

LUZ, DIVINO E ARQUITECTURA



JOÃO AMADO GRANJO

DISSERTAÇÃO DE Mestrado Integrado em Arquitectura

SOB ORIENTAÇÃO DO PROFESSOR DOUTOR JOSÉ ANTÓNIO BANDEIRINHA

E CO-ORIENTAÇÃO DA ARQUITECTA CAROLINA COELHO

DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA, FCTUC, JULHO 2016

LUZ, DIVINO E ARQUITECTURA

LUZ, DIVINO E ARQUITECTURA

JOÃO AMADO GRANJO

JULHO 2016

LUZ, DIVINO E ARQUITECTURA

Palavras não chegam para expressar a minha gratidão para com
os meus Pais, Mafalda, Kiko, e Ana. Sem estes,
o caminho percorrido não teria sido possível, e a meta dificilmente seria alcançada.
Agradeço ao Pedro Lima e ao João Negrão pela companhia e pelo apoio incansável ao longo deste percurso.
Ao grupo das “Pedras” que construiu comigo este caminho.
Ao Professor Doutor Paulo Providência e ao Padre João Norton de Matos
pelas conversas que se revelaram cruciais para a realização deste trabalho.
À Professora Carolina Coelho e ao
Professor Doutor José Bandeirinha pelo apoio e orientação ao longo desta dissertação.

LUZ, DIVINO E ARQUITECTURA

O ESPAÇO TRANSCENDENTE

Empurro a pesada porta, troco de pele no nártext, e chego ao espaço transcendente.

Entro, mas hoje é diferente. Hoje não me vou benzer nem tão pouco sentar-me a olhar para a Sua imagem. Hoje a minha presença aqui, não é mais que a busca da razão pela qual nunca ouvi silêncio tão comunicativo, nunca senti um eco das minhas acções tão próximo, e... essencialmente: nunca vi tanta claridade na penumbra e tanta penumbra no que é Luz.

Hoje trouxe um caderno e prometo aqui que vou apontar cada janela, cada vitral, cada óculo e cada feixe que entra para O enaltecer. Hoje vou olhar para aquele clerestório e pensar se Carlo Maderno fazia ideia da atmosfera que criara. Qual o controlo dele na conotação deste espaço? De que forma é que o Arquitecto desenha o inalcançável? Como se desenha o que não se olha e só se vê?

Atormenta-me a linha que discerne o espaço de culto, de um espaço de cultura por exemplo. Quem assume a atribuição do carácter deste espaço? Deus ou o Arquitecto?

Hoje quero saber se esta específica penumbra vive na sombra da luz, ou se a luz nasce no inverso da penumbra. Hoje quero saber que conforto é este ainda que esteja sentado num banco de pau, que calor é este ainda que as pesadas pedras nas paredes vedem qualquer possibilidade de deixar entrar o ar quente da rua, que claridade é esta ainda que não consiga ler o missal que estava no meu banco.

Hoje quero saber os limites desta transcendência. Como é que as paredes delimitam o espaço sagrado? Como é que algo intocável finda em quatro paredes? Antes de empurrar a pesada porta, não sentia a sacralidade do espaço. Ou sentia? Será que basta ter na ideia, ou mesmo na paisagem uma igreja, que subitamente o Espírito Santo me invade?

Chegou o dia em que vou finalmente desvendar que Luz é esta que O ilumina.

*João Granjo
Chiesa di Sant'Andrea della Valle, Roma, 2013.*

LUZ, DIVINO E ARQUITECTURA

"Luz, Divino e Arquitectura"
foi elaborada segundo o segundo o Acordo Ortográfico de 1990, e de acordo com as normas A.P.A..

SUMÁRIO

0.1 Resumo	I
0.2 Abstract	II
0.3 Introdução	III
1 A Sacralidade do Espaço e da sua Luz	1
1.1 Espaço Sagrado	5
1.2 Luz	9
1.3 Desenho da Luz no Espaço Sagrado	19
2 Luz nos Espaços Sagrados em tempo longo	27
2.1 Luz como Mistério - Românico, Sé Velha (Coimbra)	33
2.2 Luz como Movimento - Barroco, Sant'Andrea Al Quirinale (Roma)	47
3 Reforma e Mudança do paradigma na Arquitectura da Igreja Católica	61
3.1 Movimento Litúrgico e Concílio Vaticano II	63
3.2 A Reconfiguração do Espaço Litúrgico	73
4 Luz nos Espaços Sagrados segundo a Reforma e a Reconfiguração Espacial	85
4.1 Luz como Pobreza - St. Laurentius (Munich)	91
4.2 Luz como Verdade - Sagrado Coração de Jesus (Lisboa)	99
5 Considerações Finais: O Espaço Sagrado Contemporâneo e Reflexão Conclusiva	115
Bibliografia	131
Referências das ilustrações	139

LUZ, DIVINO E ARQUITECTURA

0.1 RESUMO

Este trabalho tem como objectivo chegar a uma conclusão clara e concisa da forma como a Luz molda não só o espaço físico da oração mas também a vivência do crente, segundo toda a carga simbólica e emotiva que o termo “divindade” transporta a cada um.

Esta análise será feita através da interpretação das ferramentas utilizadas em Arquitectura para moldar, adaptar, e desenhar a entrada da luz e a iluminação do espaço litúrgico; da investigação da reforma e da alteração do paradigma do espaço cristão no séc. XX; e do estudo aprofundado de quatro igrejas cristãs em diferentes tempos e momentos da história.

Procura-se reflectir e responder à questão: como é que a Luz pode remeter para o Divino, e de que forma a relação entre os dois pode ser preponderante para a apropriação e desenho de um determinado espaço de culto?

Interpretar-se-á a posição referenciadora e preponderante que a luz natural¹ assume nos espaços de culto, nomeadamente na religião cristã, segundo a sua carga simbólica relativa ao sagrado. Enquadrar-se-á a temática através dos diferentes movimentos artísticos em que a igreja cristã, nomeadamente a católica, se tornou protagonista revelando as suas obras e arquitectos/autores mais influentes e mais interventivos para o estudo em causa.

Deste modo, crê-se que o estudo da iluminação neste tipo de edificação, aliado ao termo “divino” é um ponto fulcral não só para a compreensão dos seus espaços interiores, mas também como factor preponderante para a alteração da vivência e apropriação dos mesmos.

Palavras-Chave: Luz | Penumbra | Espaço sagrado | Divino | Fruição | Templo

¹ “Assujettis à la facilité d’un interrupteur, ils se contentent d’une lumière statique et oublient les qualités infinies de la lumière naturelle grâce à laquelle une pièce est différente à chaque seconde de la journée.” (Kahn, 1996, p.218)

LUZ, DIVINO E ARQUITECTURA

0.2 ABSTRACT

The aim of this essay is to reach a clear and concise conclusion on how the Light shapes not only the physical space for praying but also the experience of the believer, bearing in mind all the symbolic and emotional charge that the term “divinity” carries to every person.

This analysis will be made through the interpretation of the tools used by Architecture to shape, adapt and sketch the entrance of light in the liturgical space, the research on the reform and change in the paradigm of the Christian space in the XX century, and the in-depth study of four Christian churches in different times and moments in History.

We intend to reflect upon and answer to the question of how Light can refer to the Divine and how the relationship between the two can be dominant for the appropriation and design of a certain cult space.

We will also interpret the predominant status the natural light¹ assumes in cult spaces, namely in the Christian religion, according to its symbolic significance connected to the holy. We will framework the matter through the analysis of the different artistic movements in which the Christian Church had a central role, revealing its most influential and meaningful artwork and architects /authors for this study.

Thus, we believe that the study of the lighting in this type of construction, together with the term “God” is a vital point not only for the understanding of the interiors but also as a major fact in changing the experience and appropriation of these spaces.

Keywords: Light | Shade | Sacred Space | Divine | Fruition | Temple

¹“Overwhelmed by the ease of a switch, [architects] are happy with a still light and forget the countless qualities of the natural light thanks to which a room is different every second of the day” (Kahn, 1996, p.218)

LUZ, DIVINO E ARQUITECTURA

0.3 INTRODUÇÃO

Após a experiência de viver na cidade de Roma, e da conseqüente visita a inúmeras igrejas cristãs que incorporam o vasto legado desta cidade-museu, surge a vontade da descodificação da luz no espaço sagrado. A compreensão e distinção dos elementos componentes de um espaço de culto, o desvendar do termo “divino” como sagrado e a sua influência nestes espaços, e por fim o papel que a iluminação desempenha em sintonia com estes elementos, tornam-se questões fulcrais para a compreensão do propósito deste trabalho.

Uma vez que o tema da iluminação na arquitectura não é insólito, a pertinência deste estudo nasce do desvendar da força que esta luz pode ter no espaço cristão, e que carga simbólica e divina poderia trazer à sua atmosfera privilegiando a adoração à entidade religiosa.

Os objectivos gerais desta proposta são constituídos essencialmente pelo desmontar do uso da iluminação na atmosfera do espaço de culto, a fim da potenciação da fruição do crente neste determinado espaço. Assim, com o propósito de desvendar este papel desempenhado pela luz surge a necessidade de uma compreensão da origem do espaço de culto e conseqüentemente da sua percepção através da luz que o ilumina. Tornou-se também indispensável estudar o processo evolutivo da luz nesta tipologia espacial, integrando assim o carácter divino e a sua intervenção e influência na configuração e desenho do espaço, resultando assim nos objectivos específicos desta análise. Deste modo, através dessa compreensão do espaço sagrado e da sua luz, torna-se requerida a análise de momentos representativos para o objectivo final em tempo longo até à actualidade. Não tendo o intuito de ser uma análise historicista, estes momentos surgem assim como constituintes introdutórios e explicativos para a percepção da temática em causa, e de uma melhor compreensão para o objectivo geral.

Através de visitas ao interior destes espaços, entrevistas aos responsáveis actuais das igrejas em causa, e da longa investigação referente a cada templo cristão referido, obtiveram-se as informações e ferramentas pretendidas para a dissertação em causa.

Em suma, este trabalho tem como propósito retorquir às questões insurgentes na procura da resposta para: como é que a luz pode remeter para o divino, e de que forma a relação entre os dois pode ser preponderante para a fruição de um crente, e para o desenho de um determinado espaço de culto?

LUZ, DIVINO E ARQUITECTURA

1. A SACRALIDADE DO ESPAÇO E DA SUA LUZ



Figura 1 - Igreja Sant'Agnese in Agone, Francesco Borromini. Roma, 1672

A fim de conceder ao crente emoções e espiritualidade, todos os elementos constituintes do interior do espaço litúrgico visam procurar uma presença específica e um significado simbólico. Esta coerência espacial ou figurativa, procurará o ritmo harmonioso e o perfeito equilíbrio com o propósito de conferir ao crente o sentido necessário para a potenciação e elevação da sua fé. Sendo a luz um factor presente e inerente a qualquer espaço, crê-se desta forma, que esta seja também um compositor espacial. Porém, evidencia-se por ser possível atribuir-lhe a valência de ser o articulador que interliga os elementos entre si, e crê-se também que será a estratégia da sua utilização que poderá ou não conotar o espaço pela sua qualidade de plenitude consequente do perfeito equilíbrio e harmonia entre a qualidade de execução e de proporção. Segundo Le Corbusier, este caracteriza-se como espaço inefável¹.

A forma como a luz natural surge no espaço litúrgico e interage com os elementos que o constituem, será uma das problemáticas deste estudo, a fim de aferir o seu resultado no ambiente que visa ser transcendente apresentando-se como próprio veículo de significação e enfatização.

Estudar-se-á em momentos temporais representativos a hipótese de novos métodos na atenção e cuidado do processo de acolhimento de luz no interior do espaço de culto. Assim, desenvolver-se-á a noção da iluminação como modeladora do espaço e das formas (figura 1), consoante os elementos arquitectónicos (futuramente apresentados) que tantas alterações sofreram com o decorrer dos anos. Contudo, a ideia da origem, associada aos princípios da religião e da crença divina, prevalece sobre tais alterações e datas, surgindo sempre como o mote da organização espacial.

Neste primeiro capítulo, a atenção é dada à introdução das ferramentas necessárias para a compreensão e clarificação deste estudo que visa desvendar o papel que a luz pode desempenhar como potenciador da fé cristã.

Deste modo, antes de incorrer neste itinerário sagrado da percepção da luz no espaço de culto, torna-se essencial clarificar ambos os termos.

1 "Inefável", tradução nossa de "indicible". Expressão criada por Le Corbusier : "Je suis l'inventeur de l'expression « l'espace indicible » qui est une réalité que j'ai découverte en cours de route. Lorsqu'une oeuvre est à son maximum d'intensité, de proportion, de qualité d'exécution, de perfection, il se produit un phénomène d'espace indicible : les lieux se mettent à rayonner, physiquement, ils rayonnent. Ils déterminent ce que j'appelle « l'espace indicible », c'est-à-dire qui ne dépend pas des dimensions mais de la qualité de perfection : c'est du domaine de l'ineffable." (Corbusier, 1961, p.3)

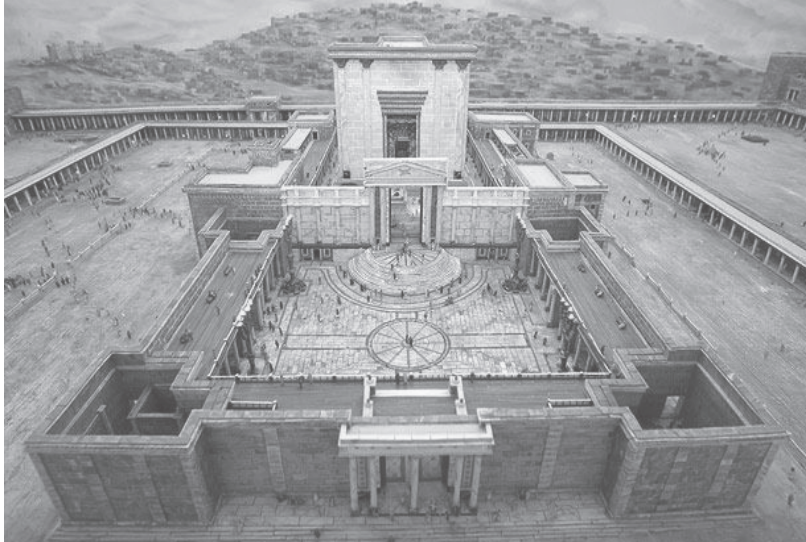


Figura 2 - Maquete representativa do Templo de Rei Salomão. Alec Gerrad, 2009.

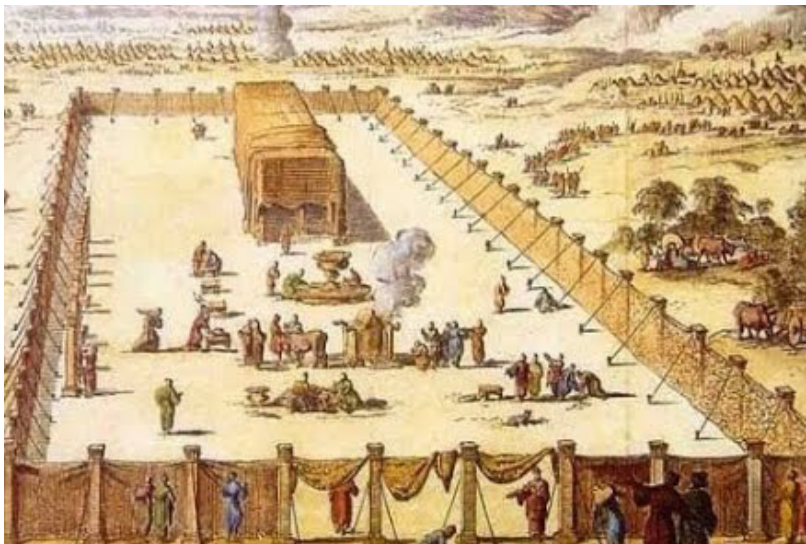


Figura 3 - Gravura representativa da Arca da Aliança e do Tabernáculo. Gerard Hoet, 1728.

O campo da multiplicidade de crenças e religiões, embora bastante vasto, tem algo que os une: o espaço sagrado. Segundo Mircea Eliade (1907-1986) – filósofo, mitólogo, professor, romancista e historiador essencialmente dedicado ao estudo das religiões – é inevitável assumir o truísmo de que, esta tipologia especial, se encontra no inverso do espaço profano (Eliade, 1992, p.29). Este, conota ainda o espaço profano como o caos, a mudança constante e assim o irreal para o Homem, ao contrário do espaço sagrado que é ordem no caos, o cosmos, a verdade universal e assim a realidade para a humanidade (Eliade, 1992, p.34). Ainda que estes se encontrem em pontos opostos, eventualmente terão a linha que os delimita e os divide. Esse limiar não é mais nem menos simbólico que qualquer uma das definições de espaços, dado que sempre foi onde residiriam os juízos, reverências e sacrifícios mostrando assim ao Homem a distância que existe entre o profano e o sagrado.

Deste modo, torna-se claro que para o Homem religioso o espaço é distinto, heterogéneo, ao contrário do Homem que Eliade retrata por “moderno”¹ – uma vez que se revela totalmente ateu ou agnóstico (a total descrença num ser divino ou numa força religiosa é algo recente na história da humanidade). O Homem “tradicional”, sendo este o crente, o religioso, sabe distinguir e sentir a passagem do espaço amorfo e do que é mundano, para o centro do sagrado, a fim de chegar ao espaço transcendente (Eliade, 1992, p.24): “não te aproximes daqui, disse o Senhor a Moisés; tira as sandálias de teus pés, porque o lugar onde te encontras é uma terra santa.” (Êxodo, 3:5).

Visto que seria uma árdua tarefa datar o princípio da religião, uma vez que se admite que o homem sempre teve rituais religiosos, resta apurar a sua aliança com a arquitectura: o templo. No seu sentido etimológico traduz-se como “lugar erigido em honra de uma divindade” (www.priberam.pt). No entanto, esta tipologia espacial, conquistou mais do que esse sentido na história da Arquitectura.² Surge, segundo a bíblia hebraica, no séc. XI a.C. com a construção do Templo de Rei Salomão (figura 2) com o que revelou Jeová³ aos seus eleitos, em Jerusalém, com o propósito de abrigar a Arca da Aliança⁴ que até entretanto se encontraria provisoriamente numa tenda, passível de ser transladada (Tabernáculo, figura 3). Esta construção, como Salomão⁵ proclama “or-

Nota: de acordo com as normas APA as referências bíblicas não constam da bibliografia, contudo foram consultadas a partir de: www.bibliaonline.net, em Abril de 2016.

1 Denominação por Mircea Eliade ao homem que se revela totalmente ateu ou mesmo agnóstico. (Eliade, 1992, p.24)

2 “Greek temples, roman basilicas, and medieval cathedrals are significant to us as creations of a whole epoch rather than as works of individual architects.(...)Their true meaning is that they are symbols of their epoch, and Architecture is the will of the epoch translated into space.” (Rohe, 1940)

3 Deus de Israel segundo a bíblia hebraica.

4 Objecto que, segundo a bíblia sagrada, alberga os Dez Mandamentos e outros objectos sagrados.

5 Rei de Israel (971 a.C.- 931 a.C.)

LUZ, DIVINO E ARQUITECTURA

denaste-me que construísse o Templo em teu santíssimo Nome e um altar na cidade onde habitas, segundo o modelo da tenda santa que tu havias preparado desde o princípio” (Sabedoria, 9:8), e como o desenho e construção de qualquer espaço sagrado que se precede, nasce da vontade e do intuito de trazer a sacralidade ao espaço terrestre segundo as crenças divinas, “é graças ao Templo que o Mundo é ressanctificado na sua totalidade. Seja qual for o seu grau de impureza, o Mundo é continuamente purificado pela santidade dos santuários” (Eliade, 1992, p.55)

Seria *naive* a atribuição exclusiva ao divino das construções religiosas que nos rodeiam, pois é o Homem que desenha e que constrói. O edificado nasce da vontade e da força humana, seguindo os princípios culturais, as crenças, e o simbolismo celestial e divino; admitindo assim ao Homem moderno (segundo Eliade) a autoria de diversas obras neste ramo da Arquitectura. Le Corbusier (1887-1965), ainda que tenha contribuído para o vasto espólio de obras intemporais no plano da arquitectura religiosa, afirmava que não tinha conhecido o milagre da fé, mas sim do espaço inefável (Corbusier, 1961, p.3). E este espaço, é então erigido a fim da proclamação da fé, e do seu encontro com Deus de cada individual.¹

Desde a basílica bizantina à basílica cristã, todo este simbolismo é incontornável. E com a primeira construção perene dedicada ao culto e à adoração de uma divindade, inicia-se o vasto espólio de construções religiosas entre mesquitas, sinagogas, catedrais, templos, e as que serão objectos de estudo para este trabalho: as igrejas cristãs ocidentais.

A escolha desta religião deve-se não só por ser a religião mais influente e com maior número de crentes, mas também pela imediação do vasto espólio que a incorpora. As suas construções foram desde sempre objectos de estudo neste percurso arquitectónico pela sua proximidade e familiarização, que por sua vez, viabilizou a experiência pessoal do local, potenciado na estadia em Roma. Deste modo, a partir deste tipo de edificações da religião cristã, a aprendizagem no espaço consoante a luz que o ilumina tornou-se uma ferramenta imprescindível para a compreensão e para a clarificação da temática em causa.

1 “In this sense, my intention in church architecture is to lead one to the awakening of the mind as the locus of God.”(Baek, 2009, p.188)



Figura 4 - Bruder Klaus Field Chapel, Peter Zumthor. Mechernich, 2007.

Dada a proeminência do tema “luz” na Arquitectura, torna-se fulcral a descrição da sua contribuição para o tema em causa. Peter Zumthor (1943-) defende que apenas através da luz, o volume e as massas que incorporam a Arquitectura se encontram no seu estado de plenitude; deixando esta ideia patente em 2007, na sua obra Brother Klaus Field Chapel (figura 4) em Mechernich, o autor afirma que:

“[...] o jogo da escala na arquitectura, a procura do tamanho certo das coisas, nasce do desejo de criar patamares de intimidade, de conseguir graus de proximidade e distancia, e é este trabalho que me dá prazer, o de colocar os materiais[...]à luz do Sol e de criar massas profundas e misteriosas e gradações de sombra e escuridão para que as coisas possam sobressair sob a magia da luz, até tudo estar certo.”(Zumthor, 2006, p.86).

Assumimos então que, se é através da luz do Sol que a profundidade das massas e dos volumes é criada, esta revela-se um elemento primordial e imprescindível na Arquitectura. Le Corbusier reforça esta ideia descrevendo detalhadamente a reflexão da luz no quotidiano:

“Nos yeux sont faits pour voir les formes sous la lumière; les ombres et les clairs révèlent les formes ; les cubes, les cônes, les sphères, les cylindres ou les pyramides sont les grandes formes primaires que la lumière révèle bien; l’image nous en est nette et tangible, sans ambiguïté. C’est pour cela que ce sont de belles formes, les plus belles formes. Tout le monde est d’accord en cela, l’enfant, le sauvage et le métaphysicien.” (Corbusier, 1924, p.16)

Uma vez que esta tese é universal assumindo o mote defendido por Campo Baeza (1946) - “Quando proponho este axioma, *Architectura sine Luce Nulla Architectura est*, quero dizer que nada, nenhuma arquitectura, é possível sem luz” (Baeza, 2013, p.18) - para o desenho do espaço, a luz apresenta-se com um enorme protagonismo no projecto de qualquer obra: “despite the obvious fact that light is abundant in its daily illumination of the world, letting light appear is not a matter that ensues automatically, but a project, an essential part of the task.” (Baek, 2009, p.108). Deste modo, torna-se fundamental explicar o seu desempenho no desenho das formas e consequentemente nas emoções criadas ao Homem - protagonista da apropriação de qualquer local - a fim de chegar ao espaço litúrgico.

Seria inevitável abordar este tema sem antes clarificar alguns conceitos que se encon-



Figura 5 - Caminho para o altar em Igreja Sagrado Coração de Jesus, N.T.Pereira e N.Portas. Lisboa, 1961-1970.

tram directamente relacionados quer etimologicamente quer a nível de conteúdo tais como: iluminação, fonte de luz, brilho, reflexão e refacção da luz; ou mesmo na sua oposição: trevas, escuro, sombra... Já no sentido figurado, religioso ou mesmo filosófico entram conceitos tais como: princípio de algo, nascimento, dia, e igualmente no seu inverso: fim, morte, noite. Segundo diversas interpretações religiosas, culturas e crenças distintas, surgiram inúmeros deuses directamente ligados à significação da Luz: Rá (deus egípcio), Éter e Hemera (deusas primordiais gregas), Aine (deusa celta), etc..

Dadas as razões já apresentadas sobre a escolha do espaço cristão, aprofundar-se-á, neste domínio, a interpretação e a perspectiva da religião cristã:

“Deus disse: “Faça-se a luz” E a luz foi feita. Deus viu que a luz era boa e separou a luz das trevas. Deus chamou dia à luz e às trevas noite. Assim surgiu a tarde e, em seguida, a manhã: foi o primeiro dia.” (Gn 1, 3-5).

Através desta citação do livro do Génesis, logo no 1º dia da Criação (dia em que, segundo o Génesis, Deus criou os Céus e a Terra), imediatamente assistimos à primeira ideia manifestada: a luz está directamente associada ao que é positivo, bom, e as trevas encontram-se no seu sentido antagónico.

Deste modo, verificamos que o primeiro binómio que dá corpo à significação da luz na religião cristã, encontra-se no bem-mal (luz-trevas, claro-escuro). O brilho associado a Deus, torna claro o que é real, o que é visível e aponta assim o caminho a seguir para O encontrar. Torna possível a inteligibilidade do que está à vista, do que é claro, e assim do conhecimento de Deus. O caminho (figura 5) é então percorrido sob esta iluminação e este brilho a fim de alcançar o objectivo de qualquer crente – a graça Divina:

“Porque Deus, que disse que das trevas resplandecesse a luz, é que brilhou nos nossos corações, para que irradiássemos o conhecimento da glória de Deus, que se reflecte na face de Cristo.” (II Cor 4, 6).

A partir das premissas – o percurso a seguir com o objectivo de alcançar Deus é a salvação, e se de facto Deus pode ser transcrito também nesta tão proclamada luz – facilmente chegamos ao silogismo que também a luz pode ser salvação. “Vou fazer de ti luz das nações, a fim de que a Minha Salvação chegue aos confins da terra”. (Is 49, 6). Relacionando os elementos já explicados, podemos então confirmar que a justiça e o bem encontram-se aliados à luz divina, sendo também constituintes deste caminho

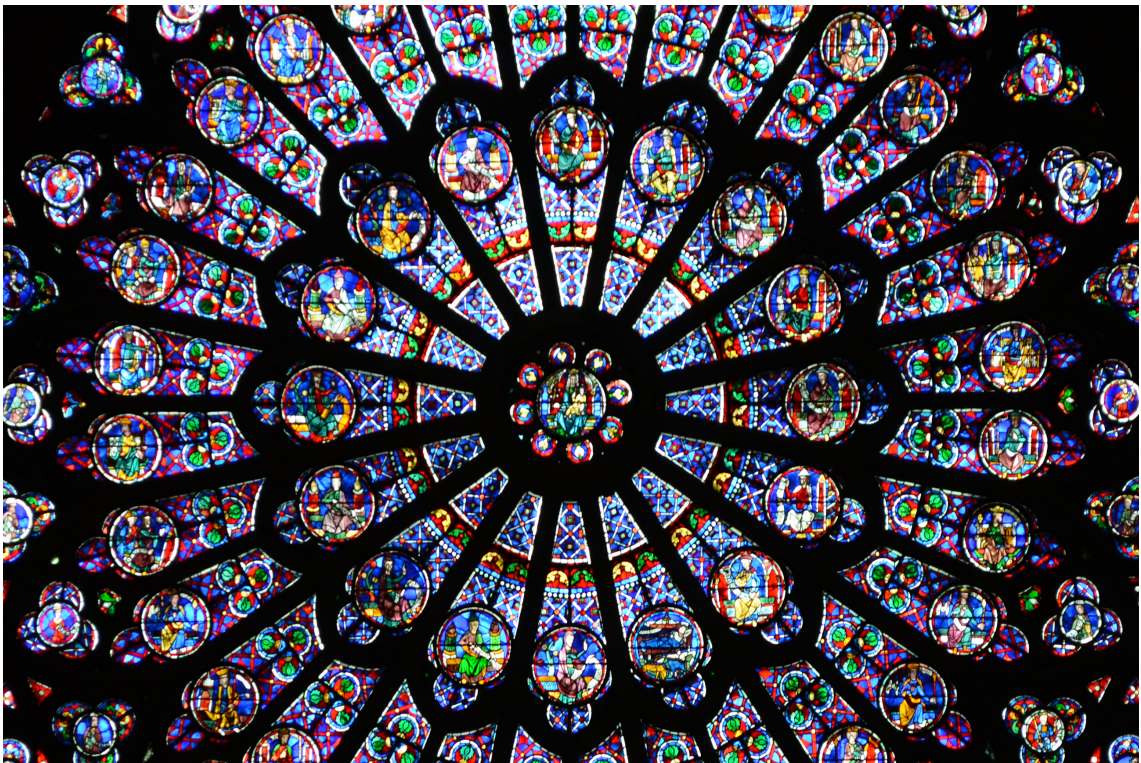


Figura 6 - Rosácea no topo norte do transepto da Igreja de Notre-Dame. Paris, c.1163.

para a salvação. Georges Duby (1919-1996) ilustra essa a salvação numa irradiação que chega ao Homem:

“Proveniente duma irradiação [divina], o universo é um fluxo luminoso que desce em cascatas, e a luz que emana do Ser primeiro instala no seu lugar imutável cada um dos seres criados.” (Duby, 1978, p.105).

No Juízo Final, o brilho e a luz tornam-se decisivos e fundamentais para a entrega à graça Divina: “Os que tiverem sido sensatos resplandecerão como a luminosidade do firmamento, e os que tiverem levado muitos aos caminhos da justiça brilharão como estrelas com um esplendor eterno.”(Dan 12, 3). Nesse mesmo dia (do Juízo Final), a luz é referenciada ganhando outra valência: a cronológica. É de salientar a alusão da luz à posição do Sol, contrastando assim com o seu inverso – as trevas. “Naquele dia, diz o Senhor Deus, farei com que o sol se ponha ao meio dia, e cobrirei a terra de trevas num dia claro.” (Am 8,9).

Consequentemente, torna-se clara a separação entre a luz segundo a perspectiva religiosa/filosófica – domínio inteligível – e a luz que é visível sem carecer de uma interpretação inteligível, que não promove qualquer reflexão, sendo assim, entregue aos instintos sensitivos de qualquer ser humano – domínio sensível. Ainda que possuam terminologias distintas, estas não significam à partida que sejam independentes uma da outra, como podemos ver segundo a definição de Battista:

“Luz – termo que designa antes de mais o fenómeno físico que torna visíveis as coisas, mas que, em diferentes experiências religiosas e doutrinas filosóficas, designa um elemento simbólico fundamental.” (Battista, 1991, p.82).

Explorando a luz neste campo racional, onde eventualmente teremos de nos entregar ao que é visível, analítico, convém analisar a percepção da luz a partir do que o olho humano pode ou não captar – “[...]somos capazes de distinguir 500 graus diferentes de luminosidade e discriminamos sete milhões de gradações de cor.”(figura 6) (Lobo Antunes, 2007, p.35). Se, de facto, a sensibilidade que temos é tão apurada para a percepção de qualquer ínfimo traço ou raio de luz que se achesse no nosso dia-a-dia, resta saber o que à priori, e desprovida de qualquer interpretação simbólica, esta pode reflectir na visão de cada um: “Iluminar não é apenas uma técnica, mas, sobretudo, uma sensibilidade.” (Mendes Ribeiro, 2007 p.130).



Figura 7 - Igreja Sant'Andrea Al Quirinale, Bernini. Roma, 1670.



Figura 8 - Igreja do Convento de La Tourette, Le Corbusier. Éveux, 1957.

A luz como modeladora do espaço já não é uma discussão insólita na Arquitectura¹, como pudemos ver anteriormente através das reflexões de diferentes perspectivas de diferentes arquitectos. A evolução do desenho e do espaço, tem sido acompanhada ao longo do tempo de uma enorme sofisticação dos materiais, a fim de uma maior reflexão e absorção da luz. Este componente regente do espaço, tem sido progressivamente mais atentadamente tomada em conta, reflectida e debatida. Se o espaço é o ponto fulcral da Arquitectura, o que define a sua imagem (luz) – iluminando-o e dando-lhe expressão – aparece imediatamente em segundo lugar, ou mesmo em primeiro porque ambos seriam anulados sem a constante interdependência².

Assumindo que o total controle da luz natural seria uma ideia um pouco utópica, pois o Sol e a própria Natureza são algo que nos supera, restou ao Homem então procurar quantificá-la e essencialmente mensurá-la. Sabendo agora que a luz é mensurável, pois segundo Baeza “Os arquitectos deveriam ter sempre consigo a Bússola [direcção e inclinação da Luz] e o Fotómetro [quantidade de Luz][...]” (Baeza, 2013 p.17), tratá-la-emos como matéria. Alberto Campo Baeza narra a história de que Lorenzo Bernini teria criado tabelas para o controlo científico e para o cálculo exacto da Luz. Mais tarde, estas chegaram à posse de Le Corbusier, e através da sua utilização, este arquitecto patenteia o trabalho meticuloso da presença da luz nas suas obras (Baeza, 2013, p.19).

Deste modo, cremos que serão entidades já validadas na História da Arquitectura, e assumimos que a quantificação de luz como algo científico e analítico, é imprescindível e triunfante para o desenho do espaço. Referindo obras destes arquitectos, Sant’Andrea al Quirinale (1670) em Roma (figura 7) e Convento La Tourette (1957) em Éveux (figura 8), exemplificam com proficiência, como esta matéria calculada matematicamente resulta harmoniosamente na mística criada não só com o espaço comum, mas também com o espaço litúrgico.

No inverso da luz, encontramos o que é soturno: a sombra. Torna-se igualmente evidente realçar a sua força, porque é neste contraste do claro-escuro, e na linha existente entre a luz-sombra que encontramos os limites do espaço: “O jogo de luz e sombra altera o significado emocional das formas e, conseqüentemente, a expressão sensível da sua aparência.” (Mendes Ribeiro in Thenaisie, p.127).

1 “A temática da luz é incontornável no campo da arquitectura; é um material básico, é um material que dá expressão ao espaço, que define a matéria tangível da arquitectura e é um elemento estruturante para a definição e a caracterização do espaço habitável.” (Thenaisie e Lage, 2007, p.20)

2 “A Luz, a luz natural, a luz do Sol, ao atravessar um espaço bem tencionado pelo arquitecto, através de perfurações precisas, produz aquela inefável emoção que só a Arquitectura é capaz de despertar. Sem a Luz não seria possível a Arquitectura.” (Campo Baeza, 2007, p.57)

LUZ, DIVINO E ARQUITECTURA

Enquanto que no domínio sensível aceitamos a sombra como o que a luz não torna claro e o limite do que é perceptível do espaço apresentado, no domínio inteligível a sombra ganha proporções mais complexas. Sempre associado às trevas, o escuro é representado não só como o limite mas como o fim. A noite vem trazer o que é impuro, o que está longe do “bem”. Surge assim a aproximação da sombra/escuro com o final do dia, “Desde o nascer ao pôr do sol, seja louvado o nome do Senhor.” (SI 113,3), entregando as trevas à noite, conotando-a como o fim.

Em suma, é através da Arquitectura que a luz entra no espaço (litúrgico). No decurso do tempo, o homem foi aprendendo a dominar essa luz natural que é intencionalmente convidada a entrar e a modelar o espaço interior de um local de culto, através de diversas ferramentas e metodologias que serão futuramente especificadas.

No fim do dia, ainda que a tarefa do total domínio da luz natural seja fatalmente inacabada, o homem aprendeu a criar a sua própria luz¹ – luz eléctrica, sobre a qual este estudo não se debruçará, pois o trabalho da iluminação nos espaços de culto através da luz natural data de uma época anterior à criação da luz eléctrica.

Consequentemente, é através da luz presente do espaço sagrado, e no pleno concílio entre o domínio sensível e o domínio inteligível das suas percepções, que é viável a consonância entre a Luz, Divino e Arquitectura. Como defende Baeza, a luz pode ser de facto o que rege e o que monumentaliza a arquitectura:

“Se me pedissem algumas receitas para destruir a Arquitectura, sugeriria que se tapasse o óculo do Panteão, ou se fechassem as janelas que iluminam a capela de La Tourette.” (Baeza, 2013 p.18).

¹“A luz do homem apresenta-se, quando a do universo se ausenta.” (Barata, 2007, p.42)

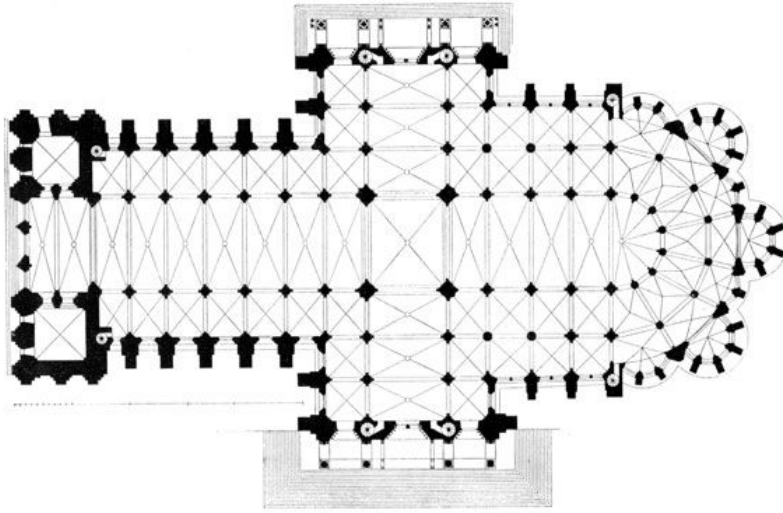


Figura 9 - Catedral de Chartres. Chartres, c.1220.



Figura 10 - Catedral de Chartres. Chartres, c.1220.

ORIENTAÇÃO E ARTICULAÇÃO DO ESPAÇO

Com o conhecimento da génese do espaço de culto, e do universo simbólico da luz segundo as diferentes interpretações e percepções, estão reunidas as condições para o aprofundamento da utilização prática deste elemento primordial nos templos, que tanto influencia o desenho arquitectónico. Resta apenas a abordagem dos métodos e processos utilizados pelo Homem, a fim de acolher a iluminação e moldá-la segundo o seu propósito para o interior do espaço litúrgico.

Inicia-se com a orientação solar, a descrição e reflexão de ferramentas, factores e elementos influenciadores da chegada de luz ao espaço litúrgico. Nos primórdios das construções religiosas, este seria o primeiro factor a ter em conta, sendo então o primeiro interveniente para a configuração do desenho do espaço. Geralmente orientar-se-iam as igrejas a nascente, situando-se aí o altar (figura 9). A construção dos templos iniciar-se-ia por este elemento – ponto fulcral das igrejas cristãs – e a partir daí desencadear-se-ia a restante construção. Interpretando assim o início da obra, com o início do dia. O nascer do sol, representaria o início da construção, e a continuação do dia estender-se-ia pela restante elaboração do espaço em causa. No ponto contrário ao do altar, encontra-se o espaço de entrada, de recepção ao espaço sagrado. Por vezes transcrito num nártex que anteriormente se encontraria a frente do mausoléu (lugar dos mortos, do fim, da penumbra). Este ingresso era assim, segundo a orientação solar, o lugar mais escuro, traçando o eixo nascente-poente, partindo do altar como início da vida, e como o fim no que era mundano: a entrada dos fiéis que ainda não estariam presentes na Casa de Deus, ou abençoados pela graça Divina na celebração litúrgica.

Este eixo, não se destina apenas aos dois pontos simbólicos de nascente-poente. Ele traduz o itinerário simbólico que a igreja alberga. Muito mais do que estabelecer o ponto de luz no altar (figura 10), e o ponto de penumbra na entrada, surge o intermédio, e os passos a seguir até ao coração da luz triunfante – o altar. A caminhada traduzida na aproximação de Deus dão a coerência e a articulação do espaço sagrado segundo os pontos que darão os indícios para esta meta do percurso. A iluminação dada as naves, quer no piso térreo, quer no nível superior, indica o caminho a seguir, embora se encontre numa luz mais ténue – caso do românico –, ou uma luz mais forte mas nunca a preponderante – caso do gótico ou das igrejas basilicais barrocas com a chegada do clerestório. Este elemento constituinte das igrejas pós-românicas vem modificar a leitura da iluminação do espaço de culto. O desejo da elevação sempre inerente à aproximação divina, é agora possível – através da evolução da construção, como será

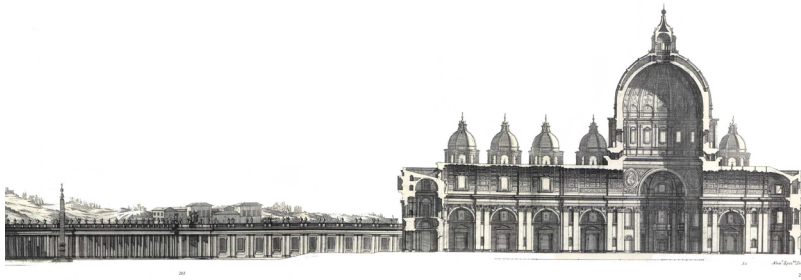


Figura 11 - Secção Basílica de São Pedro. Roma, 1614.



Figura 12 - Espaço interior Basílica de São Pedro. Roma, 1614.

abordado no capítulo seguinte – transcrito geralmente num friso de janelas que trarão uma maior irradiação para a nave central. Esta altimetria que era conferida às construções pós-românicas, permeabilizava assim a elevação não só do espaço, mas também uma maior gradação da penumbra-luz no sentido ascendente, aproximando-se do céu. Na secção basilical (figura 11) assistimos assim a um foco de luz, que geralmente surgia de Sul e de Norte através deste clerestório, apaziguando assim a intensidade luminosa que escorreria para o interior, terminando no piso térreo – no plano terrestre.

Após o percurso do corpo da igreja, antes de atingir o auge do espaço – o altar – surge o transepto (quando existente). Este espaço assume então a posição de fronteira, entre o percurso tomado, até à meta de chegada – ideia patente essencialmente nas igrejas de peregrinação¹. Este elemento arquitectónico surge geralmente no mesmo plano altimétrico que a nave central, representando-se assim uma interrupção desta (e das possíveis naves laterais) reforçando a ideia de fronteira na sua forma perpendicular ao eixo maior.

Com a evolução do desenho do espaço na época medieval, tendencialmente se abria um maior número de vãos, ou uma maior escala destes, nos topos do transepto. As pequenas janelas transformar-se-iam em grandes vãos, ou enormes rosáceas filtrando a entrada de luz pelo seu trabalho minucioso e tonalidades diversas (figura 6). Nasce assim uma ordem de luz que se encontra fora do eixo primordial do espaço de culto, expandindo-o e preparando o destaque que o altar-mor teria. O cruzeiro pode encontrar-se no centro do transepto em igrejas basilicais por exemplo, ou no cruzamento de duas naves, como nas igrejas em planta de cruz-grega. Este ponto central no transepto, ou mesmo na totalidade do espaço vem trazer uma forte simbologia ao local. Geralmente tido com o ponto mais alto da obra (figura 12), representa assim a entrada de luz que viria agora num plano vertical (em direcção ao celestial) contrariando a horizontalidade do clerestório. Esta linha ascensional eleva a chegada ao ponto central do espaço sagrado, para o mundo supremo. A subida ao plano superior através do cruzamento dos eixos. Este elemento espacial será abordado mais detalhadamente e aprofundadamente com o barroco de Bernini, e com o modernismo de Schwarz.

O centro simbólico de qualquer espaço de culto, será à partida, o altar. Elemento que mais reconfigurações sofreu com o decorrer dos tempos e com a evolução arquitectónica e ideológica da Igreja, este nunca deixou de ser o ponto fulcral e da origem

¹ Igrejas geralmente na altura do Românico. Construções caracterizadas pela forte e pesada estrutura no seu exterior. No seu interior estas teriam um percurso que faria o circuito interno do espaço de culto, simbolizando a chegada da peregrinação, dado que a Europa se encontrava numa época onde os cristãos procuravam a expansão da fé, e a reconquista cristã.



Figura 13 - Espaço interior São Frutuoso de Montélios. Braga, c.883.

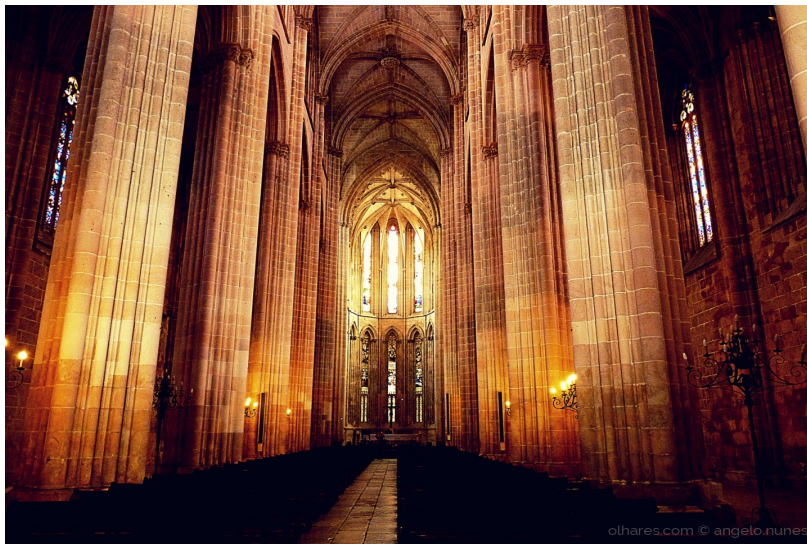


Figura 14 - Mosteiro da Batalha. Batalha, 1517.

do espaço cristão. Geralmente com maior incidência de luz, este surge como a meta ao percurso tido desde a entrada do templo, contudo, não a meta do fim do percurso simbólico. Pois com esta irradiação primordial que se encontra neste espaço, surge assim a chegada ao ponto onde o encontro com o Divino é possível. Enquanto que o transepto é traduzido como fronteira do percurso para o ponto fulcral, aqui a fronteira é do ponto fulcral para o mundo celestial.

Através da hierarquização do desenho, assume-se que a luz pode criar novos espaços dentro dos espaços desenhados. Aferindo assim diferentes valências litúrgicas e simbólicas a cada local presente dentro do espaço de culto, incorporando o todo numa articulação e coerência de uma construção com um objectivo muito claro – a devoção à divindade.

MASSA E MATÉRIA

A espessura de paredes é desde logo um factor com enorme preponderância para a iluminação do interior. Desde as pesadas paredes do românico aos leves panos do moderno, a luz distingue-se consoante a massa que constitui o templo. O binómio penumbra-luz está constantemente interligado à massa que é atravessada pelos feixes luminosos que constituem a atmosfera interior. Um pequeno vão situado numa parede compacta e grossa, permite uma luz altamente direccionada, em que o mistério a caracteriza pela excepção do espaço. O abismo entre o opaco e a permeabilidade define a intensidade do local, traduzindo-se assim numa tensão transcrita nos pontos sensoriais do espaço.

Os vãos que penetram esta massa, ganham uma nova interpretação segundo a espessura que a incorpora. Quando o limiar é transposto pela claridade do exterior, a gravidade torna-se uma dependência desta, tornando assim o espaço a sua consequência, fazendo-a levitar, ou fixar-se pesadamente num ponto ou num plano: “O insuportável peso da matéria inevitável e imprescindível só pode ser vencido pela luz.” (Baeza, 2013, p.51).

Estes rasgos, fontes transmissoras da luz, não se resumem apenas a aberturas aleatórias na massa com o intuito de clarear o espaço interior. Nos primórdios das igrejas cristãs, dadas as altimetrias mais reduzidas, os vãos e consequentemente a entrada de luz surgiria num plano mais baixo (figura 13). Este plano, que se poderia encontrar ao nível da comunidade e da assembleia, tornava assim o espaço mais íntimo, mais próximo, originando assim um afastamento do mundo supremo.

O gótico vem contrastar esta técnica construtiva (figura 14), tendo como objectivo



Figura 15 - Pormenor chão da entrada Sé Velha. Coimbra, 1162

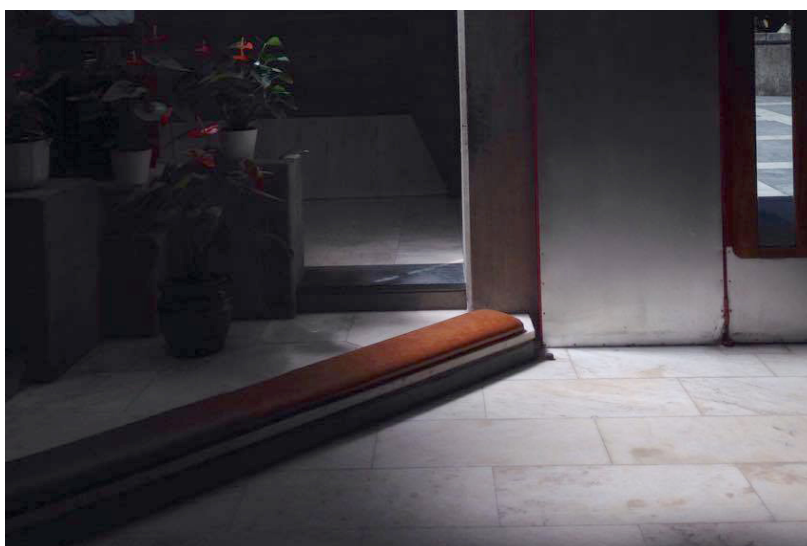


Figura 16 - Pormenor chão da entrada Igreja Sagrado Coração de Jesus, N.T.Pereira e N.Portas. Lisboa, 1970

a máxima elevação emprestando assim à obra uma iluminação gerada no plano mais alto possível. Tornava assim o espaço de culto numa atmosfera de luz que se revelaria descendente do mundo celestial para o plano térreo. Estes rasgos agora de grandes dimensões, que maioritariamente se encontrariam no plano superior da obra, criavam assim um ambiente de irradiação celestial que escorreria para o plano inferior trazendo assim a graça divina à assembleia.

Seria inevitável a abordagem da massa e a luz que a penetra, sem referir a matéria onde esta se reflecte. A tentativa de ir buscar ao exterior a luz pelos vãos já abordados, será somente bem-sucedida, se de facto houver um plano mais ou menos texturado que esteja preparado para a receber. As construções dos templos, geralmente seriam com materiais provenientes da área geográfica da construção, sendo a pedra o material mais utilizado no passado. Esta, poderia ganhar diferentes formas consoante o seu tipo, o calcário de uma cor mais escura (figura 15) não reflectiria a luz da mesma forma que o mármore (figura 16) com a sua tonalidade e textura clara e macia. A reflexão da luz, mais ou menos intensa, pode então crescer consoante o material onde colide. Deste modo, surge então um outro sentido para além do visual da percepção da luz: o tátil.

Sabemos então que o olho humano percebe apenas planos, e através da forma que a luz/sombra lhe emprestam, este sabe os seus limites. Com o desconhecimento visual da matéria, o tacto e a sensação que esta lhe traz, permite o desvendar da materialidade estabelecendo assim um perfeito conhecimento do porquê da reflexão da luz nesse determinado elemento. Assim, o pleno conhecimento material, é viabilizado apenas pela articulação do sentido tátil com o visual. Concluimos então, que a reflexão na matéria da luz originada pelos rasgos da massa, compõe assim a total percepção espacial (Ramos, 2004, p.93).

Deste modo, através da breve desmistificação dos elementos incorporantes do espaço de culto enquanto desenho arquitectónico, torna-se mais facilitada a compreensão do plano transcendente que a luz desenha na igreja cristã. Assim, com as ferramentas descritas, ilustrar-se-á nas quatro obras futuramente apresentadas a composição espacial consoante o tempo e o momento em que se encontram.

LUZ, DIVINO E ARQUITECTURA

2. LUZ NOS ESPAÇOS SAGRADOS EM TEMPO LONGO



Figura 17 - Panteão. Roma, c.126



Figura 18 - Capela Oberrealta, Christian Kerez. Cais, 1993.

Embora não se procure uma análise historicista nesta dissertação, é fundamental enveredar por um enquadramento do processo evolutivo dos espaços de culto em torno da sua luz. Como já foi referido, desde as igrejas românicas às góticas em que a iluminação do espaço de culto evoluiu exponencialmente, até à explosão de luz do moderno e do contemporâneo, a luz foi sempre tida em conta consoante o desenho do espaço em causa. O Panteão (c.126, figura 17) em Roma não é um espaço mais ou menos religioso que a Capela de Oberrealta (1993, figura 18) em Cazis. Cada um tem o seu valor singular, porque cada obra, cada espaço tem as suas condicionantes. Dificilmente se descreveria a uniformidade na relação da luz-espaço na arquitectura sagrada. Desde a diferença geográfica à material, cada espaço de culto assume uma exclusividade.

Deste modo, é crucial realçar os pontos altos desta linha de edificações que surge com o Templo de Rei Salomão e que passa pela actualidade, assim como procurar responder aos “porquês” dos elementos constituintes do espaço, a sua origem, e o caminho que estes seguirão. Surge assim a necessidade da compreensão, através dos nossos antepassados e dos seus momentos já experienciados, que alterações ou mudanças interferiam no arquétipo do desenho destas construções e descortinar através de estilos, épocas, obras e tradições o que de facto constitui o espaço de culto e o valor que a luz teve no seu desenho ao longo da História.

No capítulo que se segue, considera-se fulcral incidir o estudo essencialmente sobre o Românico e sobre o Barroco; momentos que influenciaram de uma forma mais enriquecedora o presente estudo, em tempo longo, da iluminação do espaço litúrgico. No entanto, a sua introdução será descrita segundo uma selecção de obras que se consideram exemplos integralmente representativos e incorporantes destes momentos de transição entre as duas alusões temporais.

O seu estudo abrangerá uma procura dos componentes físicos e constuintes do espaço a fim de um esclarecimento preciso e objectivo das sensações obtidas através da experiência no local. As sensações subtraídas através da atmosfera da luz criada nas duas obras, que serão detalhadamente estudadas neste presente capítulo, serão então complementadas pela descrição e pelo enquadramento espacial dos elementos compositivos das obras em causa.

A escolha destes dois pontos cronológicos de diferentes movimentos da arquitectura deve-se ao facto de não só serem momentos que deixaram um vasto legado de obras duradouras e representativas da intenção clara de uma criação cuidada da atmosfera de

LUZ, DIVINO E ARQUITECTURA

luz no seu interior, mas também do contraste entre estes da iluminação no espaço sagrado. Contribuindo para a percepção dos elementos compositivos e organizadores do espaço interior segundo a luz que o delimita, nestas obras em tempo longo, e incorporando assim a busca incessante do sublime equilíbrio da obra com a sua luz, tal como Baeza refere: “Não é a História da Arquitectura a história da procura, do entendimento e do domínio da Luz?” (Baeza, 2013 p.21).

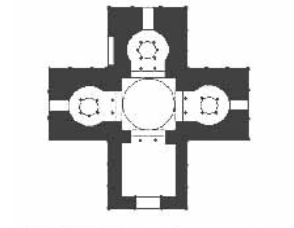


Figura 19 - Capela São Frutuoso Montélios, Braga c.883 | **Figura 20** - Capela São Frutuoso Montélios Planta, Braga c.883.

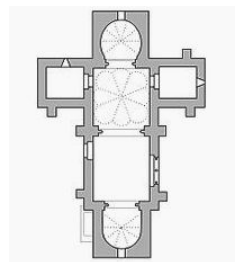


Figura 21 - Capela Santiago de Peñalba. Peñalba, c950 | **Figura 22** - Planta Capela Santiago de Peñalba. Peñalba, c.950

Reduzindo o pré-românico ao período compreendido entre o séc.VII e prolongando-se até ao séc. XI, abordar-se-á (resumidamente) o visigótico e o moçárabe, a fim de contextualizar as reminiscências utilizadas pelo românico.

A igreja-mausoléu de São Frutuoso de Montélios (Braga, c.667/668; c. 883 – séc. X;), merece aqui ser evocada por se tratar de um exemplo representativo das características que compunham a arquitectura no período em causa, essencialmente na Península Ibérica. Com planta cruciforme (figura 20), esta igreja-mausoléu apresenta uma volumetria predominantemente horizontal com a excepção da torre presente no cruzeiro onde encontramos o exemplo das poucas entradas de luz (figura 19) para o interior: em cada face uma pequena janela de duplo arco quebrado, à excepção da fachada sul onde encontramos uma janela mainelada. Os braços da obra que dão corpo a esta planta cruciforme, apresentam-se com fachadas ilustradas por arcadas cegas. São também pontuados com pequenas janelas de arco de ferradura, à excepção do braço sul onde o topo é rematado por uma porta (www.monumentos.pt).

Assistimos assim a uma obra, com retorno às raízes paleocristãs, de inspiração bizantina e romana onde o despojamento, a simplicidade, e a robustez construtiva justificam essa tese (Pereira, 2011, p.208). No seu interior reina a penumbra (figura 13), uma vez que as janelas que rematam os topos das ábsides ou da torre do cruzeiro revelam-se de uma dimensão reduzida, e conseqüentemente insuficiente para uma possível entrada de luz mais generosa. Esta diminuição de vãos deve-se à grande espessura das paredes conseqüente da falta de conhecimento e desenvolvimento de técnicas de construção da época. Deste modo, as pequenas e pontuais entradas de luz rasgam como lâminas o espaço interno resultando assim num pesado contraste claro-escuro, dando espaço à penumbra para triunfar no seu interior.

No processo evolutivo do visigótico surge uma arquitectura fortemente influenciada pela arte islâmica, sem esquecer porém as inspirações romanas e bizantinas: a moçárabe. A igreja Santiago de Peñalba (Santiago de Peñalba, c. 950,), com planta em cruz latina (figura 22), constituída apenas por uma nave rematada com ábside e contra-ábside, onde encontramos duas sacristias localizadas nas extremidades no braço que a cruza exemplifica este tipo de arquitectura. Assistimos assim a um edifício de pequenas dimensões onde a luz que entra apenas pelas pequenas janelas presentes na ábside, pela contra-ábside e pelas capelas laterais, nos permite distinguir e perceber a conjugação das massas que compõe a obra (figura 21). Este jogo de volumes diferenciados,

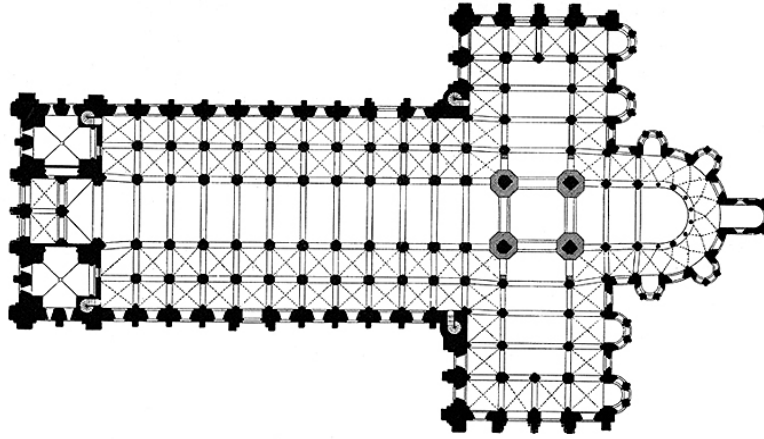


Figura 23 - Planta Igreja Saint Sernin em Toulouse, 1120.



Figura 24 - Fachada principal Igreja Saint Sernin em Toulouse, 1120.

bastante característico da arquitectura moçárabe, é visível no seu interior através da divisão clara dos espaços internos com uma iluminação originada por estes apontamentos de vãos de dimensão reduzida nas pesadas paredes que compõe a fachada. Consequentemente, através destes vãos, é possível considerar esta arquitectura como de iluminação exígua onde as transições de penumbra para a luz marcam com violência a divisão dos espaços, partindo-o, tornando-o pouco fluido numa arquitectura descontínua. Deste modo, a descontinuidade revela-se não só no espaço e na sua coerência, mas também na presença de uma irradiação divina que potenciaria a fruição do crente. A escassa fluidez espacial, reflecte-se numa atmosfera em que a serenidade que a iluminação pode trazer é partida, rejeitando o todo como espaço envolvente onde a presença do divino se revela pouco clara.

Raoul Glaber, monge do séc. XI afirmava que se vivia uma altura em que éramos rodeados por “um manto branco de igrejas” (Janson, 1992, p.279). Contrastando com a Alta Idade Média, o número de construções religiosas cresceu exponencialmente devido à expansão do cristianismo e à propagação da fé na época em que, os primeiros historiadores da arte medieval, denominaram como “românico”. Estes assumiam o gótico como estilo triunfante entre o séc. XIII e o XV, tudo o que se antecedia era associado ao romano antigo, daí o seu epíteto. Este manto branco de igrejas nasce da imposição cristã na Europa. Através das incursões das Cruzadas a fim de propagar a fé cristã, nasce uma arquitectura essencialmente de peregrinação, e essa característica reflectir-se-á em todo o desenho do espaço e dos elementos componentes das igrejas cristãs no princípio da Idade Media (Janson, 1992, p.280).

Assistimos assim a construções eclesiásticas não só de maior dimensão mas também de estrutura mais complexa. De uma forma bastante sucinta, as igrejas do românico apresentam uma planta basilical (figura 23 e 25) admitindo mais do que uma nave; podem ou não ser constituídas com transepto; e geralmente a cabeceira é composta por três capelas. As naves começavam a ser abobadadas, rejeitando os já conhecidos vigamentos de madeira, suportadas por arcos torais, apoiados em pilares de grandes dimensões onde por vezes encontramos colunas adossadas. As paredes laterais, apresentando algumas frechas (figura 26), geralmente são compostas por pesados muros de suporte. As fachadas, ainda que de uma forma subtil, começavam a ostentar uma decoração arquitectónica (figura 24) contrastando com os templos bizantinos, visigóticos e moçárabes.

Por vezes distinguidas como igrejas de peregrinação (Janson, 1992, p.280), na sua forma austera, formando uma cruz latina, em que a centralidade e o ponto fulcral do

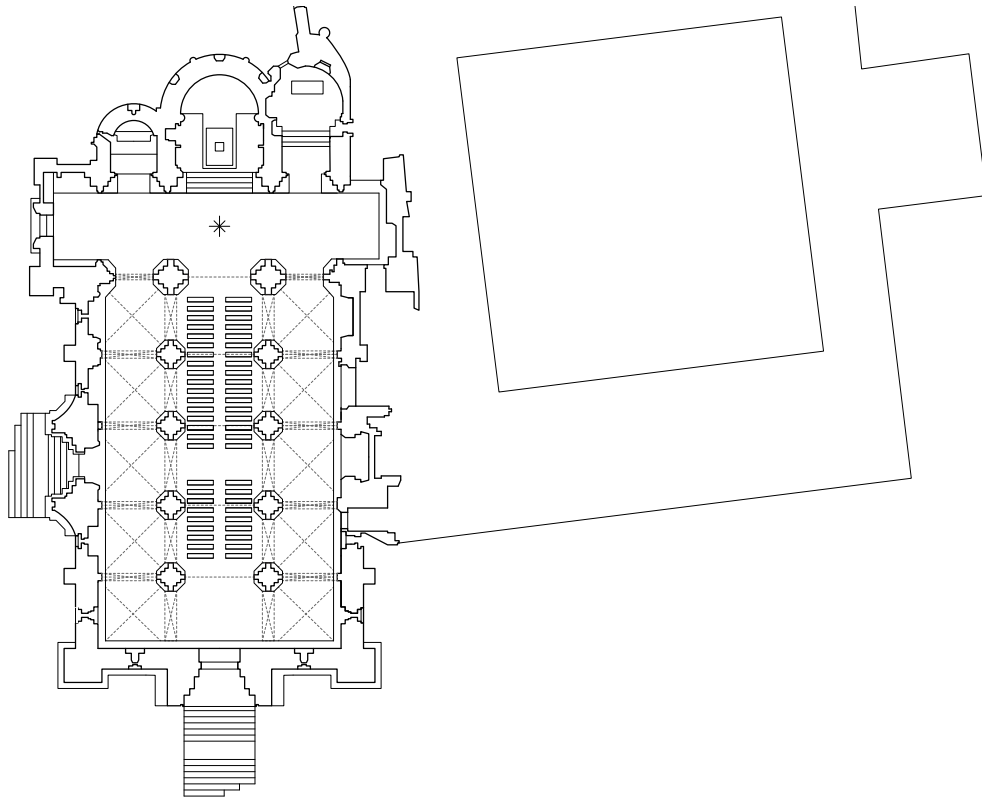


Figura 25 - Planta Sé Velha. Coimbra, 1162

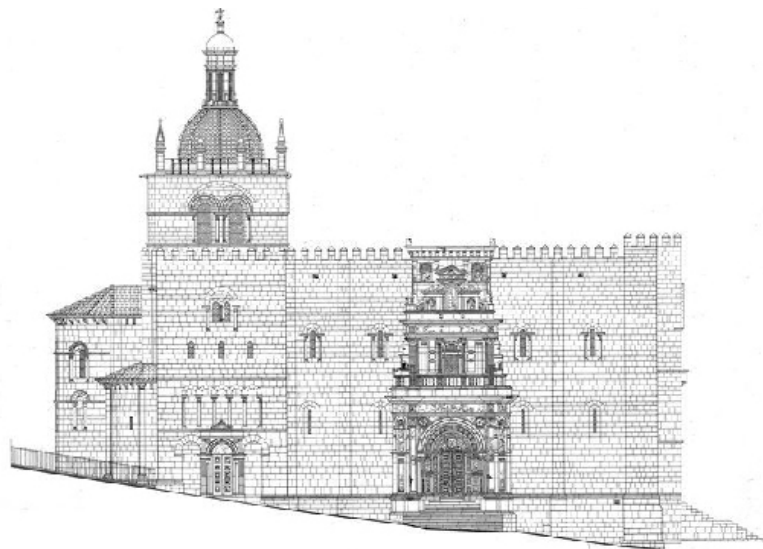


Figura 26 - Alçado Norte Sé Velha Coimbra, 1162

espaço era tido na cabeceira. Longe de assumir um carácter de uma igreja paroquial, em que servia pequenas comunidades, as igrejas deste tipo estavam preparadas para receber grandes excursões de peregrinos e multidões de fiéis.

Saint Sernin (c.1080; c.1120.) em Toulouse, torna clara a definição desta tipologia de igrejas. Seguindo a planta (figura 23) de cruz latina, esta destaca-se pela complexidade que até então estaríamos pouco habituados. As naves laterais dividem-se em duas, viabilizando assim um percurso percorrido pelas colaterais interiores, que se encaminham para a ábside (cruzando o transepto), formando assim um deambulatório em torno da capela-mor. A charola (ou deambulatório), a ábside, e as capelas que nascem desta (capelas absidais ou absidiolos), dão corpo aquilo a que se denomina como cabeceira de peregrinação¹. É na cabeceira destas igrejas onde se procura a maior fonte de iluminação, sendo complementada pelos pequenos rasgos que vamos encontrando ao longo deste tipo de edificações, contrastando com o pesado maciço que tanto caracteriza esta arquitectura. Aprofundar-se-á o estudo da iluminação nestas igrejas com o exemplo que se precede, a Sé Velha de Coimbra. Introduz-se este enquadramento do espaço consoante a sua luz no movimento em causa, com as palavras de Baeza: “Não é o Românico um diálogo entre as sombras das paredes e a luz sólida que penetra, como um punhal, no seu interior?” (Baeza, 2013 p.21).

SÉ VELHA (1139-1162) – COIMBRA

Situada num ponto de convergência de vários arruamentos (figura 27) entre eles uma das principais vias medievais da Cidade de Coimbra (a que ligava duas das principais portas da cidade, do Castelo e da Almedina) encontra-se dentro do território muralhado na época a Sé Velha de Coimbra. Sendo esta cidade desde então sede episcopal, crê-se que a catedral visigótica estaria localizada neste preciso local, construindo-se sobre esta. Pouco se sabe sobre esta construção antecedente, a não ser que três dos seus altares seriam dedicados a Santa Maria, S. Pedro e S. Martinho de Tours. Existe ainda uma escritura de 1086 que menciona o claustro que existiria, aproximadamente, no local onde hoje encontramos o actual: “*atrium australem Sancte Marie*” (DGEMN, 1962, p.11).

A construção desta (Sé Velha) terá tido início em 1139 a cargo do bispo D. Miguel Salomão que incumbe Mestre Bernardo de ser mestre de obra e consequente-

¹ Espaço da igreja que geralmente se situa atrás ou envolvendo o altar mor, contendo um “corredor”/galeria que o ladeia. Esta, denomina-se por “cabeceira de peregrinação” por continuar com o circuito já descrito nas “igrejas de peregrinação”, albergando o ponto fulcral do caminho a percorrer pelos fiéis peregrinos.



Figura 27 - Vista aérea Sé Velha Coimbra, 1162



Figura 28 - Vista exterior Sé Velha Coimbra, 1162

mente dirigir a obra durante dez anos (Pereira, 2011, p.238). Ao fim desse período de tempo, a direcção de obra fora transferida para o Mestre Soeiro até ao seu término. Pensa-se que o Mestre Roberto, arquitecto que vivia em Lisboa e possível autor do projecto, viria ocasionalmente a Coimbra para supervisionar e aperfeiçoar a obra (Pereira, 2011, p.238). Virgílio Correia admite ainda a hipótese do projecto ter vindo de fora de Portugal, defendendo que:

“a obra executada demonstra uma real mestria nos domínios da arquitectura, o conhecimento do estilo românico na sua fase evolucionada, e consequentemente a intervenção de técnicos especializados, alheios ao meio artístico português do tempo”(Correia in Cruz Pontes, 2009, p.18).

Pensa-se que o claustro, que complementa esta igreja, deverá ter começado a construir-se cerca de 1180-85, estendendo-se por alguns anos, visto referir-se como sendo uma obra do séc. XIII (DGEMN, 1962, p.11).

Uma vez que se vivia um clima bélico nesta época da Reconquista¹, as construções transpareciam esse carácter assumindo uma aparência exterior robusta e pesada. A Sé Velha, assente sobre uma “rocha que lhe serve de pedestal, formosa e grave, qual rainha sentada no seu trono, a nobre Sé episcopal de Santa Maria de Coimbra” (Vasconcelos citado por DGEMN, 1962, p.14), imprimia o seu cunho de ambivalência por ser igreja, lugar de oração, e também fortaleza contra as invasões mouriscas (figura 28). Pierre David descreve-a como:

“massa compacta e cúbica de pedra doirada, com pequenas e raras janelas a rasgá-la[...]. Os braços do transepto, rasgados de seteiras, são verdadeiros bastiões de flanqueamento. Ameias coroam, sem interrupção o corpo das três naves.”(David citado por DGEMN, 1962, p.14).

Sobre esta rocha (figura 28), deparamo-nos primeiramente com um corpo médio que avança ligeiramente sobre a fachada principal (canonicamente orientada a poente), que terá continuidade como nave principal para o seu interior. Neste corpo médio, rasga-se o portal de múltiplas arquivoltas ornamentadas essencialmente de folhagens, apoiadas em colunas exceptuando o exterior, que assenta sobre pilastras (figura 29). Sobre este, separado por um friso de dez arcaturas, assentes em cachorros, rasga-se um janelão, configurado como uma porta suspensa, segue a mesma traça assentando em

1 Movimento ibérico-cristão no séc. VIII que visava a recuperação das terras perdidas para os invasores árabes, pelos ibéricos cristãos.



Figura 29 - Fachada Poente Sé Velha Coimbra, 1162



Figura 30 - Torre do cruzeiro Sé Velha Coimbra, 1162

colunas lisas. Entre este corpo saliente e os contrafortes angulares “retoricamente enfatizados” (DGEMN, 1962, p.15), surgem dois panos de parede com pequenas frechas de iluminação. No piso superior (galerias superiores), estas frechas não são mais do que duas pequenas janelas, uma em cada pano, geminadas através de uma coluna ao centro, ladeadas por dois arcos cegos. No piso inferior, as entradas de luz são singulares e diminutas aberturas também uma em cada pano. A nave lateral, a galeria do trifório e o braço do transepto são compreendidos na fachada norte, onde as entradas de luz são obtidas pelas da galeria inferior seguindo a mesmo desenho das fachada oeste, diferenciando apenas as da galeria superior pela existência de colunelos.

Esta fachada sofreu uma enorme e reconhecida mudança no séc. XVI: a construção da Porta Especiosa. Esta, constituída por um pórtico de três andares, tida como uma das principais obras do primeiro renascimento português, de autoria de João de Ruão, vem tomar o lugar da porta românica existente no corpo médio desta fachada norte (DGEMN, 1962, p.16).

Já no avançar do transepto em relação ao corpo da igreja, encontramos a porta de Santa Clara mais empobrecida de ornamentos, apenas ladeada por dois arcos lisos (construída na primeira metade do séc. XVI)(DGEMN, 1962, p.16). Sobre esta, estende-se uma fileira de arcos cegos, e ainda sobre estes as cinco (três inferiores, e duas superiores geminadas com dois colunelos ao centro) singelas entradas de luz que iluminam a galeria no cruzeiro.

Na fachada nascente, podemos observar as ábsides da igreja (sendo apenas duas românicas, a central e a do Envagelho). A capela-mor apresenta duas ordens de três janelas enquadradas por pilastras redondas de meia cana, enquanto na lateral apenas uma. Na parede do cruzeiro, que se encontra sobre a capela central, surge a torre (figura 30), sobreposta sobre uma galeria de colunas, que causa tanta polémica pela divergência de opiniões de estudos. Pierre David defende que se trata da época românica, ao contrário de P. Nogueira Gonçalves que afirma já ser do séc. XIII (DGEMN, 1962, p.17). Angulada com duas escadas que se encontram dentro de duas pequenas torres, esta apresenta duas janelas geminadas em cada uma das quatro faces. É coroada por uma falsa cúpula hemisférica que aponta no seu topo uma lanterna barroca.

Por fim, a fachada sul é maioritariamente obstruída pelo acoplamento do corpo do claustro, mostrando apenas cinco janelas que iluminam a galeria superior, e uma no piso inferior. No corpo do transepto desta fachada, as entradas de luz são feitas do mesmo modo que o topo norte apresenta.

António Vasconcelos descreve resumidamente o interior do edifício em causa da se-



Figura 31 - Espaço interior Sé Velha Coimbra, 1162



Figura 32 - Alçado Norte interior Sé Velha Coimbra, 1162

guinte forma:

“A impressão de grandeza e de harmonia serena e grave impõe-se ao nosso espírito, erguendo-o acima das misérias desta vida. É bem a majestade pontifical na sua mais lídima e sublime expressão estética.”. (Vasconcelos citado por DGEMN, 1962, p.19)

Após esta introdução, embarcamos numa tentativa de complementação descritiva física, e de iluminação da atmosfera do espaço interno (figura 31). Partindo de uma descrição sucinta de Paulo Pereira, a igreja desenvolve-se da seguinte maneira:

“Três naves com cinco tramos e um transepto pouco desenvolvido. A cabeceira possui três capelas de planta hemicircular, em que uma delas fora transformada.” (Pereira, 2011, p.239).

No alçado interior (figura 32), podemos observar que as naves laterais são mais baixas. Estas, albergam uma galeria superior abrindo para a nave central através de um trifório composto por arcos duplos, que descarregam em seis colunelos cada um, que por sua vez estarão suportados por um arco de descarga em cada tramo. Este trifório, elemento que confirma o cunho da tipologia de igrejas de peregrinação e de Compostela, é ligado apenas por uma galeria de cinco arcos sobre a porta principal iluminada pela janela da fachada.

Já a cobertura é feita em abobada de berço na nave central e no piso do trifório, contrariando as naves laterais que são abóbadas de aresta viva. Sob socos octogonais assentam quatro meias colunas, capiteis predominantemente de decoração vegetal, que constituem o pilar que suportam os cinco arcos de volta inteira que separam as naves. O transepto, embora pouco desenvolvido, salienta-se sobre o corpo das naves e a intercepção da sua cobertura com a destas, forma um quadrado central apoiado em quatro arcos que por sua vez se encontram sob uma galeria de arcos cegos que são coroados pela lanterna que possibilita a entrada de luz (figura 31) através das suas janelas já descritas.

Na capela-mor, deparamo-nos com um retábulo mandado construir por artistas flamengos, que em 1932, terá sido enriquecido com um altar românico proveniente de Santo António dos Olivais (DGEMN, 1962, p.23). Este, num contraste com a tonalidade escura que triunfa no espaço interno desta obra, despe-se sobre tons dourados onde a reflexão da luz ganhará uma maior preponderância, destacando-se naturalmen-



Figura 33 - Luz interior Sé Velha Coimbra, 1162

te dos restantes espaços desta igreja.

Foram inúmeras as intervenções nesta Sé conimbricense ao longo da sua história, no entanto, é de realçar a proeza do Bispo Conde D. Jorge de Almeida (1483-1543). Este, mandou revestir de azulejos mudéjares as naves, ábsides, etc.: “Esta vestidura era opulenta e vistosa na sua policromia, no seu brilho e nos seus belos e variadíssimos desenhos.” (DGEMN, 1962, p.33). No entanto, estes teriam sido retirados mais tarde a fim de reestabelecer à obra o seu proeminente carácter românico deixando algumas marcas nomeadamente na capela de S. Pedro, e no transepto.

O número de janelas da capela-mor, orientada a nascente, bastante generoso comparativamente ao restante edifício, é uma clara característica da arquitectura românica que agora se apresenta bastante mais coesa e contínua ao contrário do pré-românico. Assumindo a cabeceira como ponto central, tido até como meta ou ponto de chegada na ideia de peregrinação, teria de ser este o ponto convergente de iluminação do interior. O restante edifício, iluminado apenas por delgadas frechas (figura 33) que emprestam ao seu interior feixes cortantes de luz onde deliberadamente são dissipados pela supremacia da sombra e da penumbra, forma assim o enorme contraste da organização axial do espaço em causa.

O itinerário desde a entrada por este monumental portal de arquivoltas até à capela-mor é assim enaltecido assumindo o ponto escuro de partida, com o objectivo de alcançar a salvação pela irradiação divina que sucessivamente se aproxima ao caminhar por este eixo definido pela nave central. Os rasgos que viabilizam a luz penetrante nesta grande massa criam assim um espaço apaziguante onde a serenidade e a paz triunfam, permitindo assim a calma necessária para a fruição do crente. O equilíbrio deste binómio penumbra-luz numa arquitectura articulada, convoca a espiritualidade e o encontro do Homem com as suas preces, ideologias e intenções. O aproximamento a Deus é conseqüentemente propiciado num espaço onde a reflexão da luz acompanha a reflexão pessoal, a fim de atingir um estado de contemplação e veneração ao plano celestial.

A luz, ganha assim uma preponderância e uma significação ao percorrer o espaço obscuro que misticamente e ocasionalmente nos presenteia com este jogo sólido e pesado do claro-escuro, onde a atmosfera transpira o mistério a desvendar pela apropriação e a fé de cada um.

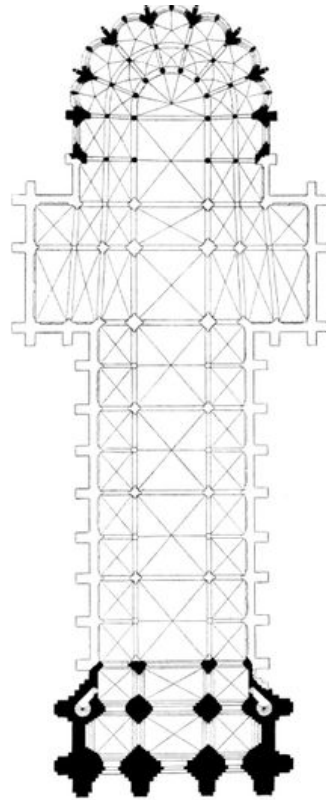


Figura 34 - Planta Igreja Saint-Denis (Reconstrução de Abade Suger). Paris, 1144

A fim de uma melhor compreensão da luz na arquitectura renascentista torna-se essencial usar a arquitectura gótica como ponte de conhecimentos adquiridos e técnicas adoptadas desde o românico até ao barroco. Neste movimento, Baeza rejeita o mistério da iluminação penetrante, dando lugar à luz como exaltação: “Não é o Gótico uma exaltação da Luz que inflama os incríveis espaços em chamas ascendentes?” (Baeza, 2013 p.21)

Esta nova arquitectura vem contrariar o românico e a sua penumbra em diversos pontos. Sumariamente, e através do vasto legado de obras góticas e das respectivas plantas que as compõem, podemos descrever como: igrejas de maiores altimetrias, em que a nave central se eleva sobre as laterais por vezes estando no mesmo plano horizontal que o transepto.

As plantas destes templos revelam-se maioritariamente basilicais (figura 34), com três a cinco capelas na cabeceira. Esta, pouco elevada em relação às naves, quando não alberga um deambulatório ou charola, traduz-se numa capela-mor com maiores dimensões ladeada por duas ou mais capelas. A capela-mor, assim como no românico, continua a desempenhar o papel de ponto fulcral de toda a organização espacial. Traçando o alçado pelo interior assistimos a uma das maiores divergências deste tipo de arquitectura com o românico. Perde-se a ideia de solidez pesada e sombria, e sentimos o pano de parede (no sentido vertical partindo da linha térrea) arrancando nos arcos agora em ogiva, a ser “dissolvido” pela magnífica característica associada ao gótico: o clerestório (figura 35). Este, resultado da elevação da nave central sobre as laterais, traz um tipo de luz às igrejas que até então seria pouco habitual.

Já no exterior, o arcobotante e os contrafortes vêm dar resposta a toda esta elevação e dimensão que tanto caracteriza este estilo. Estes elementos construtivos, vêm suportar o peso acrescentado pela nave central (que agora se apresentava com maior altura) por sua vez descarregando nos contrafortes. Esta nova técnica viabilizava também a utilização de paredes mais delgadas, ao contrário dos robustos muros do românico, permitindo então uma maior liberdade para a abertura de vãos de maior dimensão. Não poderíamos deixar de realçar que a ornamentação cuidada tanto nos portais, como nas colunas, janelas e pilares define esta arquitectura, a atenção e cuidado do pormenor era agora mais presente e dava corpo às fachadas destas igrejas (Cannon, 2014, p.29).

Precisando a sua origem, defende-se que o gótico na arquitectura nasceu entre 1137 e 1144 com a reedificação da abadia real em Saint-Denis, engendrada e planeada



Figura 35 - Clerestório da Catedral de Amiens. Amiens, c.1288

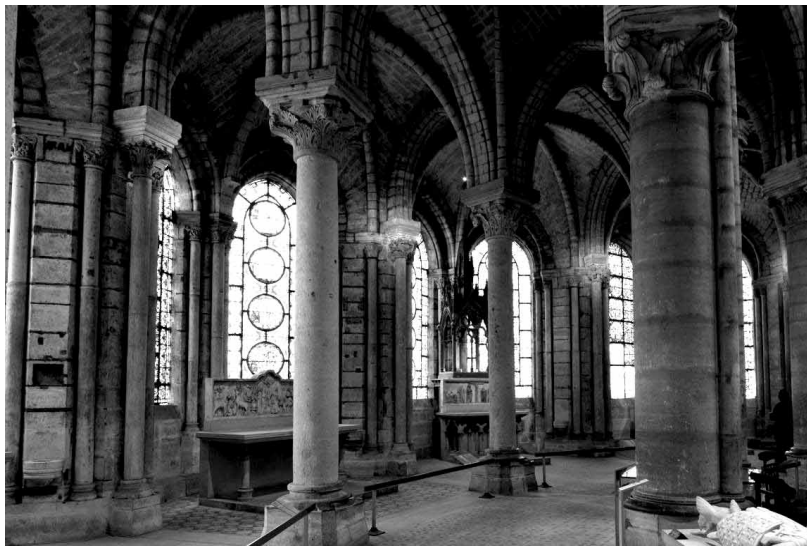


Figura 36 - Interior da Charola de Saint-Denis (Reconstrução do Abade Suger). Saint-Denis, 1144

por um abade pertencente dessa abadia, Suger (Janson, 1992, p.301).

Pode observar-se através da planta representada na figura 34, a tão característica cabeceira de peregrinação. Esta, diferencia-se das restantes porque Suger inova, criando um segundo deambulatório, unindo num só corpo, as capelas radiantes que surgiriam do primeiro. Consequentemente, assistimos a uma dupla charola abobadada sobre cruzaria de ogivas, perfeitamente articulada com o restante espaço interior da igreja (figura 36). Saint-Denis ilustra com clareza a presença da nova técnica dos contrafortes. Estes, suportando o impulso das abóbadas agora nervuradas, permitem a diminuição da espessura das paredes onde encontramos a ampliação das janelas, por Suger, que agora ocupariam toda a superfície parietal permitindo uma maior transparência e translucidez para o seu interior. O esqueleto estrutural encontrava-se agora no exterior do edifício viabilizando uma maior noção de leveza no espaço interno.

Deste modo, o vanguardista abade Suger institui uma nova ideia de arquitectura onde a irradiação divina é o mote de toda e qualquer obra. Ao contrário dos movimentos e das arquitecturas vividas no passado, assistimos agora à elevação da luz como matriz para o desenho do espaço litúrgico. Mostra-se mais do que simplesmente o resultado dos progressos das técnicas e tecnologias na construção. Apresenta-se uma arquitectura em que a “cerimónia litúrgica se une por meio de coesão luminosa”. Onde os dourados do altar, os coloridos vidros da rosácea na fachada principal, a transparência dos grandes vãos, têm única e exclusivamente a finalidade de reflectir a vertente litúrgica da luz elevando o espaço ao etéreo e ao celestial:

“Quando, penetrado pelo encantamento da beleza da casa de Deus, a sedução das gemas multicores me leva a reflectir, transpondo o que é material para o que é imaterial, sobre a diversidade das virtudes sagradas, então parece-me que me vejo a mim mesmo residir como em realidade em qualquer estranha região do universo, que não existe anteriormente nem no lodo da terra nem na pureza do céu, e que, pela graça de Deus, posso ser transportado daqui para o mundo mais alto da maneira anagógica.” (Suger in Duby, 1978, p.108)

Enquanto podemos marcar a separação entre a Antiguidade Clássica para a Idade Média com as invasões bárbaras, e a consequente queda do império romano no ocidente, dificilmente poderíamos datar e precisar a chegada do Renascimento. Por conseguinte, muitas opiniões divergem em relação ao seu início, às suas causas e mesmo ao seu fim, visto ser uma “revolução” ideológica que se reflectiu nos mais diversos ramos. Entre eles, as belas-artistas, a música, literatura, filosofia e a arquitectura. O Homem, já

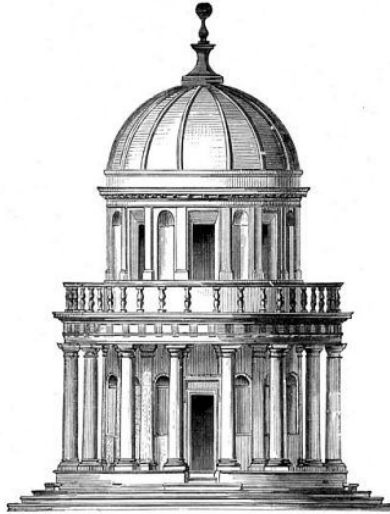


Figura 37 - "Tempietto" de Bramante. Roma, 1500



Figura 38 - Representação da Igreja de Gesù. Roma, 1584.

mais avançado ideologicamente através da recolha de informação nas diversas artes agora antepassadas, quer desprender-se assim da Idade Média ansiando um novo regresso à Antiguidade Clássica, altura em que consideram ter sido o seu apogeu.

Francesco Petrarca (1304-1374), intelectual e humanista italiano, afirmava que o Renascimento não era mais que a “ressurreição dos clássicos” (Petrarca citado por Janson, 1992, p.423). No entanto, o objectivo do Renascimento não se baseava em copiar o que outrora os Antigos teriam criado, mas sim igualá-los ou mesmo ultrapassá-los. Com o avançar do tempo e com o conhecimento clássico já adquirido, novas ferramentas, novas técnicas, e novas mentalidades fariam com que os Renascentistas superassem e triunfassem sobre a Antiguidade Clássica. Consequentemente, os elementos clássicos arquitectónicos – frontões, colunas, tímpanos, entablamentos, arquitraves frisos, cornijas – utilizados na Arquitectura Renascentista teriam agora justificação (figura 37).

Viajando para a arquitectura que se compreende entre finais do séc. XVI e o séc. XVIII, e que ainda hoje é objecto de discussão por historiadores se pertence a uma última fase do Renascimento, ou se constitui uma era distinta (Jason 1992, p.503), surge o Barroco. Este estilo, não só se tornou intemporal devido às suas características físicas das obras que o constituíram, mas também um grande contributo para o estudo da iluminação do espaço de culto cristão. A cidade de Roma, no princípio do séc. XVII torna-se a capital do Barroco visto que o Papado patrocinava os grandes artistas e arquitectos, com o intuito de a tornar a cidade mais bela do mundo cristão.

Caracterizada pelos efeitos teatrais, pelo contraste dos binómios claro-escuro e cheio-vazio, pelas formas côncavas e convexas e pelo dramatismo originado pela luz-sombra, esta arquitectura teve como um dos exemplos percursores a Igreja de Gesù (figura 38), em Roma. Esta foi construída no local onde Santo Inácio costumava rezar à imagem, que hoje se encontra no interior, na capela de Santo Inácio, data de c.1568-c.1584 (Dionisi, 2005, p.118). Torna-se um caso peculiar pelas inovações espaciais e construtivas que Giacomo da Vignola e Giacomo della Porta lhe emprestam (Dionisi, 2005, p.125). Entre elas, é de realçar a supressão da extensão dos braços do transepto que outrora estariam evidenciados em relação às naves, assim como todo o trabalho realizado por della Porta na sua fachada. Esta, é composta por elementos agora utilizados pelos arquitectos inovadores deste novo estilo: seis pares de pilastras de capiteis coríntios no piso inferior que suportam um frontão que se encontra no meio da fachada e por quatro pares no piso superior suportando um frontão maior que remata o topo do edifício.

Esta fachada, foi utilizada como modelo para várias igrejas jesuítas que se precede-

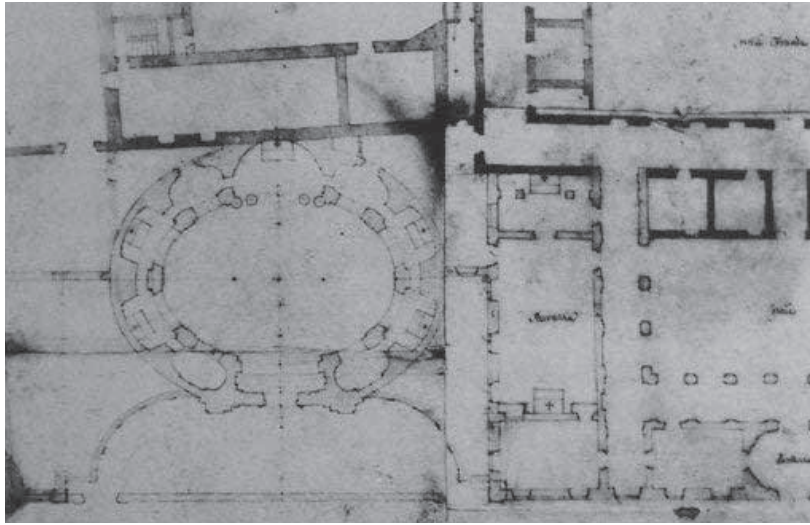


Figura 39 - Primeiro Plano de Projecto (1658) Sant'Andrea Al Quirinale, Bernini. Roma, 1670

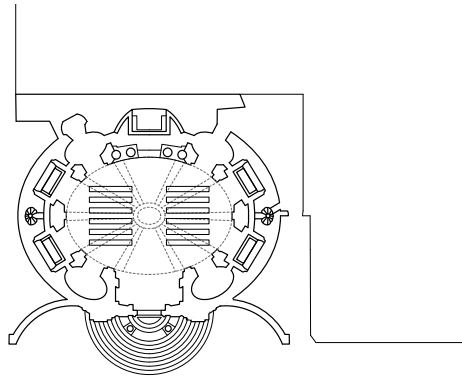


Figura 40 - Planta Sant'Andrea Al Quirinale, Bernini. Roma, 1670

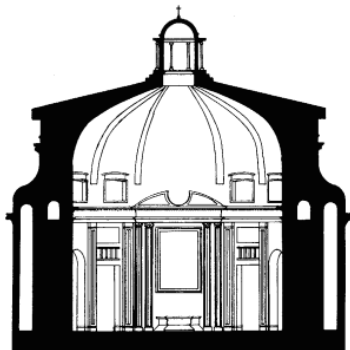


Figura 41 - Secção Transversal Sant'Andrea Al Quirinale, Bernini. Roma, 1670



ram na arquitectura barroca. Assim, ainda dentro desta Companhia de Jesus, aprofundar-se-á a luz presente em Sant'Andrea Al Quirinale em Roma.

SANT'ANDREA AL QUIRINALE (1660 – 1670) - ROMA

Surge no séc. XVII uma obra em que as pequenas dimensões contrastam com a sua monumentalidade e intemporalidade; onde a luz retratada como movimento e como veículo de um enorme simbolismo dá corpo e forma ao seu espaço interno.

Com a enorme dimensão da Basílica de S. Pedro que Carlo Maderno levaria a cabo, refazendo em alguns pontos o projecto de Miguel Ângelo, surge uma tarefa de grande complexidade: o seu interior. Convidado pelo Papa Urbano VIII, o napolitano Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) resolve e completa a tarefa provando porque é que mais tarde veio a ser considerado o maior arquitecto-escultor do seu século (Jason, 1992, p.504). O seu conhecimento de escultura com aspirações gregas e romanas, obtido pelo trabalho desenvolvido pelo pai, Pietro Bernini (1562-1629), reflectiu-se e monumentalizou todo o seu espólio na área da arquitectura. Entre diversas obras, destaca-se a igreja de Sant'Andrea Al Quirinale não só pela sua magnificência escultórica e espacial, mas essencialmente pelo trabalho exuberante de iluminação que este lhe emprega.

Numa das sete colinas de Roma, Quirinale, existira uma capela empobrecida e de dimensões bastante reduzidas pertencente à Companhia de Jesus. Pensa-se que durante longos anos havia o intuito de ser substituída, no entanto, o Papa Inocencio X teria rejeitado um projecto de Borromini pela sua vasta dimensão confrontando assim o palácio do Quirinale, onde este residiria (Krautheimer, 1985, p.59). Mais tarde, o Papa Alexandre VII voltaria à ideia de substituir esta pequena construção a fim de servir não só a ordem dos Jesuítas, como também de servir o palácio, dado que se encontrara na mesma rua. Em 1658, Bernini, a mando deste Papa, fora falar com o jesuíta responsável pela obra, Sforza Pallavicino, que lhe impôs a condição de ter cinco altares e de estar recuada na própria rua a fim de evitar algum protagonismo (Krautheimer, 1985, p.59). Depois de um esboço de um projecto de uma capela de cinco faces que não fôra aprovado, Bernini redesenha uma insólita planta oval com as condições requeridas pela Companhia de Jesus (figura 39). Financiada por Camillo Pamphili, sobrinho de Inocência X, esta capela seria originalmente diferente da que conhecemos hoje (Spagnesi e Fagiolo, 1983, p.59). Recuada da rua, como tinha sido imposto já anteriormente, esta encontrava-se atrás de um muro que fazia a fachada da rua apenas com duas quebras laterais em relação ao eixo central da igreja, as suas entradas. O Papa Alexandre VII, com o objectivo de criar uma igreja resguardada, a fim de não convidar o público a en-



Figura 42 - Fachada Poente Sant'Andrea Al Quirinale, Bernini. Roma, 1670



Figura 43 -Interior Sant'Andrea Al Quirinale, Bernini. Roma, 1670

trar, teria como objectivo que esta fosse mais despojada: impondo uma fachada baixa, flanqueada apenas por pilastras gémeas de ordem toscana. No seu interior os confessionários seriam rectangulares, como podemos observar na planta da figura 39, os capitais jónicos, o altar seria igualmente rectangular, e a pequena cúpula seria encerrada (Spagnesi e Fagiolo, 1983, p.59).

No entanto, em 1660 nos últimos anos de vida do Papa Alexandre VII, toda esta ideologia simplista teria sido alterada quer no interior quer no seu exterior, ficando semelhante à que conhecemos hoje (Krautheimer, 1985, p.62).

A fachada do muro que a vedava foi alterada, resultando assim em dois braços curvos que arrancam do nível da rua até à sua porta convidando à entrada (figura 40). A fachada ilustrada pela imagem 42, de pedra calcária, torna-se flanqueada por duas colossais pilastras coríntias que suportam o grande frontão, emprestando assim à obra uma monumentalidade num jogo de contraste com a dimensão da igreja. Entre este frontão e o pórtico, encontramos o brasão da família Pamphili, sendo este o financiador da obra, assim como as já conhecidas “chaves do Vaticano” (Krautheimer, 1985, p.62). Acrescentado por Bernini em 1670 (Krautheimer, 1985, p.61), este pórtico é suportado por duas colunas jónicas, onde a sua base tem uma rotação invulgar de quarenta e cinco graus. Sob estas, encontramos os degraus que o arquitecto desenha em formas ovais concêntricas que em cascata descem em direcção à cota da rua dando já indícios da sua paixão pelo movimento.

No seu interior (figura 43), Bernini separa a linha mundana do divino através da cor e da materialidade. Essencialmente em mármore de *Cottanello*, este imprime aos pilares e pilastras coríntias presentes na igreja uma cor terrestre, vermelho e castanho assim como o chão. Contrastando com as cores puras e celestiais, claras e douradas, que ascendem à cobertura fazendo o arranque da cúpula através do friso e da cornija (figura 41). Esta igreja, compartimentada no perímetro desta forma oval, através dessas pilastras resulta nos seguintes espaços: quatro capelas onde sobre estas se encontra uma tribuna que confere esta vertente teatral tão característica do barroco; quatro nichos que se pensa que podem ter sido desenhados com a finalidade de ser capelas ou mesmo confessionários (Krautheimer, 1985, p.62), em que um deles actualmente serve de passagem para o edifício do seminário; e por fim o altar-mor.

Bernini desenha este altar (figura 43) não só com as suas funções litúrgicas básicas, mas com uma narrativa inerente e exposta nas três artes: escultura, pintura e arquitectura. Aproximando-nos do altar, vemos que este é distinto dos diferentes compartimentos que pontuam a planta oval desta tão característica igreja. Pois sendo este irra-



Figura 44 -Lanternim sobre a pintura no altar-mor Sant'Andrea Al Quirinale, Bernini. Roma, 1670



Figura 45 -Lantern da cúpula de Sant'Andrea Al Quirinale, Bernini. Roma, 1670

diado com uma iluminação que nos faz questionar a sua origem, faz reluzir as esculturas douradas transformando-o numa explosão de brilho, luz e movimento.

No seu centro, está colocada uma pintura a óleo do pintor franco-italiano Guillaume Courtois (1628-1679): “Martírio de Santo André”, santo a quem a igreja foi dedicada. Sobre esta pintura, vamos descobrindo as referidas esculturas (pequenos querubins) que ascendem em direcção a esta fonte de luz que se traduz numa segunda lanterna mais recuada (figura 44). Já fora da ábside do altar-mor, e sobre este, está assente na cornija que se desenvolve por todo o perímetro do espaço interior, uma escultura de Santo André que parece encaminhar-se para a cúpula (figura 46).

Sumariamente, começando pela crucificação retratada por Courtois, sentimos a sua morte sendo elevada celestialmente (www.khanacademy.org) através dos anjos atrás esculpidos, e que no seu percurso ascendente retratado na imagem escultórica da cornija, segue em direcção à inundação de luz que a lanterna central da obra irradia. Esta, cobre-se de tons dourados criando assim uma explosão de brilho, albergando no seu centro a imagem simbólica do Espírito Santo (uma pomba), que através da luz divina, lhe apresentará a sua salvação e a sua eternização neste espaço etéreo.

Com o friso de querubins e pescadores estucados (dado que Santo André seria pescador assim como o seu irmão São Pedro), assistimos a uma técnica já anteriormente utilizada no Palácio Ducal por Andrea Mantegna (1431-1506) em Mântua, onde os anjos retratados partem da cúpula em direcção ao lanternim. Aqui, para além do anel de vidro já anteriormente abordado, esta cúpula ostenta oito vãos separados por elementos radiais que convergem no seu centro (figura 45). Deste modo, associa-se a estes elementos raios de sol que nascendo na imagem do Espírito Santo, vêm iluminar todo o espaço interior, tudo o que é terrestre.

Toda a obra é uma configuração da luz, associada ao traço do arquitecto. A sua relação com o divino exprime-se através deste dramatismo impresso nos diferentes momentos que ocupam o espaço do interior da igreja. Esta encenação torna o crente mais atento e mais contemplativo, encarnando assim a personagem participante nesta espiritualidade litúrgica, que se desmascara na representação de cenas onde o divino é protagonista. Numa atmosfera menos serena que a do românico, a acção da luz é o mote do barroco. A passividade é agora rejeitada convidando à fruição do espaço pelo crente de uma forma activa, colaborando na narrativa inerente à luz que incorpora e que rege o espaço sagrado.

A sua teatralidade nesta demonstração da ascensão de Santo André ao mundo celestial seria impossível de retratar na penumbra, dado ser na luz que ele encontra a salva-



Figura 46 -Santo André em Sant'Andrea Al Quirinale, Bernini. Roma, 1670

ção. Assistimos assim a um arquitecto ilusionista, que numa lógica espacial coerente e organizada, e num apanágio geométrico da época, agarra a irradiação divina esculpindo-a e desenhando-a. Criando assim uma arquitectura onde o espaço vai para além do que é táctil, onde a transcendência da teologia é transcrita numa atmosfera criada pelo movimento da luz.

LUZ, DIVINO E ARQUITECTURA

3. REFORMA E MUDANÇA DE PARADIGMA NA ARQUITECTURA DA IGREJA CATÓLICA



Figura 47 - Igreja de Ressurreição, Sigurd Lewerentz. Estocolmo, 1925

Após a descrição e reflexão sobre o estado da arte em tempo longo, essencialmente sobre o românico e sobre o barroco, interessa agora realçar um ponto de viragem de grande relevância para a arquitectura religiosa. O paradigma e a configuração do espaço emerge sobre uma crise de identidade não só nas construções religiosas, mas também na arquitectura quotidiana, confrontando os conhecimentos adquiridos pelo Homem no passado. A pertinência deste capítulo surge na influência que este período (séc. XX) teve para a arquitectura tal como a conhecemos hodiernamente, viabilizando assim o conhecimento detalhado sobre as origens dos templos cristãos na actualidade.

A fim da compreensão do espaço de culto no movimento moderno, abordar-se-á resumidamente as transformações globais que este tempo trouxe à arquitectura.

Ainda que arriscadamente – visto ser um enquadramento do termo polémico e gerador de grandes discussões que perduram nos dias de hoje – associamos o início do Movimento Moderno, traduzido nas diferentes expressões artísticas, aos anos vinte do séc. XX:

“Os primeiros anos da década de vinte foram os anos pivotantes na aventura da Modernidade. Testemunharam feitos que não eram só gestos do iconoclasmo mas que também atingiam obras-primas do Novo. [...] Wittgenstein publicou o “Tractatus” e Le Corbusier “Vers une Architecture”. Mies desenhou o projecto da torre de vidro, Rietveld a casa Schroeder; e o neoclassicismo deu o seu último suspiro na Capela da Ressurreição de Lewerentz”(figura 47) (Wilson, 2000, p.xi).

Mais do que a generalização vulgar habitual, este movimento originado nas primeiras décadas do séc. XX não se resume apenas àquilo que é inovador ou não-antiquado:

“De facto aquilo com que nos confrontamos é algo muito mais complicado – uma profunda divisão dentro do próprio Modernismo. No campo da arquitectura essa divisão foi focalizada na tentativa de estabelecer uma nova ortodoxia pelos membros fundadores do CIAM em La Sarraz em 1928. A asserção de novas normas, o estabelecimento de uma linguagem comum, era todo o grito. Impaciente de contradição a nova ortodoxia foi proclamada.” (Cruz, 2006, p.37).

Este movimento moderno buscava ir mais além do que a apropriação de uma pré-formatação, a constante renovação era o mote visando desassociar-se de qualquer que

LUZ, DIVINO E ARQUITECTURA

fosse o estilo seu contemporâneo. Procurava através de princípios ideológicos resolver não só os problemas formais como obter um novo estilo de interpretação do que seria a Arquitectura. Assistimos então a uma procura constante da forma e da função, traduzindo-se num método pragmático de resolver as condições espaciais. A arquitectura como arte é rejeitada – ou pelo menos a significação que se assumiria do conceito “arte” em tempo longo – resultando assim numa arquitectura despojada, limpa, higienista, onde triunfa o já conhecido mote de Louis Sullivan em que “a forma segue a função”. Os axiomas clássicos eram agora rejeitados nesta incessante busca pela pureza, fundando assim uma nova forma de pensar o espaço, e consequentemente a luz que o viabiliza. Assistimos assim a uma insólita forma de interpretar a atmosfera da iluminação dos espaços, e a forma mutável e manipulável do jogo luz-sombra viabilizados não só por esta “abertura” de pensamento, mas também pela utilização de ferramentas e técnicas já bastante desenvolvidas, que irão ser expressas na sua materialidade e no seu método construtivo.

A vontade de mudança e de inovação na religião cristã assume também um grande protagonismo no séc. XX, dado que é neste que se oficializa a inconstância de perspectivas desta religião ao longo do tempo. Este marcante período do princípio do séc. XX, manifesta-se igualmente marcante para a reforma e restauro dos seus princípios na religião cristã. A partir dos anos vinte, a arquitectura religiosa assume uma posição referenciadora e dá um passo significativo não só pelo que este movimento e as suas características lhe trazem, mas também pelas reformas da nova percepção, não apenas da liturgia mas também do espaço sagrado. As suas reminiscências, baseadas nas escrituras sagradas que ainda hoje preservamos e pelas quais é regida a religião cristã, são trazidas à superfície com uma nova interpretação.

Reconhecemos então, que embora a religião cristã não tenha sofrido alterações na sua génese, os pressupostos e os intuitos da sua adoração foram transformados ou readaptados. Com o culminar de novas mentalidades, perspectivas e rituais que se foram originando através da diversidade e confronto de culturas ao longo do tempo, nasce no seio da Igreja Católica o Movimento Litúrgico (Ferreira, 1983, p.2). A fim de uma compreensão clara do que seria este Movimento, recuemos um pouco na História.

Os discípulos de Cristo, referenciados desde sempre como cristãos (Act. 11, 26), reunir-se-iam para a oração – esta reunião viria a ser chamada de “ecclesia”, igreja – constituída pela pregação dos Apóstolos, a comunhão entre estes cristãos e a Eucaristia (fracção do pão)(Ferreira, 1983, p.3). Realçemos então que o que fundamentaria estas assembleias seriam os crentes e a oração. Estes dois elementos revelam-se indissociáveis

LUZ, DIVINO E ARQUITECTURA

e imprescindíveis para a Igreja e para a celebração da Palavra. Sem assembleia e sem oração, o espaço seria amorfo e sem sentido. Deste modo, é passível de se assumir que a origem da celebração, da oração e da “ecclesia” não defende de modo algum a divisão entre a oração e a assembleia.

A liturgia da Igreja cristã nasce em Jerusalém – como já fora referido no primeiro capítulo deste estudo onde é clarificada a concepção da origem do templo cristão – e a sua evangelização e propagação facilmente se alastrou pelo mundo ainda que sem se fragmentar, ou sem alterar os seus princípios. Inicialmente, a liturgia da Igreja ainda que afectasse diferentes povos, culturas, e regiões era una.

Com a evolução dos tempos, dos povos e dos rituais que cada cultura iria assumindo e pregando, surge no séc. V um ponto de viragem para esta unidade litúrgica. A partir dessa altura, e com a queda do império Romano e as invasões bárbaras, a língua latina (mantida na liturgia cristã) deixa de ser entendida pelo povo, criando assim uma das maiores causas da distanciação da oração à assembleia (Ferreira, 1983, p.5). Devido ao desconhecimento da língua proferida nas celebrações pelo povo, e pela especial consagração a Deus dos clérigos, estes seriam os únicos restantes devotos e participantes destas celebrações (Ferreira, 1983, p.5). O povo passa assim de participante a espectador, em que o seu papel seria unicamente assistir à celebração. Palavras, ritos, momentos da celebração deixavam de ser interpretados e passavam apenas a símbolos da oração, perdendo assim toda a sacramentalidade da celebração da Palavra.

No séc. XVI surge uma vontade do restauro da significação e da pureza da oração cristã com o Concílio de Trento (1545-1563) (Ferreira, 1983, p.6). Deste modo, procura-se o reencontro da tradição que originou a Liturgia adoptando como método a revisão dos livros litúrgicos passados. Consequentemente, esta revisão acabara por ser transcrita na reforma dos mesmos em novas publicações essencialmente apontadas aos ministros da liturgia. A celebração seria então modificada e reestruturada. Entre estas alterações e re-imposições surgem como as mais significativas: o uso do latim, como língua-mãe da liturgia, logo, dado que não seria utilizada (língua “morta”) também não seria alterada preservando assim os documentos oficiais originários da liturgia cristã, e protegendo a celebração de eventuais erros linguísticos; a posição do sacerdote geralmente estaria de costas para os fiéis – “*versus Deum*”; e por fim a divisão da missa em duas partes: a missa dos catecúmenos (os que estão ser instruídos pela fé, que seriam dispensados após a primeira parte) e os fiéis. Os séculos que se precederam até ao XX resumiram-se a “comentários jurídicos e rubricistas” (Ferreira, 1983, p.7) a estes livros que o Concílio de Trento publicara, e à prática das normas implementadas ou restau-

LUZ, DIVINO E ARQUITECTURA

radas da igreja antepassada.

No final do séc. XIX a liturgia voltara a ser um ponto de discussão e de interesse e é, em 1909 na Bélgica, sob o Papa Pio X (1903-1914) que é oficializado finalmente o Movimento Litúrgico. Este Movimento tinha por objectivo a reaproximação da assembleia à oração e à celebração da Palavra. Esta reaproximação, segundo o Papa Pio X seria o ponto fulcral da liturgia cristã (Ferreira, 1983, p.7). Consequentemente, este movimento resulta e assume o papel de propulsor do Concílio Vaticano II.

Este Concílio, teve a abertura solene em 11 de Outubro de 1962 pelo Papa João XXIII, e após quatro sessões terminara no dia 8 de Dezembro de 1965 e surge na necessidade de oficializar e tornar universal a ideologia e as normas que até entretanto teriam sido alvo de diversas alterações. Traduzido em declarações, constituições e decretos¹ este concílio revela como objectivo primordial a união da assembleia à liturgia, e adaptação da igreja cristã às ideias modernas². Entre os documentos resultantes destas quatro sessões importa realçar para o estudo duas constituições: “Sacrosanctum Concilium” e “Lumen Gentium”. “Sacrossantum Concilium” inicia o seu proémio declarando a intencionalidade do CVII:

“O sagrado Concílio propõe-se fomentar a vida cristã entre os fiéis, adaptar melhor às necessidades do nosso tempo as instituições susceptíveis de mudança, promover tudo o que pode ajudar à união de todos os crentes em Cristo, e fortalecer o que pode contribuir para chamar a todos ao seio da Igreja..” (Sacrossantum Concilium, Proémio, 1). Este documento, contendo linhas fundamentais da renovação litúrgica e alguns princípios doutrinários de elevada importância, demonstra assim indicações concretas do desenvolvimento da celebração. A Sagrada Escritura assume o protagonismo como norma e fundamento para o desenrolar desta renovação litúrgica, “Para promover a reforma, o progresso e a adaptação da Sagrada Liturgia é necessário, por conseguinte, desenvolver aquele amor suave e vivo da Sagrada Escritura” (Sacrosanctum Concilium, 24),

remetendo assim aos primórdios da liturgia cristã sendo estes traduzidos no aprofundamento e o conhecimento da Sagrada Escritura. Juntamente com a forte presença da Sagrada Escritura, o Sacrosanctum Concilium realça e tem como grande plano consti-

1 Todos os documentos resultantes deste Concilio foram consultados em www.vatican.va

2 “The church should never depart from the sacred treasure of truth inherited from the Fathers. But at the same time she must ever look to the presente, to the new conditons and the new forms of life introduced into the modern world” (Papa João XXIII, 1962)

LUZ, DIVINO E ARQUITECTURA

tuinte a temática da presença de Jesus Cristo na Igreja, “pois é Ele que fala ao ser lida na igreja a Santa Escritura.” (Sacrosanctum Concilium, 7). Desse modo, considera-se que a Liturgia é então a função sacerdotal de Cristo, e sem Ele, inviabilizaria a celebração, e consequentemente a Igreja. Este ponto do primeiro capítulo revelará fortes influências no campo da arquitectura religiosa que se sucede, onde o Movimento Litúrgico já havia deixado as suas marcas.

Em síntese, a reaproximação e a participação dos cristãos na liturgia e na celebração são o mote para esta constituição. Tem por objectivo tornar o papel da assembleia activo, rejeitando o papel de espectadora na celebração, tornando-a presente e igualmente constituinte como o clero na igreja cristã. Traduz-se assim como a meta atingida pelo longo percurso que o catolicismo percorrerá com o intuito da reafirmação dos seus valores fundadores e incorporantes da sua prática. O Movimento Litúrgico chega agora a um porto seguro, transcrito nesta constituição resultante do Concílio do Vaticano II.

A segunda constituição da qual este estudo se debruçará será a “Lumen Gentium”. Torna-se crucial a abordagem a esta, dado que se desenvolve em torno da Sua luz. A primeira frase que dá corpo a esta constituição deixa claro as normas e os parâmetros a desenvolver em todo o documento: “A luz dos povos é Cristo: por isso, este sagrado Concílio, reunido no Espírito Santo, deseja ardentemente iluminar com a Sua luz, que resplandece no rosto da Igreja, todos os homens, anunciando o Evangelho a toda a criatura”. (Lumen Gentium, 1). A palavra “Lumen” = Luz, abre assim a constituição da Igreja. Reforçando o silogismo já anteriormente referido neste estudo: se o Espírito Santo é a divina luz, e Ele o autor da Bíblia, a Palavra da salvação é o que ilumina, e a assembleia a sua receptora. Sem esta “luz”, a igreja estaria desarticulada, e mesmo incoerente. Deus, único visto como entidade Santa, protagonista e mediador da Palavra, estabelece a sua continuidade e difunde a Palavra através da Sua Santa Igreja, transcrita nas edificações religiosas que conhecemos, albergando assim a assembleia que se reúne para O receber.

Em suma, em “Lumen Gentium” conclui-se que Deus unifica a Igreja com a assembleia, através da sua Luz celestial transcrita na Palavra que incorpora a celebração e a liturgia cristã: “a Igreja terrestre e a Igreja ornada com os dons celestes não se devem considerar como duas entidades, mas como uma única realidade complexa, formada pelo duplo elemento humano e divino”. (Lumen Gentium, 8)

Partindo destas duas constituições que incorporam o Concílio Vaticano II, assumimos então que a década de 60 oficializa finalmente o revigoramento da aproximação da assembleia ao altar ao clero, e assim à Sagrada Escritura por meio da sacralidade inerente à Luz que irradia da entidade suprema: Deus.

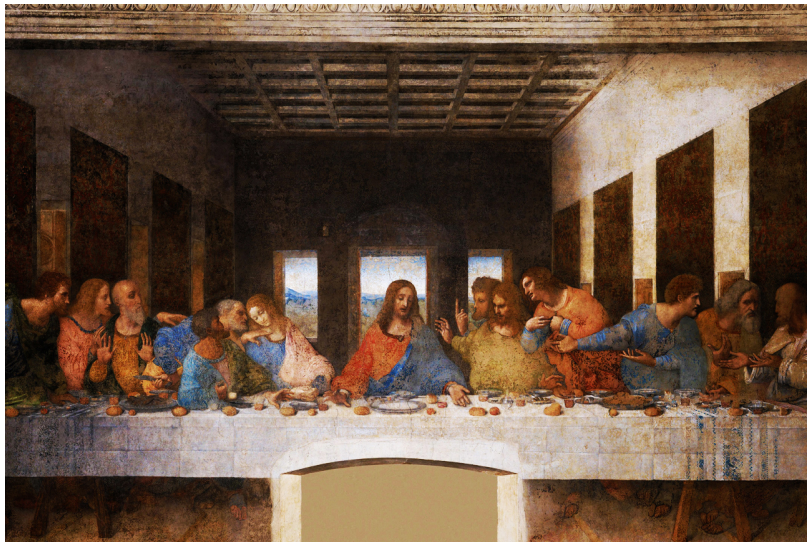


Figura 48 - "A Última Ceia", Leonardo Da Vinci. 1498

Deste modo, através das ideias vanguardistas tanto na arquitectura, como na religião cristã, o templo sofre inevitavelmente consequências na sua configuração, quer espacial, quer construtiva. As ideias fundadores das obras que surgiriam antes do séc. XX eram agora reformadas, dando lugar a uma interpretação aberta, e profundamente inovadora.

A partir dos anos vinte, a arquitectura religiosa assume então uma posição referenciadora e dá um passo significativo. Como já foi possível observar, as suas reminiscências baseadas nas escrituras sagradas que ainda hoje preservamos e pelas quais é regida a religião cristã, são trazidas à superfície com uma nova interpretação.

Segundo Rudolph Schwarz (1897-1961), o Corpo de Cristo é um dos temas que mudou um pouco a imagem e o desenho da igreja. Anteriormente nas igrejas pré-românicas e mesmo nas medievais, assistíamos à percepção literal do que seria, de facto, o “Corpo” de Cristo. A sua compreensão era tida como a interpretação crua deste termo, contudo, pertencente à Divindade suprema: à do Criador. As próprias igrejas eram construídas à sua imagem articulada, e a sua planta poderia interpretar-se como a sua cruz - visível na figura da planta da Sé Velha representada e analisada no capítulo passado. A sua imagem não era interpretada, seria sim desprovida de um aprofundamento do que simbolizaria e do que representaria após uma reflexão teológica e espiritual: “The Middle Ages certainly did not simply imagine their Conception of body. To be sure, much of their knowledge was superficial.” (Schwarz, 1958, p.7). Possivelmente através do avanço tecnológico e científico, e do aprofundamento anatómico do corpo constituinte de qualquer ser humano, a interpretação do Corpo de Cristo na modernidade e no desenho do espaço litúrgico cristão é alterada, ou sendo mais correcto: acrescentada. No entanto, a aprendizagem obtida através das reminiscências destas construções não deve de forma alguma ser rejeitada:

“Now it is certain that the Middle Ages knew how to build churches and their churches were true churches. In this respect we have not surpassed them in the least. And so it is well to assume that their theoretical concept cannot have been entirely false either.” (Schwarz, 1958, p.8).

Partindo deste pressuposto de Rudolf Schwarz, resta então ao Homem do séc. XX recolher as melhores valências destas edificações intemporais, e a partir da nossa (Homens modernos) interpretação já discutida e estudada, produzir a melhor arquitectura

LUZ, DIVINO E ARQUITECTURA

possível com as técnicas que nos acompanharam em todo este progresso. Seria despropositado edificarmos igrejas e espaços de culto com as características paredes românicas de uma grande espessura, ou investir nos contrafortes que suportariam as elevadas abóbadas do gótico. Aprendeu-se assim a solucionar os problemas construtivos, dando espaço para o que poderia ser o apogeu do trabalho e do cuidado da iluminação do espaço de culto. Segundo Schwarz, com esta evolução não só tecnológica mas cronológica e consequentemente a evolução de pensamento do Homem, refere que: “But even so we can no longer build these things because life has gone on and the reality which is our task and which is given into our hands possesses completely different, perhaps poorer, form.” (Schwarz, 1958, p.9).

Este arquitecto alemão do séc. XX proclama ainda o que mais tarde vem a ser defendido e firmado pelo Concílio Vaticano II: “Instead (proceeding the construction with the old cathedrals’ methods) we must enter into the simple things at the source of the Christian Life” (Schwarz, 1958, p.36), alegando assim que a arquitectura devota a Deus, não é obrigatoriamente catedralesca, pesada, colossal ou grandiosa. As pequenas construções são passíveis de ser aceites como igrejas católicas, pois é na simplicidade dos actos que referem a origem da vida Cristã, que reside Deus e a sua Palavra.

Assim como defendia Dom Hans Van der Laan (1904-1991), um holandês monge beneditino e arquitecto, os elementos mais humildes ou modestos, podem e serão monumentalizados quando interpretados e quando simbolizados pela presença divina:

“So the ordinary things become signs, but they retain their normal appearance. They are still real houses, real garments and real utensils. The actions and movements employed in liturgy are the normal ones, and the ordinary monumental forms of communication are used: language, gesture, symbol. But all these take on a wholly new significance, because they now serve for communication with God.” (Van der Laan citado por Middleton, 2010, p.18)

Esta seria a forma que, resumidamente, significaria a configuração formal “monumental” de desenhar e de construir os espaços de culto cristão para estes arquitectos/pensadores. Pois se Jesus Cristo é representado na pobreza, e no despojamento do excessivo, porque seriam as igrejas tesouros abundantes de ornamentação e de elementos que poderiam ser prescindíveis, tal como no gótico ou mesmo no barroco?

Deste modo, resta dominar o desenho a fim de moldar o vazio como espaço proeminente onde o valor simbólico é representante da presença de Deus: “The sacred void can be powerful symbol of the presence of the transcendent God. But this effect is pos-

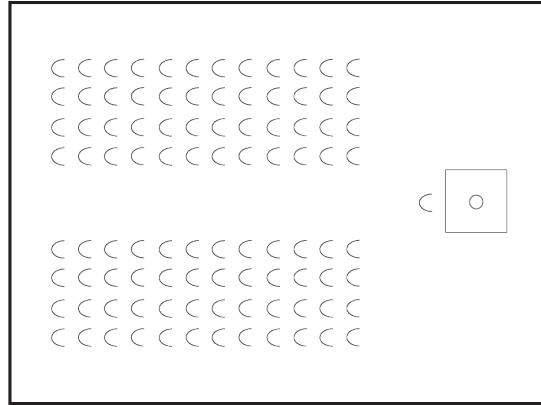


Figura 49 - Esquema da disposição da assembleia na época medieval, Realização própria, 2016

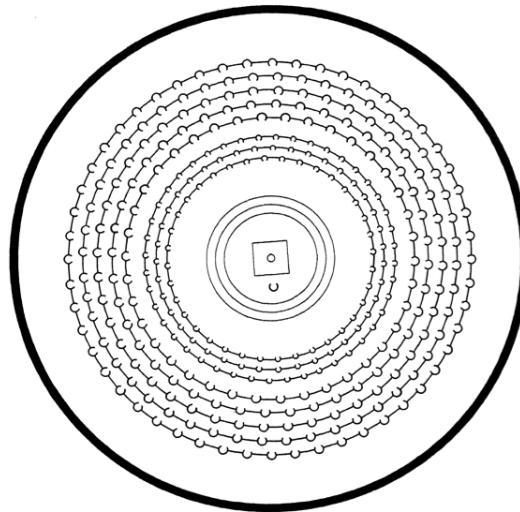


Figura 50 - Esquema da disposição da assembleia em anel fechado. Rudolf Schwarz., 1958

sible only if architecture shapes the empty space in such a way that the numinous character of the building is manifest.” (Tillich, 1972, p.67).

Van der Laan, vanguardista das ideias constituintes deste tempo de crise de identidade do templo cristão, arquitecta uma nova concepção espacial destas construções. De acordo com as ideias que viriam a ser firmadas no Concílio de Vaticano II em 1962-1965, defende-se que a consonância entre a assembleia e a disposição do altar constituiriam com sucesso o templo cristão e o seu propósito: a reunião com Deus. Consequentemente, o espaço será regido pela centralidade do altar (figura 53), pois é nessa marca simbólica que se encontra o caminho para o mundo celestial (Middleton, 2010, p.68). Deste modo, deixa patente a sua perspectiva de que o altar se deve encontrar no meio do espaço:

“The church building is an architectonic space ... [it] is the space we by nature require in order to locate ourselves and feel at home in the wider space of nature. Its articulation into major and minor spaces, and the proportion of forms and measures, can thus be wholly attuned to the expression of the building. The form of the furniture needed for liturgical use of the space can be limited to its function however. On the other hand, the altar placed in the middle of the space must be regarded as a pure monument, a symbol of an invisible reality, a sort of label for the space. (Van der Laan in Middleton, 2010, p.68)”

Com uma maior clareza e detalhe, também Rudolf Schwarz modernizara a planta do espaço litúrgico em relação ao que anteriormente conheceríamos. Consequente da passagem já antes mencionada sobre a promessa de Deus de estar no meio de quem se encontraria reunido em Seu nome, Schwarz realça o despojar e a simplicidade que o altar necessita para ser sagrado. Pois bastaria estar no meio de quem se reúne em nome Dele (figura 48) rematando com: “Table, space and walls make up the simple church.” (Schwarz, 1958, p.35).

Ao contrário da disposição da assembleia das igrejas medievais (figura 49), ou mesmo renascentistas, a sua apologia da configuração do espaço em forma de “anel” dá corpo e torna física toda a sua ideologia modernizada. Juntamente com Van der Laan, este arquitecto alemão defende que centrar-se-ia o altar no espaço e consequentemente a assembleia dispor-se-ia em forma de um anel em seu redor (figura 50). Este ponto central emanaria então a disposição dos crentes, realçando a presença divina no seu núcleo, onde estaria a luz mais preponderante, dissolvendo-se assim sobre o que o rodeia. Schwarz sugere na sua obra, que imaginemos que o representante de Deus no altar se-

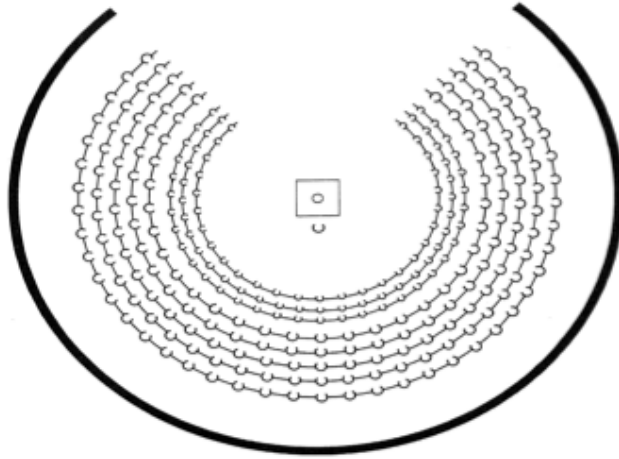


Figura 51 - Esquema da disposição da assembleia em anel aberto. Rudolf Schwarz, 1958

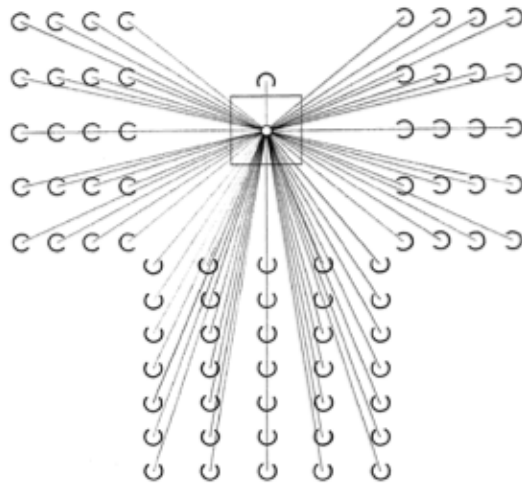


Figura 52 - Esquema da disposição da assembleia em torno do altar. Rudolf Schwarz, 1958

ria o foco da luz, e que cada constituinte da assembleia segurasse numa vela, tornando assim física a iluminação divina que nascia em Deus, e que se alastraria sobre os cren-tes em raios concêntricos, a “blissful ring about the altar” (Schwarz, 1958, p.38). Este abraçar do público numa forma circular, onde não existe um fim nem um princípio, onde o altar seria o ponto central de observação, simbolizaria a fé em Deus, e assim a consequência da propagação da paz e dos seus ensinamentos nesta corrente infindável de homem para homem nesta disposição anelar.

Aprofundando a forma circular como disposição do espaço de culto cristão, Schwarz consente que o encerramento total da celebração, inviabilizaria a transposição da fé e da presença divina no seu centro para Deus. Isto é, num círculo totalmente fechado, não é exequível a transferência ou passagem para o mundo celestial. Deste modo, procura validar a vida quotidiana e falível de qualquer ser-humano, negando a perfeição de uma forma circular, quebrando-a assim num ponto que por sua vez se abre para o infinito na sua perspectiva abstracta (figura 51). Esta quebra na forma circular, situar-se-ia a este, e o altar juntamente com o padre se virariam na sua direcção, sendo envolvidos pelo restante anel agora aberto composto pela assembleia (Schwarz, 1958, p.68). Admitindo que esta quebra (elemento abstracto) seria a única entrada de luz deste espaço idealizado, tanto o membro da representante de Deus tanto a assembleia seriam directamente iluminados por esta irradiação que viria do infinito ao seu encontro, e vice-versa. Centrando sempre o altar, no espaço, este aceita que a disposição poderia ser passível, embora não fosse desejável, que a assembleia se dividiria em três corpos igualmente apontados para o seu núcleo (figura 52). Embora, a corrente de homem para homem na assembleia fosse inexistente pelo desenho do espaço, continuaríamos a ser unificados pelo ponto de observação central, o altar, e por consequência, esta “jane-la” para o mundo celestial (Schwarz, 1958, p.68).

O altar, não torna o espaço central o fulcro da celebração, mas sim o contrário. O escoamento de luz vindouro desta quebra do anel, conflui neste ponto nuclear juntamente com a forma radial da assembleia, privilegiando assim esta centralidade, onde , logicamente se iria estabelecer o ponto mais próximo da representação de Deus na Terra. Criando assim este feixe de luz proveniente da “falha” circular, apontado ao centro que ganha a valência de assumir o limite entre o mundo terrestre e o mundo celestial, dissolvendo-se por cada membro da assembleia, recebendo cada um a irradiação divina. Schwarz envolve ainda o espaço de igreja numa cobertura metaforizada como o céu celestial. Pensando não só no plano horizontal, a verticalidade do espaço coroado por alguma técnica construtiva permeável à iluminação para o seu interior, seria o que



Figura 53 - Abadia de S. Benedito, Dom Hans Van der Laan. Vaals, 1956

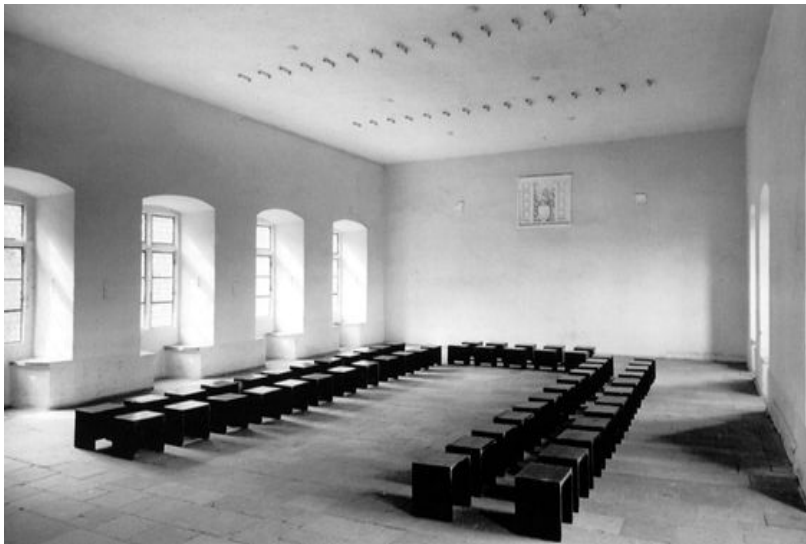


Figura 54 - Sala dos Cavaleiros de Rothenfels, Romano Guardini e Rudolf Schwarz. Rothenfels, 1928

permitira a redenção de cada crente constituinte da assembleia, e por sua vez a possível ascensão ao Céu.

Romano Guardini (1885-1968), um padre e escritor italiano, defende que igreja não seria “cristocêntrica”, todas as preces têm como objectivo chegar ao Pai, através de Cristo (Guardini, 2001, p.65). Deste modo, se Deus encarnou em Jesus Cristo e reconciliou o profano com o sagrado na sua presença terrestre, viabilizaria assim a possível salvação e a imortalização da humanidade:

“By the mystery of the incarnation, God assumed a corporeal existence and entered space and time. Jesus Christ, Son of God and yet Son of Man, reconciled the sacred with the profane . In space and time, God lived in the person of Christ; and by the sacrifice of Christs’s flesh and blood human salvation was achieved. In the Christian faith, God encounters humankind in space and time. This is the sacred, spatio-temporal setting[...]. It is the significance of the incarnation and salvation that underlies Van der Laan’s lifelong motto, *ima summis*: from the lowest to the highest.” (Middleton, 2010, p.75)

Deste modo, influenciando não apenas o desenho da planta, assume-se a verticalidade que será a passagem para a redenção Divina. Schwarz aplaude a cúpula que aguentaria por sua vez um friso de janelas deixando assim irradiar o espaço interior simbolizando a subida e a aproximação ao mundo celestial (Schwarz, 1958, p.97). Como vimos com a ascensão de Santo André, na obra de Bernini, entre inúmeras obras também a bizantina Hagia Sophia é apresentada com este anel dourado que deixa libertar o espaço interior, o espaço mundano.

Como se pode verificar, juntamente com Romano Guardini, Rudolf Schawrz põe em prática todo o seu ideal moderno e reformista do espaço cristão, que por sua vez se torna preciosa para a arquitectura moderna e contemporânea cristã, na renovação da Sala dos Cavaleiros (1928, figura 54) do castelo de Rothenfels. Sendo o responsável pela obra, Romano Guardini procurava uma “simplicidade fortemente estruturada” (Miranda, 2014, p.94), algo que era matéria constituinte dos discursos de Schwarz, como já podemos observar. Dado que este, desenhava o espaço seguindo a máxima de que o seu esforço não era inovar e enveredar por um estilo diferente mas sim “[...] o esforço para encontrar a forma justa e a justa forma das coisas [...]”(Guardini in Miranda, 2014, p.94) cria assim uma renovação espacial simples, pura, em que o altar surge virado a este, onde se situa o ponto originador de luz e assim iluminando todo o espaço da assembleia que o rodeia.

LUZ, DIVINO E ARQUITECTURA

Em suma, emprestando às suas obras os ideais do Movimento Litúrgico que mais tarde seriam confirmados e oficializados pelo C.VII, Rudolph Scharwz com Romano Guardini, concretizam o “espaço-berço” (Miranda, 2014, p.101) - espaço original composto por ideias que viriam a ser perseguidas por diversos arquitectos - que por sua vez será precedido por inúmeras obras e por conseguinte, marcar a história da arquitectura cristã.

LUZ, DIVINO E ARQUITECTURA

4. LUZ NOS ESPAÇOS SAGRADOS SEGUNDO A REFORMA E A RECONFIGURAÇÃO ESPACIAL



Figura 55 - Igreja de Notre-Dame du Raincy, August Perret. Le Raincy, 1923



Figura 56 - Igreja de Notre-Dame du Haut, Le Corbusier. Rochamp, 1954

Nas primeiras décadas do séc. XX a crise de identidade, já referida no capítulo anterior, resulta em obras fundamentadas numa nova ideologia e numa nova configuração do espaço. Assistimos assim a um tipo de arquitectura religiosa onde a liberdade triunfa, sendo transposta numa abertura de interpretações e perspectivas tanto espaciais como teológicas e a um dos períodos mais férteis da história da arquitectura cristã, onde a discussão do paradigma espacial e teológico incorpora o vasto legado deixado por este século.

Mostrar-se-á agora as diferenças que a arquitectura religiosa sofrera com as vicissitudes já descritas. O paradigma é profundamente alterado, e as obras posteriores revelar-se-ão representativas dessa mudança.

No campo da construção, a transformação material e estrutural é radical. August Perret (1874-1954), revela-se um pioneiro da utilização do betão armado como matéria integral da sua obra intemporal Notre-Dame (1922-1923) em Le Raincy, Paris. O emprego dos elementos pré-fabricados, o betão à vista, os modernos vitrais e as entradas de luz que, agora se rasgavam meticulosamente, criariam uma atmosfera de luz insólita (figura 55). As geometrias abstractas e as plantas excepcionais davam corpo à organização espacial e à fisionomia do lugar de culto. Notre-Dame du Haut (1954) em Rochamp, de Le Corbusier, revela esta evolução da técnica construtiva, pois é dentro das paredes “absurda mas praticamente grossas” (Corbusier, 1955) que o arquitecto resolve a estrutura utilizando elementos de betão que por sua vez suportam a pesada cobertura de linhas tão suaves, emprestando assim à sua obra todo este carácter escultórico. Também o seu interior - premiado com estes pontos de luz perfurados na fachada - assume uma atmosfera única conjugada com a organicidade da organização espacial que incorpora a obra (figura 56).

É com o término da segunda guerra mundial que a Alemanha se revela um dos países que mais contribuíram para a arquitectura religiosa do séc. XX. Urgia a recuperação dos edifícios de culto cristão que teriam sido demolidos, e por consequência, a ideologia tomada no Movimento Litúrgico, assim como as novas técnicas construtivas e espaciais, incorporavam as obras vindouras.

No presente capítulo, abordar-se-á primeiramente um resultado da arquitectura cristã alemã pós-guerra. Esta abordagem surge essencialmente por ter sido um dos templos cristãos vanguardistas de uma nova disposição da assembleia, e de novos valores implementados (futuramente descritos) que incorporarão um enorme número de

LUZ, DIVINO E ARQUITECTURA

obras cristãs consequentes na posterioridade. Esta insólita disposição espacial e os fundamentos ideológicos que a suportam, reflectir-se-à directamente na atmosfera de luz criada pelo espaço interior. Assistimos a um arquitecto visionário, que vem erguer em Munique um templo que se revelaria um prenúncio sustentado no Movimento Litúrgico, para as normas firmadas no Concílio de Vaticano II.

Em seguida, o estudo debruçar-se-á sobre uma das obras incorporantes do vasto legado das marcas desta “época ideológica” em Portugal. Seria imprescindível uma abordagem a um templo consequente desta época no nosso país, pois a arquitectura cristã portuguesa foi drasticamente alterada. Numa obra situada em Lisboa, contemporânea do Concílio Vaticano II, incorrer-se-à numa descrição material e espacial dos elementos constituintes, e influenciadores da sua iluminação interior, percebidos por uma experiência pessoal através da visita ao local.

Deste modo, o capítulo em causa surge na necessidade da adaptação e representação dos diferentes costumes, ideias e reconfigurações espaciais originadas nas reformas presentes no séc. XX no âmbito da arquitectura cristã.



Figura 57 - Igreja St. Laurentius, Emil Steffann. Munique 1955

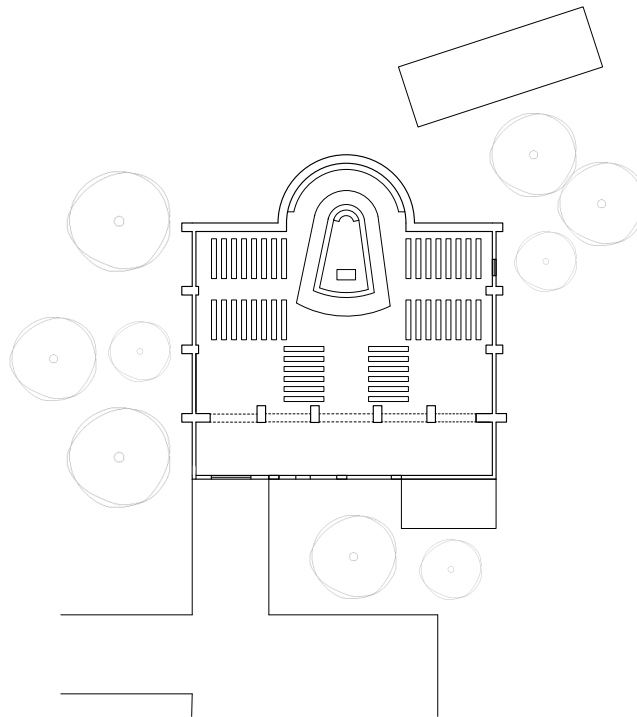


Figura 58 - Planta Igreja St. Laurentius, Emil Steffann. Munique 1955



ST.LAURENTIUS (1955) - MUNIQUE

O Movimento Litúrgico consolida o seu compromisso com a arte e arquitectura moderna no Castelo de Rothenfels na Baviera. Aqui se reunia um círculo originador de enormes nomes na arquitectura religiosa no séc. XX, através das suas componentes de maturidade artística, percepção espacial, e conhecimentos profundos de teologia. Dentro deste, destacar-se-iam o já referido no capítulo anterior Rudolf Schwarz, assim como Martin Weber, Fritz Metzger, Herman Bauer e Emil Steffann. Este último, encaminhado para o círculo de Rothenfels por Schwarz, adopta a sua ideologia e vê na sua obra o rumo a tomar para a configuração do espaço litúrgico (Miranda, 2014, p.86).

Emil Steffann (1899-1968), nasce em Lubeck, Alemanha. Cidade onde se inicia e cria um projecto para a característica festa religiosa que se daria nesta cidade em 1932, e onde desenha mais tarde um outro projecto para uma capela provisória, “Turnhallenkapelle” que vem a ser construído em 1946. Esta última já patenteia o seu desígnio do altar central, em que se desenvolve um banco único em torno deste. Esta capela aconteceria oito anos após o restauro do Castelo de Rothenfels, onde Schwarz tivera desenhado o espaço inovador para a Capela dos Cavaleiros, como já foi referido. É aqui que este arquitecto abre os seus horizontes ideológicos e molda o seu estilo de desenho nas cerca de quarenta igrejas que incorporam o seu legado. Com a revista *L'Arte Sacré*, da autoria de Marie-Alain Couturier (1897-1954) e Pie Raymond Régamy (1900-1996) – padres dominicanos –, o seu trabalho é realçado e enquadrado nos objectivos e inspirações da criação desta revista. Régamy reconhece que a obra de Emil Steffann é coerente com os princípios defendidos por estes, onde triunfa a sinceridade e essencialmente a nobreza da pobreza (Miranda, 2014, p.106). Frederic Debuyst (1922) descrevera a sua arquitectura como próxima do arcaico, evocando até uma reminiscência da arquitectura pré-romana e mesmo romana (Miranda, 2014, p.106). Steffann configurava o espaço afundado em simplicidade, indo então aos primórdios básicos da Arquitectura, onde a pureza da elementaridade dos seus constituintes ganhavam forma e resolviam o desenho. Convertido ao catolicismo em cerca de 1926 após uma passagem por Assis, este arquitecto alemão afirma:

“Em raros casos privilegiados acontece que se descobre com uma alegria inexprimível que no mundo construído existe uma ordem que exprime uma relação com a verdade. E este lugar verdadeiro, este lugar justo, não é apenas um lugar qualquer. É único. Está indissolúvelmente ligado ao tempo e ao espaço, aí onde o Espírito mais se pode manifestar.” (Steffann in Miranda, p.107)



Figura 59 - Igreja Celeiro, Emil Steffann. Boust 1943



Figura 60 - Igreja St. Laurentius, Emil Steffann. Munique 1955

Em 1943 projecta a igreja celeiro em Boust, França (figura 59). Esta igreja que Debuyst descrevera como “situada entre os excessos da arquitectura funcionalista e aqueles porventura mais ambíguos e embaraçantes do formalismo lírico”(Miranda, 2014, p.107) seria um lugar de culto clandestino, indo assim contra as ordens do regime Nazi. Essa característica era originadora da simplicidade e sobriedade da obra, essencialmente no seu alçado possível de se observar através da figura 59. Observamos aqui a sua vontade de emprestar à obra a pobreza a favor das origens dos primórdios do Cristianismo, validando assim o que Spiro Kostof (1936-1991) diria “To the first generations of believers the church was where the Christians were.” (Kostof, 1995, p.264).

Encomendado por Henry Kahlefeld (1903-1980) - padre oratoriano próximo de Romano Guardini – em 1955 é erigida a igreja de St. Laurentius em Munique. Esta relação entre o padre Kahlefeld e Emil Steffann, já datava do círculo de arquitectos e pensadores de Rothenfels. Conhecendo assim o arquitecto alemão, este padre procurava uma igreja com as ideias teológicas presentes neste círculo, as ideias litúrgicas nascidas no movimento que ocorreria (nomeadamente a aproximação da assembleia à celebração litúrgica), e conseqüentemente, saberia que Emil Steffann era o homem indicado para por em prática estes seus desígnios (Grisi, 2013, p.71). Steffann, descrevera esta sua obra numa carta que enviara para Regamey da seguinte forma:

“As palavra-chave que procuro são a pobreza e simplicidade. A simplicidade está intimamente ligada à pobreza. Precisamos da simplicidade porque a nossa civilização moderna torna-se cada vez mais complexa [...]. Somos pobres mas não queremos ser. Se tivéssemos a simplicidade dos pobres poderíamos construir igrejas [...]. Mas nós não a temos. Por isso as nossas igrejas não são bem sucedidas. A tentativa global é a de acabar com a pobreza entendida como um mal em si e isto porque reconhecemos a pobreza apenas com escassez e falta.” (Steffann citado por Miranda, 2014, p.110).

Facilmente constatamos o fulcro idealístico de Steffann presente na sua obra: a simplicidade e a interpretação da pobreza como algo benéfico.

Observando a igreja no seu exterior (figura 60), rapidamente nos recordamos das antigas e singelas construções romanas de pé direito relativamente baixo de onde a construção em tijolo assume o protagonismo. De aspecto simples e bruto, facilmente se descreve o seu exterior, pelo seu despojamento. Situada no bairro de Gern, em Munique na Alemanha, surge no centro de um quarteirão onde se refugia nos elementos arbóreos que a rodeiam. Construída integralmente em tijolo, e a sua cobertura de zinco



Figura 61 - Chegada a St. Laurentius, Emil Steffann. Munique 1955



Figura 62 - Altar de St. Laurentius, Emil Steffann. Munique 1955

em duas águas, esta contém apenas 11 vãos: 5 na fachada nascente, 3 na sua fachada sul e 3 na fachada norte. A fachada poente será a única cega, onde se realça o corpo semicircular que quebrará a planta regular rectangular desta obra. A sua entrada, hoje acoplada a uma galeria que ligará ao edifício pertencente também à paróquia, despe-se numa porta em arco perfeito de madeira .

Já no seu interior, a característica que facilmente sobressai em relação às restantes, é a orientação do espaço. Emil Steffann contraria o maior eixo do espaço nesta planta quadrangular (pensado para a participação activa da assembleia) com a excepção de uma ábside, colocando assim o altar no seu centro como podemos observar na figura 58. Uma vez que o arquitecto se revelaria um fiel aprendiz de Schwarz, teria de assumir esta posição central.

A planta desta igreja, demonstrando uma grande parecença com a figura 52, desenvolve-se da seguinte forma: a entrada é feita por um corredor externo à construção (pensa-se que será posterior à obra), e que se acoplará perpendicularmente à fachada nascente do edificado; após a entrada pela modesta porta de madeira em arco perfeito , encontramos-nos num nártex em penumbra (contrastando com o restante espaço iluminado) pontuado por seis pesados pilares, que acolhe a chegada da comunidade numa geometria rectangular que se estende por todo o comprimento do fundo da igreja (figura 61); soltando-nos deste local, encontramos-nos assim o espaço primordial deste local de culto cristão. Aqui, observamos o altar no coração de todo o espaço (figura 62), avançado ligeiramente em relação à ábside que se encontra à sua retaguarda, e erguido subtilmente em relação à linha térrea. Steffann resolve esse levantamento do altar com pequenos degraus no chão, a fim de não criar uma distinção vincada entre a assembleia e a mesa eucarística, e o seu remate é o local da presidência, que ganha a forma de um banco curvo, seguindo as linhas de contorno da sua ábside, não quebrando assim a linha que desenha a fachada cega (a poente). A comunidade distribui-se de volta deste ponto central da eucaristia, do altar. Em “anel aberto”, tal como defendia Schwarz, a assembleia encontra-se em torno do altar envolvendo-a assim na celebração eucarística com o ponto central como gerador e organizador do espaço. A alvenaria do tijolo no seu interior é pintada de branco, enquanto a cobertura, agora forrada em madeira, de azul celeste, alberga todo o espaço que é apresentado com um chão em pedra calcária. Estas cores, simbolicamente puras, próximas do neutro, demonstram o despojamento e a “pobreza” que o arquitecto incute à sua obra. Esta, é transcrita na atmosfera de luz que este empresta ao edificado. A fachada mais permeável à entrada da luz é, simbolicamente, a nascente. Característica presente nas igrejas romanas, e que



Figura 63 - Vista atrás do altar (vãos a nascente) St. Laurentius, Emil Steffann. Munique 1955

segue Steffann na maior parte do seu legado, a maior fonte de luz para o interior do espaço advém do nascimento do dia (figura 63), e assim do renascer simbólico da religião cristã representando a renovação da fé, cai directamente sobre o coração do espaço, o altar, e sobre a sua assembleia. Este friso de cinco vãos na fachada nascente, segue no mesmo plano para as fachadas norte e sul, pontuando-as com três vãos em cada uma.

Assistimos assim a uma atmosfera de luz (proveniente de um plano superior) que se verte para o espaço interno, iluminando-o num sentido descendente. Este levantamento dos vãos, remete para o anel que Schwarz abordara, relativo à ascensão do que é mundano para o cosmos celestial.

Consequentemente, através deste espaço humilde, Emil Steffann purifica-o com elementos singelos e pontuais, despidos de ornamentação ou do que é excessivo e supérfluo, obtendo assim uma atmosfera magnífica de luz nesta igreja que vem triunfar com sucesso a aproximação da comunidade à liturgia como tanto se ansiava no Movimento Litúrgico. A divindade surge desmascarada do que é dispensável, apresenta-se na sua forma mais pura, remetendo para a pobreza defendida na entidade encarnada por Deus: Jesus Cristo. A Sua presença revela-se na leveza da luz que sossegadamente se dilui na simplicidade da materialidade que incorpora este espaço. A aproximação ao fulcro do princípio cristão, como Schwarz e Van der Laan aplaudem, é assim representada neste espaço litúrgico, transformada em veículo para a fruição do espaço pelo crente, agora onde triunfa a simplicidade não só do espaço, mas do espírito.

Deste modo, este arquitecto intemporal demonstra que o sublime concílio entre a luz e o espaço de culto cristão pode ser fruto da pureza das formas. O espaço despojado transcende a “escassez e a falta” dando lugar à modesta monumentalidade deste novo paradigma da atmosfera do templo cristão à luz da pobreza.

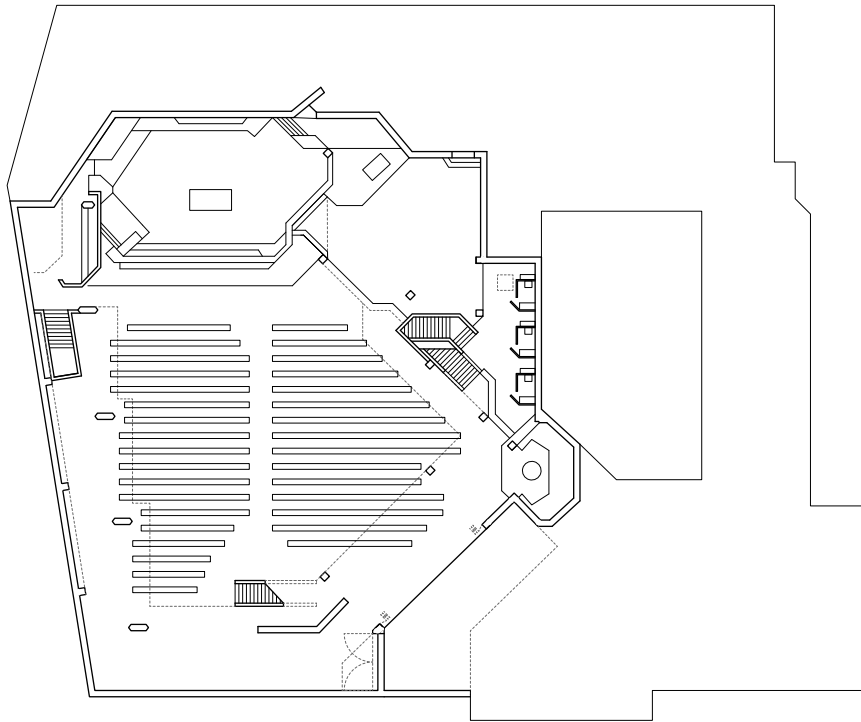


Figura 64 - Planta Igreja Sagrado Coração de Jesus, N.T.Pereira e N.Portas. Lisboa 1970

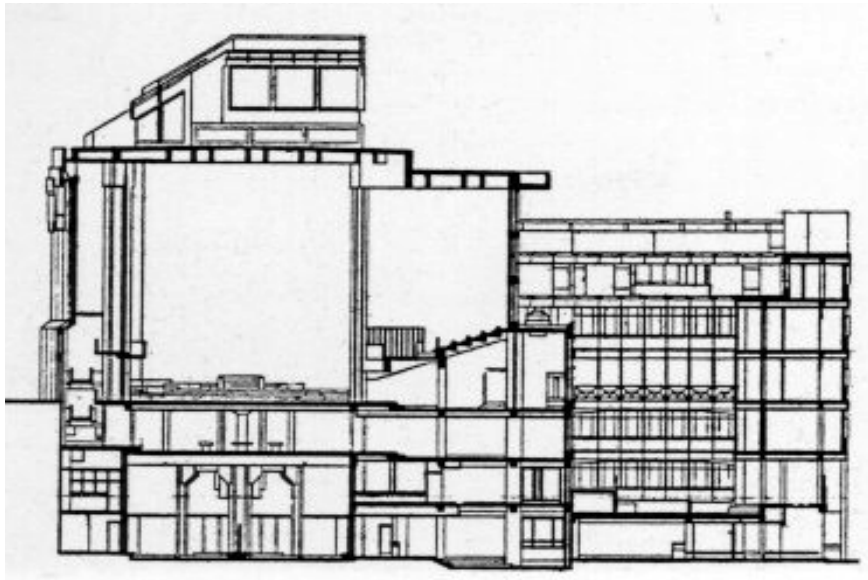


Figura 65 - Secção Igreja Sagrado Coração de Jesus, N.T.Pereira e N.Portas. Lisboa 1970

IGREJA SAGRADO CORAÇÃO DE JESUS (1962-1970) - LISBOA

Este estudo debruçar-se-á agora sobre a igreja do Sagrado Coração de Jesus em Lisboa, Portugal. No entanto, a sua contextualização no campo da arquitectura moderna portuguesa, essencialmente na vertente religiosa, não poderia ficar alheia à sua análise.

Vivia-se agora um período de pós guerra, e imperava a vontade de renovar e inovar o paradigma da arte religiosa em Portugal. Sentia-se os primeiros sinais de mudança no princípio dos anos 50 com as ideias que gradualmente se implementariam, tais como a nova perspectiva do papel social da igreja, onde o sentido de comunidade seria cada vez mais evidenciado, e conseqüentemente a sua inserção nos pontos centrais urbanos (Fernandes, 2014, p.16); as conseqüências do Movimento Litúrgico que se vivia na Europa, viabilizando assim as novas concepções litúrgicas, quer teológicas quer espaciais, dando espaço ainda para um novo experimentalismo de materialidade, texturização e iluminação; e por fim o interesse de novos arquitectos rendidos às ideias modernas, que incorporaram o Movimento de Renovação da Arte Religiosa iniciado em 1953 e terminando em 1969 – M.R.A.R..

Este Movimento nasce da vontade de elevar e de enquadrar Portugal na plasticidade do moderno segundo as suas ideologias contemporâneas, por meio não só de artistas católicos, mas essencialmente por ser constituído por um numero significativos de arquitectos recém-licenciados na Escola de Belas Artes de Lisboa (Cunha, 2014, p.124). É então inaugurada a exposição de arquitectura religiosa contemporânea na galeria anexa à Igreja de S. Nicolau, onde este grupo deixa patente a sua ideia no catálogo:

“Esta exposição não se limita a apresentar trabalhos. Vai mais longe: critica. E a responsabilidade dessa critica cabe a um grupo de profissionais da Arquitectura. [...] Mas, perante o panorama doloroso da nossa arquitectura, a inexistência no nosso meio de uma critica competente, os mil trabalhos, sacrificios e dedicações que são hoje o preço corrente de cada templo que se ergue, e sobretudo perante as urgentes e imperiosas necessidades da Igreja de Cristo nos nossos dias, não hesitam os responsáveis por esta exposição em chamar a si todo o odioso e ingrato da tarefa, convencidos de que nas presentes circunstâncias guardar silêncio seria traiçoar a sua vocação de arquitectos e de católicos. Não com a pretensão de solucionar o problema da arquitectura religiosa dos nossos dias, mas de o equacionar, tomando para tal nítida consciência dos seus dados e da acuidade com que ele se põe entre nós.” (Pereira, 2000, p.432).

LUZ, DIVINO E ARQUITECTURA

Torna-se claro o intuito destes jovens arquitectos perante a tarefa a que se propõem. O seu veículo de divulgação traduz-se no “Boletim”, documento que vem a ser publicado (na sua primeira série) em quatro números entre 1957 e 1958 sob a direcção de José Maya Santos, onde albergava diversos artigos não só escritos por este, mas também por A. Freitas Leal, Diogo Lino Pimental e Nuno Teotónio Pereira (Pereira, 2000, p.435). Tais textos traduzem diversas temáticas relativas à renovação da arquitectura religiosa, e a problematização da posição do arquitecto ou artista na sociedade em relação às novas formas de arte religiosa. Mais tarde, em 1961, é com o lançamento do concurso para a realização da nova igreja paroquial de Sagrado Coração de Jesus em Lisboa, com o Decreto de lançamento do Secretariado das Novas Igrejas do Patriarcado, e assim como com as diligências feitas para o concurso da futura Sé de Bragança, chega a segunda série do Boletim. Em 1967 surge a terceira série deste, onde a partir das directrizes iniciais do MRAR, juntamente com as insígnias impostas no Concílio Vaticano II, são evocadas as componentes que vêm firmar as preocupações tidas neste Movimento: “a arte religiosa como serviço e como expressão artística, os edifícios sagrados na era pós conciliar e a presença da Igreja na sociedade em trânsito”(Movimento de Renovação da Arte Religiosa - Boletim - 3ª serie, nº1, Janeiro de 1967).

Sumariamente, esta nova proposta religiosa arquitectónica, manifesta-se nos seguintes aspectos e medidas: uma nova geração de arquitectos com uma mente mais aberta e descomplexada não só em relação aos materiais vernaculares e populares, como aos inovadores tais como betão, ferro, vidro, etc.; a fundamentação dos valores defendidos não só no Movimento Litúrgico (pré-concílio) como também nos modelos de tipologias da arquitectura firmados após o Concílio de Vaticano II, sem qualquer preconceito religioso referente às divergências entre o protestantismo ou catolicismo, resumindo assim o seu objectivo na generalização da arquitectura cristã focando-se nas suas essenciais necessidades; e a busca pela pureza da (agora) renovada espiritualidade da Igreja, resultando em diferentes concepções espaciais rejeitando a pré-formatação de igrejas passadas e historicistas (Fernandes, 2014, p.12).

Deste modo, surge assim este momento de intervenção religiosa e cultural de uma comunidade preocupada e que enriqueceu o património religioso em Portugal. A reconfiguração do espaço litúrgico na área da Arquitectura, renova assim a Igreja e os valores que lhe são inerentes, enriquecendo e modernizando deste modo o legado das construções religiosas numa altura onde exultava a secularização:

“A acção do MRAR é de esclarecimento, de apoio, de doutrina



Figura 66 - Vista aérea Igreja Sagrado Coração de Jesus, N.T.Pereira e N.Portas. Lisboa 1970



Figura 67 - Claustro do lote da Igreja Sagrado Coração de Jesus, N.T.Pereira e N.Portas. Lisboa 1970

ção, de incentivo, de formação, de divulgação, etc., mas nunca de realização de obras. Esclareço: o MRAR é um movimento de católicos empenhados em servir a Igreja num campo específico – o da Arte Sacra. Deste modo, o MRAR não faz projectos, nem se preocupa muito com o seu prestígio. O MRAR preocupa-se com a Igreja e não consigo próprio”. (Lino Pimentel, 1966, citado por Cunha, 2014, p.434).

Traduzidas no seu órgão oficial, o Boletim assume assim o papel preponderante para o guião destas medidas tomadas pelo MRAR. O caso de estudo deste trabalho, a Igreja de Sagrado Coração de Jesus, vem impor e firmar estas insígnias como sendo o exemplo mais completo deste ponto de viragem da Arquitectura Cristã em Portugal (Cunha, 2014, p.366). Deste modo, a segunda metade do séc. XX evidenciou-se por ser um dos períodos mais fecundos no legado da arquitectura cristã em Portugal, tal como defende o arquitecto José Manuel Fernandes:

“Inovadora, a proposta global para a arquitectura religiosa tornar-se-ia então uma das vanguardas da arquitectura moderna em Portugal, em que os seus jovens defensores combatiam por uma causa que noutras áreas culturais encontravam idêntica, ou mais forte, oposição e resistência. Deste modo, ao longo dos anos de 1950 e de 1960, foi possível afirmar e consolidar uma verdadeiramente nova arquitectura religiosa” (Fernandes, 2014, p.19).

Na busca da liberdade de expressão dos materiais e técnicas, na tipologia e geometria espacial, nos novos valores, interpretações e ideias, surge a Igreja do Sagrado Coração de Jesus (1962-1970) em Lisboa. Obra de autoria de diversos arquitectos – Nuno Portas, Nuno Teotónio Pereira, Vasco Lobo, Vítor Figueiredo, Pedro Vieira de Almeida, Luís de Almeida Moreira, Luís Vassalo Rosa, Duarte Cabral de Mello, Miguel Aragão, Júlio de Saint-Maurice e Michel Chalberty. Destaca-se o autor com maior preponderância no MRAR, Nuno Teotónio Pereira (1922-2016): “Um jovem líder: à cabeça [do MRAR] esteve uma pessoa, N. Teotónio Pereira, grande dinamizador e impulsionador de causas que vivia apaixonadamente e de forma contagiante, mobilizando e entusiasmando outros” (Cunha, 2014, p.429). Formado na Faculdade das Belas-Artes em Lisboa em 1949, este arquitecto português começara a construir a sua carreira e a enriquecer o seu conhecimento ainda enquanto estudante, sendo colaborador no atelier de Carlos Ramos. Juntamente com estas suas experiências curriculares, o MRAR vem patentear e influenciar a sua perspectiva espacial, ideológica e material para as suas obras vindouras.



Figura 68 - Igreja Sagrado Coração de Jesus, N.T.Pereira e N.Portas. Lisboa 1970



Figura 69 - Entrada Igreja Sagrado Coração de Jesus, N.T.Pereira e N.Portas. Lisboa 1970

Arquitecto devoto à ideia de comunidade, dos materiais em bruto, do espaço carregado de simbologia, desenha (a par da equipa já referida) para concurso em 1961 o projecto de uma igreja que marcaria a história da arquitectura religiosa em Portugal. Após a sua vitória, o júri não deixara de aconselhar:

“[...] que a elaboração do projecto definitivo assente numa revisão do ante-projecto tendente a uma mais correcta integração urbana, ainda que para tanto se imponha uma simplificação do programa, [pois] só essa revisão permitirá alcançar, na realização da obra, um resultado a todos os títulos consentâneo com os valores em causa” (Catálogo - Exposição dos ante-projectos, 1962, p.12).

Com uma geometria insólita e complexa, esta igreja insere-se entre duas ruas da malha que constitui as avenidas de Lisboa (figura 66), estabelecendo a sua ligação e viabilizando assim a passagem pedonal entre as suas diferentes cotas através de plataformas, escadas e largos com funções públicas diversificadas. Esta implantação de um complexo desenho urbano, reflecte a intenção do arquitecto de que o espaço sacro não perdesse o protagonismo para este conjunto de edificações neste mesmo lote - “não fosse diminuído pelo volume das instalações do centro paroquial e residências, mas que pelo contrário criasse uma presença dominante, afirmando o carácter sacro do conjunto” (Teotónio Pereira, 1964, citado por Cunha, 2014, p.358).

A igreja, assim como os corpos anexos, onde Nuno Teotónio Pereira exprime assim o seu sentido de Arquitectura de comunidade, desdobram-se sobre um espaço central criando assim um claustro (figura 67), que segundo um dos responsáveis actuais pela igreja descreveria (numa entrevista) como: “um oásis de betão no meio da cidade de Lisboa”. Este claustro, rodeado por volumes com diferentes altimetrias onde diferentes serviços e programas se desenvolvem, resulta numa diversidade populacional para este demonstrando o sucesso da “arquitectura de comunidade” de Nuno Teotónio Pereira.

A sua forma e o seu tom escuro disfarçam a obra enquanto se circula na rua onde se encontra, dado a altimetria e a dimensão dos edifícios que a ladeiam - “igreja de grande capacidade integrada num pequeno lote comprometido pela presença de grandes edifícios” (Tostões, 2004, p.278). Refugiada na urbe (figura 68), a sua chegada pode ser feita através de uma rampa que ligará directamente à entrada da igreja, ou de umas escadas que nos levam para o átrio de recepção de todo o projecto, onde é possível a aproximação à igreja, ou aos restantes espaços públicos que constituem o lote. Ao chegar à entrada da igreja, deparamo-nos com uma porta num plano horizontal (figura 69), que segundo a planta se recolheria em fole, ladeada à esquerda por uma mais dis-



Figura 70 - Altar-mor Igreja Sagrado Coração de Jesus, N.T.Pereira e N.Portas. Lisboa 1970



Figura 71 - Baptistério (antigo) Igreja Sagrado Coração de Jesus, N.T.Pereira e N.Portas. Lisboa 1970

creta. No lado oposto desta entrada, deparamo-nos com o que anteriormente seria o baptistério. Actualmente, a porta mais utilizada é a de menor dimensão, possivelmente pelo reduzido número de fiéis e frequentadores desta paróquia.

No seu interior, a sua geometria abstracta traduz-se numa organização espacial regrada e essencialmente eficiente em relação à sua disposição hierárquica. O espaço interno da igreja fôra organizado segundo dois pólos fulcrais: “o principal, constituído pelo santuário e para o qual se orienta de uma forma decisiva toda a igreja [figura 70] e outro, secundário, centrado no baptistério [figura 71] e acentuado por um grande cunhal rasgado”(Portas e Teotónio Pereira, 1965, citados por Cunha, 2014, p.359). Com a dissimulada liberdade que este desenho espacial apresenta (figura 64), revela uma enorme austeridade oriunda da materialidade escolhida. As paredes, essencialmente em betão – onde os tijolos deste material se afastam subtilmente a fim de obter uma melhor acústica, quebram apenas a sua materialidade nos vãos:

“[...] agarrámos na pré-fabricação e quisemos desmistificá-la.(...) Dizia-se que a pré-fabricação da construção levava a uma arquitectura muito repetitiva. (...) Todo o revestimento exterior é feito em painéis pré-fabricados, mas com formas muito diferentes. Há para aí vinte modelos diferentes de painéis e mostrámos que a pré-fabricação não era um cole-te-de-forças” (Portas e Teotónio Pereira citados por Cunha, 2014, p.366).

O chão de pedra, abre a sua excepção na zona da assembleia, onde se reverte em soalho de madeira a fim de contrastar com a frieza dos materiais, tornando assim mais confortável o espaço onde a comunidade se reúne. Os bancos que a acomodam, também de madeira, seguem a linha de materialidade das portas, candeeiros, mobiliários e peças sacrais, onde descobrimos a sua estrutura em ferro pintado – elementos bastante presentes nas obras não só de Nuno Teotónio Pereira mas também de Nuno Portas. O tecto, é composto por uma laje aligeirada que se despe na sua estrutura, mostrando destemidamente a pobreza material (figura 72). Tanto inovador como surpreendente, pois de facto resulta num equilíbrio com a solidez do espaço que este alberga.

O espaço central é contornado por uma tribuna contínua que apenas interrompe no altar. Esta, formada por balcões, e plataformas de betão, distintas pelas suas cotas e colocadas de uma forma espontânea e orgânica, assume o papel de anfiteatro prolongando-se pela espaço de assembleia no piso térreo, que confluirá gradualmente no altar (figura 65). Ligeiramente levantado por seis degraus de betão, revestidos por pedra, o altar encontra-se no vértice a norte do espaço sacro. Pontuado com a mesa eu-

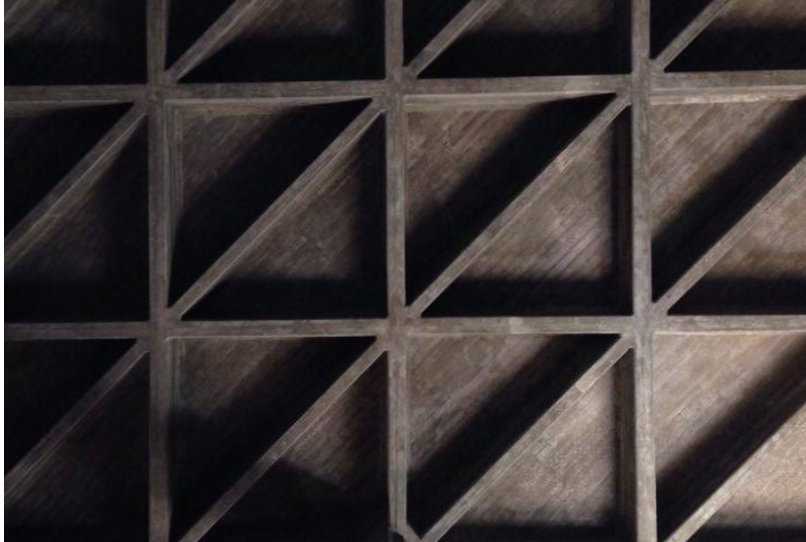


Figura 72 - Lage de cobertura Igreja Sagrado Coração de Jesus, N.T.Pereira e N.Portas. Lisboa 1970

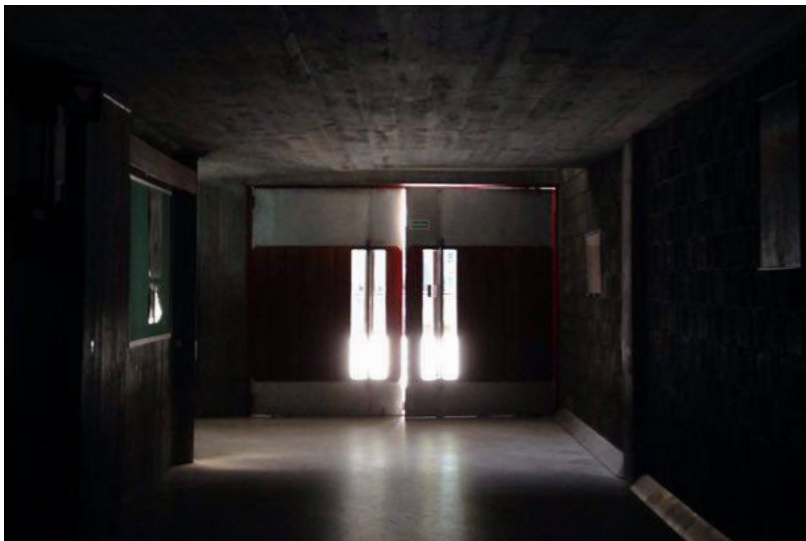


Figura 73 - Entrada vista no interior Igreja Sagrado Coração de Jesus, N.T.Pereira e N.Portas. Lisboa 1970

carística no seu centro, é constituído também por um banco fixo corrido encostado à parede que se encontra no fundo do altar. Não se dedica apenas à função de acomodar os membros clericais, mas também se transforma (organicamente) em degraus que levarão ao sacrário – ponto mais alto do altar.

Os arquitectos responsáveis pela obra organizaram o espaço segundo as entradas de luz que distinguiriam e desenhariam os espaços. Sobre a entrada, temos um grande vão rasgado verticalmente, que através da interrupção da tribuna do piso superior, filtram uma luz zenital apenas para a zona da chegada (figura 73). Enfatizando o acolhimento ao espaço sagrado, somos então convidados a entrar através desta ténue e confortável luz que nos recebe, e que dá indícios do espaço simbólico que ousamos descobrir ao percorrer este caminho.

Na fachada poente rasgam-se quatro vãos no mesmo plano, que se escondem atrás de um falso segundo pano. Estes, permitem uma entrada pontuada e subtil de luz, mostrando uma clara intenção da aproximação ao clerestório medieval, que acentua a monumentalidade desta parede pelos vãos se encontrarem num plano bastante superior (figura 74). Na fachada nascente, o espaço é premiado por um dos dois pontos de maior iluminação desta igreja – o antigo baptistério. Aqui, onde hoje encontramos a imagem do Sagrado Coração de Jesus, seria de acordo com a planta (figura 64), o ponto fulcral onde se encontraria a pia baptismal. Este, encontrar-se-ia neste local, perto da entrada com um enorme simbolismo. Numa área de geometria hexagonal, teríamos a pia baptismal no seu centro, que confluiria para o espaço de assembleia. Esta orientação para o espaço onde se encontra a comunidade, revela um sentido simbólico inerente à sua disposição: após o baptismo (a chegada à Igreja cristã), imediatamente se penetra no espaço de assembleia, incorporando assim o corpo cristão, orientado à Sua Imagem. É através desta esplendorosa luz que entra sobre este “grande cunhal rasgado” que se consagraria o baptismo (figura 71), e que pouco a pouco se ia dissipando para o local de assembleia, onde se encontraria ao fundo do plano de visão a maior luz da Igreja de Sagrado Coração de Jesus, a do altar-mor. Este itinerário, não estaria completo sem antes passarmos da penumbra para a luz. É com um pequeno pormenor que a equipa de arquitectos desta igreja, presenteia a zona de confessionários que se encontra imediatamente ao lado do antigo baptistério com uma pequena clarabóia quadrangular. Este detalhe, demonstra agora o ritual da confissão, a exoneração dos pecados de cada um, simbolicamente referida neste espaço soturno, com o vão agora no tecto, patenteando a passagem do mal para o bem, da penumbra para a luz, do mundano para o celestial.

Ao lado do altar, onde hoje se encontra a pia baptismal, encontramos uma luz zenital



Figura 74 - Alçado interior Poente Igreja Sagrado Coração de Jesus, N.T.Pereira e N.Portas. Lisboa 1970

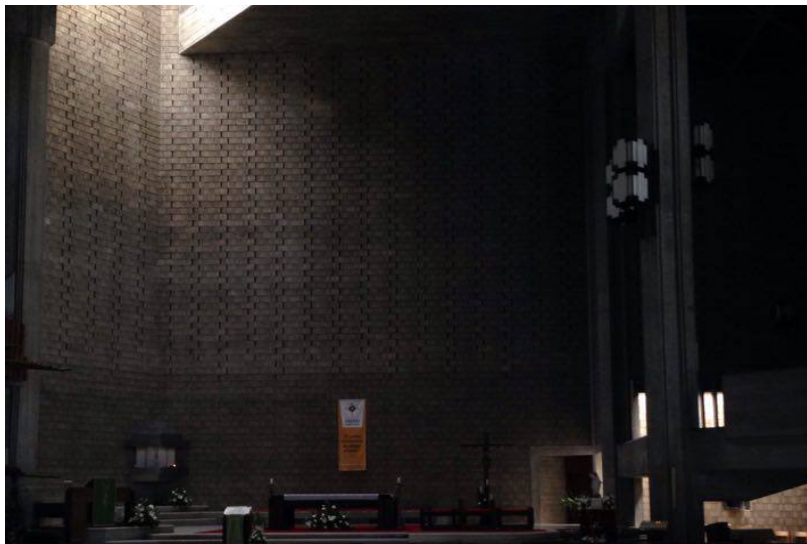


Figura 75 - Interior Igreja Sagrado Coração de Jesus, N.T.Pereira e N.Portas. Lisboa 1970

tal direccionada que banharia o sacrário e o pequeno espaço de altar da capela mais pequena que aqui se encontra. Situa-se sobre um dos espaços da tribuna, e hoje serve a maioria das celebrações pelas suas dimensões mais reduzidas. Após este detalhe que viabiliza uma discreta luz, o contraste torna-se ainda maior pela grande clarabóia que triunfa e monumentaliza o altar-mor sobre o espaço sacro. Através do vão rasgado no vértice Norte do templo em causa, a irradiação divina entra sobre uma forma diagonal e através da frieza da texturização e material, dissipa-se num jogo pleno, calmo e suave à imagem do Senhor. Esta abertura na complexa cobertura que alberga o espaço sagrado, traz a claridade para o coração do espaço, iluminando-o assim com uma luz que sossegadamente escorre sobre a pobreza do material, e que coroa todo este tímido espectáculo da luz (figura 75).

Em suma, assistimos agora a uma pobreza mais “sofisticada” do que a de Steffann. Ainda que regrada, a materialidade é agora explorada e mais diversificada. Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas vão mais além do que apenas o espaço rectangular, e a sua geometria abstracta resulta em insólitos espaços onde a iluminação é o mote para a sua disposição. Através de uma maior liberdade no desenho do espaço sagrado, estes criam uma arquitectura contínua e articulada nos diferentes momentos que compõe o espaço da igreja do Sagrado Coração de Jesus. Esta, nasce com o Concílio de Vaticano II, e segue a ideologia transposta em St. Laurentius, comprovando assim a sua vertente visionária (de Steffann). Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas, emprestam os valores e princípios adquiridos com o M.R.A.R. nesta sua obra que vem marcar uma nova configuração espacial e construtiva da arquitectura religiosa portuguesa.

Assim, através dos conhecimentos adquiridos, rejeitando a reprodução exacta de historicismos, estes fundamentam a ideologia do M.R.A.R. da “pobreza evangélica” (Cunha, 2014, p.362) na igreja do Sagrado Coração de Jesus, tal como estivera patenteado no Catálogo da Exposição de Ante-Projectos onde se poderia encontrar o projecto desta obra:

“Esta mesma diversificação em vários níveis interligados, [juntamente com] a disposição geral da planta, essencialmente definida pela relação dinâmica nave- santuário-baptistério, a articulação dos espaços secundários (capela lateral e capela dos sacramentos) com o principal, o movimento dos elementos estruturais que se conjuga com a distribuição da luz para reforçar toda esta orgânica, deixam entrever no seu conjunto, uma riqueza espacial que constitui um dos aspectos mais valiosos deste trabalho.(...) Revela conhecimento profundo do tema e apresenta um conjunto de qua-

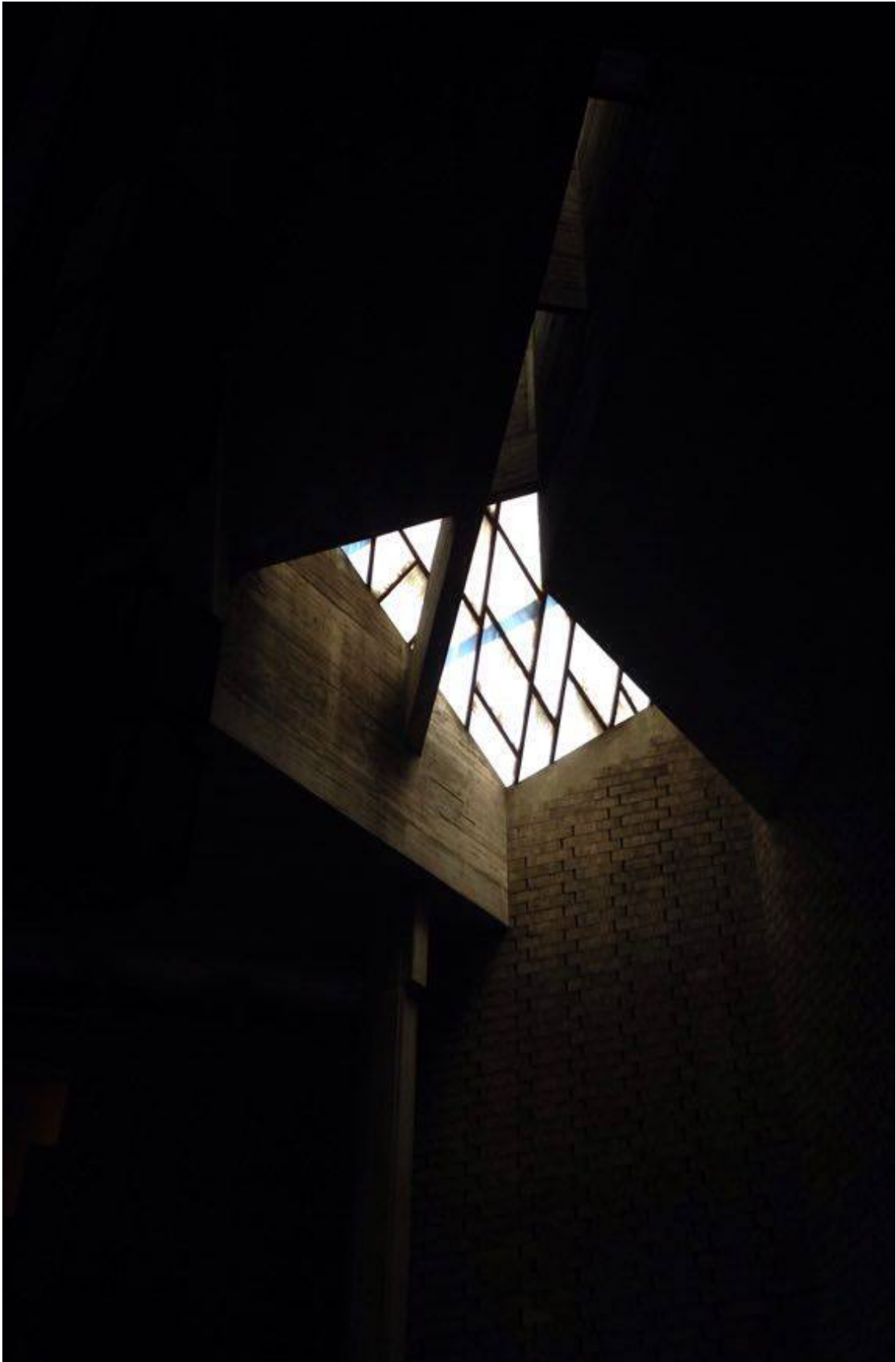


Figura 76 - Vão que ilumina todo o altar da Igreja Sagrado Coração de Jesus, N.T.Pereira e N.Portas.
Lisboa 1970

lidades arquitectónicas que constituem garantia segura de realização de uma obra de valor.” (Catálogo - Exposição dos ante-projectos, 1962, p.17)

Devotos à elementaridade, e à pureza, estes arquitectos desenham assim um complexo espaço sagrado, onde a força material e estrutural faz lembrar a luz que se rasga no românico; onde a diversificação de espaços de diferentes cotas e assim de diferentes formas de reflectir a luz, traz à memória a teatralidade do barroco, onde o simbolismo inerente a cada feixe de luz é pensado, e altamente intencionado. Fundamentam-se na pobreza de Steffann e criam o culminar dos princípios recolhidos através das suas obras antepassadas.

Por fim, a espiritualidade é transcrita através desta atmosfera de plenitude. Esta articulação dos diferentes momentos vividos nos diferentes pontos cronológicos, resulta numa harmonia espacial que se estende para o interior do crente. A fruição do espaço, causada por coerência espacial, reflecte-se na tranquilidade que triunfa nesta igreja. E assim, dá lugar ao divino através do gesto original da pureza e da sinceridade da matéria como receptora duma atmosfera celestial transcrita na luz que a envolve.

LUZ, DIVINO E ARQUITECTURA

**5. CONSIDERAÇÕES FINAIS:
O ESPAÇO SAGRDO CONTEMPORÂNEO E
REFLEXÃO CONCLUSIVA**

LUZ, DIVINO E ARQUITECTURA

Como já pudemos observar ao longo do presente estudo, a crise de identidade da igreja foi algo que se tornou uma constante em toda a sua História. Os valores facilmente se dissipam e encontram-se numa incessante transformação, reflectindo as suas consequências não só na celebração litúrgica, mas também na arquitectura cristã: “O Cristianismo está associado a um projecto, incómodo, de revisão permanente entre forma e função.” (Miranda, 2014, p.8).

Actualmente, a questão surge novamente pelo delir da intenção primária como objectivo da construção religiosa. Por conseguinte, o propósito pelo qual se edifica o templo cristão surge de novo em discussão. O princípio fundamental da construção religiosa – espaço dedicado à veneração divina – ocasionalmente se dissolve nesta característica tão inerente à actualidade: a supremacia da marca que o arquitecto visa deixar na sua obra, sobre a qualidade e o sucesso espacial.

Com os conhecimentos adquiridos desde os primórdios da construção religiosa até à actualidade, juntamente com as novas técnicas e tecnologias, o espaço cristão apresenta-se sem uma pré-formatação, dando lugar à diversidade da arquitectura do templo, e consequentemente, a uma leitura da iluminação espacial distinta (dado que não se revela tão apontada aos elementos fulcrais do espaço litúrgico) que a define: “Não será o nosso tempo um tempo em que temos ao nosso alcance todos os meios para, finalmente, dominar a Luz?” (Baeza, 2013, p.22).

Contudo, não só os elementos físicos da construção incorporam o novo legado desta tipologia arquitectónica e da luz que o ilumina. A ideologia iniciada pelo Movimento Litúrgico, firmada no Concílio Vaticano II, e posta em prática nos anos seguintes até à contemporaneidade, dão corpo a uma inédita percepção da concepção do espaço litúrgico. A modernização da Igreja (como pudemos observar no capítulo 3) permite uma maior abrangência das normativas, dos elementos constituintes do espaço cristão, e do desenho do templo. Também a rápida globalização de conhecimentos, culturas, e costumes viabilizada na actualidade, contribuiu para a diversidade de edificações cristãs.

Deste modo, conclui-se que seria impossível apresentar uma regra espacial para o sucesso da arquitectura cristã dada a variação de factores condicionantes que a hodiernidade apresenta. Por conseguinte, desde o projecto de reconfiguração do espaço litúrgico às novas edificações do templo cristão, assistimos a uma diversidade imensa do desenho da luz nesta tipologia de arquitectura.

A reconstituição, restauro e reconfiguração do espaço sagrado cristão surge agora com uma visão própria de autor perante a sua interpretação religiosa e a sua configuração espacial, ao passo que outrora veríamos um modelo de registo consoante o movi-



Figura 77 - Espaço restaurado igreja do Colégio de S. João de Brito, Bernardo P. Miranda. Lisboa, 2002



Figura 78 - Espaço original igreja do Colégio de S. João de Brito. Lisboa, 1955

mento ou época em que se viveria.

A Sé de Lisboa (figura 79.3), que data do séc. XII, demonstra essas contínuas alterações que sofrera consoante a época, o regime, e o estilo em que vivera. Assistimos a um edifício maioritariamente românico que mais tarde sofrera alterações do estilo gótico nomeadamente no deambulatório e nas capelas, e posteriormente o restauro da capela-mor que actualmente se pode designar como barroco.

Presentemente, a reconstituição do espaço não responde a um modelo estilístico corrente na época, – dados os motivos influenciadores da actualidade já abordados – mas sim a uma acepção própria do autor. Com a autoria do arquitecto Bernardo Pizarro Miranda, assistimos a uma reconfiguração espacial da igreja do colégio de S. João de Brito (2001–2002) em Lisboa, onde este institui os princípios firmados no Concílio Vaticano II estabelecendo o altar no centro do espaço litúrgico (figura 77) viabilizando a disposição da assembleia no seu redor. Deste modo, a iluminação do espaço sofre as consequências da reconfiguração, neste exemplo referido. Pois este deslocamento do altar para o centro do espaço, usufrui das mesmas entradas de luz que outrora se verificariam na igreja onde a disposição se encontraria a eixo com o altar (figura 78), reformulando assim a atmosfera de luz desenhada originalmente nesta igreja cristã.

Por conseguinte, observamos uma alargada abordagem da reconfiguração do espaço litúrgico. Onde o desenho deste se liberta dos modelos tradicionais, respondendo assim às necessidades, premissas e ideologias contemporâneas.

O mesmo se verifica nas novas construções, que desde logo assistimos pelo seu exterior a um grande contraste com as construções religiosas em tempo longo. Esta diferença, na caracterização formal e material destes edifícios, remonta do princípio do movimento moderno, como já pudemos constatar no capítulo 3, prolongando-se até à contemporaneidade.

Como podemos constatar através das figuras 79 e 81, os padrões que outrora ditariam o desenho do templo cristão, são agora libertos na caracterização própria da sua autoria e da função que o arquitecto enxere ao espaço em causa. Seguindo as premissas defendidas do movimento moderno, também a arquitectura contemporânea se debruça sobre a função do espaço interno admitindo assim mais possibilidades de abordagem no espaço litúrgico e na sua iluminação. A escassa luz do românico, a exaltação do barroco, ou o rigoroso trabalho da luz no movimento moderno é agora subjugado, e interpretado segundo uma maior personalização da obra. Assistimos assim a uma atmosfera da luz do espaço interno, de diversas formas, direcções, e intensidades (figura 82).

A hierarquização da iluminação do espaço, consoante os elementos incorporativos, da igreja é agora posta em causa. Enquanto que nas igrejas medievais (figura 80) assisti-

LUZ, DIVINO E ARQUITECTURA



Figura 79 - 79.1- Exterior Sé Velha. Coimbra, séc. XII | **79.2-** Exterior Sé do Porto. Porto, séc. XII | **79.3-** Exterior Sé de Lisboa. Lisboa, séc. XII
Figura 80 - 80.1- Interior Sé Velha. Coimbra, séc. XII | **80.2-** Interior Sé do Porto. Porto, séc. XII | **80.3-** Interior Sé de Lisboa. Lisboa, séc. XII

Figura 81 - 81.1- Exterior igreja Santa Maria, Siza Vieira. Marco de Canaveses, 1996 | **81.2-** Exterior Igreja Santo António, Carriho da Graça. Portalegre, 2009 | **81.3-** Exterior Igreja do Convento S.Domingos, P. Providência e J.F. Gonçalves. Lisboa, 2004
Figura 82 - 82.1- Interior igreja Santa Maria, Siza Vieira. Marco de Canaveses, 1996 | **82.2-** Interior Igreja Santo António, Carriho da Graça. Portalegre, 2009 | **82.3-** Interior Igreja do Convento S.Domingos, P. Providência e J.F. Gonçalves. Lisboa, 2004

mos a uma maior iluminação no altar, ou mesmo nas obras modernas apresentadas onde há uma clara distinção espacial hierarquizada pelo desenho dos vãos que iluminam o seu interior, hoje esse cuidado hierárquico é por vezes dissoluto em prole de uma personalização do espaço. Admitindo assim uma maior incidência da luz sobre outros espaços componentes do interior do templo cristão: a assembleia, o baptistério, a sacristia, a entrada, etc..

Nas diversas propostas de atmosferas de luz nos espaços litúrgicos após os casos de estudo já referidos, destaca-se a Igreja da Luz (1989) de Tadao Ando em Osaka. Num espaço despojado onde se evoca o vazio (já abordado no capítulo 3), este desenha um templo cristão onde triunfa a pureza, o minimalismo e a simplicidade. Através deste espaço paralelepípedo, Tadao Ando incute na sua obra um forte contraste do claro-escuro, visto ter apenas uma entrada significativa de luz, complementando-a com uma secundária que surge no plano que penetra diagonalmente este objecto onde surge a sua entrada, viabilizando assim uma nova perspectiva e um novo método da hierarquização da luz: o espaço fulcral – o altar – é premiado com a maior entrada de luz.

Podemos observar a mesma intenção na 82.3 na igreja do Convento de São Domingos (2004) em Lisboa, onde os arquitectos João Paulo Providência e José Fernando Gonçalves rasgam um vão sobre o altar, emprestando assim a este, o lugar de maior irradiação na obra em causa. Também João Luís Carrilho da Graça em Portalegre com a sua igreja de Santo António (2009) hierarquiza o espaço na igreja abrindo o maior vão atrás do altar (figura 82.2), atribuindo-lhe assim a posição de ponto primordial em relação aos restantes. Já na igreja de Santa Maria (1996) em Marco de Canaveses, Álvaro Siza Vieira hierarquiza o espaço de uma forma distinta. Este galardoa a assembleia com a maior luminosidade consequente do rasgo que o arquitecto abre ao longo do local da assembleia a uma cota mais baixa (cerca de 1,5m). A luz originada por este feixe, é assimilada pelo brilho vindouro dos três grandes vãos que se descobrem no alçado norte da obra. Trazendo assim a irradiação no plano celestial, até ao espaço de assembleia (figura 82.1), defendendo os ideais já estudados de Rudolf Schwarz, ilustrando-os nas semelhanças que esta obra tem com a do arquitecto alemão em Aachen: a igreja de *Fronleichnam* (1930).

Deste modo, assistimos assim através do jogo claro-escuro, a distribuição, articulação e essencialmente a hierarquização do espaço litúrgico, consoante os seus elementos incorporantes do templo cristão, de diversas perspectivas, formas e métodos. Com este leque de arquitectos portugueses, assistimos a uma diversidade de concepções que colide neste ponto em comum: a luz-sombra como mote preemptório para o desenho do espaço.



Figura 83 -Igreja da Luz, Tadao Ando. Osaka 1989



Figura 84 -Igreja do Jubileu, Richard Meier. Roma 2003



Figura 85 -Catedral de Oakland, Santiago Calatrava. Oakland, 2000 (não construído)

Podemos concluir então que o espaço litúrgico sem a sombra que dá forma à luz seria incoerente, e a hierarquização e a supremacia de distintas áreas incorporantes do espaço seriam anuladas pela sua uniformidade. Pois é na sombra que a luz se esconde, é nela que a luz nasce e vice-versa. A luz sem sombra seria um plano infinito em que nada ganharia forma, volume, ou expressão, enquanto a sombra sem luz, seria escuridão eterna onde a imagem do espaço não existiria:

“I gave myself an assignment: to draw a picture that demonstrates Light. [...] But when I put a stroke of ink on the paper, I realized that the black was where the Light was not...” (Kahn, 2000).

Podemos afirmar, como já fôra abordado no capítulo 1, que a sombra se torna um elemento igualmente imprescindível para a forma do espaço litúrgico. No entanto, diversas obras na arquitectura contemporânea carecem desse elemento crucial para a viabilização da fruição do crente no espaço litúrgico, por não se apresentarem à partida espaços contínuos, coerentes, e adequados à calma requerida aquando da devoção da divindade. A hierarquização do espaço torna-se por vezes oculta pela carência da sombra, pois se todo o espaço é igualmente iluminado ao contrário da Igreja da Luz (1989, figura 83), dificilmente se distingue nesta homogeneidade a primazia e a supremacia de um determinado local em relação ao outro. Richard Meier vence um concurso proposto pela Diocese de Roma para a construção da Igreja de Jubileu (2003, figura 84). Esta obra, ainda hoje é motivo de grande polémica, pois muitos historiadores e críticos da Arquitectura defendem que esta obra é um tributo maior à obra de Sidney do que a um espaço religioso (Rose, 2004, p.104). Neste espaço, dificilmente encontramos espaços em sombra, elemento pelo qual se torna clara a luz que o toma:

“In contemporary architecture, there’s no such thing as total darkness. In order to appreciate the Light and the figure that it illuminates, we need darkness. The first moment that we find ourselves in total darkness can be deceiving, however as time goes by, our eyes adjust with the absence of Light, and we start seeing figures emerging through the shadow.” (Tadao Ando in Baek, 2009, p.199)

A luz é assim tomada como um todo, e como um elemento que se dissolverá de uma forma uniforme em todo o espaço pelo elevado número de vãos onde dificilmente se aponta a sua direcção, e a sua heterogeneidade do espaço. Assim como Santiago Calatrava no seu projecto para a Catedral de Oakland (2000, figura 85), arduamente distinguimos os espaços primordiais, e os espaços fundamentais para a coerência arqui-

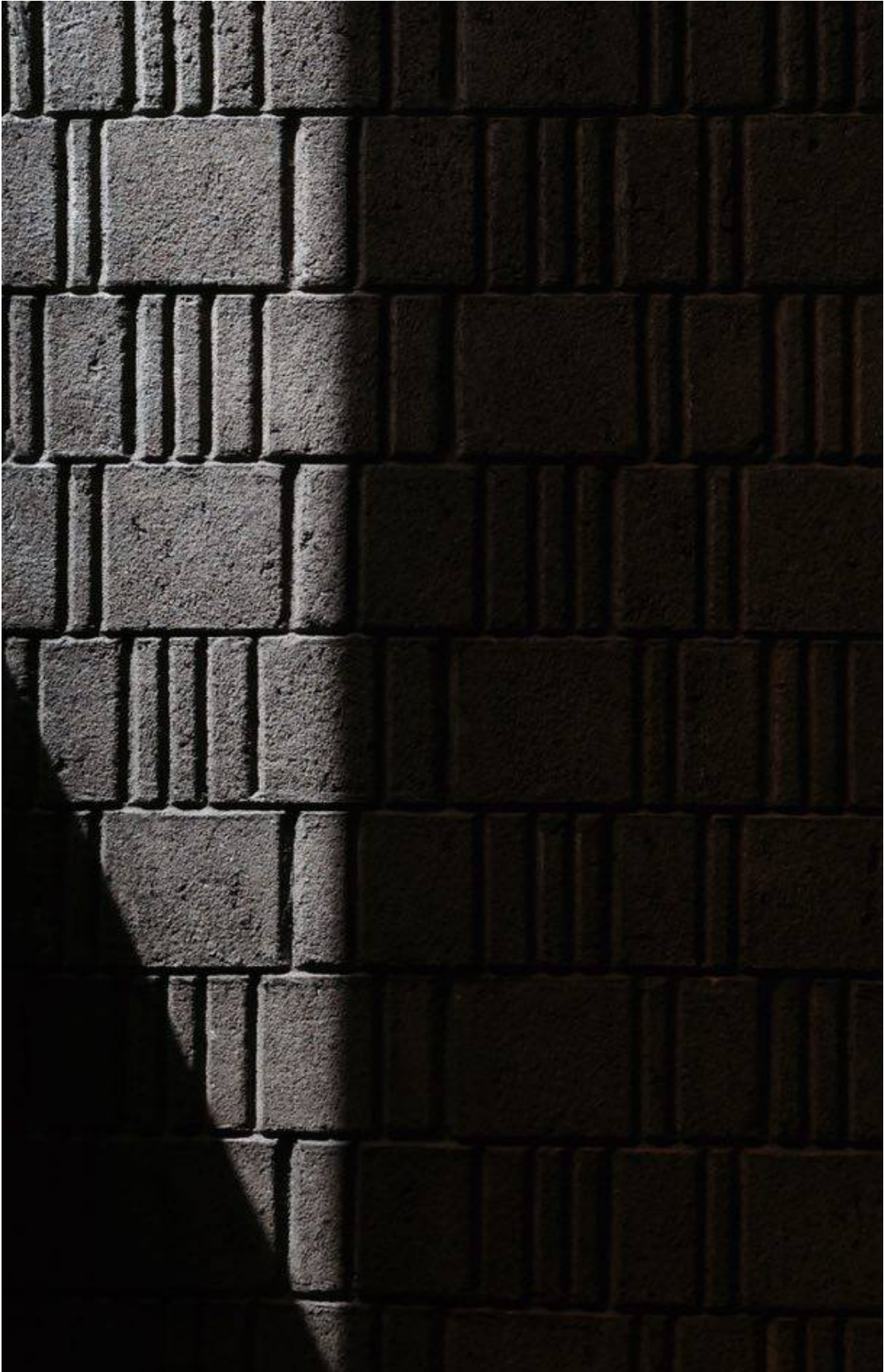
LUZ, DIVINO E ARQUITECTURA

tectónica do espaço litúrgico a fim de proporcionar ao crente um lugar propício para a adoração à divindade.

Em suma, através de diferentes nacionalidades, culturas e perspectivas, podemos afirmar que seria *naive* a composição de uma fórmula que estabelecesse e que perdesse a intenção da presença de um mundo celestial dentro do espaço sagrado através da sua iluminação. Contudo, afirma-se que tanto o elemento “luz”, como o que conduz à irradiação – “sombra” – tidos como matéria, conseguem de facto emprestar ao espaço aquilo que os elementos construtivos não podem, como podemos observar nos exemplos demonstrados. Vão mais além no espaço religioso, iluminando e criando momentos que se traduzem num ritmo simbólico onde a vivência assume uma posição preponderante para a potenciação da fé cristã no seu templo.

Assim, aceitando a constante mudança do paradigma teológico e construtivo do espaço de culto cristão através de uma maior abrangência em diversos pontos, normativas e perspectivas que incorporam o espaço sagrado da contemporaneidade, resta então o enquadramento (segundo as suas condicionantes) a fim de conferir ao espaço desenhado pelo arquitecto a luz que potencia a crença e a devoção à entidade divina:

“Deus é luz. Desta luz inicial, incriada e criadora, participa cada criatura. Cada criatura recebe e transmite a iluminação divina segundo a sua capacidade, isto é, segundo o lugar que ocupa na escala dos seres, segundo o nível em que o pensamento de Deus hierarquicamente a situou. Proveniente duma irradiação, o universo é um fluxo luminoso que desce em cascatas, e a luz que emana do Ser primeiro instala no seu lugar imutável cada um dos seus criados. Mas ela une-os a todos. Laço de amor, irriga o mundo inteiro, estabelece-o na ordem e na coesão, e, porque todo o objecto reflecte mais ou menos a luz, esta irradiação, por uma cadeia continua de reflexos, suscita desde as profundidades da sombra um movimento de reflexão, para o foco do seu irradiamento. Desta maneira, o acto luminoso da criação institui por si mesmo uma subida progressiva de degrau em degrau para o Ser invisível e inefável de quem tudo procede. Tudo regressa a ele por meio das coisas visíveis que, nos níveis ascendentes da hierarquia, reflectem cada vez mais a sua luz. Assim, o criado conduz ao incriado por uma escala de analogias e de concordâncias. Elucidar estas, uma após outra, é pois avançar no conhecimento de Deus. Luz absoluta, Deus está mais ou menos velado em cada criatura, consoante ela é mais ou menos refractária à sua iluminação; mas cada criatura o desvenda à sua medida, pois liberta, diante de quem a observar com amor, a parte de luz que tem em si.” (Duby, 1978, p.106).



Deste modo, na presente dissertação começámos por aceitar a luz como um elemento despido de simbologia onde irradiava apenas aquilo que o foco originaria, sem qualquer cuidado na sua interpretação.

Encontrámo-nos a desvendar os feixes cortantes que feriam as enormes paredes da Sé Velha de Coimbra, trazendo para o seu interior a irradiação enigmática, onde se procurava o seu sentido, desdobrado na atmosfera de mistério. Demos por nós a olhar para cima à procura da origem desta iluminação celestial que se vertia pelos enormes panos de parede incorporantes do gótico, que esmagariam a nossa escala. Deparámo-nos com uma história narrada e apresentada através da linha que separaria a sombra da magnificência deste espectáculo luminoso de Sant'Andrea Al Quirinale em Roma, resultando num plano divino onde a transcendência é reflectida em cada raio no interior do espaço.

Após a consciencialização de que o supérfluo nada acrescentaria à nossa fé, e de que a reunião, a igualdade e a aproximação era de facto a chave para a devoção, entregámo-nos a uma faustosa pobreza.

Por fim, assistimos a uma arquitectura onde a pureza e a alvura material triunfam em St. Laurentius em Munique, desenhando um espaço fiel aos valores cristãos, onde a genuinidade da luz se despe na sua reflexão. Mostra-se a verdade, a reaproximação e a união numa hierarquia espacial, como é visível no Sagrado Coração de Jesus em Lisboa, distinta e desenhada pelo reflectido trabalho da luz.

Através desta análise compreendia entre o séc. VII até ao dia em que nos encontramos, observámos diferentes estilos, diferentes valores e ideias, diferentes massas e matérias, diferentes atmosferas, e essencialmente, diferentes reflexos da luz. Enveredámos por um percurso onde o empirismo flexionado sobre os dados factuais e analíticos das obras, assim como os movimentos, ideologias e culturas artísticas do tempo, deram corpo a esta dissertação.

Neste âmbito procurou-se responder à questão inicial, explicando de que forma a luz potenciaria a fruição e influenciaria o desenho do espaço interno do templo cristão. Através desta análise consumou-se a premissa de que a luz pode e é ordenadora do espaço interior, e a sua articulação através do desenho hierárquico e apontado da sua iluminação, viabiliza a serenidade contemplativa propiciando a veneração e a potenciação da fé na fruição do crente em cada templo. Deste modo, o desvendamento da luz como veículo do divino e do mundo celestial no espaço de culto, partiu de uma análise experimental do lugar, associada à pesquisa das questões materiais, espaciais e ideológicas de cada obra e de cada momento relevante para o estudo em tempo longo da luz na arquitectura cristã.

LUZ, DIVINO E ARQUITECTURA

Hoje, a porta já não é tão pesada. Entro, benzo-me e sento-me a olhar para a Sua imagem como qualquer cristão à minha volta.

Hoje estou aqui de corpo e alma, sim, literalmente de corpo e alma, porque de facto já sei o que faço aqui. Já sei que silêncio ensurdecedor é este, já sei que claridade é esta que se despe na penumbra, e que sombra é esta que nasce da Luz.

Neste caderno que tenho no colo, já desenhei cada entrada de luz e sei bem que luminosidade é esta que os vãos viabilizam. Já congratulo Maderno porque, de facto, controlou e deu intencionalmente a conotação ao espaço onde estou. A luz apontada aos pontos e elementos fulcrais que incorporam este lugar, oferecendo-lhe assim a articulação que dança neste equilíbrio pleno da proporção espacial com a harmonia da irradiação que o desenha, faz com que se crie “o que não se vê”. Faz com que a potenciação da fruição seja possível. O inalcançável é desafiado, através deste convite direccionado ao mundo celestial para que se apodere desta Casa.

Hoje estou certo que a sombra não viveria sem a luz, e a luz sem a sombra. O volume das formas entraria no eterno vazio se a luz não originasse a sombra, e a sombra não se rasgasse dos corpos que a luz ilumina. Hoje sei bem que conforto é este. Apercebi-me que não preciso do catedralesco para O sentir, um simples celeiro chega. Percebo assim que o conforto físico é transcendido pelo espiritual, e que o espírito é transcendido pela Sua presença. Logo, bancos de pau ou paredes de pedra não chegam para desmanchar este castelo divino onde me encontro.

Hoje sei que esta espiritualidade e que a fé não finda nestas quatro paredes. Trouxe-as comigo, e foram potenciadas por este meticuloso espetáculo da irradiação divina que o espaço e a luz me ofereceram. Se consegui perceber os limites desta transcendência? De maneira alguma, pois não os tem. E essa tarefa ficará sempre por cumprir e a questão por responder: vizinha da Luz, moram num plano infinito.

Chegou o dia em que percebi o limite possível e humano, de desvendar que Luz é esta que O ilumina.

*João Granjo
Chiesa di Sant'Andrea della Valle, Roma, 2016*

LUZ, DIVINO E ARQUITECTURA

BIBLIOGRAFIA

LUZ, DIVINO E ARQUITECTURA

BAEK, J. (2009). *Nothingness: Tadao Ando's Christian Sacred Space*. New York: Routledge.

BARATA, F (2007) in Thenaisie e Lage, S. e A. (2007). *Desenhar a Luz/ Designing the Light*. Porto: FAUP Ed.

BAEZA, A. (2013). *A Ideia Construída*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.

BATTISTA, M. (1991). *Dizionario Enciclopedico del Pensiero di San Tommaso di Aquino*. Bologna: PDUL Edizioni Studio Domenicano.

CATÁLOGO - Exposição Ante-Projectos. (1962) in CUNHA, J.A. (2014). *O MRAR e os Anos de Ouro da Arquitectura Religiosa em Portugal no Século XX – A Acção do Movimento de Renovação da Arte Religiosa nas décadas de 1950 e 1960*. Lisboa: FAUL.

CANNON, J. (2014). *Medieval Church Architecture*. New York: Shire Publications.

CORBUSIER, L. (1924). *Vers Une Architecture*. Paris: Les Editions G. Crés.

CORBUSIER, L. (1961). *Architecture Religieuse. L'Architecture d'aujourd'hui (Juin-Juillet)*. Paris: Archipress & Associés

CRUZ, P. (2006). *Itinerário pelo Sagrado: quatro arquitecturas de penumbra mística e materialidade elementar*. Porto: FAUP.

CUNHA, J.A. (2014). *O MRAR e os Anos de Ouro da Arquitectura Religiosa em Portugal no Século XX – A Acção do Movimento de Renovação da Arte Religiosa nas décadas de 1950 e 1960*. Lisboa: FAUL.

DIONISI, A. (2005). *Il Gesù di Roma*. Roma: Edizioni ADP.

DUBY, G. (1978). *O Tempo das Catedrais, a arte a sociedade 980-1420*. Lisboa: L. Estampa Ltd.

DGEMN (1962). *Sé Velha de Coimbra – Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. – Vol. 109*. Porto: Empresa Industrial Grafica do Porto Ltd.

ELIADE, M. (1992). *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: L.M.FE. Ltd. Ed.

FERNANDES, J. M. (2014). *Igrejas do Século XX – Arquitecturas na Região de Lisboa*. Casal da Cambra: Caleidoscópio.

GRISI, T. (2013). *Architettura e Verità*. Bologna: Università di Bologna.

LUZ, DIVINO E ARQUITECTURA

GUARDINI, R. (2001). *El talante simbólico de la Liturgia*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica.

JANSON, H. (1992). *História da Arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

KAHN, L. (1996). *Silence et Lumière*. Paris: Editions du Linteau.

KAHN, L. (2000). in LOBELL, J. (2000). *Between Silence And Light: Spirit Of Architecture In Louis Kahn*. Boston: Shambhala.

KOSTOF, S. (1995). *A History of Architecture: Settings and Rituals*. New York: Oxford, 2ª ed.

KRAUTHEIMER, R. (1985). *The Rome of Alexandre VII, 1655-1667*. New Jersey: Princeton University Press.

MENDES RIBEIRO, J. (2007) in Thenaisie e Lage, S. e A. (2007). *Desenhar a Luz/ Designing the Light*. Porto: FAUP Ed.

MIRANDA, B. P. (2014). *Liturgia e Arquitectura – Pensar um lugar para a Liturgia: O Aggiornamento como Programa?*. Porto: FAUP.

PEREIRA, J. C. F. (2000). *O Movimento de Renovação da Arte Religiosa e o papel artístico pastoral do Seu Boletim*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa – Universidade Católica Portuguesa.

PEREIRA, P. (2011). *Arte Portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates.

PONTES, M. (2009). *A Sé Velha de Coimbra: uma proposta de interpretação museológica*. Coimbra: FLUC

RAMOS, M. (2004). *Experiências de Luz no Espaço Litúrgico*. Porto: FAUP

ROSE, M. S. (2004). *In Tiers of Glory – The Organic Development of Catholic Church Architecture Through The Ages*. Cincinnati: Mesa Folio Editions.

SPAGNESI, e M. E. G. (1983). *Gian Lorenzo Bernini Architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.

SCHWARZ, R. (1958). *The Church Incarnate: The Sacred Function of Christian Architecture*. Chicago: Henry Regnery Company.

TANIZAKI, J. (1977). *In Praise of Shadows*. Stony Creek: Letee's Island Books.

TILLICH, P. (1972). *History Of Christian Thought*. New York: Touchstone

LUZ, DIVINO E ARQUITECTURA

THENAISIE E LAGE, S. e A. (2007). *Desenhar a Luz/ Designing the Light*. Porto: FAUP Ed.

TOSTÕES, A. (2004) in IPPAR (2004). *Arquitetura Moderna Portuguesa 1920-1970*. Lisboa: IPPAR.

WEBER, N.F (2008). *Le Corbusier: a life*. New York: R. House Ed.

WILSON, C. (2000). *Architectural Reflections: Studies in the philosophy and practice of architecture*. Manchester: Manchester University Press.

ZUMTHOR, P. (2006). *Pensar a Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gil.

DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS

CORBUSIER, L. (1955). *Notre-Dame du Haut* – disponível em <http://www.galinsky.com>; consultado em Junho de 2016.

CORBUSIER, L. (1956) [*Ineffable Space*] disponível em <http://www.sacredarchitecture.org>; consultado em Junho de 2016.

FERREIRA, J. (1983). *Liturgia antes do Concílio Vaticano II* – disponível em <http://www.liturgia.pt/anodafe/>; consultado em 13 de Junho de 2016.

JOÃO XXIII, P. (1962) *Concílio Vaticano II*. disponível em <http://vatican2voice.org/>; consultado em Maio de 2016.

MIDDLETON, J. (2010). *Space Time & Van der Laan* - disponível em www.middletonvonjoker.com; consultado em: Abril de 2016.

ROHE, L.M (1940). *Sacred Spaces* – disponível em <https://modernistarchitecture.wordpress.com>; consultado em: Maio de 2016.

Sé Velha de Coimbra – disponível em www.monumentos.pt; consultado em Maio de 2016.

Sentido etimológico de “Templo” – disponível em www.priberam.pt; consultado em Maio de 2016

Chiesa del Gesu em Roma – disponível em <http://www.chiesadelgesu.org/>; consultado em Maio de 2016.

Sacrosanctum Concilium e Lumen Gentium (Concílio Vaticano II)- disponível em <http://vatican.va>; consultado em Maio de 2016

LUZ, DIVINO E ARQUITECTURA

REFERÊNCIAS DAS ILUSTRAÇÕES

LUZ, DIVINO E ARQUITECTURA

- Figura 1** – Igreja Sant’Agnese in Agone: arquivo do autor
- Figura 2** – Maquete representativa do Templo de Rei Salomão: www.knightstemplarorder.org
- Figura 3** – Gravura representativa da Arca da Aliança e do Tabernáculo: www.jewishvirtual-library.org
- Figura 4** – Bruder Klaus Field Chapel: retirada de “Sacred Spaces” de J. Pallister
- Figura 5** – Caminho para o altar em Igreja Sagrado Coração de Jesus: Arquivo do autor
- Figura 6** – Rosácea no topo norte do transepto da igreja de Notre-Dame: www.notredamedeparis.fr
- Figura 7** – Igreja Sant’Andrea al Quirinale: www.laboratorioroma.it
- Figura 8** – Igreja do Convento de La Tourette: www.archidialog.com
- Figura 9** – Catedral de Chartres: www.inspirationsandexplorations.com
- Figura 10** – Catedral de Chartres: www.inspirationsandexplorations.com
- Figura 11** – Secção Basilical de São Pedro: www.stpetersbasilica.info
- Figura 12** – Espaço interior Basílica de São Pedro: arquivo do autor
- Figura 13** – Espaço interior São Frutuoso Montélios: www.monumentos.pt
- Figura 14** – Mosteiro da Batalha: www.olhares.sapo.pt
- Figura 15** – Pormenor entrada Sé Velha: Arquivo do autor
- Figura 16** – Pormenor entrada Sagrado Coração de Jesus: arquivo do autor
- Figura 17** – Panteão: www.hamous.org
- Figura 18** – Capela Oberrealta: www.danda.be
- Figura 19** – Capela São Frutuoso Montélios: www.patrimoniocultural.pt
- Figura 20** – Planta Capela São Frutuoso Montélios: www.patrimoniocultural.pt
- Figura 21** – Capela Santiago de Peñalba: www.jdiezarnal.com
- Figura 22** – Planta Capela Santiago de Peñalba: www.jdiezarnal.com
- Figura 23** – Planta Igreja Saint Sernin: retirada de “História de Arte Portuguesa” de H. Janson
- Figura 24** – Fachada poente Igreja Saint Sernin: retirada de “História de Arte Portuguesa” de H. Janson
- Figura 25** – Planta Sé Velha: realização própria
- Figura 26** – Alçado norte Sé Velha: retirada de “Sé Velha de Coimbra - DGEMN” de DGEMN
- Figura 27** – Vista aérea Sé Velha: www.bingmaps.com
- Figura 28** – Vista exterior Sé Velha: arquivo do autor
- Figura 29** – Fachada Poente Sé Velha: arquivo do autor

LUZ, DIVINO E ARQUITECTURA

- Figura 30** – Torre do Cruzeiro Sé Velha: arquivo do autor
- Figura 31** – Espaço interior Sé Velha: arquivo do autor
- Figura 32** – Alçado interior Norte Sé Velha: arquivo do autor
- Figura 33** – Luz Interior Sé Velha: arquivo do autor
- Figura 34** – Planta igreja Saint-Denis: retirada de “História de Arte Portuguesa” de H. Janson
- Figura 35** – Clerestório da Catedral de Amiens: www.encyclopedie.bsditions.fr
- Figura 36** – Interior da charola de Saint-Denis: retirada de “História de Arte Portuguesa” de H. Janson
- Figura 37** – Tempietto de Bramante: www.architectureweek.com
- Figura 38** – Representação da igreja de Gézu: www.chiesadelgesu.org
- Figura 39** – Primeiro plano de projecto: retirada de “Gian Lorenzo Bernini” de G. Spagnesi
- Figura 40** – Planta Sant’Andrea Al Quirinale: realização própria
- Figura 41** – Secção transversal Sant’Andrea Al Quirinale: www.laboratorioroma.it
- Figura 42** – Fachada Poente Sant’Andrea Al Quirinale: www.greatbuildings.com
- Figura 44** – Lanternim sobre a pintura no altar-mor Sant’Andrea Al Quirinale: arquivo de “Luca.Roma”
- Figura 45**– Lanterna da cúpula de Sant’Andrea Al Quirinale: www.laboratorioroma.it
- Figura 46** – Santo André em Sant’Andrea Al Quirinale: www.laboratorioroma.it
- Figura 47** – Igreja da Ressurreição: www.scanqueen.wordpress.com
- Figura 48** – “A Última Ceia”: www.leonardoda-vinci.org
- Figura 49** – Esquema da disposição da assembleia na época medieval: realização própria
- Figura 50** – Esquema da disposição em anel fechado: retirada da obra “The Church Incarnate” de R. Schwarz
- Figura 51** – Esquema da disposição da assembleia em anel aberto: retirada da obra “The Church Incarnate” de R. Schwarz
- Figura 52** – Esquema da disposição da assembleia em torno do altar: retirada da obra “The Church Incarnate” de R. Schwarz
- Figura 53** – Abadia de S. Benedito: www.vanderlaanstichting.nl
- Figura 54** – Sala dos Cavaleiros de Rothenfels: retirada de “Liturgia e Arquitectura” P. Miranda
- Figura 55** – Igreja de Notre-Dame du Raincy: www.bluffton.edu
- Figura 57** – Vista aérea de Igreja St. Laurentius: realização própria
- Figura 58** – Planta igreja St. Laurentius: www.bingmaps.com
- Figura 59** – Igreja Celeiro: retirada da obra “Liturgia e Arquitectura” de P. Miranda
- Figura 60** – Igreja St. Laurentius: arquivo de Leonor Mesquita
- Figura 61** – Chegada a St. Laurentius: arquivo de Leonor Mesquita

LUZ, DIVINO E ARQUITECTURA

- Figura 62** – Altar de St. Laurentius: arquivo de Leonor Mesquita
- Figura 63** – Vãos a Nascente de St. Laurentius: arquivo de Leonor Mesquita
- Figura 64** – Planta igreja Sagrado Coração de Jesus: realização própria
- Figura 65** – Secção igreja Sagrado Coração de Jesus: retirada da obra “Arquitectura Moderna Portuguesa” de IPPAR
- Figura 66** – Vista aérea igreja Sagrado Coração de Jesus: www.bingmaps.com
- Figura 67** – Claustro do lote da igreja Sagrado Coração de Jesus: arquivo de autor
- Figura 68** – Igreja Sagrado Coração de Jesus: arquivo de autor
- Figura 69** – Entrada igreja Sagrado Coração de Jesus: arquivo de autor
- Figura 70** – Altar-mor igreja Sagrado Coração de Jesus: arquivo de autor
- Figura 71** – Baptistério (antigo) igreja Sagrado Coração de Jesus: arquivo de autor
- Figura 72** – Lage de cobertura igreja Sagrado Coração de Jesus: arquivo de autor
- Figura 73** – Entrada vista no interior igreja Sagrado Coração de Jesus: arquivo de autor
- Figura 74** – Alçado interior Poente igreja Sagrado Coração de Jesus: arquivo de autor
- Figura 75** – Interior igreja Sagrado Coração de Jesus: arquivo de autor
- Figura 76** – Vão do altar igreja Sagrado Coração de Jesus: arquivo de autor
- Figura 77** – Espaço restaurado igreja do Colégio de S. João de Brito: www.bpmiranda.pt
- Figura 78** – Espaço original igreja do Colégio de S. João de Brito: www.bpmiranda.pt
- Figura 79.1** – Exterior Sé Velha: arquivo do autor
- Figura 79.2** – Exterior Sé do Porto: www.panoramio.com
- Figura 79.3** – Exterior Sé de Lisboa: arquivo do autor
- Figura 80.1** – Interior Sé Velha: arquivo do autor
- Figura 80.2** – Interior Sé do Porto: www.panoramio.com
- Figura 80.3** – Interior Sé de Lisboa: www.historiadeportugal.info
- Figura 81.1** – Exterior igreja Santa Maria: www.snpcultura.org
- Figura 81.2** – Exterior igreja Santo António: www.ultimasreportagens.com
- Figura 81.3** – Exterior igreja do Convento São Domingos: Arquivo de Pedro Lima
- Figura 82.1** – Interior igreja Santa Maria: www.snpcultura.org
- Figura 82.2** – Interior igreja Santo António: www.ultimasreportagens.com
- Figura 82.3** – Interior igreja do Convento de São Domingos: Arquivo Pedro Lima
- Figura 83** – Igreja da Luz: retirada de “Nothingness” de J.Baek
- Figura 84** – Igreja do Jubileu: retirada da “In Tears of Glory” de M.S. Rose
- Figura 85** – Catedral de Oakland: retirada da obra “In Tears of Glory” de M.S. Rose
- Figura 86** – Arquivo do autor

LUZ, DIVINO E ARQUITECTURA

