES, Natália Marinho Ferreira, *Escola de Talha Portuense*, Lisboa, Edições Inapa, 2001.
- ANACLETO, Regina, «Neoclassicismo e Romantismo», in *História da Arte em Portugal*, 10.º vol., Lisboa, Edições Alfa, 1986.
- ANDRADE, Arsénio Sampaio de, *Dicionário Histórico e Biográfico*, Lisboa, Tipografia Minerva, 1959.
- AREIA, Mário, *A Estatuária Religiosa no Monte Sameiro do Escultor Raul Xavier*, Lisboa, Instituto Português de Arqueologia, História e Etnografia e Academia Portuguesa de Ex-Líbris, 1961.
- BEAUMONT, Maria Alice, *As 50 Melhores Obras de Arte em Museus Portugueses*, Lisboa, Chaves Ferreira Publicações, 1991.
- BORGES, Nelson Correia, «Do barroco ao rococó», in *História da Arte em Portugal*, 9.º vol., Lisboa, Publicações Alfa, 1986.

BORGES, Nelson Correia, *A Arte nas Festas do Casamento de D. Pedro II*, Porto, Paisagem Editora, s. d.

BRANDÃO, Domingos de Pinho, *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto*, Porto, Câmara Municipal do Porto, Diocese do Porto e Centro de Estudos Humanísticos Erzbistum Köln, 1984.

CARVALHO, José Alberto Seabra, «Pintura I — Do gótico ao neoclássico», in *Dicionário da História Religiosa de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, pp. 449-453.

CASTRO, António Osório, *Os Painéis do Museu de Lisboa*, Barcelos, Livraria Civilização Editora, 1988.

CASTRO, Laura, «Sentido do fresco na obra de Dórdio Gomes», in *Dórdio Gomes, Frescos*, Matosinhos, Museu da Quinta de Santiago, Centro de Arte de Matosinhos, 1997.

CASTRO, Laura, *Augusto Gomes*, exposição, Matosinhos, Câmara Municipal de Matosinhos, 2000.

CASTRO, Laura, *Júlio Resende*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Coleção Arte e Artistas, 1999.

CORREIA, Emanuel, *Soares Branco, Mestre Escultor*, Lisboa, Chaves Ferreira Publicações, 1998.

CORREIA, VIRGÍLIO, *Livro da Mui Nobre e sempre Leal Cidade de Lisboa, 1572*, Coimbra, 1926.

COSTA, Lucília Verdelho da, *Ernesto Korrodi*, Lisboa, Editorial Estampa, 1997.

COUTO, Matilde Tomás do, «Notas biográficas», in *Carlos Bonvalot, 1893-1934*, Cascais, Instituto Português dos Museus-Câmara Municipal de Cascais, 1995.

DELGADO, Iva, *Memórias da Vida de Cela*, Câmara Municipal de Alcobaça, 1986.

DIAS, Jaime Lopes, *Festas e Divertimentos da Cidade de Lisboa*, Lisboa, Livraria Féris, 1940.

DIAS, Pedro, «O gótico», in *História da Arte em Portugal*, 4.º vol., Lisboa, Publicações Alfa, 1986.

FERNANDES, Fátima e CANNATÀ, Michel, *Arquitectura Portuguesa Contemporânea, 1991-2001*, Porto, Edições Asa, 2001.

FERREIRA, Mota, *Mestre Acácio Lino — O Pintor e a Obra*, Porto, Livraria Latina Editora, 1942.

FRANÇA, José-Augusto, «Raul Lino, arquitecto da geração de 90» in *Exposição Raul Lino*, Lisboa, Fundação de Calouste Gulbenkian, 1970, pp. 73-114.

FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX* (dois volumes), Lisboa, Livraria Bertrand, 1966.

FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX*, Amadora, Livraria Bertrand, 1974.

FRANÇA, José-Augusto, *Almada — O Português sem Mestre*, Lisboa, Estúdios Cor, 1974.

FRANÇA, José-Augusto, *Almada*, Lisboa, ARTIS, 1963.

FRANÇA, José-Augusto, *António Pedro — 1909-1966*, Lisboa, Fundação de Calouste Gulbenkian, 1979.

FRANÇA, José-Augusto, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1977.

FRANÇA, José-Augusto, *O Modernismo na Arte Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve, 1980.

GONÇALVES, A. Nogueira, *Estudos de História da Arte do Renascimento*, Porto, Paisagem Editora, 1984.

GONÇALVES, Flávio, *História da Arte, Iconografia e Crítica*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Coleção Arte e Artistas, 1990.

GONÇALVES, Flávio, *O Retábulo de Santiago*, Lisboa, ARTIS, 1963.

GONÇALVES, Rui Mário, «De 1945 à actualidade», in *História da Arte em Portugal*, 13.º vol., Lisboa, Publicações Alfa, 1986.

GONÇALVES, Rui Mário, «Os pioneiros da modernidade», in *História da Arte em Portugal*, 12.º vol., Lisboa, Publicações Alfa, 1986.

GONÇALVES, Rui Mário, *Almada Negreiros*, Lisboa, Editorial Caminho, 2005.

GONÇALVES, Rui Mário, *Pintura e Escultura em Portugal — 1849-1980*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1980.

GORDALINA, Rosário, «Outros pintores portugueses em Itália no início do século XV», in *Álvaro Pires de Évora*, Lisboa, Comissão Nacional para a Comemoração dos descobrimentos Portugueses, 1994, pp. 73-86.

GUEDES, Fernando, «Breve nota onde se relembra um efémero movimento artístico na cidade do Porto e se recorda também um pintor modernista quase desconhecido» (sobre Adalberto Sampaio), in *Estudos de Arte e História*, Lisboa, Vega, 1995.

GUSMÃO, Adriano, *António Lino, Mostra del pittore*, Lisboa, Instituto Italiano di Cultura in Portogallo-Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1954.

HENRIQUES, Paulo, «Tempos paralelos», in *Carlos Bonvalot (1893-1934)*, Cascais, Instituto Português dos Museus-Câmara Municipal de Cascais, 1995.

- HENRIQUES, Paulo, *José Malhoa*, Lisboa, Edições Inapa, 1996.
- JÚNIOR, Portela, *Leopoldo de Almeida*, Caldas da Rainha, Livraria Sá da Costa, 1955.
- LAMEIRA, Francisco, *A Talha no Algarve durante o Antigo Regime*, Faro, Câmara Municipal de Faro, 2000.
- LAMEIRA, Francisco, *Inventário Artístico do Algarve, A Talha e a Imaginária*, Faro, Secretaria de Estado da Cultura, 1989.
- LANGHAMS, Franz-Paul, *As Corporações dos Oficiais Mecânicos*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1943.
- MACEDO, Diogo, *Francisco Franco*, Lisboa, ARTIS, 1956.
- MACHADO, José Pedro, in *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, 2.^a ed., Editorial Confluência, 1967.
- MARKL, Dagoberto, «Os ciclos: das oficinas à iconografia», in *História da Arte Portuguesa* (vol. II), dir. de Paulo Pereira, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, pp. 240-277.
- MECO, José, *Azulejaria Portuguesa*, Lisboa, Bertrand Editora, 1985.
- MONTEZ, Paulino, *As Belas-Artes nas Festas Públicas em Portugal*, Lisboa, António Maria Pereira, 1931.
- MOREIRA, Rafael, «A ‘descoberta’ dos painéis», in *Nuno Gonçalves — Novos Documentos*, Lisboa, Instituto Português dos Museus/Reproscan, Lisboa, 1994.
- PAMPLONA, Fernando, *Dicionário dos Pintores e Escultores Portugueses ou Que Trabalham em Portugal*, 2.^a ed. (cinco volumes), Barcelos, Livraria Civilização Editora, 1988.
- PAMPLONA, Fernando, *Um Século de Pintura e Escultura em Portugal*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1943.
- PEREIRA, Fernando António Baptista, *História da Arte em Portugal, Época Moderna (1500-1800)*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992.
- PEREIRA, Paulo, *2000 Anos de Arte em Portugal*, Lisboa, Temas e Debates, 1999.
- PINA, Manuel António, «Passagens», in AA. VV., *Álvaro Rocha, Uma Nova Arte Sacra*, Porto, Dividendo Edições, 1999.
- PORFÍRIO, José Luís, «O museu — Espaços e exposição», in *Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa*, Munique, Hirmer Verlag München, 1999, pp. 36-43.
- PORTELA JÚNIOR, *Leopoldo de Almeida*, Caldas da Rainha, Livraria Sá da Costa, 1955.
- PORTELA, Artur, *Salazarismo e as Artes Plásticas*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve, 1982.

REIS, Teresa, *Laureano Ribatua — 40 Anos de Escultura*, Lisboa, Edições ASA, 1999.

RIBEIRO, Ana Isabel, *Manuel Cargaleiro, Pintura 1957-1997*, Lisboa, Livros Horizonte, 1997.

RIO-CARVALHO Manuel, «Do Romantismo ao Fim do Século», in *História da Arte em Portugal*, 11.º vol., Lisboa, Publicações Alfa, 1986, p. 100.

RODRIGUES, António, *Jorge Barradas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995.

RODRIGUES, Dalila, «Vasco Fernandes e a oficina de Viseu», in *Grão-Vasco*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992.

RODRIGUES, Maria J. M., *A Igreja de S. Roque*, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1980.

RODRIGUES, Maria, SOUSA, Pedro, e BONIFÁCIO, Horácio, *Vocabulário Técnico e Crítico de Arquitectura*, Coimbra, Quimera, 1990.

SAIAL, Joaquim, *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, Mirandela, Bertrand Editora, Mirandela, 1991.

SALTEIRO, Ilídio, «Silvestre Faria Lobo», «A talha da Igreja da Madre Deus», «A talha da igreja das Mercês (Évora)», «Estilo nacional», «A talha da Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Cardais», «A talha da Igreja de Nossa Senhora da Pena», «Manuel Abreu do Ó», «Sebastião Abreu do Ó» e «Retábulo», in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, coord. de Paulo Pereira, Lisboa, Editorial Presença, 1989.

SALTEIRO, Ilídio, *Arquitectura Retabular no Século. XVI*, (tese de mestrado), Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1987.

SANTOS, Armando Vieira, *O Retábulo da Igreja do Paraíso*, Lisboa, ARTIS, 1958.

SANTOS, Rui Afonso, «Apontamentos para a história do vitral em Portugal no século XX», in *O Vitral, História, Conservação e Restauro*, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 2000.

SERRÃO, Vítor, *A Pintura Maneirista em Portugal*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1982.

SERRÃO, Vítor, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

SILVA, Raquel H., *Aurélia de Sousa*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1997.

SILVA, Raquel Henriques da, «Os museus: História e prospectiva» in *Século XX. Panorama da Cultura Portuguesa*, 3.º vol., coord. de Fernando Pernes, Porto, Edições Afrontamento e Fundação de Serralves, 2002, pp. 63-108.

SMITH, Robert, *A Talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1962.

SOUSA, Rocha de, «O outro lado do rosto ou o visível e o invisível» in *Eduardo Nery, Pinturas 2003*. Lisboa: Galeria Valbom, 2003.

SOUSA, Rocha de, *Tomaz Vieira, Bicéfalos*, Ponta Delgada, Galeria Fonseca Machado, 2003.

TANNOCK, Michael, *Portuguese 20th century artists: a biographical dictionary*, Chichester, Phillimore, 1978.

TEIXEIRA, Luís Manuel, *Dicionário Ilustrado de Belas-Artes*, Lisboa, Editorial Presença, 1985.

VASCONCELOS, Florido de, «Mestre Diogo Fresquista», in *Dórdio Gomes, Frescos*, Matosinhos, Museu da Quinta de Santiago, Centro de Arte de Matosinhos, 1997.

AA. VV., *Álvaro Rocha, Uma Nova Arte Sacra*, Porto, Dividendo Edições, Janeiro de 1999.

AA. VV., *Annunciation*, Londres, Phaidon Press, 2000.

AA. VV., *Cattedrali d'Arte: Dan Flavin per Santa Maria in Chiesa Rossa*, coord. de Germano Celant, Milão, Fondazione Prada, 1998.

AA. VV., *Código de Direito Canónico*, 3.^a ed., Braga, Editorial Apostolado da Oração, 1983.

AA. VV., *Concílio Ecuménico Vaticano II, Documentos Conciliares e Pontifícios*, 11.^a ed., Braga, Editorial Apostolado da Oração, 1992.

AA. VV., *Dicionário Cultural do Cristianismo*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1994.

AA. VV., *Dicionário da História Religiosa de Portugal*, coord. de Carlos Moreira Andrade de Azevedo, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000.

AA. VV., *Dicionário Prático de Filosofia*, Lisboa, Terramar, 1997.

AA. VV., *Igreja de Cristo Rei da Portela*, Loures, paróquia de Cristo Rei da Portela, 2000.

AA. VV., *Novas Igrejas de Vários Tempos — Actas do Colóquio sobre Arquitectura e Arte Sacra*, Lisboa, Patriarcado de Lisboa e Rei dos Livros, 1998.

AA. VV., *Regulamento de Construção e Restauro de Igrejas*, Lisboa, Patriarcado de Lisboa, 1964.

AA. VV., *Santos de cada Dia* (três volumes), Braga, Secretariado Nacional do Apostolado da Oração, 1987.

AA. VV., *Vitraux d'ici, vitraux d'ailleurs, propos d'artistes*, Grignan, éditions Complicités et Angle art contemporain, 2001.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, *Vias Medievais. Entre Douro e Minho*, Porto, Universidade do Porto, 1968 (tese de licenciatura).

AREIA, Mário, *A Estatuária Religiosa no Monte Sameiro do Escultor Raul Xavier*, Lisboa, Instituto Português de Arqueologia, História e Etnografia e Academia Portuguesa de Ex-Líbris, 1961.

ATANÁZIO, Manuel C. Mendes, *A Arte Moderna e a Arte da Igreja*, Coimbra, Ministério das Obras Públicas, 1959.

BERGAMO Maurizio, *Spazi Celebrativi – Figurazione architettonica, simbolismo liturgico. Ricerca per una chiesa contemporanea dopo il Concilio Vaticano II*, Bilbao, Ediciones EGA, 1997.

Bíblia Sagrada, trad. em português por António Pereira de Figueiredo, Rio de Janeiro, Sociedade Bíblica do Brasil, 1955.

BLANCHY, Lara, *Les Expositions de l'art contemporain dans les lieux de culte*, Grignan, Les Editions Complicités, 2004.

BOURNIQUEL, Camille, e GUICHARD-MEILI, Jean, *Les Créateurs et le sacré: textes et témoignages de Delacroix à nos jours*, Paris, Editions du cerf, 1956.

BROWSTONE, Gilbert, *Eglise et l'art d'avant-garde: de la provocation au dialogue*, Paris, Editions Albin Michel, 2002.

CELANT, Germano, «Cattedralli d'Arte», in *Cattedralli d'Arte: Dan Flavin per Santa Maria in Chiesa Rossa*, Milão, Edizione Fondazione Prada, 1998, pp. 13-22.

CIRLOT, Juan Eduard, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1991.

Código do Direito Canónico, Braga, Editorial Apostolado da Oração, 1983.

Concílio do Vaticano II — Documentos Conciliares e Pontifícios, Braga, Editorial Apostolado da Oração, 1987.

COUTO, João, *O Retábulo Quinhentista de Santos-o-Novo*, Lisboa, Artis, 1958.

COUTURIER, Marie-Alain, *Art sacré*, Paris, Menil Foundation-Herscher, Houston, 1983.

CUNHA, Luís, *Arquitectura Religiosa Moderna*, Porto, 1957.

DAMASCENO, João, «Discours apologétique contre ceux qui rejettent les images saintes (vers 730)», in *La Peinture*, coord. de Jacqueline Lichtenstein, Paris, Larousse, 1995.

DEBUYST, Frédéric, *L'Art chrétien contemporain: de 1962 à nos jours*, Paris, Nouvelles éditions Mame, 1988.

DEBUYST, Frédéric. *Le Renouveau de l'art sacré de 1920 à 1962*, Paris, Nouvelles éditions Mame, 1991.

DILLENBERGER, Jane Baggett, *The religious Art of Andy Warhol*, Nova Iorque, Continuum, 1998.

ELIADE, Mircea e COULIANO Ioan P., *Dicionário das Religiões*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1990.

ELIADE, Mircea, *O Sagrado e o Profano, a Essência das Religiões*, Lisboa, Livros do Brasil, s. d.

ELIADE, Mircea, *Tratado de História das Religiões*, Porto, Edições Asa, 1992.

FERGUSON, George, *Signs and symbols in Christian art* (1.^a ed. 1954), Londres, Oxford University Press, 1973.

FERNANDES, José Manuel, «Arquitetura Religiosa», in *A Igreja e a Cultura Contemporânea em Portugal*, coord. de Manuel Braga da Cruz e Natália Correia Guedes, Lisboa, Universidade Católica Editora, 2000, pp. 11-41.

FERREIRA, António Matos, «Espiritualidade», in *Dicionário da História Religiosa de Portugal*, coord. de Carlos Moreira Andrade de Azevedo, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, pp. 382-388.

GASPAR, João Gonçalves, *A Igreja e a Arte*, Aveiro, Núcleo de Estudos Aveirenses, 1984.

GRENIER, Catherine, *L'Art contemporain est-il chrétien?*, Paris, Editions Jacqueline Chambon, 2003.

GROULIER Jean-Francois, «Théologie de l'image et statut de la Peinture», in *La Peinture*, dir. de Jacqueline Lichtenstein, Paris, Editions Larousse, 1995.

HEADCOTE, Edwin, e SPENS, Iona, *Church Builders*, Londres, Academy Editions, 1997.

IGREJA CATÓLICA. Papa, 1978-2005 (João Paulo II), *Carta de João Paulo II aos Artistas*, Lisboa, Edições Paulinas, 1999.

LAVERGNE, Sabine de, *Art sacré et modernité: les grandes années de la revue L'Art sacré*, Bruxelas, Editions Lessius, 1992.

LEMAÎTRE, Nicole, QUINSON, Marie-Thérèse, e SOT, Véronique, *Dicionário Cultural do Cristianismo*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1999.

MALE, Emile, *Religious Art in France: the late Middle Ages: a study of Medieval iconography and its sources*, Nova Jersey, Princeton University Press, 1986.

MARCOS, João, *Abrindo o Que Ninguém Fechará, as Ilustrações do Evangeliário*, Coimbra, Gráfica de Coimbra, 2001.

MARCOS, João, EMÍLIA NADAL e MANUELA CARVALHO, *O Retábulo da Igreja do Seminário de Penafirme*, Lisboa, Pró-Manuscrito, 1993.

MARCOS, João, *Retábulo da Capela-Mor da Igreja Paroquial da Benedita*, Benedita, Az-Lusa, 1994.

MARTIN, Jean-Hubert, «Le musée, sanctuaire laïc ou religieux», in *La Mort n'en saura rien, Reliques d'Europe et d'Océanie*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999, pp. 21-29.

MARTINS, João Paulo, «Do romantismo à actualidade», in *Dicionário da História Religiosa de Portugal*, coord. de Carlos Moreira Andrade de Azevedo, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, pp. 115-117.

MATISSE, Henri, COUTURIER, M. A., e RAYSSIGUIER, L. B., *La Chapelle de Vence, Journal d'une création*, Paris, Editions d'Art Albert Skira, Menil Foundation, 1993.

MENÉRES, Clara, «Artes plásticas de temática religiosa», in *A Igreja e a Cultura Contemporânea em Portugal*, coord. de Manuel Braga da Cruz e Natália Correia Guedes, Lisboa, Universidade Católica Editora, 2000.

MOITA, Cónego, *O Culto de Maria no Patriarcado*, Lisboa, União Gráfica, 1927.

MORNA, Teresa Freitas, «Os Jesuítas e a arte», in *O Púlpito e a Imagem*, Lisboa, Museu de São Roque, 1993.

NILLES, Jean-Jacques, *L'Art moderne et la question du sacré*, Paris, Editions du Cerf-Cerit, 1993.

PASTRO, Cláudio, *Arte Sacra, o Espaço Sagrado Hoje*, São Paulo, Edições Loyola, 1993.

PASTRO, Cláudio, *Guia do Espaço Sagrado*, São Paulo, Edições Loyola, 2001.

PEREIRA, José Carlos, «O movimento de renovação da arte religiosa», in *Arte e Teoria*, n.º 1, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2000, pp. 111-131.

PERNIOLA, Mario, «Religione ed estetica: la contemplazione attiva», in *Cattedralli d'Arte: Dan Flavin per Santa Maria in Chiesa Rossa*, coord. Germano Celant, Milão, Edizione Fondazione Prada, 1998, pp. 23-31.

PIERRARD, Pierre, *História da Igreja Católica*, Lisboa, Planeta Editora, 1992

POUSSEUR, Robert, *Les Artistes, sculpteurs d'humanité*, Editions Desclée de Brouwer, Paris, 2002

POUSSEUR, Robert, *Les Eglises seront-elles des musées?*, Paris, Editions de l'Atelier, Editions ouvrières, 1999.

Regulamento de Construção e Restauo de Igrejas, Lisboa, Patriarcado de Lisboa, 1964.

REY, Jean-Dominique, LACROIX, Jean-Marie, *Les Quinze mystères du rosaire*, Éditions d'Art Lucien Mazenod, 1966.

RODRIGUES, Abílio (coord.), *Roteiro Religioso do Porto e Vila Nova de Gaia*, Porto, Diocese do Porto, 2000.

SANTOS, Rui Afonso, «Artes decorativas (séculos XIX-XX)», in *Dicionário da História Religiosa de Portugal*, coord. de Carlos Moreira Andrade de Azevedo, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000.

SÃO JOÃO DA CRUZ, *Poesias Completas*, trad. e prólogo de José Bento, Lisboa, Assírio e Alvim, 1990.

SILVA, Alberto Júlio, «Pintura II — Do romantismo à actualidade», in *Dicionário da História Religiosa de Portugal*, coord. de Carlos Moreira Andrade de Azevedo, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000.

SZYMISUIAK, Dominique, *Les Chasubles de Matisse*, Nice, Musée Matisse – Musée départemental Le Cateau-Cambrésis, 1997.

TAVARES, Jorge Campos, *Dicionário de Santos*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990.

The Oxford Dictionary of Christian Church (ed. F. L. Cross e E. A. Livingstone), Nova Iorque, Oxford University Press, 1997.

TEORIAS E TÉCNICAS ARTÍSTICAS

AA. VV., *Enciclopédia Einaudi*, 25.º vol., *Criatividade — Visão*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.

AA. VV., *Il Disegno, forme, tecniche, significati*, Milão, Silvana Editoriale, 1991.

AA. VV., *La Peinture*, dir. de Jacqueline Lichtenstein, Paris, Larousse-Bordas, 1997.

AA. VV., *Theories and Documents of Contemporary Art, a sourcebook of artist's writings*, Londres, University of California Press, 1996.

ALBERTI, Leon Battista, *Della pittura*, Florença, G. C. Sansoni, 1950.

ARNHEIM, Rudolf, *Arte e Percepção Visual, Uma Psicologia da Visão Criadora*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1980.

ARNHEIM, Rudolf, *El Poder del Centro*, Madrid, Alianza Forma, 1984.

BALL, Philip, *Histoire vivante des couleurs*, Paris, Editions Hazan, 2005.

BAUDOUIN, Paul, *La Fresque*, Editions Charles Massin, Paris, 1958.

BENEVOLO, Leonardo, *A Cidade e o Arquitecto*, Lisboa, Edições 70, 1984.

BENEVOLO, Leonardo, *Origenes del Urbanismo Moderno*, Madrid, H. Blume Ediciones, 1976.

BERGER, René, *Connaissance de la peinture* (doze volumes) Paris, SPADEM, 1963.

BORDINI, Silvia, *Materia e imagen – Fuentes sobre las técnicas de la pintura*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1995.

- BOTTA, Mário, *Ética do Construir*, Lisboa, Edições 70, 1998.
- BOULEAU, Charles, *La Géométrie secrète des peintres*, Paris, Editions du Seuil, 1963.
- CAHN, Isabelle, *L'Encadrement des tableaux au XIXe siècle: histoire, forme et fonction*, Paris, Mémoire de l'Ecole du Louvre, Paris 1987.
- CENNINI, Cennino, *El Libro del Arte*, Madrid, Ediciones AKAL, 1988.
- CHALUMEAU, Jean Luc, *As Teorias da Arte, Filosofia, Crítica e História da Arte de Platão aos Nossos Dias*, Lisboa, Instituto Piaget, 1997.
- CHARBONNIER, George, *Le Monologue du peintre*, Paris, Editions de la Villete, 2002.
- CHASTEL, André, *Fables, Formes, Figures II*, Paris, Flammarion, 1978.
- DAVAL, Jean-Luc, *La Peinture à l'huile*, Genebra, Editions Skira, col. Le Métier de l'Artiste, 1992.
- DÉRIBÉRÉ, Maurice, *La Couleur*, Vendôme, Presses universitaires de France, 1974.
- DOMINGUES, Diana, *A Arte no Século XXI: A Humanização das Tecnologias*, São Paulo, Editora UNESP, 1997.
- DONZEL, Catherine, *New Museums*, Paris, Telleri, 1998.
- FIZ, Simón Marchán, *Del arte objectual al arte de concepto*, Madrid, Ediciones Akal, 1997.
- FOUCAULT, Michel, *As Palavras e as Coisas — Uma Arqueologia das Ciências Humanas*, (Editions Gallimard, Paris, 1966), Lisboa, Portugália Editora, s. d.
- GAGE, John, *Color y Cultura*, Madrid, Ediciones Siruela, Colección La Biblioteca Azul, 1993.
- GOMBRICH, Ernest H., *Art and Illusion, a study in the psychology of pictorial representation*, Londres, Phaidon Press, 1977.
- GOMBRICH, Ernest H., *El sentido de orden*, Barcelona, Ediciones Gustavo Gill, 1980.
- GOMBRICH, Ernest H., *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- GOODMAN, Nelson, *Modos de Fazer Mundos*, Porto, Edições Asa, 1995.
- GREGORY, R. L., *A Psicologia da Visão (O Olho e o Cérebro)*, Porto, Biblioteca Universitária Inova, 1968.
- HEIDEGGER, Martin, *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa, Edições 70, colecção Biblioteca de Filosofia Contemporânea, 1991.

HOLANDA, Francisco da, *Da Pintura Antiga*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

HOLANDA, Francisco da, *Do Tirar Polo Natural*, Livros Horizonte, Lisboa, 1984.

HONNEGER, Gottfried, *Homo Scriptor*, Paris, Les Presses du réel, 2004.

KANDINSKY, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Ediciones de Bolsillo, 1982.

KANDINSKY, Wassily, *Point, ligne, plan*, Paris, Editions Denoël, 1970.

KUBLER, George, *A Forma do Tempo*, Lisboa, Vega, 1991.

LACLOTTE, Michel, «Polyptyques anciens et modernes», in *Polyptyques, le tableau multiple du Moyen âge au vingtième siècle*, Paris, Musée du Louvre, 1990, pp. 11-15.

LENOIR, Béatrice, *L'Œuvre d'art*, Paris, Flammarion, 1999.

LEÓN, Aurora, *El Museo. Teoría, praxis y utopia*, Madrid, Cuadernos de Arte Catedra, 1978.

LIPOVETSKY, Gilles, *O Império do Efêmero*, Lisboa, Dom Quixote, 1989.

LORENTE, Juan Francisco Esteban, *Tratado de Iconografía*, Madrid, Ediciones Istmo, 1990.

LOURENÇO, Eduardo, *O Espelho Imaginário*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.

MACHADO, Cirilo Wolkmar, *Tratado de Arquitectura e Pintura*, Lisboa, Fundação de Calouste Gulbenkian, 2002.

MALRAUX, André, *O Museu Imaginário*, Lisboa, Edições 70, 2000 (Galimard, 1965).

MALTESE, Corrado, *Las Técnicas Artísticas*, Madrid, Manuales Arte Catedra, 1990.

MATISSE, Henry, *Sobre Arte*, Barcelona, Barral Editores, 1978.

MAYER, Ralph, *Materiales y Técnicas del Arte*, Madrid, Tursen e Hermann Blume Ediciones, 1993.

MEREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, BORDAS Cultures, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Editions Gallimard, 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *O Olho e o Espírito*, Lisboa, Vega, coleção Passagens, 2002.

MODICA Maria Maddalena, «Imitação», in *Enciclopédia Einaudi, Criatividade — Visão*, vol. 25, coord. de Fernando Gil, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.

MORALES, Ascensión Ferrer, *La Pintura Mural, su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995.

NUNES, Philippe, *Arte da Pintura. Symmetria e Perspectiua, Lisboa, anno 1615*, ed. fac-similada com estudo introdutório de Leontina Ventura, Porto, Paisagem, 1982.

PACIOLI, Luca, *La divina Proporción*, Madrid, Ediciones AKAL, 1991.

PALLADIO, Andrea, *I Qvattro Libri dell'Architettvra*, Veneza, 1581.

PANOFSKY, Erwin, *A Evolução do Conceito de Belo*, São Paulo, Martins Fontes, 2000.

PANOFSKY, Erwin, *Estudos de Iconologia*, Lisboa, Editorial Estampa, 1982.

PLINE, *l'Ancien, Histoire Naturelle, Livre XXXV — La Peinture*, Paris, Editions Les Belles Lettres, 1997.

RUDEL, Jean, *Técnica da Pintura*, Coleção Saber, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1974.

SABINO, Isabel, *A Pintura depois da Pintura*, Lisboa, Biblioteca d'Artes, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2000.

STOICHITA, Víctor I., *L'Instauration du tableau*, Genebra, Librairie Droz, 1999.

SUBIRATS, Eduardo, *El Final de las vanguardias*, Barcelona, Anthropos Editorial del Hombre, 1989.

VINCI, Leonardo da, *Tratado de Pintura*, edição preparada por Angel Gonzalez García, Madrid, Editora Nacional, 1982.

ARTIGOS EM PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

«Artistas en un espacio sagrado», s. n., in *El País*, 4 de Outubro de 2003, p. 37.

«Bill Viola ‘congela’ el tiempo en 13 videoinstalaciones sobre las pasiones», s. n., in *El País*, 5 de Fevereiro de 2005, p. 32.

«Guilhermina Bual», entrevista de Rodrigues Vaz, in *Gesto*, n.º 1, Setembro de 2000.

«James Turrell, Le Maître de la lumière», s. n., in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n.º 356, Janeiro-Fevereiro de 2005, pp. 80-83.

«José Nuno da Câmara Pereira, Arte Pública», entrevista de Hélio Vieira, in *Jornal Diário Insular*, Açores, Terceira, 21 de Março de 2004.

«La crueldad y el dolor como ejes de la creatividad humana del siglo XV al 11-S», in *El País*, 26 de Fevereiro de 2005, p. 33.

«Novas Igrejas do Patriarcado», in Boletim do SNIP, Lisboa, 7 de Janeiro de 1968.

«Pardal Monteiro, Eglise de Notre Dame de Fátima à Lisbonne», s. n., in *L'Architecture d'aujourd'hui*, ano 10.º, n.º 5, 1939, pp. 34-35.

«Une Eglise à Lisbonne», s. n., in *L'Architecture d'aujourd'hui*, ano 5, 4.ª série, n.º 6, Julho de 1934, p. 89.

AMINE, Patrick, «La Fin de l'immortalité», in *Art Press*, n.º 180, Março de 1993.

AZEVEDO, Fernando, «António Carneiro, exposição retrospectiva do 1.º centenário (1872-1972)», in *Colóquio Artes*, n.º 12, Abril de 1973, pp. 66-68.

BELL, Tiffany, «Dan Flavin, Posthumously», in *Art in America*, Outubro de 2000.

BLANQUET, Maria, «O labirinto do pensamento nos painéis ditos de S. Vicente de Fora», in *Arte e Teoria*, n.º 1, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2000, pp. 100-109.

Boletim do Movimento de Renovação da Arte Religiosa, n.º 2, 1961.

Boletim do Secretariado das Novas Igrejas do Patriarcado, n.ºs 2-3, 1961.

BREERETTE, Geneviève, «La Cinquième Biennale de Lyon», in *Le Monde*, 30 de Junho de 2000.

FERGUSON, Bruce, «Eric Fischl: chez lui, avec les tableaux», in *Art Press*, n.º 191, Maio de 1994, pp. 24-32.

FERNANDES, João, «As ainda poucas virtualidades dos museus virtuais», in *O Impulso Alegórico*, coord. de M. Valente Alves, Lisboa, Ordem dos Médicos-Bial, 1998, pp. 335-337.

GAYFORD, Martin, «Dan Flavin's final act: the transformation of a milanese church, Light from light», in *Modern Painters*, Março de 2005, pp. 34-37.

GILMORE, Jonathan, «Robert Gober», in *Modern Painters*, Junho de 2005, pp. 110-111.

GIMÉNEZ, Paloma Gil, «Elévation castillane», in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n.º 356, Janeiro-Fevereiro de 2005, pp. 66-65.

GOMES, Kathleen, «As virgens de Paula Rego chegam a Belém», in *Público*, 5 de Janeiro 2003, pp. 30-31.

GONÇALVES, Flávio, «A Inquisição Portuguesa e a arte condenada pela Contra-Reforma», in *Colóquio*, n.º 26, 1963.

HEARTNEY, Eleanor, «Andy's icons», in *Art in America*, Junho de 1999, p. 35.

JANKOVIC, Nikola, «Le Musée de l'homme imaginaire, Décostterd & Rahm», in *Art Press*, n.º 286, Janeiro de 2003.

JARQUE, Fietta, «Bill Viola, 'Efectos especiales? fíjate en Zurbarán'», in *Babelia, El País*, 22 Novembro de 2004, p. 3.

LISBOA. Cardeal, 1929-1971 (Manuel Gonçalves Cerejeira), «Pastoral sobre arte sacra», in «*Lúmen*», Lisboa, Maio de 1953.

LOURENÇO, Eduardo, «Arte abstracta: Apocalipse ou Anunciação», in *O Comércio do Porto*, de 19 de Setembro de 1958.

MANRESA, Andreu, «La catedral de Barceló», in *El País Semanal, EP[S]*, n.º 1421, 21 de Dezembro de 2003, pp. 60-74.

MARTINS, Mário, «Da oração e da música», in *Brotéria*, xxx, n.º 4, 1940.

MERTIN, Andreas, «Métaphysique de l'espace», in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n.º 356, Janeiro-Fevereiro de 2005, pp. 84-89.

MIKOU, Slawa e Selma, «Oraisons modernes», in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n.º 356, Janeiro-Fevereiro de 2005, pp. 50-53.

MINAMI, Asuka, «Une Cathédrale profane: le musée d'art du XXI^e siècle de Kanazava», in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n.º 356, Janeiro-Fevereiro de 2005, pp. 100-107.

MOURÃO, Sérgio, «Álvaro de Brée em retrospectiva no Museu Nacional de Soares dos Reis», in *A Medalha*, n.º 14, Abril de 1973, pp. 13-17.

NADAL, Emília, «A Paixão de Jesus e as artes», in *A Voz da Verdade*, 2 de Maio de 2004.

NEVES, João César das, «Um livro esquecido», in *Diário de Notícias*, 9 de Março de 2004.

NIETO, Silvia, «Dios, el demonio, los ángeles y los españoles», in *El Mondo/Magazine*, Madrid, 7 de Março de 2004, pp. 20-28.

OHASHI, Ryosuke, «Etrange sacré», in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n.º 356, Janeiro-Fevereiro de 2005, pp. 94-99.

PAOLINI, Giulio, «De la Peinture», in *Art Press*, n.º 172, 1992, p. 51.

PEREIRA, Fernando António Baptista, «O Retábulo de Jesus e a Pintura Portuguesa do Século XVI», in *Oceanos*, n.º 2, 1989, Lisboa, Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, pp. 84-91.

PEREIRA, Fernando António Baptista, «O Retábulo de Santiago», in *Oceanos*, n.º 4, 1990, Lisboa, Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses pp. 67-74.

PIGUET, Philippe, «Claude Monet: les grandes décorations des nymphéas», in *Art Press*, n.º 165, Janeiro de 1992, pp. 10-11.

POMAR, Alexandre, «Via Sacra», in *Expresso, A Revista*, 27 de Março de 1993, pp. 54-55.

PORRO, Ricardo, «L'Architecture? Et Dieu dans tout ça?», in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n.º 356, Janeiro-Fevereiro de 2005, pp. 42-49.

RAHM, Philippe, «Architecture invisible», in *Art Press*, n.º 267, Abril de 2001, pp. 38-50.

ROBALO, Mário, «Estátuas à espera do Papa», in *Diário de Notícias*, 6 de Maio de 2000, pp. 6-7.

SALTZ, Jerry, «Museum as Muse: Artist's Reflect», in *Village Voice*, Nova Iorque, Maio de 1999.

SCHERFER, Jean-Louis, «Leon Batista Alberti de pictura», in *Art Press*, n.º 172, Setembro de 1992, pp. 50-51.

SEBBAG, Georges, «Chapelle ardente et feux de la Saint-Jean» in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n.º 356, Janeiro-Feveireiro de 2005, pp. 90-93.

SERRA, Catalina, «Perejaume», in *El País Babélie*, 21 de Junho de 2003, p. 17.

SIMON, Joan, «Robert Gober, œuvres nouvelles», in *Art Press*, Outubro de 1991.

STOOP, Anne de, «Retables de chapelles seigneuriales du Portugal», in *L'Object d'art*, n.º 303, Junho de 1996.

SUCHERE, Eric, «Valérie Favre: le médium est versatile», in *Art Press*, n.º 234, Abril de 1998, pp. 34-37.

SZEEMANN, Harald, «Magia y arte occidental», in *Babelia, El País*, 8 de Feveireiro de 2003, p. 3.

WEBB, Michael, «La Chapelle des voyageurs, Palos Verdes», in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n.º 356, Janeiro-Feveireiro de 2005, pp. 56-59.

49.^a Bienal de Veneza, *Platea dell'umanità*, comissário Harald Szeemann, 2001.

50.^a Bienal de Veneza, *Sogni e Conflitti — La dittatura dello spettatore*, comissário Francesco Bonami, 2003.

5^e Biennale d'art contemporain de Lyon — *Partage d'exotismes*, Lyon, Réunion des musées nationaux, 2000.

A Arte Sacra Moderna, Aveiro, Fundação de Calouste Gulbenkian, 1960.

AA. VV., *Mestre Barata Feyo* (catálogo exposição retrospectiva), Porto, Escola Superior de Belas-Artes do Porto, 1981

ALMEIDA, Bernardo Pinto, «Pintura de resistência de Albuquerque Mendes», in *Albuquerque Mendes — Almas*, Lisboa, Galeria Nasoni, 1991.

Álvaro Pires de Évora, Lisboa, Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 1994.

AMADO, CARLOS, texto de apresentação de catálogo de exposição de José Escada, Galeria de São Bento, Lisboa, Maio-Junho de 1989.

António Pedro, 1909-1966, Lisboa, Fundação de Calouste Gulbenkian, 1979.

Augusto Gomes, Matosinhos, Câmara Municipal de Matosinhos, 2000.

Basilica di S. Ambrogio Milano (boletim) Milão, s. d., p. 10.

Bosch, Artistas Contemporâneos e as Tentações de Santo Antão, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1973.

CARLOS, Isabel, «Initiare», in *Initiare*, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 2000.

Comemoração do Centenário do Nascimento de Amadeo de Souza Cardoso, Lisboa, Fundação de Calouste Gulbenkian, 1987.

Dessin — la Collection du M. N. A. A., Milão, Electa-Lisboa 94, 1994.

Dórdio Gomes, Frescos, Matosinhos, Museu da Quinta de Santiago, Centro de Arte de Matosinhos, 1997.

Dreams and Conflicts — the dictatorship of the viewer, 50th International Art Exhibition, Veneza, Marsilio Editori, 2003.

Eduardo Nery, Pinturas 2003, Lisboa, Galeria Valbom, 2003.

Ema Berta, Convento de Mafra, Maio de 1985.

Exposição de Arte Sacra Moderna, Lisboa, Galeria Pórtico, Março de 1956.

Exposição de Raul Lino, Lisboa, Fundação de Calouste Gulbenkian, 1970.

Folheto do Secretariado das Novas Igrejas do Patriarcado, 1972.

Folheto do Secretariado das Novas Igrejas do Patriarcado, Lisboa, 7 de Janeiro de 1968.

Folheto do Secretariado das Novas Igrejas do Patriarcado, Lisboa, 17 de Março de 1974.

Francisco Franco, Exposição Retrospectiva da Obra, Lisboa, Secretaria Nacional de Informação, 1966.

Frei Miguel, Cartuxo Português, exposição de pintura na Secretaria Nacional de Informação, texto do Padre Moreira das Neves, Lisboa, Palácio Foz, Restauradores, Maio de 1965.

Gaëtan — S. Jerónimo, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1985.

Grão-Vasco, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992.

Gustavo Basto, Encontro com a Cidade, Figueira da Foz, Câmara Municipal da Figueira da Foz, 1989.

Henrique Medina, Exposição retrospectiva, Lisboa, Fundação de Calouste Gulbenkian, 1983.

I Musei Vaticani e l'Arte Contemporanea, Roma, Luca Editori d'Arte, 2003.

Igreja de Nossa Senhora de Fátima, comemoração do cinquentenário, texto do Padre António Antunes Abranches, edição paroquial, Lisboa, 1988.

Initiare, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 2000.

Joaquim Correia Escultor, Lisboa, Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, 1991.

Jorge Colaço, Algumas Notas Biográficas — Homenagem da SNBA, Lisboa, Livraria Bertrand, 1946.

Jorge Vieira, Escultor — 1922-1998, Câmara Municipal de Lisboa, 2001.

Jornal da Exposição de Almada, Lisboa, 1984.

José Escada, Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 1980.

José Nuno da Câmara Pereira (texto de José Luís Porfírio), Centro Cultural de Angra do Heroísmo, 2003.

La Biennale, Arti Visive '82, Catalogo Generale, Veneza, Edizione La Biennale di Venezia, 1982.

La Guerre et la paix, Musée national Picasso - Musée Magnelli - Musée de la Céramique, Vallauris, Réunion des musées nationaux, 1998.

La Mort n'en saura rien, Reliques d'Europe et d'Océanie, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999.

Manuel Botelho, Pintura Desenho 1997-2000, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 2000.

McSHINE, Kynaston, *The Museum as Muse: Artists Reflect*, Nova Iorque, MoMA, Worldwide-Thames & Hudson, 1999.

Memorial Histórico da Igreja de Santa Cruz, ed. da paróquia de Nossa Senhora do Amparo, Silveira, 1999.

Mestre Barata Feyo, exposição retrospectiva, Porto, Escola Superior de Belas-Artes do Porto, 1981.

Musée National Message Biblique Marc Chagall, coord. de Jean-Michel Foray e Françoise Rossini-Paquet, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000.

Musées nationaux du Moyen âge — Thermes de Cluny, Paris, Réunion des musées nationaux, 1998.

Museu Henrique e Francisco Franco, Funchal, Câmara Municipal do Funchal, 1987.

Museu Nacional da Arte Antiga — Lisboa, Munique, Hirmer Verlag München, 1999.

Novas Igrejas na Alemanha (exposição itinerante, Munique, 1960), Lisboa, Fundação de Calouste Gulbenkian, 1964.

Paulo Neves — Relicário, texto de Valdemar Cruz, Porto, Galeria Minimal, 1997.

PEREIRA, Fernando António Baptista, «Comemorar, expor», in *(E)vocações*, exposição de João Castro Silva, José Aurélio, Sara Matos, Sérgio Vicente, Vanessa Santos e Virgínia Fróis no Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, Alcobaça, Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Arquitectónico, 2003.

Pintor Cristão, Centenário do Nascimento de Domingos Rebelo, Ponta Delgada, Museu Carlos Machado, 1991.

Poemas, Imagens, Famílias, publicação que acompanhou a exposição «Imagens da família na arte portuguesa 1801-1992» no Museu José Malhoa, Lisboa, Instituto Português dos Museus, 1994.

PORFÍRIO, José Luís, «Museu labirinto», in *Un Détail immense de Bernard Guelton*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2001.

PORFÍRIO, José Luís, *Artistas Contemporâneos e as Tentações de Santo Antão*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1973.

PORFÍRIO, José Luís, *Gaëtan — São Jerónimo*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1985.

Resende, Pintura sobre Papel, Lisboa, Galeria Valbom, 2004.

Sá Nogueira, Retrospectiva, Lisboa, Museu do Chiado, 1998.

SERPA, Luís e ADAJANIA, Nancy, «ZOOM», exposição de arte da Índia contemporânea, Culturgest, Lisboa, Maio de 2004:

SERRÃO, Vítor, «Lenda de Santa Luzia, Virgem-Mártir de Siracusa», in catálogo de exposição de *Emá Berta*, no Convento de Mafra, em Maio de 1985.

Silva Porto, Exposição Comemorativa do Centenário da Sua Morte, Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis, 1993.

Tomaz Vieira, Bicéfalos, Ponta Delgada, Galeria Fonseca Machado, 2003.

Triennale europea d'arte sacra Celano, coord. de Giorgio di Genova, Bolonha, Edizioni Bora, 1986.

Where is our place?, exposição de Ilya /Emília Kabakov, Veneza, Fundação Querini Stampalia, 2003.

XLV Esposizione Internazionale d'Arte, Punti Cardinali dell'Arte, Veneza, Edizione La Biennale di Venezia, 1993.

YVOIRE, Elisabeth Agius d', «Mestre do Retábulo da Sé de Évora», in *Grão-Vasco*, catálogo, Lisboa, Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 1992.

AA. VV., «Religion et modernité», dir. Jean Marie Husser, in *Actes de l'université d'automne de Guebwiller*, congresso de 27 a 30 de Outubro de 2003, http://eduscol.education.fr/index.php?./D0126/religions_modernite_actes.htm.

Agence photographique,
<http://www.photo.rmn.fr>.

«Albuquerque Mendes: 'Parto para as coisas de alma aberta'»,
<http://www.artlink.pt/print.asp?id=2582>, em 4 de Maio de 2004.

BERGER, Rose Marie, «The spiritual vision of Vincent Van Gogh, Georgia O'Keefe, and Andy Warhol»,
<http://www.faithandvalues.com/tx/00/00/03/30/3078/>.

«Bill Viola»,
<http://www.getty.edu/art/exhibitions/viola>.

CARMO, Octávio, «A renovação da arquitectura religiosa em Portugal», in *Agência Ecclesia*, 6 de Janeiro de 2004,
www.agencia.ecclesia.pt/noticia.

CHRISTIN, Olivier, «L'Iconoclasme protestant»,
<http://www.eduscol.education.fr/>, em Novembro de 2002.

«El arte contemporáneo entra en el templo, Miquel Barceló»,
<http://www.elmundo.es/elmundo/2004/08/17/cultura/1092768421.html>.

«Encaja la obra de Barceló en la capilla de Sant Pere de la catedral de Palma?»
<http://www.elmundo-eldia.com/2004/08/28/opinion/1093644008.html>.

Fondazione Pistoletto,
<http://www.cittadellarte.it/>.

«Mark Rothko»,
<http://www.rothkochapel.org>.

«Martins Barata»,
<http://www.geocities.com/martinsbarata/m05.htm>.

«Michelangelo Pistoletto, Lieu de recueillement et de prière», «Institut Paoli-Calmettes», www.bureaudescompetences.org/michelangelopistolettolieu.html

MENÉRES, Clara, «O Jubileu e os artistas»,
http://www.ecclesia.pt/jubileu/jubileu_artistas.htm, 2000.

Monastère royal de Brou,
www.culture.gouv.fr/rhone-alpes/brou/index.html.

Museu de Serralves,
http://www.serralves.com/p/museu_home.html.

NADAL, Emília, «Arte e Encarnação»,
<http://www.ecclesia.pt/natal2002>.

NADAL, Emília, «O artista e o belo»,
www.ecclesia.pt/jubileu/jubileu_artistas.htm, em 2000.

RINUY, Paul-Louis, «Le Renouveau de l'art sacré dans les années 1945-1960 et la 'querelle de l'art sacré'»,
http://www.eduscol.education.fr/D0126/fait_religieux_rinuy.htm, em Novembro de 2002.

SAINT-MARTIN, Isabelle, «Figures du religieux dans l'art contemporain»,
http://www.eduscol.education.fr/D0126/fait_religieux_acte.htm, em Novembro de 2002.

«Saint Théodore de Cantorbéry»,
<http://nominis.cef.fr/contenus/saints>.

Santuário de Fátima,
<http://www.santuario-fatima.pt/>.

«Segni del Novecento Architettura e arti per la liturgia in Itália»,
<http://segnidel9cento.chiesacattolica.it/html/home.html>.