

Luís Filipe Figueiredo Teixeira

**Arquitetura e Liturgia**

**Igreja de Santa Maria  
Marco de Canaveses**

Universidade Fernando Pessoa  
Faculdade de Ciência e Tecnologia  
Arquitetura e Urbanismo  
Porto, 2018



Luís Filipe Figueiredo Teixeira

**Arquitetura e Liturgia**

**Igreja de Santa Maria  
Marco de Canaveses**

Universidade Fernando Pessoa  
Faculdade de Ciência e Tecnologia  
Arquitetura e Urbanismo  
Porto, 2018

Luís Filipe Figueiredo Teixeira

**Arquitetura e Liturgia**

**Igreja de Santa Maria  
Marco de Canaveses**

ASSINATURA: .....

Tese apresentada à Universidade Fernando Pessoa  
como requisito para obtenção do grau de  
Mestre em Arquitetura e Urbanismo,  
sob orientação do Professor Doutor Nuno Higinio

## RESUMO

Orientado para a *Arquitetura Sagrada*, o presente trabalho de investigação começa por apresentar uma síntese crítica sobre a importância dessa temática na Igreja e na sociedade dos últimos cinquenta anos. Por essa razão daremos um especial destaque ao Concílio Vaticano II (1962-1965), importante marco temporal que surge como loigação entre a *Arquitetura Sagrada* clássica e contemporânea. Daremos nota de diversas alterações ocorridas durante este período, na sociedade, no pensamento religioso, na prática litúrgica e no campo da Arquitetura.

Por conseguinte, e por forma a sustentar a síntese final, na qual se indaga acerca da continuidade clássica na era contemporânea, e da importância do Concílio Vaticano II como originador das alterações na prática e no entendimento religioso, será dado especial ênfase a um exemplar da arquitetura religiosa portuguesa contemporânea, a Igreja de Santa Maria em Marco de Canaveses, da autoria do arquiteto Álvaro Siza Vieira.

Contextualizaremos a obra através da abordagem dos desígnios arquitetónicos, culturais e sociais inerentes e, cumulativamente, em torno do seu vínculo com a *Arquitetura Sagrada* do passado. Neste seguimento, concluiremos que a mesma, sendo uma obra de grande maturidade arquitetónica, constitui-se, não apenas como uma delicada combinação entre passado e presente, como ainda pode ser considerada uma respeitosa equação entre as necessidades dos utentes e as exigências canónicas e eclesíásticas.

Palavras-Chave:

Arquitetura Sagrada; Templo Religioso; Concílio Vaticano II; Contemporaneidade; Igreja de Santa Maria, Álvaro Siza Vieira.

**ABSTRACT**

Oriented for *Sacred Architecture*, this research work starts with a critical overview of the importance of this theme in the Church and in society over the last fifty years. For this reason we will give special emphasis to the Second Vatican Council (1962-1965), an important timeframe that arises as a hinge between the classical and contemporary *Sacred Architecture*. We will notice several changes during this period, in society, in religious thinking, in the liturgical practice and in the architecture field.

Therefore, and in order to sustain the final synthesis, in which it inquires about the classical continuity in the contemporary era, and the importance of the Second Vatican Council as the originator of changes in practice and religious understanding, it will be given special emphasis to a exemplar of Portuguese contemporary religious architecture, the Church of Santa Maria in Marco de Canaveses, designed by the architect Alvaro Siza Vieira.

We'll contextualize the work by approaching the architectural designs, cultural and social inherent and cumulatively around its relationship with the Sacred architecture. In this sequence, we will conclude that, being a work of great architectural maturity, it constitutes not only a delicate combination between past and present, as it can still be considered a respectful equation between the needs of users and the canonical and ecclesiastical requirements.

Key words:

Sacred Architecture; Temple Religious; Vatican II; Contemporaneity; Church of Santa Maria; Alvaro Siza Vieira.

## **AGRADECIMENTOS**

A realização desta dissertação de mestrado contou com importantes apoios e incentivos sem os quais não se teria tornado uma realidade e aos quais estarei eternamente grato.

À Minha Família, em especial aos Meus Pais e à Minha Irmã, um enorme obrigada por acreditarem sempre em mim e naquilo que faço e por todos os ensinamentos de vida. Espero que esta etapa, que agora termino, possa, de alguma forma, retribuir e compensar todo o carinho, apoio e dedicação que, constantemente, me oferecem.

Ao meu orientador, Prof. Doutor Nuno Higinio, pela disponibilidade e empenho demonstrados ao longo da elaboração desta dissertação de mestrado. Pelo saber que transmitiu, pelas opiniões e críticas, pela total colaboração no solucionar de dúvidas e problemas que surgiram ao longo da realização deste trabalho de investigação.

A todos os docentes, pela participação e colaboração, porque sem eles não seria possível a realização desta dissertação.

Aos meus amigos e colegas de curso, que estiveram ao meu lado ininterruptamente durante esta fase, pelo companheirismo demonstrado, pela força e apoio em certos momentos e situações difíceis.

À minha filha, que nasceu durante a elaboração desta dissertação, ela que me abriu novos horizontes e objetivos de vida.

Por último, mas não menos importante, queria deixar um agradecimento muito especial, à minha companheira de muitos anos, Patrícia Oliveira, mãe da minha filha, pois sem ela esta “aventura” não seria possível. O seu apoio incondicional fez com que eu não desistisse deste sonho, que é ser Arquiteto.

A todos os que mencionei, agradeço pelo apoio, incentivo, amizade e paciência demonstrada e total auxílio na superação dos obstáculos que ao longo deste percurso académico foram surgindo. A todos eles dedico esta dissertação de mestrado.

## ÍNDICE

<b>I. INTRODUÇÃO</b> .....	<b>1</b>
1.1. OBJETO, OBJETIVO E METODOLOGIA.....	1
1.2. LEITURAS PRÉVIAS.....	3
1.3. ARQUITETURA SAGRADA .....	4
<b>II. ARQUITETURA SAGRADA ANTERIOR AO CONCÍLIO VATICANO II</b> .....	<b>9</b>
2.1. A SOCIEDADE E A PRÁTICA RELIGIOSA ASSENTES NO CONCÍLIO VATICANO I.....	9
2.2. A ARQUITETURA DA 1ª METADE DO SÉCULO XX.....	12
2.3. A ARQUITETURA SAGRADA ANTERIOR AOS ANOS '60 .....	16
<b>III. ARQUITETURA SAGRADA POSTERIOR AO CONCÍLIO VATICANO II</b> .....	<b>22</b>
3.1. A SOCIEDADE E A PRÁTICA RELIGIOSA ASSENTES NO CONCÍLIO VATICANO II .....	22
3.2. A ARQUITETURA DA 2.ª METADE DO SÉCULO XX .....	26
3.3. A ARQUITETURA SAGRADA DESDE OS ANOS '60 ATÉ AOS NOSSOS DIAS .....	29
<b>IV. ÁLVARO SIZA VIEIRA E A ARQUITETURA SAGRADA</b> .....	<b>35</b>
4.1. A ARQUITETURA DE ÁLVARO SIZA VIEIRA .....	35
4.2. ÁLVARO SIZA VIEIRA E A ARQUITETURA SAGRADA .....	39
4.2.1. IGREJAS E CAPELAS .....	40
4.2.2. ARQUITETURA FUNERÁRIA .....	46
4.2.3. OUTROS EQUIPAMENTOS RELIGIOSOS .....	48
4.2.4. DESIGN.....	55
<b>V. CASO DE ESTUDO IGREJA DE SANTA MARIA</b> .....	<b>64</b>
5.1. ANÁLISE DO CASO DE ESTUDO: .....	64
5.2. IMPLANTAÇÃO: .....	65
5.3. A FORMA EXTERIOR DA IGREJA:.....	70
5.4. MATERIAIS DE CONSTRUÇÃO: SÍMBOLO DO SAGRADO .....	74
5.5. INTERIOR DA IGREJA DE SANTA MARIA: COMPOSIÇÃO E ORGANIZAÇÃO .....	76
5.6. IMPORTÂNCIA DA LUZ NO ESPAÇO SAGRADO .....	89
<b>VI. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>92</b>
6.1. DISSONÂNCIAS E CONVERGÊNCIAS ENTRE O CONTEMPORÂNEO E O CLÁSSICO: UMA INTERPRETAÇÃO .....	92
<b>VII. BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>98</b>

## ÍNDICE DE IMAGENS

Fig. 01 e 02 – Cabana Primitiva de Viollet-Le-Duc e Plano Ateniense da Pólis Grega.....	5
Fig. 03 e 04 – Pinturas da Caverna Lascaux, França. ....	6
Fig. 05 – Joseph Paxton, Palácio de Cristal, Londres 1850-51.....	12
Fig. 06 – Gustave Eiffel, Torre Eiffel, Paris, 1887-89.....	13
Fig. 07 – Correia da Silva, Mercado do Bolhão, Porto, 1914.....	14
Fig. 08 – Raul Lino, Casa de Santa Maria, Cascais, 1902. ....	15
Fig. 09 – August Perret, Igreja Notre-Dame de Raincy, França, 1922-23. ....	18
Fig. 10 – Pardal Monteiro, Igreja de Nossa Senhora de Fátima, Lisboa, 1933-38.....	20
Fig. 11 – Concílio Vaticano II, 1962-65. ....	23
Fig. 12 – Bispos católicos na missa de abertura do Concílio Vaticano II. ....	24
Fig. 13 – Frank O. Gehry, Museu Guggenheim, Bilbao, 1992-97.....	27
Fig. 14 – Oscar Niemeyer, Igreja de Pampulla, Belo Horizonte (Brasil), 1943.....	33
Fig. 15 – Álvaro Siza Vieira, Casa de Chá da Boa Nova, Matosinhos, 1958-63.....	36
Fig. 16 – Álvaro Siza Vieira, Piscinas das Marés, Leça da Palmeira, 1958-65.....	36
Fig. 17 – Álvaro Siza Vieira, Banco Pinto & Sotto Mayor, Oliveira de Azeméis, 1971-74. ....	37
Fig. 18 – Álvaro Siza Vieira, Edifício Habitacional <i>Bonjour Tristesse</i> , Berlim, (1980-84).....	38
Fig. 19 – Álvaro Siza Vieira e Roberto Collovà, Igreja em Salemi, Itália (1983-97). ....	41
Fig. 20 – Álvaro Siza Vieira e Roberto Collovà (Projeto), Igreja em Salemi, Itália (1983-97).....	42
Fig. 21 e 22 – Álvaro Siza Vieira, Capela de Santo Ovídio, Lousada, (1991-2001).....	43
Fig. 23 e 24 – Álvaro Siza Vieira, Capela de Santo Ovídio, Lousada, (1991-2001).....	44
Fig. 25 e 26 – Álvaro Siza Vieira, Capela de Santo Ovídio (Vista Interior), Lousada, (1991-2001).....	45
Fig. 27 – Túmulo do Poeta Eugénio de Andrade. ....	47
Fig. 28 – Poemas gravados no Túmulo.....	47
Fig. 29 – Álvaro Siza Vieira, Esquisto do Centro Paroquial e Igreja de São João Bosco na Malagueira, Évora, Portugal (1988-89).....	50
Fig. 30 e 31 – Álvaro Siza Vieira, Alçados e Plantas do Piso 0 e Piso 1, do Centro Paroquial e Igreja de São João Bosco na Malagueira, Évora, Portugal (1988-89).....	51
Fig. 32 – Álvaro Siza Vieira, Maquete do Centro Paroquial e Igreja de Santa Maria do Rosário, .....	52
Fig. 33 – Álvaro Siza Vieira, Planta do Complexo de Santa Maria do Rosário alla Magliana, Roma, Itália (1998-2000). ....	53
Fig. 34 – Maquete do Complexo de Santa Maria do Rosário alla Magliana, Roma, Itália (1998-2000).....	53
Fig. 35, 36 e 37 – Álvaro Siza, Modelos Tridimensionais (3D e Maquetes), Centro Paroquial e Igreja <i>Saint-Jacques-de-la-Lande</i> , Rennes, França (2015-17).....	54
Fig. 38 e 39 – Henri Matisse, Azulejos da Capela do Rosário, Vence, França (1948-51). ....	56
Fig. 40 – Álvaro Siza Vieira, Azulejos do Batistério da Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, Portugal (1990-96).....	56
Fig. 41 – Álvaro Siza, 1º Painel desenhado para a Basílica da Trindade, Fátima, Portugal (2008). ....	58

## *Arquitetura e Liturgia: Igreja de Santa Maria | Marco de Canaveses*

Fig. 42 – Siza Vieira, Cadeira dos Celebrante, dos concelebrantes e dos acólitos, Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, Portugal (1990-96).....	60
Fig. 43 – Siza Vieira, Cadeira dos Fiéis, Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, Portugal (1990-96). .....	60
Fig. 44 – Álvaro Siza Vieira, Casulas, (2015).....	62
Fig. 45 e 46 – Álvaro Siza Vieira, Terço para a comemoração do centenário das aparições de Fátima, (2015). ....	63
Fig. 47 – Esquema de orientação das igrejas tradicionais (poente – porta de entrada   nascente Altar). Igreja retratada São Martinho de Soalhães. ....	66
Fig. 48 – Esquema de orientação da igreja de Santa Maria. Influência da malha urbana existente na envolvente na implantação da Igreja e no conjunto paroquial. ....	66
Fig. 49 – Álvaro Siza Vieira, Fachada Noroeste da Igreja de Santa Maria (1990-96).....	67
Fig. 50 – Álvaro Siza Vieira, Igreja de Santa Maria e arruamento contíguo, Marco de Canaveses, Portugal (1990-96).....	68
Fig. 51 – Álvaro Siza Vieira, Implantação do Centro Paroquial, Praça ou Adro e Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, Portugal (1990-96).....	69
Fig. 52 – Esquema representativo da formação “U” compostos pelos volumes dos edifícios do Centro Paroquial, residência paroquial e Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses.....	70
Fig. 53 – Álvaro Siza Vieira, Perspetiva exterior da Igreja de Santa Maria e porta de entrada, Marco de Canaveses (1990-96) .....	72
Fig. 54 – Álvaro Siza Vieira, Fenestração horizontal da Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, (1990-96) .....	73
Fig. 55 – Álvaro Siza Vieira, Corpo Branco sobre a base de Granito (Fachada Nordeste) da Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, (1990-96). ....	74
Fig. 56 – Álvaro Siza Vieira, Materiais utilizados no interior da Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, (1990-96). ....	76
Fig. 57 – Álvaro Siza Vieira, Planta do Piso térreo da Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses,.....	77
Fig. 58 – Álvaro Siza Vieira, Perspetiva geral do interior e Altar da Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses (1990-96). ....	78
Fig. 59 – Álvaro Siza Vieira, Cadeira Presidencial, Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses .....	80
Fig. 60 – Álvaro Siza Vieira, Ambão, Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses (1990-96). ....	82
Fig. 61 – Álvaro Siza Vieira, Acesso Batistério, Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses (1990-96). 83	
Fig.62 – Álvaro Siza Vieira, Pia Batismal da Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses (1990-96). ....	84
Fig. 63 – Álvaro Siza Vieira, Cruz da Igreja Santa Maria, Marco de Canaveses (1990-96). ....	85
Fig. 64 – Álvaro Siza Vieira, Sacrário da Igreja Santa Maria, Marco de Canaveses (1990-96). ....	86
Fig. 65 – Álvaro Siza Vieira, Estátua da Virgem, Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses .....	87
Fig.66 – Álvaro Siza Vieira, Órgão de tubos da Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses (1990-96). 88	
Fig. 67 – Álvaro Siza Vieira, Fenestrações junto ao teto, Igreja de Santa Maria (1990-96). ....	89
Fig. 68 – Álvaro Siza Vieira, Fenestrações posteriores do Altar, Igreja de Santa Maria (1990-96). ....	90

**LISTA DE ABREVIATURAS, SIGLAS E SÍMBOLOS**

a.C. - Antes de Cristo.

C.f - Confira.

Consult. – Consultado.

Fig. - Figura.

*Ibidem* - No mesmo Lugar.

*Idem* – O mesmo.

*In* – Em.

*Op. cit.* – Obra citada.

P. - Página.

PP. - Páginas.

n.º - Número.

## I. INTRODUÇÃO

### 1.1. OBJETO, OBJETIVO E METODOLOGIA

Esta dissertação tem como objeto de estudo a *Arquitetura Sagrada* dos últimos 50 anos e consiste numa tentativa de percorrer a evolução da Igreja enquanto organismo social até à sua inserção *in loco* e consequente representação arquitetónica. Por forma a sustentar as considerações finais, foi realizada uma análise a algumas obras de carácter religioso do arquiteto Álvaro Siza Vieira, 1.º *Pritzker*<sup>1</sup> Português, dando maior destaque à Igreja de Santa Maria (1989-1996), situada em Marco de Canaveses.

Pretende-se indagar e debater o modo como os arquitetos de hoje olham para a *Arquitetura Sagrada*, se é vista como um mero objeto isolado, ou se, à semelhança do que aconteceria no passado, e como sempre foi defendido, faz parte integrante e participa na vida ativa da sociedade. Ao longo da história foram muitos os vínculos e pressupostos criados por estes edifícios. Nesse sentido, o estudo incide na dicotomia passado vs presente. Porém, e embora o enfoque principal seja a Igreja de Santa Maria, esta surge-nos meramente como um modelo para enquadrar e ilustrar a *Arquitetura Sagrada* dos nossos tempos, uma vez que pretendemos alcançar conclusões mais globalizadas acerca da atuação dos arquitetos em tempos posteriores ao Concílio Vaticano II. Nesta sequência, tenta-se entender a forma como esta igreja exalta as relações com o passado histórico das formas religiosas cristãs, qual a razão de alguns crentes olharem para esta obra com alguma desaprovação a até indignação por não a considerarem uma fiel representação das suas crenças. O estudo não pretende fazer uma síntese final ou tirar conclusões definitivas. Pretende antes, de uma forma concisa, abordar cronologicamente os vários momentos da *Arquitetura Sagrada* e explorar um vasto campo de questões inerentes ao tema, com o objetivo de fazer uma análise desta enquanto vínculo social.

A dissertação subdivide-se essencialmente em **cinco partes**, onde o percurso tende a fazer uma apresentação evolutiva da formação e desenvolvimento da *Arquitetura Sagrada*. Assim, e para que a quarta parte, onde será desenvolvido o caso

---

<sup>1</sup> Foi atribuído a Álvaro Siza Vieira (Matosinhos, 25 de Junho de 1933) em 1992 o Prémio *Pritzker* (considerado o Prémio Nobel da Arquitetura), da Fundação Hyatt. Em 2011 o Prémio *Pritzker* foi novamente atribuído a um arquiteto português, desta vez, Eduardo Souto de Moura (Porto, 25 de Julho de 1952).

de estudo – a Igreja de Santa Maria – seja entendida na sua plenitude, tentasse perceber o contexto religioso e social em que a mesma se insere. Neste sentido, na primeira e segunda parte aborda a importância do Concílio Vaticano II (11 de Outubro de 1962 – 8 de Dezembro de 1965), que introduziu profundas alterações dentro da Igreja, a nível doutrinal, a nível da sua prática pastoral, a nível da Liturgia e consequentemente aos edifícios onde ela tem lugar.

Por conseguinte, a **primeira parte** fará o um mero enquadramento histórico, um retrato social da época e incide essencialmente nas principais alterações ocorridas na primeira metade do século XX. Esta parte, que contempla o período entre o Concílio Vaticano I (1869-1870) e Concílio Vaticano II, aborda diversos temas em torno da alteração de mentalidades e atuação por parte da Igreja. Muito embora o foco principal sejam essas transformações, é ainda feito um paralelismo com a restante arquitetura, sobretudo a que se seguiu à Revolução Industrial.

A **segunda parte** começa a fazer a aproximação ao caso de estudo. Principia-se por traçar um retrato da arquitetura religiosa contemporânea e as diversas transformações ocorridas, nomeadamente o enfraquecimento do modelo tridentino e a passagem da Igreja para a modernidade. Cumulativamente destacam-se os anos 50 e seguintes, momento em que a arquitetura portuguesa se começa a revelar e a abrir para o Mundo. De salientar, que foi nesta época que o arquiteto Álvaro Siza Vieira começou a tecer o percurso que o tornou um ícone da arquitetura nacional.

Na **terceira parte** realiza-se um enquadramento geral da arquitetura do arquiteto Álvaro Siza Vieira e serão apresentadas as obras de carácter religioso. Uma vez que algumas constam de um estudo ou projeto, iremos dar maior ênfase àquelas que foram construídas e por isso existe mais informação, tanto teórica como gráfica.

A **quarta parte**, embora o seu conteúdo pudesse ser integrado na anterior, surge como um novo capítulo. Nesta parte, todo o discurso é desenvolvido em torno do caso de estudo, a Igreja de Santa Maria, onde será desenvolvida com maior pormenor. Tratando-se de uma obra com carácter religioso, inserida no panorama arquitetónico da contemporaneidade, foi necessário tecer algumas considerações que fundamentalmente posicionaram a tipologia mediante o novo retrato da Igreja, o Corpo Eclesiástico e, posteriormente, perante os fiéis.

Na **quinta e última parte** debate-se a atuação do arquiteto Álvaro Siza Vieira perante as alterações impulsionadas pelo Concílio Vaticano II. Nesse sentido, e à luz do que fora desenvolvido anteriormente, por forma a indagar acerca da continuidade ou rutura com a tradição utiliza-se o método de comparação com modelos de igrejas tradicionais.

## **1.2. LEITURAS PRÉVIAS**

Vivemos num Mundo de dimensão globalizada, onde tudo está disperso e não existe um lugar específico onde procurar e encontrar as informações que desejamos obter. Temos hoje, à nossa disposição, uma quantidade enorme de informação acerca da antiga e atual arquitetura, o que torna complicado a sua seleção e filtragem. Desta forma, e para a realização desta dissertação que contempla um tema envolto das problemáticas da *Arquitetura Sagrada*, acabou por se tornar complicado a seleção das informações disponíveis. Admite-se até que, essas mesmas pesquisas, correspondem apenas a uma ínfima parte das informações existentes, mas que se espera serem suficientes para alcançar os objetivos traçados. Sendo o objetivo principal deste trabalho de investigação a análise da Igreja de Santa Maria do Marco de Canaveses, foi necessário, num momento inicial, alargar a reflexão ao domínio teológico.

Assim sendo, no decorrer da pesquisa para a redação da **primeira e segunda parte**, tomou-se consciência de que a informação disponível é bastante diversa. Dado a falta de formação teológica, existiram algumas dificuldades em analisar os documentos e publicações sobre as transformações litúrgicas introduzidas pelo Concílio Ecuménico Vaticano II, que se encontram reunidos no volume *Concilio Ecuménico Vaticano II – Documentos Conciliares e Pontifícios*.

Quanto à arquitetura, propriamente dita, foi mais simples encontrar informações concisas e específicas. Relativamente à análise do século XX existe, por exemplo, uma antologia que agrega diversos textos críticos e descritivos, fundamentais para a compreensão da conjuntura da arquitetura, como é o caso de *Teoria e Crítica de Arquitectura – Século XX*, que teve como coordenador José Manuel Rodrigues. Esta antologia dá conta, de forma sucinta, de diversas transformações ocorridas na arquitetura portuguesa e internacional, o que nos permite fazer um paralelismo. Mais direcionado para a arquitetura portuguesa, surge-nos *Portugal: arquitectura do século*

XX, desenvolvido a partir da cooperação entre Annette Becker, Ana Tostões e Wilfried Wang. Esta antologia elucida-nos relativamente ao desenvolvimento da arquitetura, como ainda nos transmite quais os críticos mais importantes. Estas duas antologias dão-nos uma panorâmica sobre a arquitetura do século XX dentro e fora de Portugal. Com o decorrer da pesquisa apercebemo-nos que a história da arquitetura portuguesa até 1980 está bastante documentada, é muito concisa e que existem muitas cronologias realizadas por diversos críticos, que contemplam todo o século XX ou apenas períodos pontuais.

No que diz respeito à **terceira parte** foi desenvolvido o caso de estudo – Igreja de Santa Maria, conjuntamente com outras obras do mesmo autor. Para esta parte, existe uma quantidade de informação exata e específica e os factos são descritos com clareza. São muitas as publicações, monografias, entrevistas, estudos, entre outros exemplos, que existem em torno de grande parte da obra do arquiteto Álvaro Siza Vieira. Uma das maiores dificuldades com que nos encaramos, aquando da pesquisa relativa às obras de carácter religioso deste arquiteto, foi a inexistência de informação sobre as obras que ainda estão em fase de projeto, ou em fase de obra. Outra das dificuldades, residiu na escolha e seleção de opiniões sobre a sua obra, pois nem sempre, as opções arquitetónicas deste arquiteto são bem aceites na sociedade, e até despoletam pareceres discordantes.

### **1.3. ARQUITETURA SAGRADA**

De acordo com as teorias já consagradas da disciplina arquitetónica, a Arquitetura, que para muitos é considerada a mãe de todas as artes, terá surgido no momento em que o Homem materializou formas edificáveis, como resposta à sua necessidade de abrigo e de representação de valores que exprimissem perspectivas do Ser face ao Tempo e ao Espaço em que o mesmo habitava. Neste contexto, surge a Cabana Primitiva (**fig. 01**), que poderá constituir o primeiro momento em que o Homem, enquanto Ser, dá mostras de uma prática, que no futuro, se designou de *Arquitetura*. Todavia, os primeiros arquitetos a terem um verdadeiro destaque, dado pela construção de células habitacionais, monumentos e cidades (**fig. 02**), que caracterizam o mundo da antiguidade, evidenciaram-se na Antiga Grécia e foram intitulados de *Arkhitéktons*<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> "La etimología del término *arquitecto* es esclarecedora al respecto pues procede del griego *Arkhitékton* (*íd*), compuesto de *Árkhio*, «soy el primero» y *Tékton*, «obrero», derivado este de *Tikto*, «produzlo», (...)", (Vidal, 2009, p. 130).

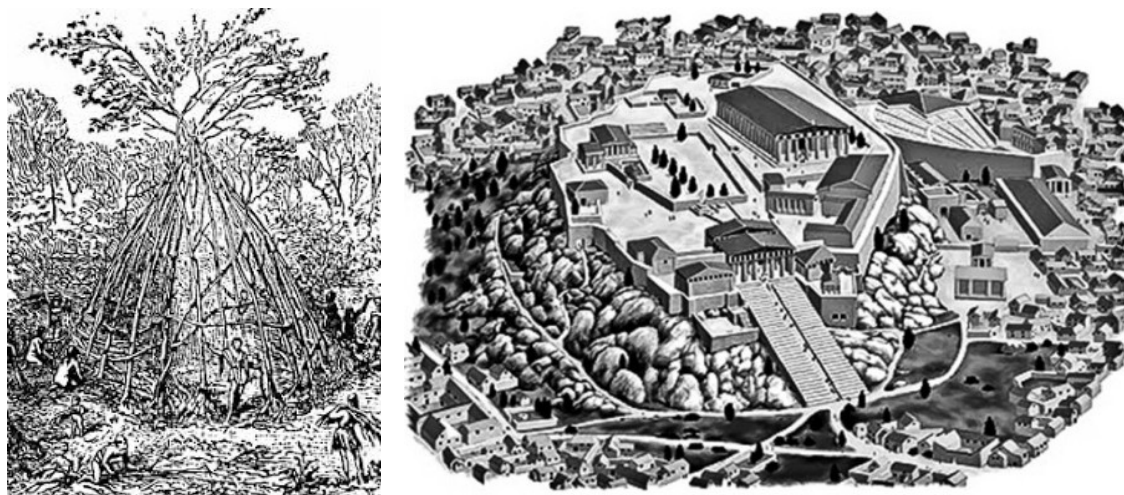


Fig. 01 e 02 – Cabana Primitiva de Viollet-Le-Duc<sup>3</sup> e Plano Ateniense da Pólis Grega<sup>4</sup>

Por tudo isto, pode-se considerar que a arquitetura é nada mais que um espelho da sociedade, pois as suas formas são representativas do espírito e mentalidade de cada época e a sua evolução é ditada mediante as necessidades básicas do Homem.

A Arquitetura consiste numa disciplina existente no âmbito artístico e com forte interatividade no âmbito das ciências sociais. De notar que, é possível formar uma história concisa das antigas sociedades, envolta às características da antiguidade, através dos exemplares ainda existentes ou registos dos mesmos. A Arquitetura, sendo simultaneamente influenciada e influenciável, associa-se à temática da religião enquanto sistema simbólico, uma vez que é estruturada na medida em que seus elementos internos se relacionam entre si e formam uma totalidade coerente, capaz de construir uma experiência coletiva.

À luz do que fora referido anteriormente, convém neste momento fazer referência às teorias de Leroi Gourahn<sup>5</sup>, cujos estudos acerca do período do Paleolítico evidenciam que foram encontradas representações em grutas que, pelos símbolos a que estão associados, se tornam semelhantes às nossas igrejas atuais. A estas grutas, sendo a Caverna de Lascaux (**fig. 03 e 04**), no sul da França<sup>6</sup>, um dos melhores exemplos, Leroi Gourahn atribui-lhe a designação de catedrais do Paleolítico, uma vez que ainda hoje

---

<sup>3</sup> Cabana Primitiva de Viollet-Le-Duc (Imagem disponível em: <http://arqhabitacao.blogspot.pt/>).

<sup>4</sup> Plano Ateniense da Pólis Grega (Imagem retirada de: Lévêque, 1987).

<sup>5</sup> André Leroi-Gourhan (1911-1986), francês, foi um arqueólogo, paleontólogo e antropólogo, e tinha ainda um especial interesse pela tecnologia e estética.

<sup>6</sup> Gruta do Paleolítico superior (30.000-10.000 anos a.C.).

não se sabe qual a sua função, apenas se consegue perceber que existe uma marcação de percurso de chegada, que se distinguem dos *habitats* pelo seu caráter muito mais rebuscado. Para Duarte, “(...) as mãos fantasmas e os desenhos nas paredes constituíam um universo simbólico de projeção de uma realidade da qual se possuía a imagem mágica, uma tomada de posse” (Duarte, 2011, p.66). Conforme sugere o mesmo autor “a arte, desde Lascaux, correspondeu à vontade de existir uma apropriação do mundo (...), era uma arma de arremesso, de provocação, de transgressão, de vanguarda revolucionária” (*Idem*, 2011, p.58).



Fig. 03 e 04 – Pinturas da Caverna Lascaux, França.<sup>7</sup>

Nas palavras de Pierre Bordieu (Bordieu, 1990, p.45), no âmbito da religião, as categorias de sagrado e profano, material e espiritual, eterno e temporal, «*o que é do céu e o que da terra*», terão funcionado como fortes alicerces sobre os quais se construía a experiência vivida. Nesta mesma linha de pensamento surgem os autores Tristan e Luciane Scottá. Para o primeiro, “(...) o homem tanto no universo como na sociedade é um pontifex, um construtor de pontes entre o conhecido e o desconhecido, o visível e o invisível, o compreensível e o inominável” (Tristan, *in*: Eliade, 1993, p.55). Para o segundo, o processo de transfiguração das relações sociais, as práticas e representações religiosas são produções internas do campo religioso que, pelo efeito da consagração, tornam-se irreconhecíveis enquanto produção humana e arbitrária, assegurando a sua reprodução enquanto sobrenaturais, segundo as palavras da mesma.

“O principiar da busca pelo sagrado confunde-se com o próprio surgimento da humanidade. E gradualmente, de acordo com a época vivida e a cultura de cada agrupamento, foram-se intensificando os diversos modos de manifestar esta noção do sagrado. Em consequência desta

---

<sup>7</sup> Pinturas da Caverna Lascaux (Imagens disponíveis em: <http://arqhabitacao.blogspot.pt/>).

organização, passou a existir a necessidade do “lugar sagrado” – e surgiram os templos dedicados à adoração, à submissão e à celebração do poder divino” (Scottá, 2010, p.14).

Na continuidade desta reflexão convém ressaltar umas palavras de Maria Roque, a qual refere que “(...), o profano contamina o sagrado eliminando-o. A proximidade entre ambos (...), deixa de ser protectora para se tornar uma ameaça. (...) Daí a necessidade de se definir os limites do espaço sagrado, (...)” (Roque, 2011, p.130).

Para Couliano, “espaço e tempo sagrados devem o seu carácter particular ao mito” (Couliano, *in*: Eliade, 1993, p.35). Porém, atualmente, e em especial no Mundo Ocidental, o Homem tem vindo a desvalorizar muitos dos mitos e crenças que enquadram o seu passado social e antropológico e “a concepção moderna do mundo, (...) que veicula uma noção linear do Tempo (...) substitui os conceitos do mito” (Couliano, *in*: Eliade, 1993, p.36). Nesta medida, o *Sagrado* é um conceito que se tem vindo a afastar da sua essência natural de crença, devido à progressiva compreensão dos recursos naturais existentes e manipulação dos mesmos.

Em sequência destes conceitos gerais, importa agora esclarecer e debater outras ideias acerca do *Sagrado* e *Religioso*, por forma a definir o nosso ponto de vista aquando mais adiante é referida a *Arquitetura Sagrada*.

De acordo com Rudolf Otto (Otto, 2005, p.13), detetar e reconhecer algo como *Sagrado*, neste caso no campo religioso, constitui um ato de carácter muito complexo. Para Eliade, é algo que se manifesta “(...) na multiplicidade das religiões, das raças e dos tempos (...)” (Schwarz, *op. cit.* Eliade, 1993, p.17). Na medida em que foge totalmente à apreensão conceitual, o *Sagrado* comporta sempre um elemento ou momento bem específico que foge ao acesso racional, é um fenómeno que não pode ser desmaterializado em conceitos e que apresenta uma natureza pertencente ao impronunciável, ao indizível.

Assim sendo, contextualizando a experiência humana num *Espaço Sagrado*, dir-se-á que se trata de um fenómeno que somente poderá ser compreendido pela reação do sentimento desencadeado na psique humana, como complemento desta constatação, surgem umas palavras de Maria Roque, que vão ao encontro e atestam esta reflexão:

“(...) o homem vivencia uma impotência perante a realidade externa que o supera e domina. (...). O conceito de sagrado implica a condição de transcendência e interdição, criando uma

ruptura que protege a *res sacra*, o ente sagrado ou o objecto sacralizado, separando-a, definitivamente, do registo humano” (Roque, 2011, pp.129-130).

Em complementaridade surge-nos Esteban Fernández-Cobián, para o qual a *Arquitetura Religiosa* é particularmente densa por nela ocorrerem alguns dos desafios mais interessantes que se podem colocar na vida profissional de um arquiteto (Cobián, 2009, p.3), designadamente, a criação de amplos espaços de reunião e simultaneamente os problemas estruturais e construtivos inerentes, a manifestação do espaço com toda a sua força, a materialização simbólica de uma ideia de transcendência onde o conceito de dignidade tem um papel fundamental, o trabalho coletivo para materializar uma arquitetura que se pode converter no símbolo de identidade de uma comunidade e o diálogo com a história a partir da própria contemporaneidade

Desta forma, podemos considerar que o *Espaço Religioso* corresponde a uma parte do conjunto das necessidades de expressão que determinado grupo social possui e onde socializam as crenças do grupo. Nestes espaços, produzem-se e objetivam-se práticas capazes de estabelecerem relação com a subjetividade intrínseca às crenças de respetivo grupo, ou seja, consiste no veículo de ligação existente entre a crença e a ordem prática. De notar que, “(...) a experiência religiosa modifica a percepção do espaço e do tempo (...)” (Couliano, *in*: Eliade, 1993, p.34).

Nesse sentido, considera-se que a composição arquitetónica que nos encaminha para uma dimensão transcendente da condição humana e que contempla espaços ao serviço do culto, consagrados por um ritual específico que não tem outro fim senão o de acolher práticas litúrgicas associadas à religião, se denomina por *Arquitetura Sagrada*.

## II. ARQUITETURA SAGRADA ANTERIOR AO CONCÍLIO VATICANO II

### 2.1. A SOCIEDADE E A PRÁTICA RELIGIOSA ASSENTES NO CONCÍLIO VATICANO I

Para que posteriormente se consiga ter uma melhor compreensão relativamente à influência que o Concílio Vaticano II exerce sobre a produção arquitetónica no âmbito religioso, é necessário, num primeiro instante, perceber a natureza da sociedade que antecede o respetivo Concílio. Neste contexto, importa destacar o Concílio Vaticano I (8 de dezembro de 1869 – 18 de dezembro de 1870) que coincidiu com o início da 2ª Revolução Industrial (1860-1914)<sup>8</sup>, momento em que a humanidade viu nascer com grande clareza *a idade do aço e da eletricidade*. Este Concílio foi convocado pelo **Papa Pio IX** e proclamou, através do decreto *Pastor Aeternus*<sup>9</sup>, o controvertido dogma da infalibilidade papal. Tal momento, Alderi Souza Matos sintetizou com as seguintes palavras:

”Ao mesmo tempo que perdia o seu poder político, Pio IX acentuou fortemente as suas prerrogativas na área religiosa (...), as suas oitenta proposições condenaram explicitamente, entre outras coisas, o protestantismo, a maçonaria, a liberdade de consciência, a liberdade de culto, a separação entre a igreja e o estado, a educação leiga e, em geral, o progresso e a civilização moderna.” (Matos, 2005, p.43)

Pode-se considerar que nesta época existia uma sociedade evolutiva, na medida em que os desenvolvimentos e transformações andavam a par e passo com os processos de inovação técnica proporcionados pela Revolução Industrial. Tais novidades, foram responsáveis pelo aumento significativo da produção económica dos vários países, e ainda ditaram um aumento significativo e o aparecimento de novos bens de consumo. Assim, e um pouco por todo o mundo, a industrialização fez com que a sociedade transformasse o seu modo de pensar, fenómeno que se reflete a nível social, político e eclesial. Existem muitas narrativas concisas acerca da sociedade desta época, e por consequência, traçar um quadro histórico desta época, não constitui uma tarefa complicada.

---

<sup>8</sup> A 1ª Revolução Industrial teve o seu início por volta de 1760 em Inglaterra. Define-se por uma série de alterações ocorridas nas atividades de produção, nomeadamente a aceleração dos processos, e onde a invenção da máquina a vapor por James Watt detém uma acentuada importância.

<sup>9</sup> No Concílio Vaticano I o Papa Pio IX começou a falar em “*ex-cathedra*”.

Foi perante esta conjuntura que apareceram os regimes liberais e mais tarde o marxismo os quais, inicialmente, foram incapazes de integrar os trabalhadores na nova dinâmica social e assegurar-lhes os seus direitos e deveres e, por consequência, determinou o aparecimento de inúmeras revoltas operárias. Perante estas circunstâncias, pode-se assegurar que posteriormente, no Pontificado do **Papa Pio XI**, nos anos de 1922 a 1939, o mundo se encontrava oprimido pelas forças do poder totalitário. Esta conjuntura levou a que Papa Pio XI se insurgisse perante a necessidade da proclamação do Reino de Deus passar a ser também tarefa dos leigos, nascendo assim a Ação Católica. Essa formação deveria fortalecer a posição da Igreja, entendida como um braço forte na sua hierarquia. Convidando o seio da Igreja a refletir sobre o mundo, de acordo com os traços que então o caracterizavam, essa ação que pretendeu aproximar os leigos da Igreja, culminou com uma participação mais efetiva da Igreja na formação espiritual e teológica, de onde surgiram diversas reflexões teológicas e teóricas acerca da posição dos leigos perante a Igreja e o mundo<sup>10</sup>. Desta forma, as décadas de 1920 e 1930, dominadas pelo movimento bíblico e litúrgico, traduziram-se numa consciência crescente do final da década de 1930 e 1940.

No entanto, se por um lado o Papa Pio XI foi responsável pela abertura da Igreja aos novos paradigmas do mundo moderno, materializando esta abertura através da proximidade que estabeleceu com os leigos, por outro lado, o **Papa Pio XII**, seu sucessor, foi mais rígido devido ao contexto político com que conviveu, pois o seu magistério coabitou em grande medida com regimes totalitários, como é o caso do nazismo. Este Papa, embora estivesse preocupado com as mudanças radicais inerentes à humanidade e não quisesse que a Igreja perdesse o contato com essa mesma realidade, esteve sempre mais voltado para a organização interna da Igreja, nomeadamente para a Cúria Romana<sup>11</sup>. Assim, observando de perto as tensões e agitações do mundo moderno, começou a centralizar o governo nas suas mãos. Foi neste seguimento que publicou várias encíclicas<sup>12</sup>, nas quais se destacaram *Mystici Corporis*, e *Humani Generis*, ambas de 1950. A primeira incidia o seu estudo na identidade e no ordenamento da Igreja, rumo a um possível combate com a nova teologia (*Nouvelle*

---

<sup>10</sup> Destacaram-se Congar, Maritain e Mounier, grandes teólogos e pensadores da época.

<sup>11</sup> Corpo administrativo que auxilia o Papa no exercício do seu poder.

<sup>12</sup> De salientar, que as encíclicas deram uma importância especial ao assunto de *Maria*, ficando assim proclamado o dogma da Assunção de Nossa Senhora.

*Theologie*), e a segunda exaltou a preocupação da Igreja face à emergência da moderna teoria evolucionista. Os fatos mais relevantes e que repercutiram negativamente o significado da Igreja perante o mundo moderno consistem, por um lado, na privatização do ensino e, por outro, na publicação de algumas obras que suscitaram reação destacando-se *O fenómeno humano*<sup>13</sup>. Devido a estes acontecimentos, começou-se a desencadear no seio da Igreja uma crise de opressão espiritual. Subsequentemente, o Papa Pio XII, discretamente, começou a dar os primeiros passos para a organização de um novo Concílio, porém, o seu estado de saúde ainda permitiu a concretização do seu plano.

Alguns anos mais tarde, passados apenas três meses da eleição do novo **Papa João XXIII**, a Igreja começou a demonstrar a vontade em definir novos rumos, sendo cada vez mais evidente que o pensamento tridentino<sup>14</sup> estava já bastante desatualizado. Consequentemente, numa missa celebrada no ano de 1959, na Basílica de S. Paulo, por intenção da unidade de todos os cristãos, foi anunciada a convocação de um novo Concílio. Tal comunicação causou surpresa a muitos cardeais então presentes e à própria Cúria Romana, a qual considerava que o depósito da Fé estava bem guardado nas suas mãos e que uma assembleia internacional, com vários membros do episcopado de toda parte do mundo, iria causar mais conflitos e não contribuiria para gerar estabilidade na Igreja. No entanto, o Papa João XXIII foi firme na deliberação tomada e até antecipou o início do Concílio Vaticano II, que estaria marcado para 1963 e foi aberto oficialmente em 11 de outubro de 1962. Este foi o Concílio da Modernidade, o qual teve a arte de reconciliar a igreja católica com o mundo moderno.

Pode-se por isto dizer que, a total crença na razão, progresso, nacionalismo, capitalismo e socialismo, impulsionou o aparecimento de fenómenos sociais que deixam grandes marcas na história da Europa. Bombardeada com movimentos reacionários ao fascismo, nazismo e comunismo, a Europa viveu momentos de grande tensão e fragilidade e, em simultâneo, viu emergir um novo paradigma: o da Pós-Modernidade. Portanto, poder-se-á dizer que o movimento leigo está na base da preparação do Concílio Vaticano II.

---

<sup>13</sup> Livro de Teilhard de Chardin que foi impresso nas editoras não católicas.

<sup>14</sup> Referindo-nos à herança do pensamento materializado com o Concílio de Trento (1545-65), cerca de 300 anos antes do Concílio Vaticano II.

## 2.2. A ARQUITETURA DA 1ª METADE DO SÉCULO XX

O século XIX, despertado pelo espírito da Revolução Industrial, foi uma época de grande agitação política e social.

No campo da Arquitetura, a Revolução Industrial teve uma grande importância pois contribuiu para a inovação de novos sistemas construtivos e da própria estética dos edifícios então implantados. Passaram a ser empregues novos materiais, tais como o aço, o betão, o ferro<sup>15</sup> e o vidro, tornando-se vulgar cobrir os pátios internos com estruturas feitas com estes dois últimos materiais. Foi o século da explosão demográfica, da industrialização, dos transportes, do crescimento urbano e lançou novos e estimulantes desafios no campo da construção. Neste sentido, e uma vez que as construções deste final de século demandavam uma adaptação ajustada à sua função, os engenheiros, com uma visão mais pragmática, racionalista e funcionalista, derivada da sua formação nas Escolas Politécnicas, desempenharam um importante papel e contribuíram para que as respostas fossem dadas com uma maior eficácia. Todavia, o primeiro passo para a aceitação destes novos materiais e consequentes sistemas construtivos foi dado por Joseph Paxton, com o projeto do Palácio de Cristal (**fig. 05**), pavilhão que albergou a 1.ª Exposição Mundial em 1851. O final do século XIX foi ainda um momento de ligação, na qual o Homem passou a ser o elemento principal da composição espacial, uma vez que a arquitetura era pensada para este habitar.



Fig. 05 – Joseph Paxton, Palácio de Cristal, Londres 1850-51.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Produzido industrialmente, desde o final do século XVIII, sob a forma de barras lineares que se podiam associar entre si e formar estruturas resistentes, fáceis de montar e adaptáveis a todas as dimensões e formas, começou a ser aplicado nas construções utilitárias.

<sup>16</sup> Joseph Paxton, Palácio de Cristal, Londres 1850-51 (Imagem disponível em: <https://thaa2.wordpress.com/category/daniel-rodrigues-pascoal/>).

O período de transição entre século XIX e o século XX, marcado por profundas transformações quer ao nível artístico e arquitetónico, quer ao nível da própria mentalidade da sociedade, foi designado de *Belle Époque*<sup>17</sup>. Nesta passagem de séculos, Paris é tida como a capital artística do mundo e o símbolo da nova arquitetura, da qual a Torre Eiffel (**fig. 06**) é um ícone<sup>18</sup>. Paralelamente, no campo artístico, a Arte Moderna desenvolveu novos estilos, de onde se destacam o Expressionismo, o Cubismo ou o Realismo, que de igual modo eram símbolos de inovação permanente. Como consequência deste clima de absolutização do progresso, da nação e da indústria em meados do início do século XX, surge o Modernismo<sup>19</sup>.

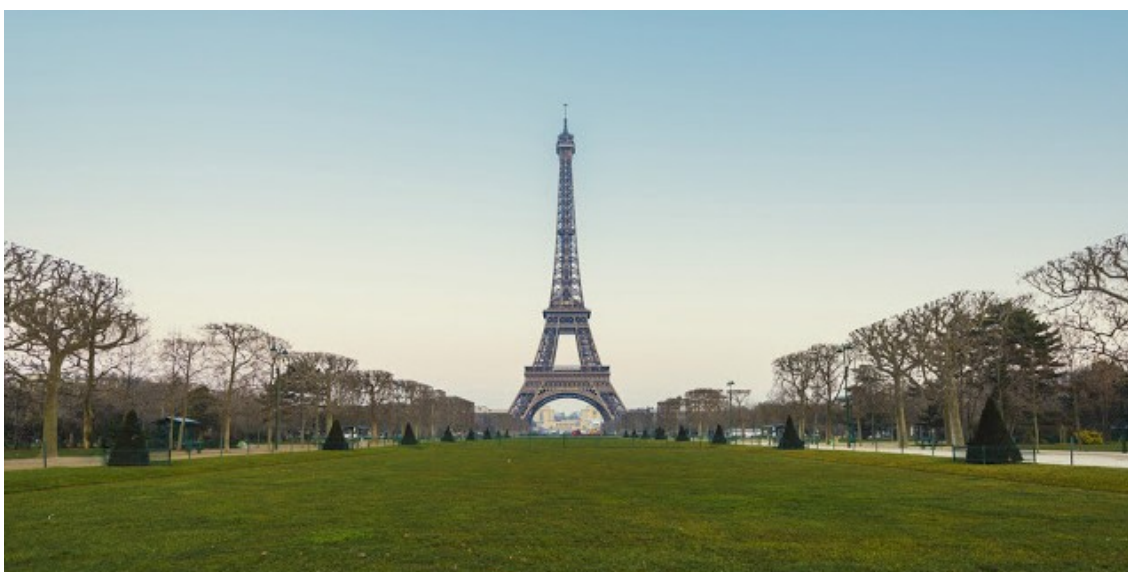


Fig. 06 – Gustave Eiffel, Torre Eiffel, Paris, 1887-89.<sup>20</sup>

Também em Portugal, parafraseando Raquel Henriques da Silva (Silva *in* Becker et al., 1997, p.14), a passagem de século foi uma época de notável progresso. Porém, a necessidade de modernidade assente na separação com o estilo clássico rapidamente recuperou o pensamento conexo a uma vertente mais tradicional e

---

<sup>17</sup> Durou até ao início da Primeira Guerra Mundial (1914-1918).

<sup>18</sup> Da autoria de Gustave Eiffel, foi construída como arco de entrada para a Exposição Universal de 1889 e não teve qualquer objetivo funcional, foi executada como um mero exercício demonstrativo das novas capacidades técnicas e construtivas. (*in*: Pinto et al., 2004, p.74).

<sup>19</sup> Designação atribuída às correntes de vanguarda do final do século XIX da Europa e América. Caracteriza-se pela oposição às artes académicas e pela procura de inovação e criação descomprometida, em paralelo com o desenvolvimento científico e tecnológico (*in*: Pinto et al., 2004, p.80).

<sup>20</sup> Gustave Eiffel, Torre Eiffel, Paris, 1887-89 (Imagem disponível em: <https://viagenscinematograficas.com.br/2015/08/roteiro-paris-invalides-torre-eiffel.html>).

conservadora. Analogamente ao resto da Europa, as novas expressões e técnicas construtivas tiveram influência mais tardiamente.

O início do século XX, na história da arquitetura portuguesa, acaba por ser um tanto contraditório, pois se por um lado se observavam nos edifícios grandes inovações construtivas, como por exemplo no Mercado do Bolhão (**fig. 07**), em que é empregue o betão no sistema construtivo e que aparenta uma estereotomia de granito, por outro lado mantinha-se uma atitude revivalista que contribuía para um retrocesso estilístico.

Do ponto de vista dos autores Annette Becker, Ana Tostões e Wilfried Wang, podemos dividir a Arquitetura Portuguesa do século XX em vários momentos (Becker et al., 1997, p.11), de onde se irá realçar os períodos circunscritos entre 1900 e 1961, ano em que se completou o Inquérito à Arquitetura Popular Portuguesa (1955-1961), momento fundamental da nossa história arquitetónica e que, curiosamente, coincide com o ano em que foi convocado Concílio Vaticano II.



Fig. 07 – Correia da Silva, Mercado do Bolhão, Porto, 1914.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Correia da Silva, Mercado do Bolhão, Porto, 1914 - Projeto final (Imagem disponível em: <http://portosombrio.blogspot.pt/2014/01/mercado-do-bolhao.html>).

O primeiro momento corresponde à época demarcada entre **1900 e 1921**, e culmina com a defesa da *Casa Portuguesa*. Neste período, onde se destacou o arquiteto Raul Lino<sup>22</sup> (**fig. 08**), “ (...) sem título académico, com formação inicial inglesa (...) ” advinda do *Arts & Craft*, conforme referiu Raquel Henriques da Silva (Silva *in* Becker et al., 1997, p.17), tentou-se conceber uma arquitetura que refletisse os valores nacionais e que exaltasse a cultura nacional.



Fig. 08 – Raul Lino, Casa de Santa Maria, Cascais, 1902.<sup>23</sup>

A nova época, delimitada entre **1922 e 1938**, foi o tempo de afirmação do Estado Novo e de concretização de diversas obras públicas. Neste período, a arquitetura moderna desenvolveu-se sem grande interferência por parte do Estado, pois a utilização de modelos internacionais sobrepôs-se à procura historicista e regionalista (Tostões *in*: Becker et al., 1997, p.11).

Porém, esta atitude do governo não demorou a sofrer alterações e deste modo foi iniciado um novo período de **1938 a 1948**. Foi praticada uma arquitetura de regime que proliferava o nacionalismo e onde o Estado impunha as regras, sendo essencialmente uma arquitetura de propaganda política, na qual o regime queria mostrar a sua obra, e que rapidamente culminou num regionalismo autoritário e fascizante. Tais circunstâncias acabaram por desencadear uma arquitetura com um acentuado grau de

---

<sup>22</sup> Contém uma dualidade controversa na sua obra (eclectica e inovadora), se para alguns é o introdutor do Movimento Moderno em Portugal, para outros, é o criador da *Casa Portuguesa*.

<sup>23</sup> Raul Lino, Casa de Santa Maria, Cascais, 1902 (Fotografia do Autor, 2017).

hibridez, pois em vez de se debaterem importantes questões como o habitar, estavam a ser empregues elementos de carácter decorativo.

Assim, alguns arquitetos revoltados com a política que estaria a ser praticada na arquitetura, começam a divulgar as suas desaprovações através de manifestos. Entre eles destacam-se Francisco Keil do Amaral e Fernando Távora, que publicaram, respetivamente, *A Arquitectura e Vida*<sup>24</sup> e *O Problema da Casa Portuguesa*<sup>25</sup>. Os manifestos adquirem um estatuto mais elevado no Congresso da Arquitetura de 1948, onde, segundo Ana Tostões, se começou “ (...) a reivindicar a adopção dos princípios do movimento moderno e a resposta funcionalista a novos programas (...) ” (Tostões *in* Becker et al., 1997, p.11). Os referidos manifestos, conjuntamente com o congresso de 1948, demarcam o percurso dos anos ‘50 e ajudaram a constituir o tema do período subsequente, que compreende os anos de **1955 até 1961** e que se definiu pelas publicações do Inquérito à Arquitetura Popular Portuguesa.

### **2.3. A ARQUITETURA SAGRADA ANTERIOR AOS ANOS ‘60**

Chegado este momento, e antes de debatermos a Arquitetura Sagrada em si, convém recordar que a Itália, ao longo da história, desempenhou um importante papel como centro do mundo católico e, conseqüentemente, como representante deste tipo de arquitetura. Por tudo isto, pode ser considerada a responsável pela materialização de conceitos que, ainda hoje, definem a problemática inerente à edificação de formas de carácter religioso.

Intuindo, principalmente, divulgar a fé católica, o corpo eclesiástico, ao longo dos tempos, foi transmitindo esse esforço de duas formas diferentes, mas interrelacionadas, nomeadamente o apego ao legado classicista e a propensão para a construção de templos simplórios e eloquentes. Por outro lado, **na transição entre o século XIX e o século XX**, com a modernidade e a busca de igualdade social, o programa e as tendências da conceção arquitetónica organizaram-se de maneira a dar resposta à necessidade de aproximação entre os fiéis e a Igreja. Se bem que, somente com o Movimento Litúrgico, que surge no início do século XX, o qual foi institucionalizado e aprofundado, especialmente na Bélgica pela revista *Maison Dieu*,

---

<sup>24</sup> Francisco Keil do Amaral, “Arquitectura e Vida”, Lisboa (1942).

<sup>25</sup> Fernando Távora, “O Problema da Casa Portuguesa”, Lisboa (1947).

na Alemanha pela *Klosterneuburg*, na França pela *L'Art Sacré*, na Suíça pela *St. Lukasgesellschaft* e na Alemanha pelo movimento de jovens católicos *Quickborn* (Cunha, 2014, p.7), esses ideais são verdadeiramente debatidos e passam a integrar na efetiva a transformação das igrejas, que então começaram a ser vistas enquanto equipamentos religiosos ao serviço da população<sup>26</sup>.

A par deste Movimento Litúrgico, que aspirava alterar os pressupostos da igreja e consequente organização da mesma, vivia-se num momento posterior à Revolução Industrial, que se caracterizou pelos novos materiais e inovações técnicas. Ao longo do **século XX** foi sendo implantada uma arquitetura moderna religiosa, que se exaltou pela introdução das novas técnicas de construção e, consequentemente, com uma nova imagem. Assim sendo, influenciada pelos ditames da industrialização, também a arquitetura religiosa acabou por adquirir uma nova forma de expressão, passaram a ser empregues materiais que tradicionalmente seriam considerados menos nobres, como é o caso do betão, e passou-se a dar mais valor à funcionalidade das edificações, sendo que neste século as construções passaram a ser pensadas tendo o Homem o papel central. Símbolo desta nova linguagem arquitetónica religiosa, e produto das premissas anteriormente enunciadas, surge na França a *Igreja Notre-Dame de Raincy* (**fig. 09**), a primeira igreja católica a ser construída em betão armado.

---

<sup>26</sup> Nesse contexto, nasce na Bélgica em 1909 o Movimento Litúrgico, o qual, nos seus desdobramentos posteriores, estabelece uma nova relação entre a liturgia e a arquitetura religiosa moderna.



Fig. 09 – August Perret, Igreja Notre-Dame de Raincy, França, 1922-23.<sup>27</sup>

Porém, e muito embora se comecem a sentir algumas alterações na construção decorrentes da industrialização, a arquitetura religiosa católica do final do século XIX e início do século XX, que em grande medida perdurou até às vésperas do Concílio Vaticano II, tinha como base da sua matriz tipológica, materializando-a e convergindo-a no clericalismo, no centralismo e no espiritualismo. Esta tipologia com raízes anteriores muito profundas, principalmente no Concílio de Trento<sup>28</sup>, caracteriza-se pelo seu ecletismo, marcado pela planta longitudinal basilical ou planta central, e é por isso uma

---

<sup>27</sup> August Perret, Igreja Notre-Dame de Raincy, França, 1922-23 (Imagem disponível em: <https://www.pinterest.pt/pin/538883911639107390/>).

<sup>28</sup> O modelo tridentino vigorou durante cinco séculos.

tipologia sem grandes renovações a nível arquitetónico e que acaba por ser uma repetição dos estilos do passado.

Desde a Idade Média o **altar**, conforme sugeriu Scherer, era concebido quase sempre com uma função sacrificial e eram poucos, aqueles que conseguiam olhar para ele de uma outra forma (Scherer, 1989, p.27). O altar, coberto de ornamentos, seria o ponto para o qual o padre olhava quando celebrava a missa, estando por isso de costas para os fiéis. Tais circunstâncias levaram à criação de pequenos altares dentro das igrejas, locais de culto dos fiéis que decorriam em paralelo à celebração litúrgica pelo padre.

No interior das igrejas desse período estão presentes vários elementos de devoção, nomeadamente o **presbitério**, demarcado por um programa hierárquico que dividia os fiéis e o clero por meio de uma plataforma no altar-mor e o **artifício estamental**, que distanciava os fiéis comuns de uma participação ativa na celebração. Relativamente a este último ponto, o distanciamento dos fiéis será extensível a outros campos, uma vez que era muito complicado fomentar um diálogo entre a Igreja e a sociedade moderna que estaria a surgir.

Não obstante, com a emergência da cultura de massas e a possibilidade de experimentar novos modelos de vida e de gestão do tempo, a arquitetura eclesiástica tornou-se particularmente interessante no período compreendido entre o Pós-Guerra e Concílio Vaticano II, momento que coincidiu com a reforma do movimento litúrgico e pastoral, que se alastrou pela Europa e, em simultâneo, com a Arquitetura Moderna. Surge assim, a meio do século XX, uma nova vaga de criação artística no seio da Igreja, momento em que o modelo que estaria a ser empregado começou a anunciar fissuras e deixou de se apresentar enquanto modelo viável, capaz de garantir a permanência e expansão da fé cristã.

Em Portugal, impulsionado pela Exposição de Arquitetura Religiosa Contemporânea, é fundado em 1953 o MRAR<sup>29</sup> – Movimento de Renovação da Arquitetura Religiosa – por um grupo de arquitetos, artistas plásticos e historiadores que, segundo João Pedro Cunha, estariam empenhados em conferir aos edifícios uma maior dignidade e qualidade plástica, numa oposição formal à manutenção dos modelos

---

<sup>29</sup> O arquiteto Nuno Teotónio Pereira foi presidente da direção durante vários anos.

tradicionalistas (Cunha, 2014, p.III). Todavia, este movimento influenciado pelas manifestações anteriormente referenciadas<sup>30</sup>, terá sido despoletado em Portugal alguns anos antes, cujo trabalho de Pardal Monteiro, a Igreja de Nossa Senhora de Fátima em Lisboa (**fig. 10**) (1933-38), surge como um bom representante. Segundo João Pedro Cunha, quando Pardal Monteiro:

“ (...) elaborou o projeto, tinha consciência de que Portugal era dos raros países da Europa que não possuíam uma única igreja moderna, pelo que procurou que a sua se constituísse como «o primeiro passo no sentido do progresso da arquitectura religiosa» (...).” (Cunha, 2014, p.33)



Fig. 10 – Pardal Monteiro, Igreja de Nossa Senhora de Fátima, Lisboa, 1933-38.<sup>31</sup>

Este movimento, que esteve no ativo durante duas décadas, e cuja verdadeira presença terá sido adquirida ao longo dos anos '50, foi o grande responsável pela renovação da arquitetura religiosa em território português, quer pelas vastas iniciativas que desenvolveu, desde reuniões periódicas de reflexão e análise de projetos de igrejas apresentados pelos seus autores, retiros, publicação regular de um boletim, edições de estampas, acompanhamento de concursos de novas igrejas, entre outros exemplos, quer pela produção arquitetónica que desenvolveu.

<sup>30</sup> Revista *L'Art Sacré*, a *St. Lukasgesellschaft* e o movimento de jovens católicos *Quickborn*.

<sup>31</sup> Pardal Monteiro, Igreja de Nossa Senhora de Fátima, Lisboa, 1933-38. (Fotografia do Autor, 2017).

Desta feita, importa ressaltar os aspetos mais marcantes e que caracterizam a produção arquitetónica realizada em Portugal no respetivo período, nomeadamente, a relação da construção com a envolvente, a presença do conceito de espaço sagrado, a função dos diferentes espaços da celebração, marcada pela utilização de diferentes materiais e técnicas de construção, e a presença de plasticidade nas formas.

### III. ARQUITETURA SAGRADA POSTERIOR AO CONCÍLIO VATICANO II

#### 3.1. A SOCIEDADE E A PRÁTICA RELIGIOSA ASSENTES NO CONCÍLIO VATICANO II

Conforme fora aprofundado no capítulo anterior, a sociedade do século XX conviveu com um elevado número de alterações a todos os níveis, o que contribuiu para a modificação dos seus ideais. A par desta situação, a própria igreja despoletou um forte interesse em modificar a sua forma de estar. Consequentemente, em 1962, por deliberação do Papa João XXIII, foi realizado novo Concílio com vista a aproximar a Igreja Católica do mundo moderno.

Para o seu pontificado, o **Papa João XXIII** definiu que iria dar cumprimento a três objetivos: **primeiro**, um sínodo<sup>32</sup> romano; **segundo**, um “*aggiornamento*”<sup>33</sup> do código de direito canónico, ou seja, sintonizar a Igreja com os acontecimentos do seu tempo; e **terceiro**, um Concílio Ecuménico.

Em 1960, através do *Motu Proprio*<sup>34</sup> *Superno Dei Nutu*, o Papa João XXIII atribuiu ao concílio o nome de Concílio Vaticano II. Neste *Motu Proprio* foram instituídas as comissões teológicas, administrações das dioceses, clero e povo, sacramentos, liturgia, estudos eclesiais, ordens, igrejas orientais, missões e apostolado dos leigos. Foram ainda integrados dois secretariados, um para os meios de comunicação social e o outro para a unidade dos cristãos. De notar que ficou marcado por gerar algumas polémicas, nomeadamente o facto de a partir desse momento ser possível nomear outros cardeais que não apenas italianos ou europeus, o que contribuiu para que o seu colégio cardinalício fosse alargado através da inclusão de um negro, um filipino e um japonês. Cumulativamente, é sabido que manteve contactos com o

---

<sup>32</sup> Sínodo é uma palavra grega «syn-hodos», que significa «reunião», «assembleia». Significa lugar de encontro para os bispos ao redor do Papa, que o convoca como um instrumento para consulta e colaboração. É um lugar para troca de informações e experiências, para a busca comum de soluções pastorais válidas universalmente. disponível online em: <http://www.zenit.org/pt/articles/o-que-e-o-sinodo>).

<sup>33</sup> “The «aggiornamento» proclaimed by Blessed John XXIII at the opening of Vatican II, does not mean breaking with tradition [...] Rather it is an expression of that tradition’s ongoing vitality [...] At a meeting with prelates who had participated in the deliberations of the Council, the Pope - who was himself a young «expert» at Vatican II - remarked that all those who were present have, memories inscribed in each of our hearts, of the period of the Council which was so lively, so rich and so fruitful.” (disponível online em: <http://www.catholicculture.org/news/headlines/index.cfm?storyid=15895>).

<sup>34</sup> *Motu Proprio* pode ser traduzido como “de iniciativa própria”. É uma normativa da Igreja Católica, expedida diretamente pelo próprio Papa.

arcebispo anglicano de Cantuária, com monges protestantes de Taizé e com o patriarca ortodoxo Athenágoras. A estas polémicas, juntaram-se outras em torno das suas relações com o mundo comunista, de onde se destaca o envio de um telegrama de felicitações pelo cumprimento dos seus 80 anos, ao então líder soviético Khruchtchev, e ainda o facto de ter recebido nos seus aposentos Alexei Adjubei, principal membro do grupo central do partido comunista soviético.

O Concílio Vaticano II (**fig.11**) teve um enorme sucesso, o qual foi atestado pela presença de 17 igrejas. Neste Concílio, com um programa que não ia ao encontro dos pressupostos que imperaram no anterior Concílio Vaticano I, foi dada uma atenção especial às Igrejas Cristãs e fundou-se o Secretariado para a Unidade dos Cristãos. Enquanto que para a participação no Concílio Vaticano I o convite para as Igrejas Cristãs exigia o reconhecimento dos seus erros e o retorno ao seio da Igreja Mãe, por outro lado, para a participação no Concílio Vaticano II, foi endereçado um convite às Igrejas não unidas a Roma para se integrarem como “Igrejas Irmãs”, sendo consideradas “hóspedes do Papa” e não pecadoras, que deveriam voltar ao seio materno da Igreja Mãe. Desta forma, as Igrejas não unidas a Roma enviaram os seus observadores que, a partir do Concílio Vaticano II, tiveram a oportunidade de assistir a todas as sessões, embora sem direito de voto.



Fig. 11 – Concílio Vaticano II, 1962-65.<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Concílio Vaticano II, 1962-65 (Imagem disponível em: [http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/10/141004\\_papa\\_analise\\_lgb](http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/10/141004_papa_analise_lgb)).

Com o objetivo de modernizar a Igreja e atrair os cristãos afastados da religião, incidindo essencialmente na aproximação dos crentes à prática religiosa, o Papa João XXIII convidou bispos de todo mundo para diversos encontros, debates e votações no Vaticano. Da pauta dessas discussões constavam temas como os rituais da missa, os deveres de cada padre, a liberdade religiosa e a relação da Igreja com os fiéis e os costumes da época. Para tal, foi fundamental atualizar os métodos e conceitos litúrgicos face aos desafios de uma nova época, gerada essencialmente por grandes desenvolvimentos sociais, políticos e culturais. Tal intenção foi exposta na abertura do Concílio, pelo Papa João XXIII aos padres conciliares (**fig.12**), da seguinte forma: “Procuremos apresentar aos homens do nosso tempo, íntegra e pura, a verdade de Deus de tal maneira que eles a possam compreender” (João XXIII, *op. cit.* Kloppenburg, 1969, p.797).



Fig. 12 – Bispos católicos na missa de abertura do Concílio Vaticano II.<sup>36</sup>

Neste Concílio foram despoletadas diversas alterações relativamente às questões teológicas e da hierarquia da Igreja. O Papa, por exemplo, aceitou dividir parte de seu poder com outros cardeais. Já no que diz respeito à celebração litúrgica, foi definido que as missas passariam a ser rezadas na língua de cada país, sendo que a língua latina cedeu lugar às traduções, ao vernáculo. Desta forma, os fiéis conseguiriam compreender na íntegra as celebrações.

---

<sup>36</sup> Bispos católicos na missa de abertura do Concílio Vaticano II, 1962 (Imagem disponível em: <http://diretodasacristia.com/home/tags/basilica-de-sao-pedro/>).

Neste sentido, é amplo o consenso que o Concílio Vaticano II abriu a Igreja da Contrarreforma para o mundo do diálogo ecuménico e passou a aceitar dimensões teológicas e hermenêuticas, que até então eram defendidas quase unicamente pelos Reformadores. Por conseguinte, foi deixada para trás a concepção de Igreja de Cristandade, no que diz respeito à sua função de tutela da sociedade, do saber, da moral e do comportamento das pessoas.

Porém, no que concerne aos costumes, o encontro foi pouco liberal. A Igreja continuou a condenar o sexo antes do casamento e a defender o celibato para os padres. Desta forma, e muito embora começassem a aparecer sinais indicativos da aceitação da modernidade por parte da Igreja, sendo que até os espaços das igrejas passaram a ter como finalidade aproximar os fiéis de Deus, evidenciando a transformação efetiva do catolicismo, o Concílio evidenciou que ainda estaria um pouco desatualizado e desajustado face à atualidade pois, conforme podemos constatar em alguns pontos, mantinha-se fiel ao sistema tradicional de doutrina e disciplina do culto.

Não obstante, o Concílio gerou uma mudança radical da concepção da Igreja sobre si própria, ou seja, tendo como base a renovação eclesiológica, passou a estar totalmente ao serviço da humanidade como um instrumento gerador de paz e justiça, indo ao encontro de uma história de salvação, que caminha rumo à realização das promessas escatológicas, esforçando-se por construí-las na história. O Concílio definiu ainda a Igreja como comunidade e sacramento do Povo de Deus, povo esse que se encontra espalhado por toda a Terra e se constitui como participante ativo das diferentes culturas e religiões.

Em suma, a renovação proposta pelo Concílio Vaticano II proporcionou um olhar mais alargado sobre a Igreja, onde as preocupações deixam de estar intrínsecas à mesma e passam a deter mais atenção sobre tudo aquilo que é humano, deixando para trás a concepção autoritária, distante da liberdade individual e da esfera social. A nova Igreja, gerada pelo Concílio, distanciou-se da tradição clerical de muitos séculos e afirmou o papel fundamental dos cristãos não clérigos na sociedade moderna, procurou dialogar com todos os seguimentos da sociedade, incluindo aqueles com posicionamentos opostos à Igreja. Conforme seria de prever, a consciencialização dos elementos próprios da modernidade não ocorreu de modo uniforme e imediato. Por conseguinte, a assimilação das formas modernas foi aparecendo e adaptando-se aos

diversos territórios geográficos de uma forma gradual e, poder-se-á dizer que, a vitória da modernidade face à Igreja emerge no facto de esta ter passado a fazer parte do seu discurso.

De notar que, o Concílio Vaticano II se materializou com a concretização de uma série de conferências realizadas entre 1962 e 1965 e o resultado destas conferências é, ainda na atualidade, tido como o grande evento da Igreja Católica no século XX. Após três anos de encontros, as autoridades católicas promulgaram dezasseis documentos como resultado do Concílio. Anunciado o fim da resistência ao mundo moderno, a Igreja ingressa num novo caminho, no qual ela se concebe a si mesma como um agente integrante neste novo mundo.

### **3.2. A ARQUITETURA DA 2.ª METADE DO SÉCULO XX**

O período compreendido entre os anos '50 e '70, à exceção de Portugal, caracterizou-se por rápidas e sucessivas transformações culturais. Apareceram correntes como o megaestruturalismo e pós-modernismo, que chegaram aos anos '80 com uma linguagem que convergia para o desconstrutivismo e o super-modernismo.

Nesta continuidade, nos anos '90, a “arquitetura-espetáculo” e de autor, teve grande mediatismo nas grandes cidades europeias, de onde o Museu Guggenheim em Bilbao (**fig.13**) é um ótimo exemplo. Os edifícios, indo ao encontro de uma resposta para uma sociedade mediatizada, aproximaram-se do campo artístico e, em alguns casos, constituem-se como verdadeiras obras de arte. De notar que, as próprias fachadas, vistas em muitos casos como produtos de marketing, teriam como objetivo despoletar a atenção. Todavia, muitos casos acabaram por se transformar em verdadeiros símbolos arquitetónicos.



Fig. 13 – Frank O. Gehry, Museu Guggenheim, Bilbao, 1992-97.<sup>37</sup>

No entanto, em Portugal, estes anos foram caracterizados pelo Movimento Moderno que, segundo Nuno Grande, constituíram o momento onde se começou a sentir a “ (...) libertação espacial e linguística inaugurada pelas novas tecnologias da construção - como o betão armado (...). ” (Grande, 2005, pp.63-64) Para Teotónio Pereira, a arquitetura que se praticou em Portugal no século XX:

“ (...) pertence, na quase totalidade, a duas espécies: uma, a que pretende ser tradicional, e é geralmente uma mascarada (...) a outra arquitectura - a que pretende ser, ou passa por ser moderna - é uma arquitectura de compromisso (...). ” (Pereira, 1996, p.15)

É certo que, todas as evoluções inerentes ao século XX foram essenciais para formar a atualidade. Existe hoje uma maior abertura e as novidades são rapidamente aceites. Todavia, e no caso específico de Portugal, a revolução de '74 detém uma elevada importância, na medida em que contribuiu para a democratização da arquitetura. Nas palavras de Teotónio Pereira, traduziu-se na “ (...) expansão da actividade profissional e de afirmação plena dos arquitectos na sociedade portuguesa (...) ” (Idem, *in* Tostões, 2008, p.48).

A época compreendida entre 1961 e 1974 foi, segundo Annette Becker, o momento de afirmação do “ (...) organicismo a par da crescente diversidade (...) ” (Becker *et al.*, 1997, p.12) e ainda a época onde a arquitetura portuguesa estaria a ser

---

<sup>37</sup> Frank O. Gehry, Museu Guggenheim, Bilbao, 1992-97. (Fotografia do Autor, 2007).

preparada para ser levada além-fronteiras durante os anos da Revolução (1974-1976). A partir de 1976 até ao final do século foi o tempo da internacionalização.

Com a entrada nos anos '80, que se definem pelos avanços dos meios de comunicação, a facilidade de mobilidade tornou-se uma realidade do nosso país. A troca de informações passa a ser efetuada a grande velocidade e as referências, agora pertencentes a um mercado global, provêm de todos os lados. Surge assim, uma nova geração de arquitetos que, nas palavras do arquiteto Álvaro Siza Vieira, será “ (...) livre de inibições e contradições (...) ” (Siza, 1997, p.971, *in* Rodrigues, 2010) e, que por isso mesmo, está aberta a novas metodologias de trabalho, o que contribuiu para que existissem alterações no campo da arquitetura, as quais Pedro Castelo as descreve como sendo portadoras de uma “ (...) interessante hibridez, contaminada por transformações sociais e velocidades diversas (...) ” (Castelo, 2004). A partir da 2.<sup>a</sup> metade da década de '80, Portugal abre-se completamente para o Mundo e os outros países passaram também a consumir a nossa arquitetura. Esta democratização e mediatização da arquitetura, que levou ao aparecimento de obras de arquitetura por toda a parte e, conseqüente, aumentou a oferta de emprego, provocou uma forte evolução num curto espaço de tempo e culminou, conforme se constata nos dias que correm, numa escassez de trabalho.

Nesta sucessão de acontecimentos nos anos '80, o arquiteto Álvaro Siza Vieira, forte referência dos nossos dias, tornou-se símbolo da nossa arquitetura, bem como, alguns anos mais tarde, se destaca o arquiteto Eduardo Souto de Moura. Ambos os arquitetos premiados com prestigiantes prémios Pritzker, considerado o “Nobel” da arquitetura em 1992 e 2011, respetivamente.

Em suma, no final dos anos '80, com a entrada na CEE em '86, assistiu-se em Portugal a um acentuado crescimento económico e arquitetónico. Foi dado o verdadeiro arranque a uma explosão arquitetónica, em paralelo com uma facilidade em estabelecer relações globalizadas, a nível económico, social e cultural.

Neste seguimento, em consequência da referida mediatização e a par dos acontecimentos internacionais, paralelamente à evolução das ideias e ao facto de tudo ser exequível, a arquitetura tomou novos caminhos e, conforme referiu Jorge Figueira, começou-se a “ (...) encenar uma *architecture parlante*, contra o «reducionismo» da

arquitectura moderna (...)” (Figueira, 2005, p.15), uma arquitetura que, em diversos casos, começa a ser consumida como objeto visual, o que acabou por convergir num período um pouco controverso, que posicionou a arquitetura como “ (...) um espetáculo para o consumo (...)” (Furtado, 2010, p.112). Nestes anos, alguns arquitetos tentaram criar edifícios emblemáticos que modificaram a forma de interagir com o espaço público, edifícios cujo objetivo já não passava por dar resposta às necessidades do Homem<sup>38</sup>.

Porém, com o passar do tempo, as mentalidades foram alteradas e novos paradigmas foram acrescentados, o que levou a que este tipo de arquitetura iconográfica se fosse disseminando.

### **3.3. A ARQUITETURA SAGRADA DESDE OS ANOS '60 ATÉ AOS NOSSOS DIAS**

É chegado agora o momento de circunscrever esta investigação à Arquitetura Sagrada posterior ao Concílio Vaticano II pois, como se poderá constatar, emergiram alterações importantes nesse campo.

Ao longo do século XX a igreja sofreu diversas alterações, com o objetivo de aproximação, não só dos crentes, como também dos leigos, relativamente aos atos litúrgicos. Estes começavam a despoletar o interesse pela participação subjetiva das pessoas no ato litúrgico, em complementaridade com o valor objetivo e ontológico inerente ao ritual. A par da modernidade, a Igreja foi-se abrindo e aceitando pressupostos que anteriormente seriam recusados. O resultado destes acontecimentos e intenções de mudança teve a sua representação em 1962, no tão aguardado Concílio Vaticano II.

A preocupação por uma maior participação da comunidade nas práticas litúrgicas e a própria aproximação dos fiéis a Deus é, claramente, verificada com leitura do *Sacrosanctum Concilium* sobre a Sagrada Liturgia:

---

<sup>38</sup> Conforme aconteceu nos diversos períodos da história da arquitetura começaram a surgir vozes de protesto. Neste contexto surge a corrente do *Regionalismo Crítico* pela voz de Kenneth Frampton, que produz um discurso crítico da pós-modernidade, e acerca da arquitetura dos anos '80, por ter na sua base componentes estética, em detrimento das condições do lugar e necessidades principais do Homem. Esta corrente teve como objetivo a identificação de escolas regionais, reacionárias, que defendiam o enraizamento com o lugar e o emprego de elementos arquitetónicos do mesmo. Nesse seguimento, anuncia a arquitetura do arquiteto Siza Vieira como regionalista, o que contribuiria para que a *Escola do Porto* fosse também identificada como tal.

“(…) o sagrado Concílio, guarda fiel da tradição, declara que a santa mãe Igreja considera iguais em direito e honra todos os ritos legitimamente reconhecidos, quer que se mantenham e sejam por todos os meios promovidos, e deseja que, onde por necessário, sejam prudente e integralmente revistos no espírito da sã tradição e lhes seja dado novo vigor, de acordo com as circunstâncias e as necessidades do nosso tempo (…).” (Vaticano II, 1997, p. 67).

A igreja passou a julgar o Mundo, não a partir de si mesma, mas procurando encontrar o seu lugar e a sua missão a partir da história, da sociedade e dos desafios que a realidade passa a apresentar. Esta renovação de identidade, por parte da Igreja, representou um novo marco na história da sua evolução, que se traduziu na perda de força da Cúria Romana. O Movimento Litúrgico tem uma especial relevância na medida em que se assume enquanto responsável pelo direcionamento dos preceitos modernistas para dentro da Igreja.

O Movimento Litúrgico nasceu com o profundo desejo de retornar o verdadeiro espírito cristão presente na liturgia e na linguagem simbólica do espaço sagrado e procurou aproximar os homens o mais possível da Igreja. Assim, e por forma a atingir os seus objetivos, definiu dois princípios básicos para as suas atuações, designadamente, a participação ativa da assembleia na liturgia e o retorno às origens do cristianismo. Como seria de prever, estes princípios, para além da compreensão litúrgica, foram alargados ao domínio das artes e arquitetura. Nesta perspetiva, as celebrações litúrgicas teriam um importante papel na extensão do mistério de Cristo, sendo a forma representativa enquanto existência humana.

Neste Concílio Vaticano II, e conforme foi referido anteriormente, foi atribuída uma elevada importância às várias demandas da modernidade e as suas deliberações finais tiveram repercussões diretas na Arquitetura Sagrada, nomeadamente no que se refere à colocação das pessoas no centro das práticas, contrariando assim as normativas anteriormente especificadas, contribuindo para que o espaço litúrgico fosse repensado.

Na arquitetura, atribuindo uma grande importância às reclamações da modernidade, coloca-se agora o Homem no centro das aclamações. Tais circunstâncias deram origem à construção de espaços destinados ao culto, que privilegiavam uma maior participação da comunidade, e neste contexto, o edifício enquanto *Templo* cede lugar ao edifício *Igreja* (Scherer, 1989, p.131). Assim sendo, ao suscitar a participação do povo, a Igreja dá resposta às questões dos fiéis na sua generalidade, porém

executando-o à escala da comunidade, onde o edifício-igreja passa a implantar-se para a servir. Por outras palavras, quebra-se o hierático intangível da liturgia, tornando-a mais próxima dos fiéis.

No que concerne à caracterização dos espaços litúrgicos, no âmbito da arquitetura, uma das principais alterações consiste no facto de deixar de existir uma separação física, através de grades, entre o **presbitério** (composto essencialmente pelo altar, ambão e cadeira presidencial) e a nave principal e, se possível, passar a ser integrado na assembleia, para uma melhor participação dos fiéis no ato litúrgico.

Considerando a nova comunidade eclesial, o ponto central volta a ser o **altar**, considerado a “mesa da casa”. De notar, que até aos nossos dias passou por diversas transformações (Scherer, 1989, pp.27-31). Contrariamente ao que aconteceria no tempo anterior ao Concílio Vaticano II, o padre passou a estar no altar e a celebrar a missa de frente para os fiéis, sendo que estes passam a participar na celebração. Nesta continuidade de alterações convém ressaltar a importância renovada do **ambão**, elemento funcional e simbólico, que não pode ser reduzido a um simples móvel dado a sua funcionalidade e que, atualmente, é utilizado tanto pelos padres como pelos fiéis, para fazer leituras bíblicas (Scherer, 1989, pp.102-103). Assim, e conforme fora atestado anteriormente, os fiéis passam a estar mais próximos do ato litúrgico e a constituírem-se como parte integrante do mesmo. Estes dois elementos, **altar e ambão**, recordam constantemente aos fiéis, as duas normas sobre as quais se apoia a liturgia cristã: palavra e sacramento (Scherer, 1989, p.113). Portanto, o altar passa a existir como mesa de celebração, o ambão apoia as leituras sagradas e a sede presidencial recebe o representante de Cristo para que, em união com a assembleia, tudo possa construir para o pleno entendimento da espacialidade cristã. A **cadeira presidencial**, dada a sua importância, passa a ser posicionada por forma a ser observado por todos. Estes três elementos constituem-se como elementos fundamentais na celebração litúrgica.

Com a concretização do Concílio Vaticano II começou a ser possível pensar no espaço da igreja segundo outras perspetivas. De facto, a edificação das várias Igrejas passou a representar um novo olhar sobre o Mundo, onde a localização de cada elemento é estudada por forma a dar o indício que os participantes estão em reunião (Scherer, 1989, p.143). A **assembleia** passa a ser o sujeito principal da liturgia e todo o

edifício é pensando em função da celebração da liturgia para os fiéis (Scherer, 1989, p.130). Desta forma, o papel representado pelo lugar da assembleia passa a ser determinante e primordial no desenvolvimento do espaço sagrado. É no fundo, o elemento que encerra a aproximação entre a comunidade e a Igreja, num espetáculo que só se estabelece por resultar da função celebrativa da liturgia, que tem na congregação o seu principal componente.

Paralelamente, a **pia batismal** é agora posicionada com uma maior visibilidade para que o batismo, muito importante na vida cristã, passe a ser visto por todos. Em algumas situações, o **sacrário** foi retirado do altar e passou a estar localizado numa capela à parte. Foram ainda eliminados e reduzidos alguns elementos arquitetónicos de índole mais devocional e reduzidas as estatuárias internas, tal como os altares laterais<sup>39</sup>, dando maior centralidade e importância ao altar, à mesa do Senhor.

Todas estas alterações, que deixam para trás a ornamentação simbólica excessiva, vão ao encontro de uma maior funcionalidade espacial e culminam numa maior simplicidade.

Os primeiros exemplos dessas igrejas encontram-se na Europa, sendo que a Alemanha, sob a inspiração do Movimento Litúrgico e do modernismo, talvez tenha produzido a maior quantidade de igrejas nesse primeiro período.

Considerando o âmbito internacional, no que respeita à renovação da arquitetura religiosa, praticada pelo arquiteto Oscar Niemeyer, por exemplo, com a representação dos painéis de Portinari na Igreja de Pampulla (**fig.14**), é uma obra, que embora inaugurada duas décadas antes da realização do Concílio Vaticano II, acaba por representar uma visão moderna e viva do novo tipo de *cristianismo humanista*.

---

<sup>39</sup> Os santos não-canonizados de crença popular são abolidos e a centralidade volta a ser a figura de Cristo.



Fig. 14 – Oscar Niemeyer, Igreja de Pampulla, Belo Horizonte (Brasil), 1943.<sup>40</sup>

Na passagem do século XX para o século XXI, as igrejas procuram afirmar-se pela procura de limpidez formal e espacial. Propõe-se a extrema simplicidade do espaço, da linguagem arquitetónica e do desenho dos objetos para criar um espaço de liberdade, não existindo um modelo de igreja, mas antes a instituição de uma liberdade para pensar esse modelo. Neste sentido, poder-se-á dizer que estamos perante igrejas que fazem mais sentido quando habitadas pela comunidade.

Contudo, a arquitetura religiosa tem sido alvo de acentuadas críticas por parte de alguns teóricos. Por exemplo, Estima caracterizando algumas das mais recentes produções arquitetónicas no âmbito religioso, declara o seguinte:

“Perdeu-se o encanto e a especificidade que caracterizava a Arquitectura Religiosa e relativizou-se a sua importância. O sentido ético e religioso, que estava subjacente à vocação, foi destituído de significado e o acto mágico, implícito a estes edifícios, desapareceu, tal como o prestígio de ser o arquitecto eleito. A autoria dos edifícios deixou de ser da responsabilidade do arquitecto, verificando-se que, numa elevada percentagem dos casos, o seu autor, ou é o engenheiro civil, ou o desenhador técnico, ou o próprio construtor civil. Qualquer técnico passou a estar habilitado a “desenhar” tais edifícios, mesmo sem formação académica, ou conhecimentos específicos de liturgia. Os poucos arquitectos que têm actuado neste domínio são arquitectos sem especialização, que não fazem distinção entre um espaço de celebração e um

<sup>40</sup> Oscar Niemeyer, Igreja de Pampulla, Belo Horizonte (Brasil), 1943. (Imagem disponível em: <http://expressinha.com/fim-de-semana-em-belo-horizonte/>).

espaço de diversão. Verifica-se que a filosofia do projecto de uma igreja, ou de uma sala de cinema, é a mesma. (Estima, 2007, p.157)

Em Portugal, o movimento litúrgico constituiu-se como uma referência para as futuras gerações de arquitetos, marcando definitivamente uma nova imagem no equipamento religioso: aberto e participado. A linguagem passou então da ideia de *igreja-templo* para a de *centro paroquial*, enquanto conjunto de espaços em redor da igreja, sendo entendida como *domus ecclesiae* (casa da Igreja).

Em suma, o carácter das alterações observadas na liturgia, após o Concílio Vaticano II, demonstram um romper com as posições do passado eclesiástico. Conforme sugeriu Scherer, nas igrejas de hoje e contrariamente ao que aconteceria anteriormente, existe um lugar que responde, às novas rubricas e costumes da sociedade: um altar colocado de frente para o povo, uma cadeira com carácter presidencial e um púlpito (Scherer, 1989, p.12).

O próprio Concílio Vaticano II defendeu que a Igreja deve promover a arte do seu tempo, demonstrando confiança no tempo presente e nos múltiplos meios que a criatividade contemporânea tem à sua disposição (Vaticano II, 1997, p.34).

#### IV. ÁLVARO SIZA VIEIRA E A ARQUITETURA SAGRADA

##### 4.1. A ARQUITETURA DE ÁLVARO SIZA VIEIRA

Álvaro Joaquim de Melo Siza Vieira, nascido na cidade de Matosinhos a 25 de Junho de 1933, é um dos arquitetos portugueses mais conceituados.

O reconhecimento internacional dos seus trabalhos está relacionado com o facto de ser um arquiteto “(...) poeticamente interessado na economia de expressão, no ser minimalista não por oposição formal mas por orgulho da pobreza (...)” (Gregotti *in* Siza, 2000, p.7). Tais características não ignoram a complexidade inerente aos vários projetos e trabalhos desenvolvidos, pois detém uma linguagem que se relaciona em muitos pontos com as pressuposições inerentes ao Movimento Moderno, onde a arquitetura é pensada para servir quem a habita. Neste seguimento, Jorge Figueira relembra-nos que Siza Vieira acrescenta ainda “(...) os valores da topografia, as indicações que o sítio dá, etc. (...)” (Figueira, 2011, p.21). Relativamente a este facto, refere o próprio arquiteto que “(...) a relação entre natureza e construção é decisiva na arquitectura (...) fonte permanente de qualquer projecto (...)” (Siza, 2000, p.17).

Todavia, segundo Jorge Figueira, “(...) embora matricialmente moderno – assume-se como funcionalista (...)” (Figueira, 2011, p. 19). Estas características são atestadas e afirmadas pelo próprio arquiteto com as seguintes palavras: “(...) não concebo que nada seja feito sem uma atenção muito grande à função imediata (...)” (Siza *in* Figueira, 2011, p. 28).

Nos anos '50, estudou Arquitetura na Escola de Belas Artes do Porto (1949-55) e trabalhou com o arquiteto e Mestre Fernando Távora (1955-58). Nesta década, em que iniciou a atividade profissional, desenvolveu vários projetos na sua cidade natal, de onde se destaca um conjunto de moradias unifamiliares (1954-57), um Centro Paroquial (1956-59), a tão aclamada Casa de Chá da Boa Nova (1958-63, renovada em 1992 e 2015) e ainda as instalações para a Piscina Pública de Leça da Palmeira (1958-65).

Nestas duas últimas obras, localizadas na “(...) fronteira entre natureza e cidade consolidada (...)” (Siza, 2000, p.19), começa a demonstrar o seu lado regionalista, sensível às pré-existências. No caso da Casa de Chá da Boa Nova (**fig. 15**) “(...) a evolução do projecto foi influenciada pela extrema atenção ao equilíbrio e tangível,

entre natureza, uma capela e um pouco mais longe, um farol (...) era necessário conciliar a autonomia do edifício com o que pré-existia (...)” (Siza, 2000, p.23). Segundo o próprio, uma vez que a área “(...) se caracteriza, de facto, pela presença de um limite (...)” (Siza, 2000, p.21), conseguiu instituir uma dialética entre o novo e o existente, dada pela relação entre a paisagem e a utilização das materialidades locais. Este projeto foi fundamental para a elaboração do projeto das Piscinas das Marés (**fig. 16**), que desta forma “(...) foi definido de uma maneira mais clara e autónoma (...)” (Siza, 2000, p.25). Por outro lado, com a obra do Banco *Pinto & Sotto Mayor* (**fig. 17**) iniciou uma nova fase, onde explorou mais afincadamente as formas geométricas. Assim sendo, estas três obras assumem-se como as bases da sua arquitetura.



Fig. 15 – Álvaro Siza Vieira, Casa de Chá da Boa Nova, Matosinhos, 1958-63.<sup>41</sup>



Fig. 16 – Álvaro Siza Vieira, Piscinas das Marés, Leça da Palmeira, 1958-65.<sup>42</sup>

<sup>41</sup> Álvaro Siza Vieira, Casa de Chá da Boa Nova, Matosinhos, 1958-63. (Fotografias do Autor, 2017).

<sup>42</sup> Álvaro Siza Vieira, Piscinas das Marés, Leça da Palmeira, 1958-65. (Fotografias do Autor, 2017).



Fig. 17 – Álvaro Siza Vieira, Banco Pinto & Sotto Mayor, Oliveira de Azeméis, 1971-74.<sup>43</sup>

Nos anos '80<sup>44</sup>, conforme salientou Ana Tostões, o arquiteto Siza Vieira ao reafirmar a nova linguagem da *Escola do Porto* converteu-se no arquiteto da “(...) segunda metade do século (...) mais referencial e surpreendentemente internacional da arquitectura portuguesa (...)” (Tostões *in* Becker, 1997, p.40). Já com alguma obra construída em Portugal, de onde se destaca o processo do Serviço de Apoio Ambulatório Local (SAAL), em 1982, projeta a sua primeira obra além-fronteiras, *Bonjour Tristesse*, em Berlim (**fig. 18**). Esta obra situa-se numa zona habitacional de classe baixa, e como tal, para responder às suas necessidades e tradições locais, recorre à construção de baixo custo.

---

<sup>43</sup> Álvaro Siza Vieira, Banco Pinto & Sotto Mayor, 1971-74. (Fotografia do Autor, 2017)

<sup>44</sup> Anos que se destacou o projeto da atual Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, um projeto monumental constituído por vários edifícios que se implantam ao longo das margens do Rio Douro.



Fig. 18 – Álvaro Siza Vieira, Edifício Habitacional *Bonjour Tristesse*, Berlim, (1980-84).<sup>45</sup>

Não obstante, e muito embora com grande mediatismo dentro e fora de Portugal, recorda Nuno Portas, que Siza Vieira “(...) nunca deu aos seus o conforto de uma linguagem estabilizada, o descanso de uma continuidade previsível, nem sequer nos anos 60 da maturação quanto mais nos anos 80 (...)” (Portas *in* Távora, 1986, p.7).

Este arquiteto, criador de verdadeiros marcos na história da arquitetura portuguesa e internacional, que se constituem como fortes influências para as várias gerações de arquitetos, especialmente em território português, conta com uma extensa obra arquitetónica e artística. O seu trabalho abarca diversas temáticas e escalas, designadamente: residências, igrejas, escolas, bibliotecas, museus e até mesmo, mais recentemente, peças de mobiliário.

A sua obra, com particularidades muito próprias e de grande qualidade, deu mote para que em 1992 lhe fosse atribuído o Prémio *Pritzker*<sup>46</sup>, designado muitas vezes por Prémio Nobel da Arquitetura. Relativamente a este tema, Vittorio Gregotti recordou que este arquiteto “(...) tem recebido prémios e consagrações em todo o mundo, trabalha em muitos países e a sua autoridade cultural é incontestável (...)” (Gregotti *in* Siza, 2000, p.7).

---

<sup>45</sup> Álvaro Siza Vieira, Edifício Habitacional *Bonjour Tristesse*, Berlim, 1980-84. (Imagem disponível em: <http://aberlin.fr/bonjour-tristesse.php>).

<sup>46</sup> Em 2011 o Prémio *Pritzker* foi novamente atribuído a um arquiteto português, Eduardo Souto de Moura.

Esta distinção, que transformou a arquitetura de Álvaro Siza Vieira numa marca nacional e que contribuiu para que a *Escola do Porto* se tornasse ainda mais mediática, acabou por afastar as atenções da restante, um tipo de arquitetura interrelacionada com o espetáculo e o excesso, mais cenográfica, decorrente na generalidade da *Escola de Lisboa*. Consequência de tais características e do caminho que foi traçando ao longo dos anos, Siza Vieira foi inserido na corrente do *Regionalismo Crítico*.

Numa era onde se evidenciava o Pós-Modernismo, onde se tentava destacar os edifícios através do diferente e efusivo, mostrou-nos uma outra abordagem arquitetónica, uma arquitetura com grande sensibilidade à cultura do lugar, onde seria explorada a dimensão geográfica e do edifício como parte integrante do mesmo, conseguindo estabelecer assim um forte diálogo entre o novo e o existente. Nesta continuidade, para Ana Tostões, este arquiteto construiu “(...) um método de projectar aberto, baseado na articulação e deslocação dos corpos dos edifícios, (...) valorizando as potencialidades da morfologia existente (...)” (Tostões *in* Becker, 1997, p. 49).

Por tudo isto, pode-se dizer que a obra de Siza Vieira tenta estabelecer uma ponte entre a modernidade e a tradição, de onde até o próprio evidencia tais factos com as seguintes palavras, “(...) sempre estive ligado à continuidade na arquitectura, e não à ruptura (...)” (Siza *in* Figueira, 2011, p. 22).

#### **4.2. ÁLVARO SIZA VIEIRA E A ARQUITETURA SAGRADA**

Tendo em conta a temática em que se insere este estudo, interessa neste momento, e antes de aprofundar o caso de estudo (Igreja de Santa Maria), tecer algumas considerações acerca da relação do arquiteto Siza Vieira com a Arquitetura Sagrada. Para tal, e por forma a refletir a sua posição perante as alterações impulsionadas pelo Concílio Vaticano II, faremos uma abordagem de algumas das suas obras dentro desta disciplina, quer no campo da arquitetura quer do *design*.

De forma a facilitar a leitura das características de cada obra e o seu paralelismo com temáticas similares, as mesmas serão repartidas em quatro grupos: Igrejas e Capelas (**I**), Arquitetura Funerária (**F**), outros equipamentos (**E**) e peças de *design*.

Cronograma geral das obras de Arquitetura Sagrada do arquiteto Álvaro Siza Vieira:

- (E) 1956-59 - Centro Paroquial de Matosinhos, Matosinhos, Portugal.
- (F) 1960 - Túmulo da família Martins Carneiro, Matosinhos, Portugal.
- (F) 1963 - Túmulo da família Siza, Matosinhos, Portugal.
- (I) 1973 - Capela de Rio Tinto, Gondomar, Portugal.
- (I) 1983 a 1997 – Igreja em Salemi, Itália.
- (E) 1988-89 - Centro Paroquial e Igreja de São João Bosco, Évora, Portugal.
- (E) 1990-96 – Centro Paroquial e Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, Portugal.
- (I) 1991 a 2001 - Capela da Quinta de Santo Ovídio, Lousada, Portugal.
- (F) 1995-96 - Túmulo da família Fehlbaum, Weilam Rhein, Alemanha.
- (E) 1998-2000 – Centro Paroquial de Igreja de Santa Maria do Rosario, Roma, Itália.
- (F) 2007 - Túmulo do poeta Eugénio de Andrade, Porto, Portugal.
- (I) 2008 – Capela de Zorkovac, Zagreb, Croácia.
- (E) 2013-17 – Centro Paroquial e Igreja de *Saint-Jacques-de-la-Lande*, Rennes, França.
- (I) 2015 – Capela da Afurada, Vila Nova de Gaia, Portugal.
- (I) 2015 – Capela na Coreia do Sul.

#### **4.2.1. IGREJAS E CAPELAS**

Cronograma das Igrejas e Capelas:

- **1973** - Capela de Rio Tinto, Gondomar, Portugal.  
(Estudo)
- **1983-97** – Igreja em Salemi, Itália.  
(Projeto)
- **1991-2001** - Capela da Quinta de Santo Ovídio, Lousada, Portugal.  
(Construída)
- **2008** – Capela de Zorkovac, Zagreb, Croácia.  
(Projeto)
- **2015** – Capela da Afurada, Vila Nova de Gaia, Portugal.  
(Projeto/ Estudo)

- **2015** – Capela na Coreia do Sul.  
(Projeto/ Estudo)

Perante as pesquisas e estudos realizados, em torno das obras inseridas nesta vertente, foi constatado que na generalidade a informação disponível é escassa. Por conseguinte, determinou-se que apenas se iria desenvolver com maior pormenor o projeto construído e do qual existe mais informação teórica e gráfica: a **Capela da Quinta de Santo Ovídio**. Todavia, e não descartando a importância das restantes obras, seguidamente serão enumeradas algumas características e informações respeitante às outras igrejas e capelas que estiveram, ou ainda estão, em fase de estudo e/ou projeto.

Relativamente à **Capela de Rio Tinto (1973)**, uma vez que apenas integra um estudo, a informação encontrada apenas refere a sua existência, pelo que nas pesquisas efetuadas só é referido o seu nome e data como pertencentes a um cronograma das obras gerais do arquiteto. No que concerne à **Igreja em Salemi (1983-97)**, sabe-se que é um projeto de reabilitação (**fig. 19 e 20**) e que integra desde 1982 o plano de restituição gradual do terreiro, ruas adjacentes e igreja de Salemi. É projeto de colaboração com o arquiteto Roberto Collovà<sup>47</sup> e surge em consequência de um terramoto que se abateu sobre a cidade de Salemi.



Fig. 19– Álvaro Siza Vieira e Roberto Collovà, Igreja em Salemi, Itália (1983-97).<sup>48</sup>

<sup>47</sup> “Obteve o seu diploma de arquitecto em 1970. (...) Inicia uma longa colaboração com Álvaro Siza, em 1980, que se materializa no projecto de reabilitação urbana e da Igreja Matriz em Salemi (...)” (Informação disponível em: <http://www.arquitectos.pt/?no=2020491649,153>).

<sup>48</sup> Álvaro Siza Vieira e Roberto Collovà, Igreja em Salemi, Itália, 1983-97. (Imagem disponível em: <http://www.consueloblog.com/sicilia-alugar-um-carro-e-salemi/>).

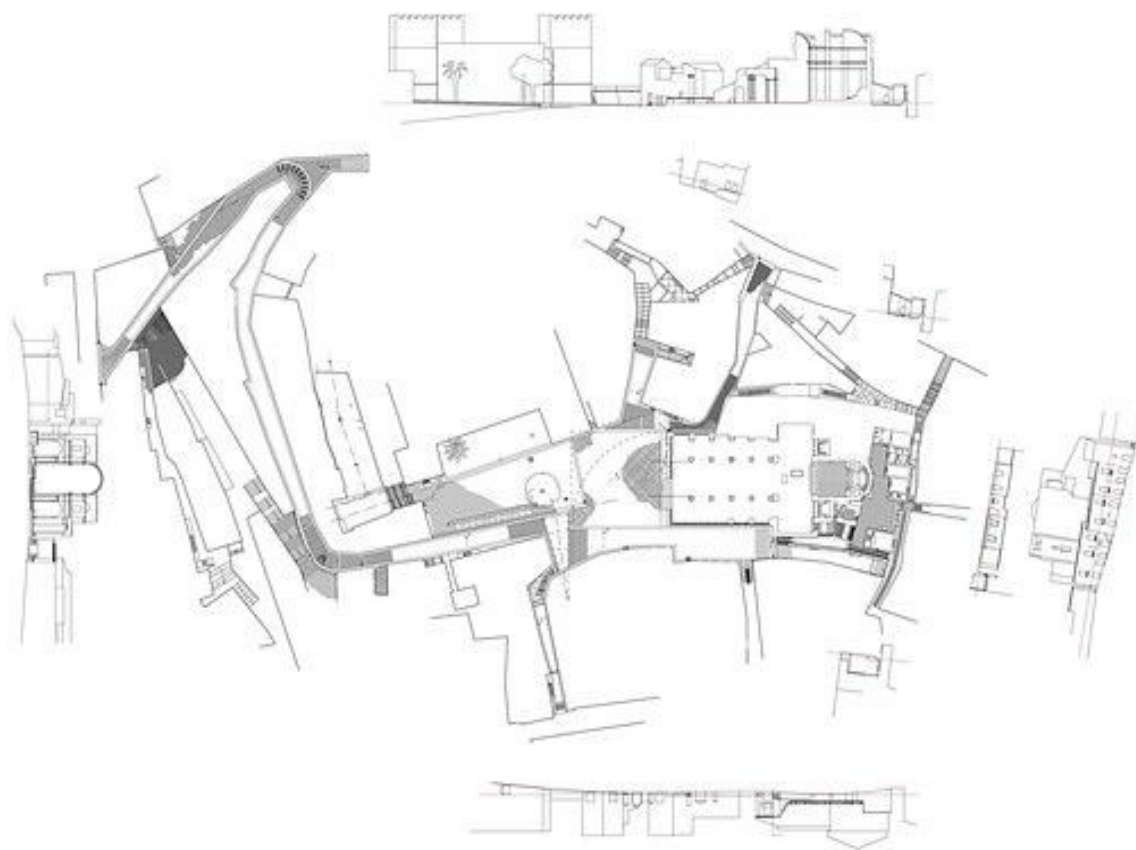


Fig. 20 – Álvaro Siza Vieira e Roberto Collovà (Projeto), Igreja em Salemi, Itália (1983-97).<sup>49</sup>

No que diz respeito à **Capela de Zorkovac (2008)**, situada muito próximo de Zagreb, sabe-se que está integrada na propriedade rural *Dragutin Kamenski*, do século XVIII, e que à sua volta se irão localizar habitações cujos projetos serão igualmente da autoria de arquitetos de renome.

A **Capela da Afurada e a Capela na Coreia do Sul (2015)**, estão ainda em fase de estudo e projeto, pelo que, até ao momento, ainda não foram divulgadas quaisquer imagens alusivas e a informação disponível é ainda muito escassa.

#### **Capela da Quinta de Santo Ovídio (1991-2001), Lousada, Portugal**

A Capela da Quinta de Santo Ovídio, integra-se num projeto de reabilitação de um conjunto de edifícios preexistentes da Quinta. Porém, não se poderá considerar a obra da capela como uma reabilitação, pois a anterior terá sido demolida por ordem do seu antigo proprietário e, como tal, esta surge com um projeto totalmente novo.

<sup>49</sup> Álvaro Siza Vieira e Roberto Collovà, Igreja em Salemi, Itália, 1983-97. (Imagem disponível em: <http://divisare.com/projects/99505-roberto-collova-alvaro-siza-piazza-alicia-strade-e-aree-adiacenti-e-ricostruzione-della-chiesa-madre-nel-centro-storico-di-salemi>).

Este novo espaço de cariz religioso, de planta retangular, está implantado no decurso de um caminho caracterizado pelo seu extenso arvoredado e destaca-se enquanto referência no lugar, devido à posição topográfica, onde a capela se realça pela sua elevação de cota (**fig. 21 e 22**).



Fig. 21 e 22 – Álvaro Siza Vieira, Capela de Santo Ovídio, Lousada, (1991-2001).<sup>50</sup>

Esta Capela surge com uma imagem muito interessante e detém uma elevada carga simbólica, que vai ao encontro da arquitetura preconizada por este arquiteto. Através uma atitude singela, intrínseca à inclusão de um corpo suspenso em consola, onde se localiza a sacristia, conseguiu representar no alçado a forma de uma cruz. Esta forma acaba por se tornar ainda mais interessante, pois no lado interior, o altar surge no cruzamento do eixo longitudinal que passa pela porta de entrada, com o eixo transversal que passa pela referida cruz do alçado posterior, inscrita deste modo na parede do Evangelho.

O referido volume suspenso, localizado sobre o percurso pedonal, acaba por ter diversas funções em simultâneo. Se, por um lado, conforme se referiu, é o local onde se situa a sacristia, por outro, define o pórtico de entrada que dá acesso ao espaço sagrado,

---

<sup>50</sup> Álvaro Siza Vieira, Capela da Quinta de Santo Ovídio, Lousada, Portugal (1991-2001). (Fotografias do Autor, 2014).

pois é através desta atitude que o visitante é incitado e convidado a subir as escadas que desaguam no adro quadrado da capela (**fig. 23 e 24**).



Fig. 23 e 24 – Álvaro Siza Vieira, Capela de Santo Ovídio, Lousada, (1991-2001).<sup>51</sup>

O acesso à capela faz-se pela porta que se encontra na parede principal em granito (**fig. 23**), e a sua dimensão tectónica e simbólica é afirmada pelo lintel e pelo pequeno vão semicircular, ao estilo românico, que foi colocado sobre a porta.

No que concerne aos materiais empregues na construção da capela, salienta-se o betão armado, tanto na construção das lajes, como nas paredes estruturais. Este material, que fora tido como predominante, foi até deixado à vista no interior da capela, aplicando-se, assim, betão armado descofrado como o acabamento final das paredes, teto e pavimento da zona dos fiéis (**fig. 25**). Por outro lado, os pavimentos da sacristia e do presbitério são em ardósia, diferenciando-as claramente da área reservada aos fiéis.

---

<sup>51</sup> Álvaro Siza Vieira, Capela da Quinta de Santo Ovídio, Lousada, Portugal (1991-2001), (Fotografias do Autor, 2014).

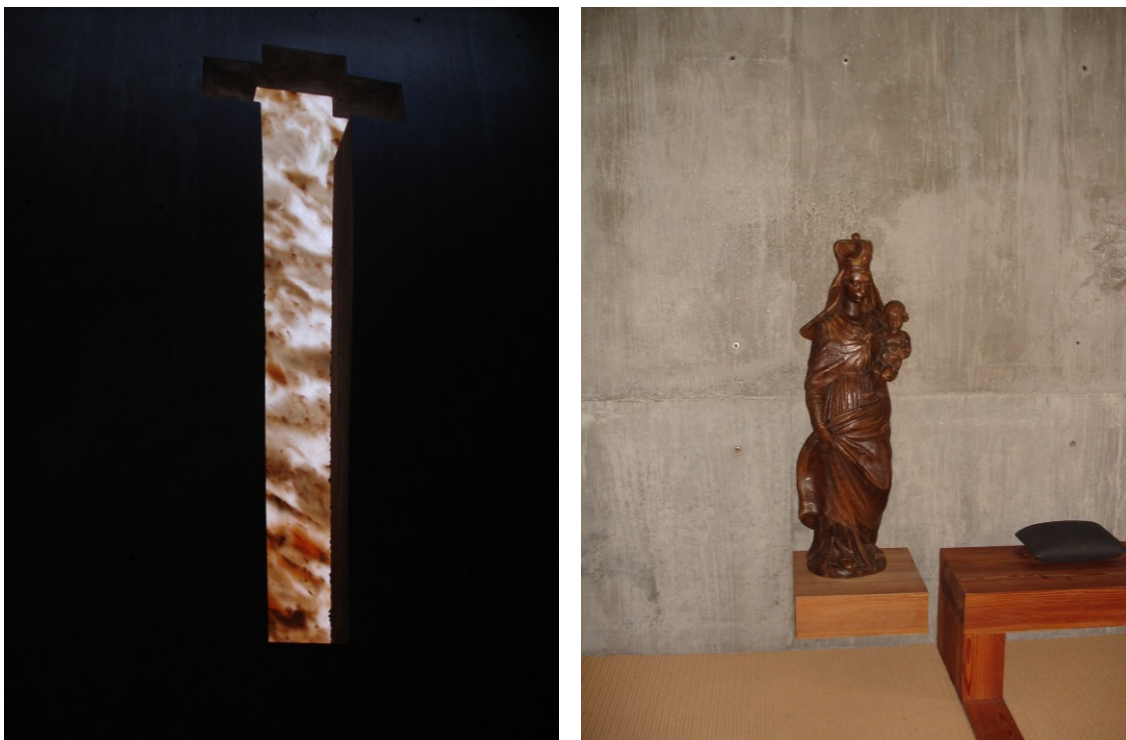


Fig. 25 e 26 – Álvaro Siza Vieira, Capela de Santo Ovídio (Vista Interior), Lousada, (1991-2001).<sup>52</sup>

No exterior, a fachada principal é marcada pelo granito contrafiado, as restantes são rebocadas e caiadas (**fig. 23 e 24**). Os limites, o banco e o pavimento do adro, são também em granito, bem como todo o trabalho associado aos cunhais das paredes exteriores rebocadas.

No interior, a iluminação natural da capela é dada pelo vão da porta de entrada (quando aberta e com a cortina recolhida), pelos pequenos vãos semicirculares que se encontram por cima da porta (**fig. 23 e 26**), na parede oposta (**fig. 25**) e, por fim, pela cruz rasgada na parede lateral esquerda. Relativamente a esta última, a luz transmitida é por sua vez filtrada através da aplicação de uma pedra mármore muito fina, que produz um efeito ambiente que facilmente nos remete para a ideia divino ou sagrado.

Quanto ao mobiliário, observam-se duas cadeiras localizadas de frente para o altar e dois bancos em madeira que surgem encostados às duas paredes laterais. De salientar, que a imagem do Santo Ovídio se situa junto à porta, muito próxima do chão (**fig. 26**), o que nos remete para uma das ideias preconizados pelo Concílio Vaticano II,

---

<sup>52</sup> Álvaro Siza Vieira, Capela da Quinta de Santo Ovídio, Lousada, Portugal (1991-2001), (Fotografias do Autor, 2014).

onde as imagens dos santos, ou de Nossa Senhora, não devem estar demasiado elevados, para não competirem com a centralidade da figura principal que é Cristo.

#### **4.2.2. ARQUITETURA FUNERÁRIA**

Cronograma das obras de Arquitetura Funerária:

- **1960** - Túmulo da família Martins Carneiro, Matosinhos, Portugal.  
(Construído)
- **1963** - Túmulo da família Siza, Matosinhos, Portugal.  
(Construído)
- **1995-96** - Túmulo da família Fehlbaum, Weilam Rhein, Alemanha.  
(Construído)
- **2007** - Túmulo do Poeta Eugénio de Andrade.  
(Construído)

Dada a escassez de informação, o enfoque é apenas no projeto do **Túmulo do Poeta Eugénio de Andrade** que muito provavelmente, por ser figura pública, acaba por ser de mais fácil acesso. Dos restantes, ficam referidas as datas, locais e famílias para as quais foi elaborado o projeto.

#### **Túmulo do Poeta Eugénio de Andrade<sup>53</sup> (2007), Porto, Portugal**

O projeto para o Túmulo do Poeta Eugénio de Andrade (1923-2005), localizado no cemitério do Prado do Repouso<sup>54</sup>, no Porto (**fig. 27**), foi um convite da Fundação Eugénio de Andrade, ao qual o arquiteto Siza Vieira respondeu com as seguintes palavras: “(...) tenho pena de ter que fazer um mausóleo para o Eugénio. Preferia que ele estivesse vivo no Passeio Alegre. (...) será uma coisa muito simples (...) como o

---

<sup>53</sup> A sua obra foi premiada diversas vezes, de onde se destaca o "Prémio Europeu de Poesia"(1996), o "Prémio Vida Literária" (2000), e o "Prémio Camões" (2001). Foi ainda condecorado, pelo Governo português, com o grau de Grande Oficial da Ordem Militar de Santiago e Espada (1982), e com a Grã-Cruz da Ordem de Mérito (1988).

<sup>54</sup> “(...) em Portugal, só o Prado do Repouso e o Agramonte, os dois cemitérios municipais do Porto, integram a Rota Europeia de Cemitérios, criada pelo Conselho da Europa (...). O circuito cultural engloba 54 cemitérios, espalhados por 18 países, e tem trazido vários turistas ao Porto. (Marta Oliveira *in*: Jornal Público online - informação disponível em: <http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/clubedeleituras/index.php?s=destaques&catid=6&id=179&acao=tab2#tab2>).

Eugénio gostaria.”<sup>55</sup> (Siza, *op. cit.* Jornal Digital). Nas palavras de Ana Lemos, este túmulo é “(...) um exemplo de escultura mortuária”.<sup>56</sup> (Lemos *op. cit.* Oliveira).



Fig. 27 – Túmulo do Poeta Eugénio de Andrade.<sup>57</sup>

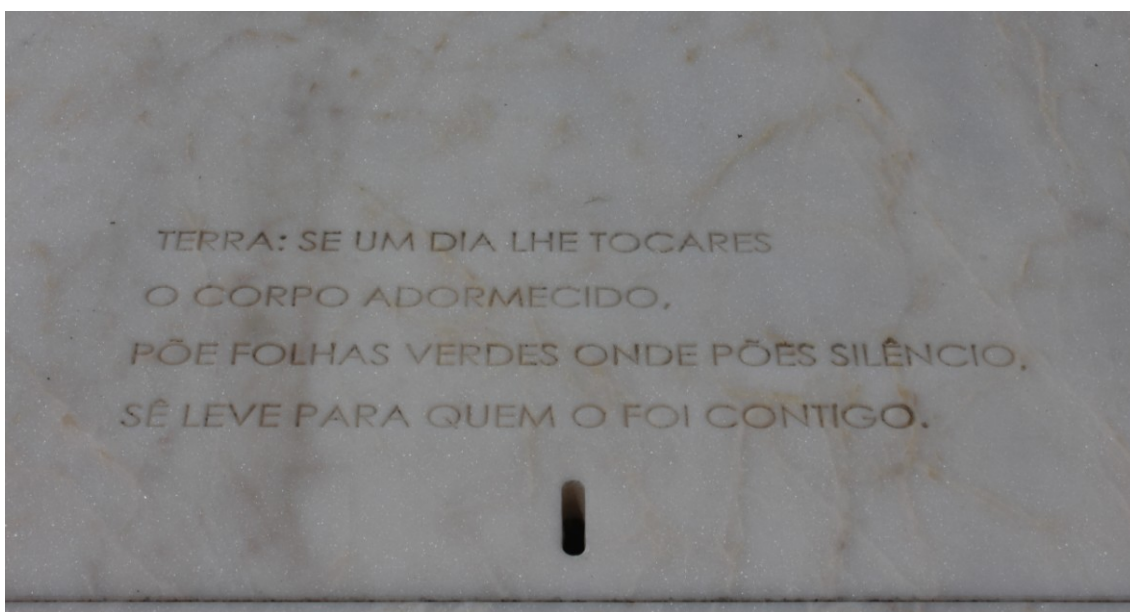


Fig. 28 – Poemas gravados no Túmulo.<sup>58</sup>

<sup>55</sup> Túmulo de Eugénio de Andrade: Álvaro Siza aceitou desenhar o túmulo do Poeta (informação disponível em: <http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/clubedeleituras/index.php?s=destaques&catid=6&id=179&acao=tab2#tab2>).

<sup>56</sup> Marta Oliveira, Quando os turistas procuram a cultura da cidade morta, (disponível em: <http://www.publico.pt/temas/jornal/quando-os-turistas-procuram-a-cultura-da-cidade-morta-22040646>).

<sup>57</sup> Álvaro Siza Vieira, Túmulo do Poeta Eugénio de Andrade, Porto (2007), (Fotografia do Autor, 2017).

<sup>58</sup> Álvaro Siza Vieira, Túmulo do Poeta Eugénio de Andrade, Porto (2007), (Fotografia do Autor, 2017).

À semelhança do túmulo que Siza Vieira desenhou para a sua família (1963) é também uma campa rasa. É constituído em pedra lisa de mármore branca e contém gravado em baixo relevo, invisíveis ao primeiro olhar, uma quadra do livro "As Mãos e os Frutos" e um poema escolhido pelos amigos (**fig. 28**). Nas palavras de Arnaldo Saraiva, presidente da Fundação, Siza Vieira:

“ (...) foi extremamente fiel à poesia de Eugénio de Andrade. Diria que os dois se entenderam muito bem (...). Tenho a certeza que ele [Eugénio de Andrade] gosta deste túmulo, porque viveu sempre de uma forma discreta e pobre. Eugénio de Andrade nunca viveu com luxo e até detestava o luxo.”<sup>59</sup> (Saraiva, Agência Lusa)

#### **4.2.3. OUTROS EQUIPAMENTOS RELIGIOSOS**

Cronograma das obras dos Equipamentos Religiosos:

- **1956-59** - Centro Paroquial de Matosinhos, Matosinhos, Portugal.  
(Parte construído/ Posteriormente alterado)
- **1988-89** - Centro Paroquial e Igreja de São João Bosco, Évora, Portugal.  
(Projeto)
- **1998-2000** – Centro Paroquial de Igreja de Santa Maria do Rosário, Roma, Itália.  
(Projeto)
- **2013-17** – Centro Paroquial e Igreja de *Saint-Jacques-de-la-Lande*, França.  
(Projeto em Construção)

Chegado o momento de apresentação das obras relativas aos equipamentos de carácter religioso, convém salientar que serão incluídas descrições de igrejas que, por estarem associadas a Centros Paroquiais, não foram integradas no conjunto “Igrejas e Capelas”. No que respeita a esta vertente, e comparativamente com as anteriores, serão desenvolvidos sumariamente todos os casos, excetuando o **Centro Paroquial de Matosinhos**, um dos primeiros projetos da carreira de Siza Vieira, que para além da sua construção ficar incompleta, foi alterado uns anos mais tarde sem o seu consentimento.

---

<sup>59</sup> Arnaldo Saraiva, Restos mortais de Eugénio de Andrade trasladados para túmulo desenhado e oferecido por Siza Vieira, (informação disponível em: [http://www.rtp.pt/noticias/cultura/restos-mortais-de-eugenio-de-andrade-transladados-para-tumulo-desenhado-e-oferecido-por-siza-vieira\\_n166206](http://www.rtp.pt/noticias/cultura/restos-mortais-de-eugenio-de-andrade-transladados-para-tumulo-desenhado-e-oferecido-por-siza-vieira_n166206)).

### **Centro Paroquial e Igreja de São João Bosco (1988-89)**

Malagueira, Évora, Portugal

O convite para a realização do projeto do Centro Paroquial e Igreja de São João Bosco surge cerca de 30 anos depois do projeto do Centro Paroquial de Matosinhos e faz parte de uma série de equipamentos públicos complementares ao bairro habitacional “Quinta da Malagueira”.

Porém, e muito embora o arquiteto tenha certeza que se irá realizar (Siza, 2000, p.124), este complexo não passou da fase de projeto. De salientar, que são muitas as críticas geradas em torno deste projeto e dos espaços livres deixado pelo arquiteto neste bairro. Relativamente a tal facto o próprio comentou da seguinte forma: “(...), as críticas mais violentas vieram da interpretação destes espaços como lugares incompletos e fui acusado de ser «incapaz de acabar»” (Siza, 2000, p.119).

Conquanto, é um projeto muito interessante, que vai ao encontro e se vincula com a forma de projetar deste arquiteto, nomeadamente a construção do lugar.

Consiste num projeto destinado a ser implantado num terreno com 3086 m<sup>2</sup>, cuja área do lote advém do cruzamento entre duas ruas: Rua da Cruz Picada e Rua de Marcos Condeço. Tais arruamentos deram mote à implantação do complexo, cuja localização é resultado dos alinhamentos produzidos pelos mesmos. Tal atitude demonstra, claramente, a vontade de ordenar a complexa zona onde confluem os Bairros da Cruz Picada, de Santa Maria e da Malagueira. Nas palavras do arquiteto sobre este projeto: “(...) trata-se de uma construção importante, visto situar-se num ponto de convergência entre o Bairro de Santa Maria, (...), e as altas torres do plano anterior” (Siza, 2000, p.124).

Por conseguinte, e no que concerne à implantação deste complexo (**fig. 29**), que procura garantir uma unidade expressiva interna e de articulação com as zonas envolventes e o Centro Histórico, interessa, nesse sentido, ressaltar a analogia entre os volumes implantados e as pré-existências. Tais intenções traduzem-se no desenho de um adro que, por sua vez, associado ao portal da igreja, deixaria adivinhar relações capazes de se configurarem entre o espaço exterior e interior da mesma, entre o público e o privado.

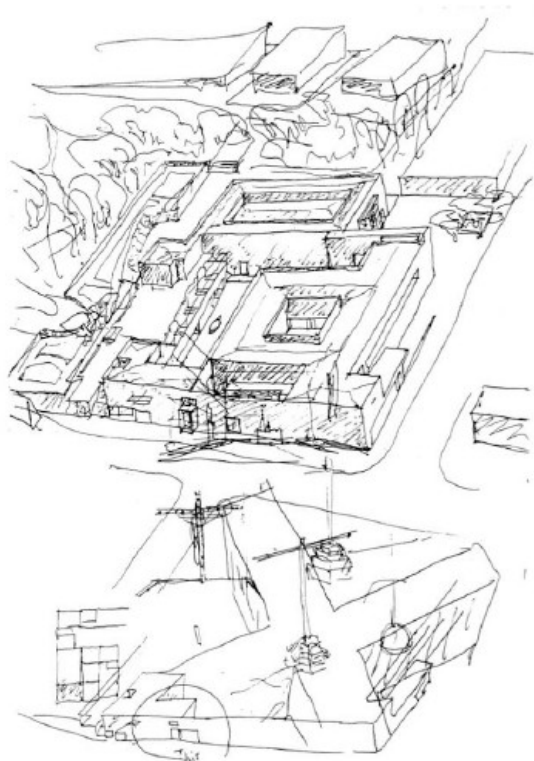


Fig. 29 – Álvaro Siza Vieira, Esquisso do Centro Paroquial e Igreja de São João Bosco na Malagueira, Évora, Portugal (1988-89).<sup>60</sup>

De acordo com a memória descritiva, quanto aos espaços a serem criados, sabe-se que iria possuir as seguintes áreas: Igreja Paroquial (incluindo sacristia, cartório e arquivo), zona pública, zona administrativa, salas de reunião, centro infantil, centro para idosos, salas de catequese e a zona de residência paroquial. O edifício desenvolver-se-ia em dois pisos (**fig. 30 e 31**) e os corpos edificados iriam assentar em superfícies de terreno com diferentes cotas, gerando um maior dinamismo e diferenciação entre espaços.

---

<sup>60</sup> Álvaro Siza Vieira, Esquisso do Centro Paroquial e Igreja de São João Bosco na Malagueira, Évora, Portugal (1988-89). (Imagem retirada de: Frampton, 1999).

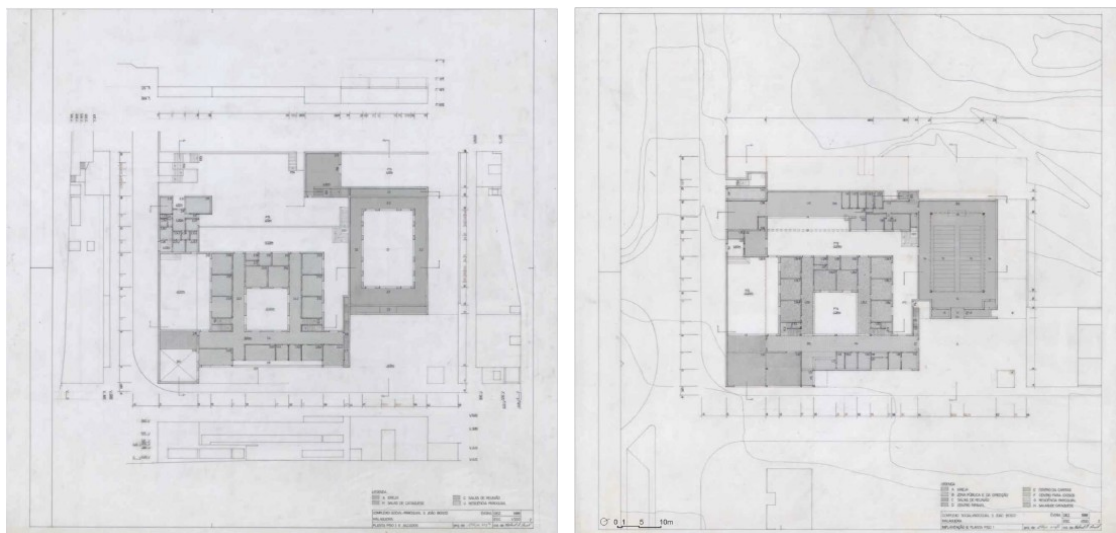


Fig. 30 e 31 – Álvaro Siza Vieira, Alçados e Plantas do Piso 0 e Piso 1, do Centro Paroquial e Igreja de São João Bosco na Malagueira, Évora, Portugal (1988-89).<sup>61</sup>

O desenho da Igreja, compacto e unitário, baseado numa formulação axial longitudinal de nave única e diferenciado espacialmente apenas pelos distintos pé-direitos, contaria com um deambulatório contínuo como elemento de maior destaque, resultante do afastamento do altar em relação à parede posterior e da equidistância entre esse e a largura das circulações laterais. Esta imagem seria reforçada pelo facto da zona presbiteral e zona reservada aos fiéis se situarem debaixo de uma mesa invertida, um modelo de teto que garante a iluminação natural de todo o espaço no interior da igreja.

Por último, e perante a análise do corte da mesma, é importante salientar uma característica muito própria desta igreja: tratar-se-ia da inversão do típico corte basilical, onde a altura de menor pé-direito seria atribuída à zona dos fiéis.

### **Centro Paroquial de Igreja de Santa Maria do Rosário (1998-2000)**

Roma, Itália

A Igreja de Santa Maria do Rosário alla Magliana, um projeto que não foi construído<sup>62</sup>, teve como base o concurso público para a construção de 58 novas Igrejas e Centros Paroquiais, lançado em 1997 na Conferência Episcopal Italiana (Seara, 2011, p.52). Esta iniciativa esteve envolvida nas comemorações do Jubileu do ano 2000 e teve

<sup>61</sup> Álvaro Siza Vieira, Esquisso do Centro Paroquial e Igreja de São João Bosco na Malagueira, Évora, Portugal (1988-89). (Imagem retirada de: Fernandes, 2015).

<sup>62</sup> A atual igreja é da autoria de Pierre Sempolo.

como objetivo a atualização das Igrejas face aos novos pressupostos e necessidades das comunidades, impulsionados pelo Concílio Vaticano II. “O convite feito a Álvaro Siza em 1998 pelo Vaticano resulta do impacto provocado pela igreja do Marco de Canaveses (1990-96), (...)” (Seara, 2011, p.52).

A igreja iria ser inserida num Complexo Paroquial onde existia uma anterior, dos anos '50, nomeadamente alguns equipamentos de apoio à igreja e a um campo de futebol, que não ia ao encontro dos novos desígnios do culto. Assim, e dada a escassez de locais para atividades sociais e complementares à prática do culto, foi lançado o concurso para colmatar tais falhas.

De acordo com a pesquisa efetuada, sabe-se que o Complexo Paroquial (**fig. 32**), organizado em dois edifícios de apenas um piso, seria formado por volumes simples e abstratos (Seara, 2011, p.58). Localizar-se-ia longe do arruamento principal, sendo dessa forma possível, como adverte Ilda Seara: “(...) criar um amplo espaço público de aproximação ao novo templo” (Seara, 2011, p. 52) que, à semelhança dos restantes centros paroquiais deste autor, se assume de elevada importância na organização dos restantes espaços (Seara, 2011, pp. 52-55).

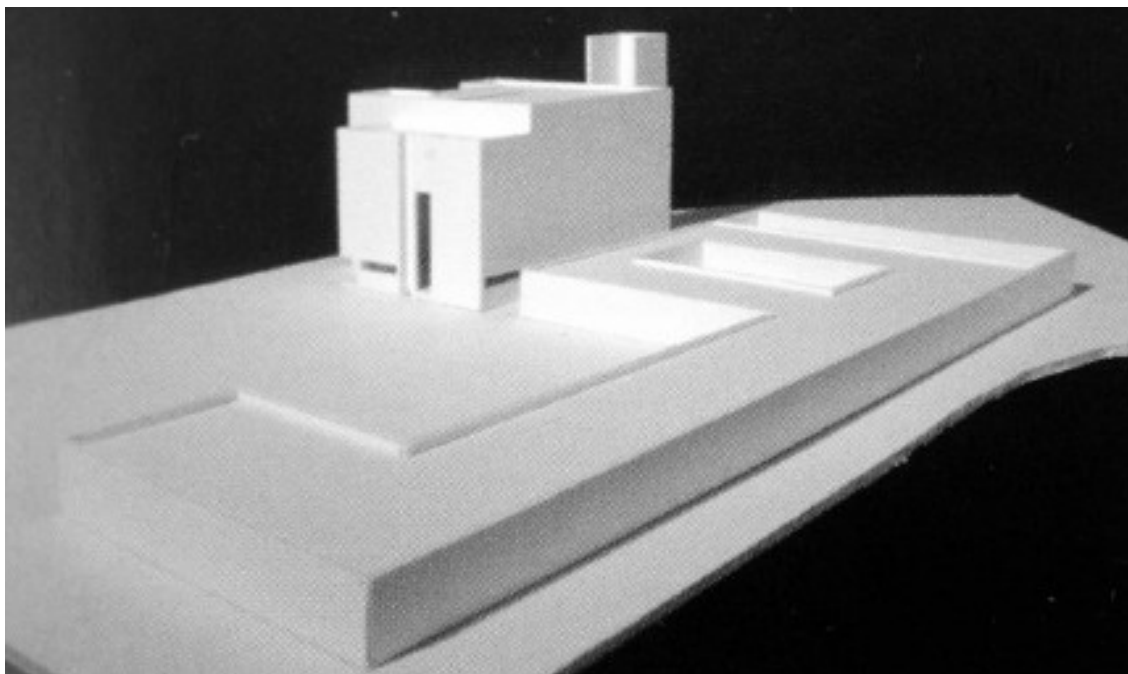


Fig. 32 – Álvaro Siza Vieira, Maquete do Centro Paroquial e Igreja de Santa Maria do Rosário, Roma, Itália (1998-2000).<sup>63</sup>

<sup>63</sup> Álvaro Siza Vieira, Complexo de Santa Maria do Rosário alla Magliana, Roma, Itália (1998-2000). (Imagem retirada de: Seara, 2011, p.57).

A planta da igreja, retangular (**fig. 33**), apresentando uma nave única, ostenta ainda uma série de volumes posteriores à parede do Evangelho, destinados aos confessionários, às capelas e ao batistério (**fig. 32-34**). Por conseguinte, e decerto motivado pela maior funcionalidade atribuída a esse lado da igreja, o corredor de circulação associado é mais largo que o da igreja.

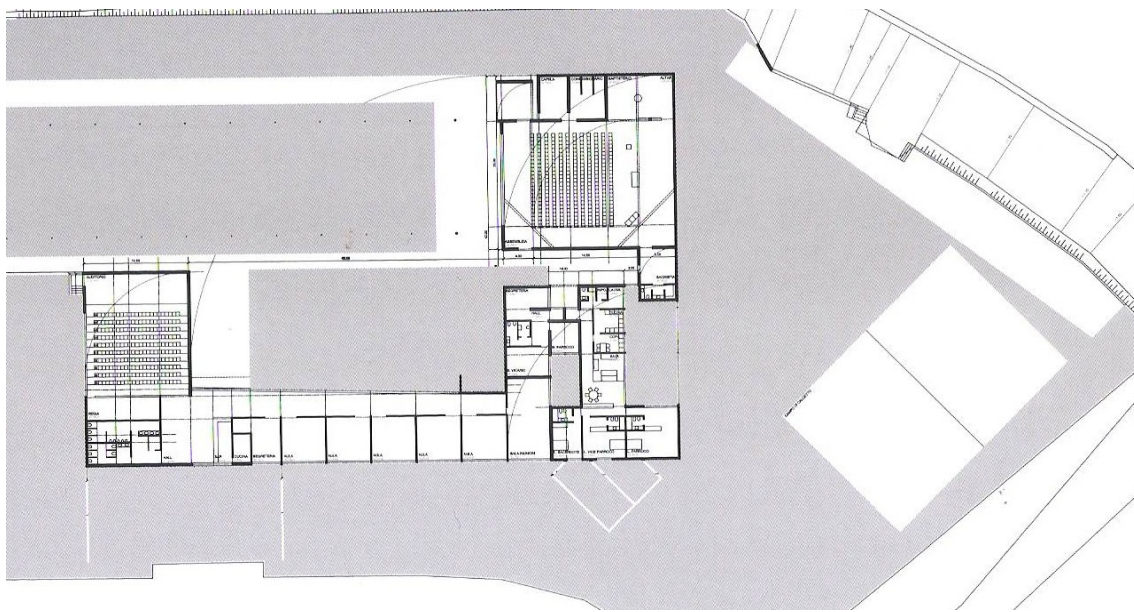


Fig. 33 – Álvaro Siza Vieira, Planta do Complexo de Santa Maria do Rosário alla Magliana, Roma, Itália (1998-2000).<sup>64</sup>



Fig. 34 –Maquete do Complexo de Santa Maria do Rosário alla Magliana, Roma, Itália (1998-2000).<sup>65</sup>

<sup>64</sup> Álvaro Siza Vieira, *Complexo de Santa Maria do Rosário alla Magliana, Roma, Itália (1998-2000)*. (Imagem retirada de: Seara, 2011, p.60).

<sup>65</sup> Álvaro Siza Vieira, *Complexo de Santa Maria do Rosario alla Magliana, Roma, Itália (1998-2000)*. (Imagem retirada de: Seara, 2011, p.64).

No interior da igreja, onde seriam empregues sobretudo materiais como a madeira e o azulejo (Seara, 2011, p.62), o altar destacasse pela sua posição central e localizasse precisamente no alinhamento da porta principal. Este eixo axial longitudinal, porta-altar, reforçado pela posição dos bancos, onde os lugares sentados seriam organizados simetricamente em relação ao corredor central, seria rematado pela presença simbólica de um transepto. Quanto aos materiais exteriores, prevaleceria o reboco e um embasamento em pedra (Seara, 2011, p.62).

A iluminação natural da Igreja seria feita através de dois rasgos horizontais: um destinado à porta e um outro lateral que apresenta uma proporção semelhante, cuja altura possibilitaria a vista para a praça exterior, que simultaneamente é reforçada pela luz zenital produzida por um jogo de desníveis entre lajes da cobertura.

### **Centro Paroquial e Igreja *Saint-Jacques-de-la-Lande* (2013-17), Rennes, França**

O Centro Paroquial e Igreja em *Saint-Jacques-de-la-Lande* em Rennes (**fig. 35**), encontra-se em construção desde Novembro de 2015. Segundo André Tavares, o edifício

“Aparentemente é simples: as paredes são em betão branco descobrado, as caixilharias padronizadas (...), os pavimentos em pedra mármore ou resina epóxi, as paredes interiores em gesso cartonado. Parece não haver nada que possa enganar. Talvez por isso, (...) conduziu a um impasse: (...), os responsáveis pela construção informaram (...) que «fazer a pormenorização estava fora de questão, isso deveria ficar a cargo de ‘especialistas’». O arquitecto, ciente da sua responsabilidade, defendeu-se: «Se assim for, este projecto não se constrói.»” (Tavares, 2015).

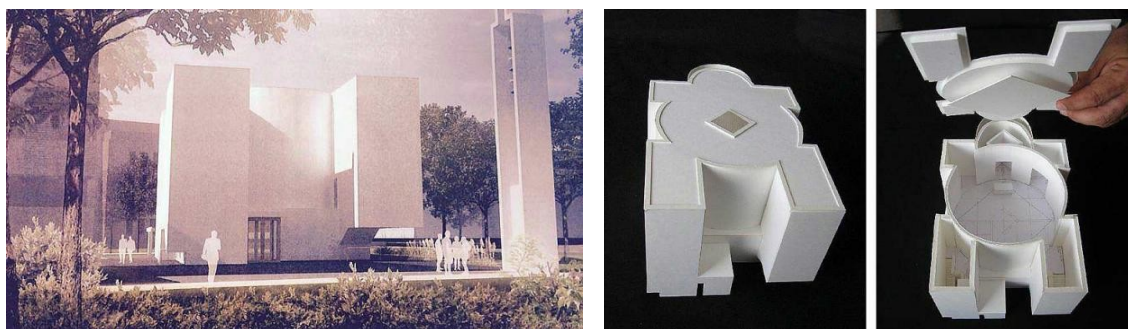


Fig. 35, 36 e 37 – Álvaro Siza, Modelos Tridimensionais (3D e Maquetes), Centro Paroquial e Igreja *Saint-Jacques-de-la-Lande*, Rennes, França (2015-17).<sup>66</sup>

<sup>66</sup> Álvaro Siza Vieira, Igreja de *Saint-Jacques-de-la-Lande*, Rennes, França, 2015-17.

(Imagens disponíveis em: <http://www.ouest-france.fr/bretagne/saint-jacques-de-la-lande-35136/une-nouvelle-eglise-catholique-va-etre-construite-pres-de-rennes-3872493> ).

É um edifício original e interessante, marcado por uma torre sineira e uma cruz (**fig. 35**). No piso térreo localizar-se-á o centro paroquial em continuidade com a praça exterior, e no piso 1 o espaço sagrado de planta circular (**fig. 36 e 37**), sendo a nave da igreja um prisma cilíndrico inserido entre quatro torreões que conformam a volumetria paralelepípedica da construção (Tavares, 2015). De notar que, em semelhança à Capela da Quinta de Santo Ovídio, o edifício é levantado do chão para indicar o acesso à igreja. No interior da mesma, onde os materiais serão maioritariamente brancos, por forma a simbolizar a veste branca da Ressurreição<sup>67</sup>,

“«Os apoios à teatralidade da missa», na expressão de Siza, configuram uma segunda geometria interna de organização do altar, baptistério, posição da cruz e do sacrário. A rotação diagonal da posição da assembleia, a 45 graus relativamente ao eixo de movimento de chegada, confere a surpresa necessária para garantir a singularidade do espaço, e dirige a localização dos elementos em função dos torreões, que captam feixes de iluminação zenital que destacam o altar, o sacrário, o púlpito e a pia baptismal, e configuram o carácter sagrado do lugar. (Tavares, 2015).

#### **4.2.4. DESIGN**

Cronograma das Peças de *Design* no âmbito Religioso:

- **1990-96** – Cerâmica do Batistério e Peças de Culto da Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, Portugal.
- **2008** – Cerâmica da Basílica da Trindade, Fátima, Portugal.

Álvaro Siza Vieira detém uma vasta obra e projetos de cariz religioso. Contudo, vai mais além do que propriamente padece a obra enquanto arquiteto, surgindo como um artista plástico nesta vertente religiosa. Seguidamente, serão apresentadas sumariamente as cerâmicas<sup>68</sup> e as peças de culto da autoria deste arquiteto.

#### **Cerâmicas**

“A preferência de Álvaro Siza pelo azulejo tem a ver com os reflexos, os matizes de luz que este material permite conforme a sua cor e a incidência e intensidade da luz. (...) O azulejo espelha a luz, reflecte-a, ajuda a criar um espírito do lugar.” (Higino, 2008, p.130)

---

<sup>67</sup> Informação disponível em: *ibidem*.

<sup>68</sup> Serão aqui apresentadas as cerâmicas e peças de culto do caso de estudo por se julgar ser pertinente.

Álvaro Siza Vieira não é indiferente ao mundo que o rodeia. A sua obra é o reflexo das suas lembranças, que marcam e gerem a sua forma de atuação. Deste modo, as cerâmicas, conforme o próprio enuncia<sup>69</sup>, estão relacionadas com os desenhos de Henri Matisse, sobre azulejo na capela do Rosário, em Vence (fig. 38 e 39).



Fig. 38 e 39 – Henri Matisse, Azulejos da Capela do Rosário, Vence, França (1948-51).<sup>70</sup>

### **Batistério da Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, Portugal.**

Para a Igreja de Santa Maria desenhou não apenas a pia batismal como também uma imagem sobre o azulejo (fig. 40), representando o batismo de Cristo.

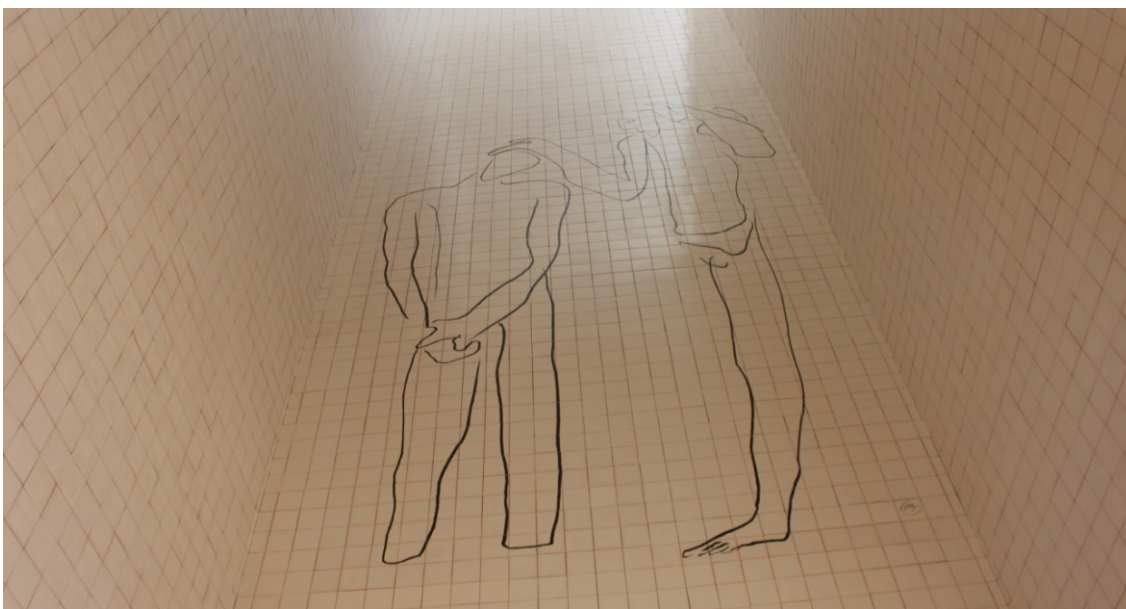


Fig. 40 – Álvaro Siza Vieira, Azulejos do Batistério da Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, Portugal (1990-96).<sup>71</sup>

<sup>69</sup> Álvaro Siza Vieira, a propósito dos azulejos da Basílica da Trindade em Fátima, disponível em : <http://www.publico.pt/portugal/jornal/siza-e-calapez--desenham--para-nova-igreja--de-fatima-214448>

<sup>70</sup> Henri Matisse, Azulejos da Capela do Rosário, Vence, França (1948-51). (Imagens disponíveis em: [http://www.snpcultura.org/tvb\\_capela\\_matisse.html](http://www.snpcultura.org/tvb_capela_matisse.html)).

As figuras, com cerca de 6 metros de altura<sup>72</sup>, de forte carga simbólica, surgem estilizadas e com uma representação que vai ao encontro do referido anteriormente, traço preto sobre um fundo de azulejos branco-creme, que se encontram localizadas por cima da entrada do batistério.

Os azulejos, produzidos de forma artesanal, e por isso detendo uma textura irregular, provocam uns reflexos muito particulares. Tais reflexos são produzidos pela luz zenital, advinda da claraboia localizada por cima do batistério.

### **Basílica da Santíssima Trindade, Fátima, Portugal.**

Impressionado pelo painel de azulejos da Igreja de Santa Maria, Alexander Tombazis, arquiteto grego, autor do projeto da Basílica da Santíssima Trindade em Fátima, convidou Siza Vieira para desenhar vários painéis com o tema “Galilé dos dois apóstolos São Pedro e São Paulo” (**fig. 41**), que representasse as vidas dos mesmos.

Estes painéis, embora estejam num plano subterrâneo, localizados no piso inferior da basílica, entre a Igreja da Santíssima Trindade e o Recinto do Santuário, são iluminados por luz natural. Ocupam uma parede de 150 metros de comprimento e situam-se num corredor de 6 metros de largura, um local de passagem e de acesso às capelas e, por isso, “(...) cortado por sucessivas portas (...)” (Higino, 2008, p.130), de frente para dois espelhos de água, que lhes conferem reflexos e “(...) provocam uma agitação que causa certa perturbação ao olhar” (Higino, 2008, p.132).

---

<sup>71</sup> Álvaro Siza Vieira, *Azulejos do Batistério da Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, (1990-96)*. (Fotografia do Autor, 2018).

<sup>72</sup> Os desenhos das cerâmicas são elaborados sobre papel e posteriormente são aumentados para uma escala maior, próxima da realidade, para então serem produzidos numa fábrica de cerâmica.

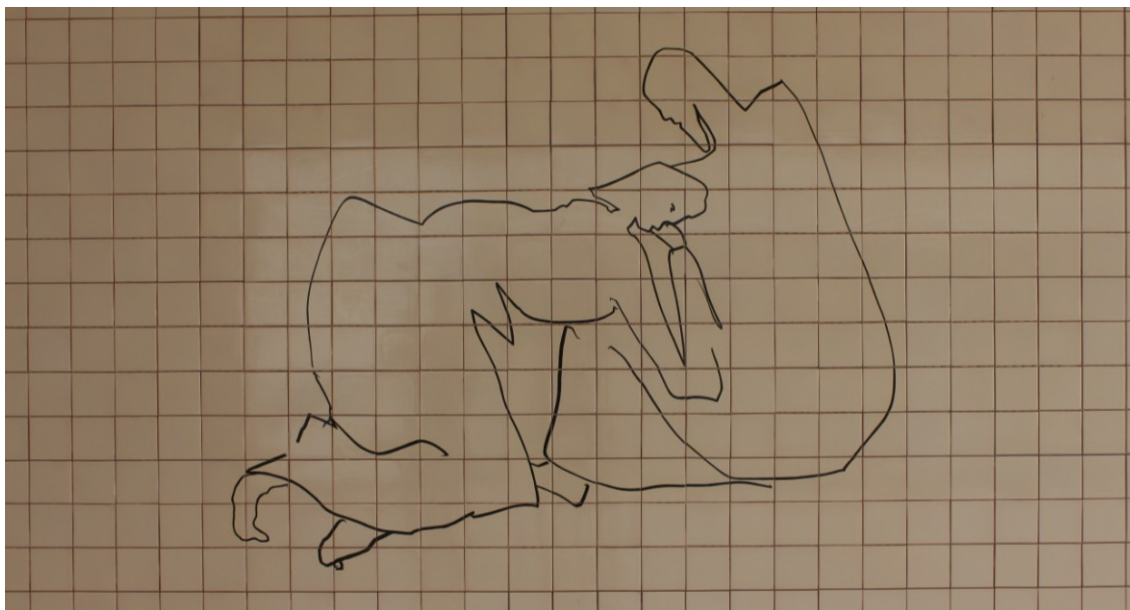


Fig. 41 – Álvaro Siza, 1º Painel desenhado para a Basílica da Trindade, Fátima, Portugal (2008).<sup>73</sup>

À semelhança do anterior projeto, estes desenhos, de uma enorme carga poética e de simbolismo religioso, são realizados a negro sobre azulejo branco-creme de uma simplicidade muito característica do autor.

“O cenário das figuras (...) é a própria parede (...) de azulejos de 14x14 cm (...) Uma parede de quadrículas. Um cenário que não permite uma apreensão de conjunto: não apenas pela natureza de canal do corredor, mas também pela divisão imposta pelo suporte-azulejo. Ao observador não lhe está permitido ganhar profundidade e recuar para ver melhor. Aquilo que se lhe oferece, dá-se obliquamente e de passagem. (...) Quase podemos dizer que se trata de cenas sem cenário. Figuras isoladas, centradas em si mesmas.” (Higino, 2008, p.132).

### Peças de Culto

“No espaço em volta do altar existe uma série de elementos que participam no ritual: o ambão, o próprio altar, o sacrário, as cadeiras dos celebrantes e a cruz, os quais lentamente tomaram corpo e definiram depois o espaço, no respeito pelos movimentos, pré-estabelecidos, da missa.” (Siza, 2000, pp.55-56)

Desenvolvido o tema referente às cerâmicas, é chegado o momento de apresentar algumas imagens e pequenos apontamentos relativamente às peças de culto, desenhadas pelo arquiteto para a **Igreja de Santa Maria**, Marco de Canaveses (1990-96). Estes objetos surgiram na sequência da sua atenção face ao pormenor e à vontade

<sup>73</sup> Álvaro Siza, Painel da Basílica da Santíssima Trindade, Fátima, Portugal (2008). (Fotografia do autor, 2017).

de caracterização global dos espaços, e serão subdivididos em **Peças de Mobiliário e Objetos para uso litúrgico**.

De salientar que, embora esta dissertação não exponha imagens de todos os objetos litúrgicos desenhados pelo arquiteto, este tem vindo a desenvolver diversas peças litúrgicas, tais como conchas para o batismo e um Terço para o centenário das aparições de Fátima. Neste seguimento, está ainda a desenhar para a **Igreja *Saint-Jacques-de-la-Lande***, em Rennes, um cálice, candelabros, tocheiros, entre outros objetos.

### **Peças de Mobiliário**

Na Igreja de Santa Maria, as **cadeiras do celebrante, dos concelebrantes, dos acólitos (o banco curvo adossado à parede) e dos fiéis**, destacam-se pela sua simplicidade, conforme podemos observar nas imagens (**fig. 42 e 43**).

Segundo o próprio Siza, “podemos (...) introduzir diferenças que resultam dos materiais (...), mas no fundo deve subsistir a essência de uma cadeira: a sua relação com o corpo” (Siza, 2000, pp.133-135).

A cadeira do sacerdote celebrante (**fig. 42**), ladeada por outras duas destinadas aos concelebrantes, destaca-se devido ao facto de estar ligeiramente mais elevada e ter uma base em mármore, transmitindo a “(...) ideia forte, (...) de que tudo (...) «está assente no chão»” (Higino *in*: Siza (a), 2000, p. 36).

O destaque da cadeira do celebrante vem ao encontro do defendido pelo Concílio Vaticano II, onde “o Bispo deve ser considerado como o sumo-sacerdote do seu rebanho, de quem deriva e depende, de algum modo, a vida de seus fiéis em Cristo. Por isso, todos devem dar a maior importância à vida litúrgica da diocese que gravita em redor do Bispo (...)” (Vaticano II, 1987, p. 22).

Por outro lado, o banco curvo adossado à parede, destinado aos acólitos, pode ser integrado em continuidade com as seguintes palavras, “convém que a autoridade eclesiástica territorial competente (...) crie uma Comissão litúrgica, que deve servir-se da ajuda de especialistas em liturgia, música, arte sacra e pastoral ”(Vaticano II, 1987, p. 22).

Por último, relativamente às cadeiras dos fiéis (**fig. 43**), a particularidade está na opção de desenhar cadeiras individuais em detrimento dos tradicionais bancos corridos, “(...) uma opção que Siza remete para a memória de uma visita à catedral de Sevilha, (...)” (Seara, 2011, p.58).



Fig. 42 – Siza Vieira, Cadeira dos Celebrante, dos concelebrantes e dos acólitos, Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, Portugal (1990-96).<sup>74</sup>

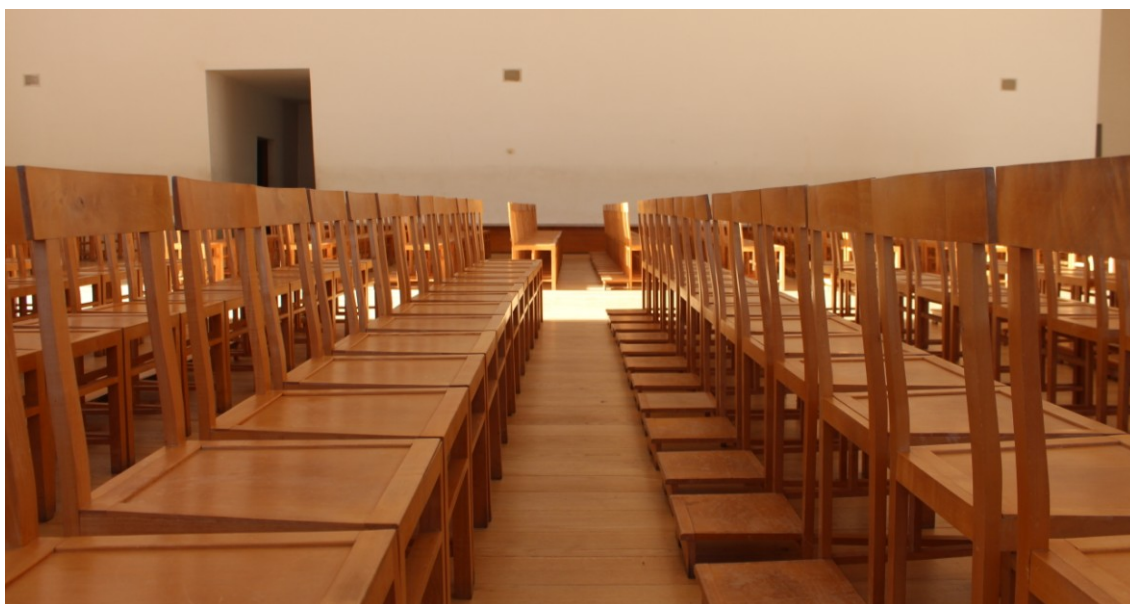


Fig. 43 – Siza Vieira, Cadeira dos Fiéis, Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, Portugal (1990-96).<sup>75</sup>

<sup>74</sup> Álvaro Siza Vieira, Cadeiras da Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, (1990-96). (Fotografia do Autor, 2018).

## **Objetos para uso litúrgico**

Os objetos para uso litúrgico têm uma carga simbólica na liturgia e uma relação direta com a arquitetura sagrada. “As vestes completam a construção do templo, porque objetos litúrgicos e arquitetura estão ligados entre si e devem construir uma unidade. São parte integrante do edifício...” Por conseguinte “Uma Construção não está completa sem estes detalhes. A liturgia dará o “conceito” e a arquitetura dará o estilo da “frase”. (Carlos Azevedo, 2017, p. 20).

“A casula, nos primeiros séculos da vida da igreja, começou por ser um manto, com abertura para enfiar a cabeça, cobrindo dos ombros aos pés. Amplo e gracioso, flutuava com o movimento do corpo, o que lhe valeu o nome de planeta (de *planáomai*: andar errante). Ao longo dos tempos, a casula passou por uma evolução formal e ornamental nem sempre afastada de deformações; passou da ampla, ágil e majestosa casula - chamada casula campanada - a veste recortada na frente, costas a direito com cantos arredondados à altura dos ombros, mais larga atrás do que à frente; este modelo começa a surgir a partir do século XIII e percorre vários séculos até ao renovamento litúrgico; é chamada casula gótica.<sup>76</sup>” (Pe. Fernando Coutinho, 2017, p.45)

Para a Igreja de Santa Maria, a convite da empresa *Letras e Coisas*, Siza Vieira desenhou um conjunto de 6 **Casulas**<sup>77</sup> (**fig. 44**) com as respetivas estolas, seguindo as cores litúrgicas (branco, verde, vermelho, roxo, cor-de-rosa e azul). As Casulas, símbolo de “Pequena Casa” e exclusivas do Sacerdote, são os mantos que se vestem sobre a alva e a estola e simbolizam um acordo que é traduzido pela sua cor, “não mostra o corpo conforme a *natura*, mas conforme a *cultura* (...), torna-o visível de outro modo, acrescentando-lhe graça, para entrar dignamente na sociedade” (Nuno Higinio), e, “devem possuir solene gravidade, dar beleza aos ritos litúrgicos e revestir o ministro com nobreza simples e sem sumptuosidade” (Carlos Azevedo, 2017, p. 19).

---

<sup>75</sup> Álvaro Siza Vieira, Cadeiras da Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, (1990-96). (Fotografia do Autor, 2018).

<sup>76</sup> Cf. CASULA. In DICIONÁRIO Litúrgico para uso do Revmo. Clero e dos fiéis, p. 63-64.

<sup>77</sup> Trata-se de 12 conjuntos, numerados e assinados pelo autor e embalados numa caixa de madeira também desenhada por Álvaro Siza.

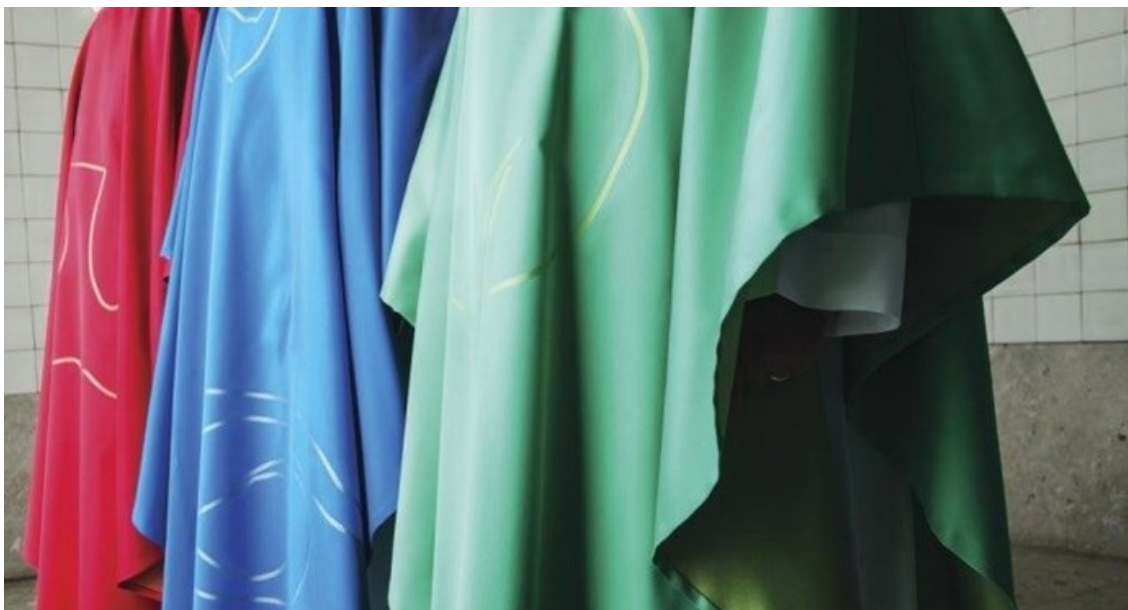


Fig. 44 – Álvaro Siza Vieira, Casulas, (2015).<sup>78</sup>

No entanto, para este arquiteto, aceitar em específico esta encomenda não foi fácil, pois as casulas têm uma enorme simbologia dentro da liturgia e foram muitos os modelos desenhados ao longo da história. Todavia, e conforme adverte Nuno Higinio,

“Álvaro Siza é porventura o primeiro grande artista contemporâneo a conceber um conjunto de casulas e a não ter medo de arriscar e de enfrentar quase vinte séculos de tradição. Afinal, como ele próprio refere no seu livro *Imaginar a evidência*, ‘repetir nunca é repetir’. Todos os artistas trabalham ‘manipulando a memória’, assimilando práticas e experiências mas acrescentando uma nova linguagem e novos recursos técnicos ao já feito pelos seus antepassados. Foi o que aconteceu com as casulas agora apresentadas: sem ofender a tradição, ofereceu a estas vestes litúrgicas um novo espírito, despojado e profundamente autêntico.” (Higinio, 2017, pp. 5 e 6)

Assim, e analogamente aos desenhos sobre azulejo, estas casulas estabelecem um paralelo com as concebidas por Henri Matisse para a capela do Rosário, em Vence, e também serão expostas no Museu do Vaticano.

“A Igreja julgou-se sempre no direito de ser como que o seu árbitro, escolhendo entre as obras dos artistas as que estavam de acordo com a fé, a piedade e as orientações veneráveis da tradição e que melhor pudesse servir ao culto. (...) preocupou-se com muita solicitude em que as alfaias sagradas contribuíssem para a dignidade e beleza do culto, aceitando no decorrer do tempo, na matéria, na forma e na ornamentação, as mudanças que o progresso técnico foi introduzido.” (Vaticano, 1987, p.39)

---

<sup>78</sup> Álvaro Siza Vieira, Casulas, (2015) (Imagens disponíveis em: [http://www.cmjornal.pt/sociedade/detalhe/paramentos\\_do\\_papa\\_espalhados\\_pelo\\_porto?gotocomments=1&act=0&est=Aberto](http://www.cmjornal.pt/sociedade/detalhe/paramentos_do_papa_espalhados_pelo_porto?gotocomments=1&act=0&est=Aberto)).

Álvaro Siza Vieira, em simultâneo com as casulas, desenhou ainda para a mesma Igreja várias **Alfaias**, de onde já é conhecido o Cálice para a consagração do vinho durante a celebração. Existem, no entanto, diversos objetos de carácter religioso da autoria do arquiteto. Falamos, por exemplo, de conchas para o Batismo e de um Terço para a comemoração do centenário das aparições de Fátima 1917 | 2017 (**fig. 45 e 46**), que ficarão inevitavelmente para a história da arte sacra. De momento, está a desenhar para a Igreja *Saint-Jacques-de-la-Lande* (2013-17), em Rennes (França) um cálice, candelabros, tocheiros, entre outros objetos religiosos.



Fig. 45 e 46 – Álvaro Siza Vieira, Terço para a comemoração do centenário das aparições de Fátima, (2015).<sup>79</sup>

<sup>79</sup> Álvaro Siza Vieira, Terço para a comemoração do centenário das aparições de Fátima, (2015). (Fotografias do Autor, 2017).

## **V. CASO DE ESTUDO IGREJA DE SANTA MARIA**

### **5.1. ANÁLISE DO CASO DE ESTUDO:**

#### **A IGREJA DE SANTA MARIA – MARCO DE CANAVESES, PORTUGAL**

“Uma igreja é uma representação humana do divino. É uma mediação humana apontando o próprio Deus. (...) A casa de Deus é a casa dos homens. «Assente no chão», «atenta à beleza e à diversidade da imanência», a casa de Deus é feita «para habitação da eternidade» (Sophia de Mello Breyner Andresen).” (Higino in Siza (a), 2000, pp. 7)

A Igreja de Santa Maria (Marco de Canaveses, 1990-96) faz parte de um complexo religioso cujo projeto foi elaborado pelo arquiteto Álvaro Siza Vieira e encomendado pelo Pároco da Freguesia de Fornos, Nuno Higino. É sabido que, desde cedo, a opção por este arquiteto gerou algumas polémicas no seio da comunidade católica pois, segundo fora referido por alguns, é um arquiteto laico e a população preferia que a nova igreja fosse pensada por um arquiteto de Fé. Todavia, muito embora ciente da controvérsia que a sua opção iria originar, Nuno Higino mostrou-se firme perante a decisão tomada e tal fato foi demonstrado com as seguintes palavras:

“Ao fim da tarde de dia 26 de Setembro de 1989 eu estava diante do Arq. Álvaro Siza. (...) Tinha preparado alguns apontamentos com ideias algo confusas - reconheço-o agora - e uma certeza: convencê-lo a aceitar desenhar a igreja de Marco de Canaveses. Tinha sido recentemente nomeado para esta paróquia e o bispo do Porto tinha-me prevenido para essa necessidade. (...) A decisão de convidar Siza tinha sido pessoal. A minha motivação era, portanto, muito forte e o entusiasmo de alguns (...), a indiferença da maioria e a discordância de poucos (...) em nada alteraram o rumo da decisão.” (Higino, 1998, p. 145)

Obtido o entendimento com o arquiteto, onde “ficou acordado um outro encontro para apresentar o programa da obra (...) e pedido que arranjasse uma equipa de aconselhamento teológico para acompanhar a evolução do projeto” (Higino, 1998, p.145), o que desde logo incrementa os pressupostos do Concílio Vaticano II, – “(...), oíçam os Ordinários de lugar o parecer da Comissão de arte e de outras pessoas particularmente competentes, se for o caso, assim como também das Comissões (...)” (Vaticano II, 1987, p. 40); “(...) utilizando o trabalho de pessoas competentes e consultando Bispos de diversos países do mundo” – (Vaticano II, 1987, p. 19), começaram a preparar e desenvolver o projeto da “(...) geralmente considerada a primeira igreja a responder aos princípios do Concílio Vaticano II” (Seara, 2011, p.52),

“(...) e por isso marcante para a arquitectura sacra mundial” (Higino op. cit. Cruz, 2005, p.19).

## **5.2. IMPLANTAÇÃO:**

### **LOCALIZAÇÃO E ORIENTAÇÃO DO COMPLEXO E IGREJA**

A Igreja de Santa Maria (1990-96), identifica-se como sendo parte de um conjunto religioso composto por um auditório, uma escola para catequese e uma residência destinada a albergar o Pároco da Freguesia de Fornos. “É uma peça calma e poderosa de arquitetura, que não se inspira em nada nem em ninguém. É um lugar atraente, sensual e emocional, para o fim que se destina. (...) uma estrutura minimalista (...) capaz de evocar emoções (...)” (Ghery *in* Cruz, 2005, p.129).

No início da sua construção, nos anos ’90, foi geradora de grandes controvérsias e críticas no seio da população, sendo que, para muitos, a sua forma e implantação não correspondia à tipologia arquitetónica das igrejas clássicas. Porém, analisados os ideais do Concílio Vaticano II, não poderia estar mais ajustada ao seu tempo.

A Igreja nunca considerou um estilo como próprio seu, mas aceitou os estilos de todas as épocas, segundo a índole e condição dos povos e as exigências dos vários ritos, criando deste modo no decorrer dos séculos um tesouro artístico que deve ser conservado cuidadosamente. Seja também cultivada livremente na Igreja a arte do nosso tempo, a arte de todos os povos e religiões, desde que sirva com devida reverência e a devida honra às exigências dos edifícios e ritos sagrados. Assim poderá ela unir a sua voz ao admirável cântico de glória que grandes homens elevaram à fé católica em séculos passados.” (Vaticano, 1987, p.39)

Este conjunto religioso, implantado na entrada da cidade, surge num terreno com uma escarpa bastante acentuada, na confluência entre a malha urbana consolidada e as novas construções e, conforme se poderá constatar pela imagem seguinte (**fig. 47**), não está em conformidade com a orientação clássica das Igrejas (Altar-Mor voltado para Este/Nascente e porta principal para Oeste/Poente). No entanto, não deixa de responder aos ideais do Concílio Vaticano II:

“Não é desejo da Igreja impor, nem mesmo na Liturgia, a não ser quando está em causa a fé e o bem de toda a comunidade, uma forma única e rígida, mas respeitar e procurar desenvolver as qualidades (...)” (Vaticano II, 1987, p.22)

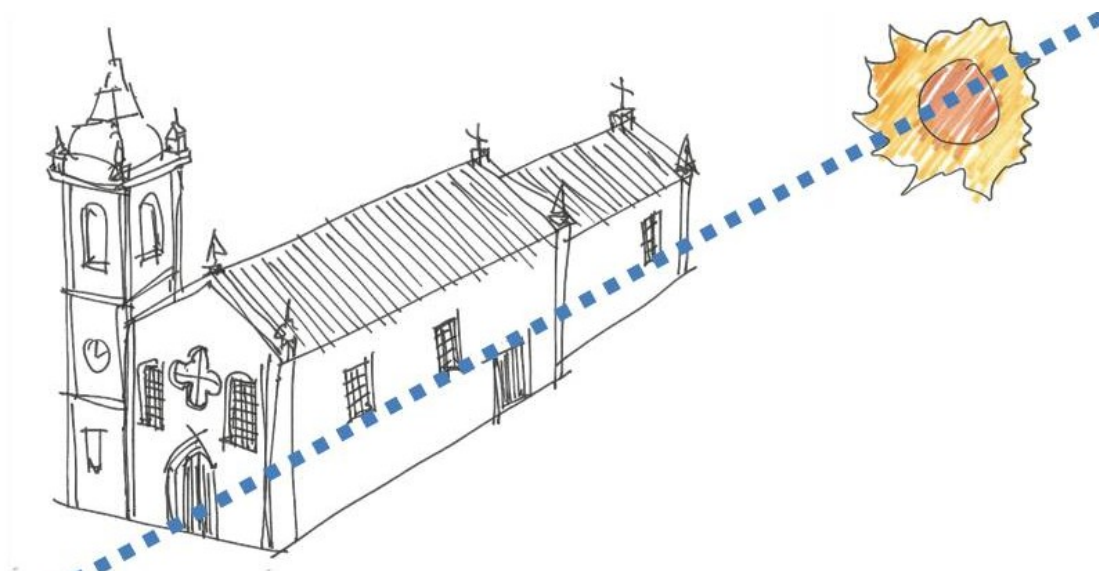


Fig. 47 – Esquema de orientação das igrejas tradicionais (poente – porta de entrada | nascente Altar). Igreja retratada São Martinho de Soalhães. <sup>80</sup>

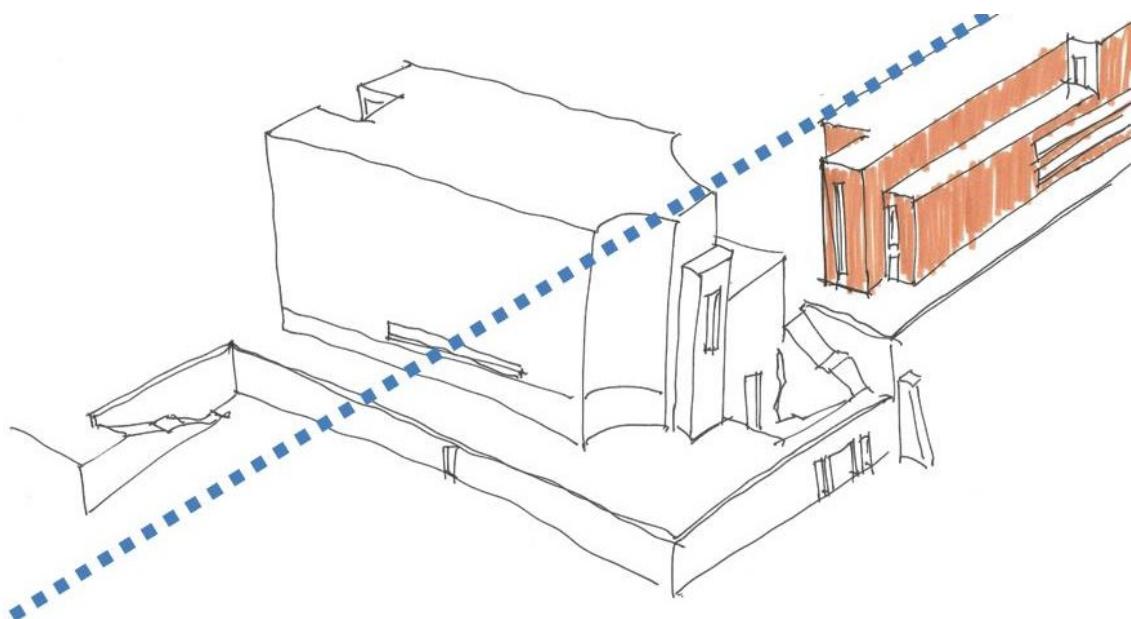


Fig. 48 – Esquema de orientação da igreja de Santa Maria. Influência da malha urbana existente na envolvente na implantação da Igreja e no conjunto paroquial. <sup>81</sup>

Esta Igreja constitui-se enquanto referência num contexto de construções dispersas e contrastantes. É um projeto interessante e importante na conceção da malha urbana do Marco de Canaveses e colmata uma série de problemáticas inerentes ao

<sup>80</sup> Esquema de orientação das igrejas tradicionais (poente – porta de entrada | nascente Altar). Igreja retratada São Martinho de Soalhães. (Esquema do Autor, 2018).

<sup>81</sup> Esquema de orientação da igreja de Santa Maria. Influência da malha urbana existente na envolvente na implantação da Igreja e no conjunto paroquial. (Esquema do Autor, 2018).

território, nomeadamente a diferença de cotas. Nas palavras do arquiteto, o local é descrito da seguinte forma:

“ (...) era um local difícilimo, com grandes diferenças de cota, sobranceiro a uma estrada com muito tráfego. Como se não bastasse, aquela zona estava marcada por edifícios de péssima qualidade. A construção deste centro paroquial é por isso e também a construção de um *lugar*, em substituição de uma escarpa muito acentuada” (Siza, 2000, p.49).



Fig. 49 – Álvaro Siza Vieira, Fachada Noroeste da Igreja de Santa Maria (1990-96).<sup>82</sup>

Para Álvaro Siza, este era um local de difícil adaptação. Não obstante, foi essa mesma envolvente (**fig. 48 e 49**) que lhe serviu de referência para o desenvolvimento do projeto, tendo como referência os edifícios pré-existentes, designadamente “ (...) uma residência para a terceira idade, de uma arquitectura correcta e ordenada (...) e com uma extensão muito significativa em relação à estrada” (Siza, 2000, p.51), localizada na cota superior da escarpa (**fig. 50**).

Foi perante esta sequência de condicionantes que o projeto foi pensado e o resultado final cria uma série de ambivalências no local. Este complexo e igreja criaram um novo espaço urbano e uma nova centralidade urbana, uma **praça** ou **adro**, “ (...) aberto sobre o belíssimo vale de Marco de Canaveses” (Siza, 2000, p.51), “ (...), resultante de um tecido pré-existente e consolidado pelos novos volumes” (Siza, 1998, p.21), protegido do ambiente citadino através de muros de granito e que surgiu pela

---

<sup>82</sup> Álvaro Siza Vieira, Fachada Noroeste da Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses (1990-96). (Fotografia do Autor, 2017).

necessidade de se encontrar uma cota estável que servisse de entrada, de relação entre o centro paroquial e a igreja.



Fig. 50 – Álvaro Siza Vieira, Igreja de Santa Maria e arruamento contíguo, Marco de Canaveses, Portugal (1990-96).<sup>83</sup>

Esta **praça (fig. 51)** tornou-se um lugar muito interessante, merecedora de destaque. Por um lado, pelo facto de conter simultaneamente diversas funções associadas (estabelecer relações com as pré-existências, ser um local de passagem, estar, reunião e convívio da comunidade) e, por outro lado, porque vai ao encontro dos desígnios implementados pelo Concílio Vaticano II, quando é defendido que a Igreja se deve adaptar às mudanças contemporâneas.

“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 reunião de todos os crentes em Cristo, e fortalecer o que pode contribuir para chamar todos ao seio da Igreja. Julga, por isso, dever também interessar-se de modo particular pela reforma e incremento da Liturgia.” (Vaticano II, 1987, p.13)

A relação entre este adro e a cidade é estabelecida através de dois pontos: “ (...) a Nascente, por uma rampa e uma escadaria de dois patamares; e a Poente por um arruamento municipal existente” (Siza, 1998, p.21).

---

<sup>83</sup> Álvaro Siza Vieira, Igreja de Santa Maria e arruamento contíguo, Marco de Canaveses, Portugal (1990-96). (Fotografia do Autor, 2014).



Fig. 51 – Álvaro Siza Vieira, Implantação do Centro Paroquial, Praça ou Adro e Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, Portugal (1990-96).<sup>84</sup>

A **igreja** está implantada com as traseiras voltadas para o ruído, próprio do eixo rodoviário mais próximo, e abre-se sobre a praça. Articula-se em dois níveis, sendo o superior respeitante à assembleia e o inferior à **capela mortuária**, funcionando como a base da própria igreja, os alicerces do novo Templo. Relativamente a esta circunstância, o próprio Álvaro Siza remeteu-nos para um poema de Sophia de Mello Breyner Andresen, no qual esta refere que “A Casa de Deus está assente no chão” (Siza (a), 2000, p. 8). Na prática, a materialização da capela mortuária oferece uma cota de superfície estável sobre a qual a Igreja se conseguiu erguer. Simultaneamente, posicionando-se na zona de cota mais baixa, a capela tem ainda a função de estabelecer um corte com o eixo rodoviário.

O **centro paroquial e residência do pároco** surgem em frente à entrada principal da Igreja e os “volumes definem um grande «U» que se contrapõe ao pequeno «u» (**fig. 52**) formado pelas duas torres, a do campanário e a do baptistério” (Siza, 2000, p.51). Estes espaços desenham o adro e criam através da sua escala mais reduzida uma relação com a envolvente, ajudando assim a definir “(...) o espaço necessário para o grande volume vertical da fachada” (Siza, 2000, p.51) da igreja.

---

<sup>84</sup> Álvaro Siza Vieira, Implantação do Centro Paroquial, Praça ou Adro e Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, Portugal (1990-96). (Fotografia do Autor, 2018).

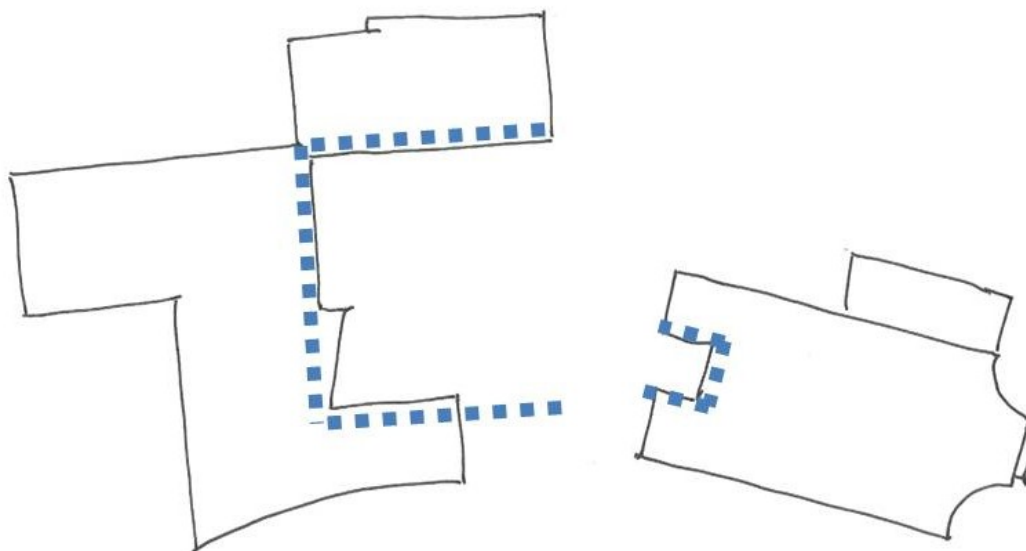


Fig. 52 – Esquema representativo da formação “U” compostos pelos volumes dos edifícios do Centro Paroquial, residência paroquial e Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses.<sup>85</sup>

### **5.3. A FORMA EXTERIOR DA IGREJA:**

#### **ENQUADRAMENTO ENQUANTO EDIFÍCIO RELIGIOSO**

Feita uma breve descrição em torno da implantação e enquadramento geral da Igreja de Santa Maria, onde é possível concluir que afinal as premissas adotadas pelo arquiteto Siza Vieira foram ao encontro das implementações enumeradas pelo Concílio Vaticano II, interessa agora exaltar alguns pontos que caracterizam a volumetria exterior da mesma e enquadrá-los enquanto arquitetura religiosa.

Nesse sentido, e antes de prosseguir com a descrição, importa destacar um dos pontos do Concílio Vaticano II, para que o mesmo seja mercê de ponderação ao longo da descrição:

“Ao promover uma autêntica arte sacra, prefiram os Ordinários à mera sumptuosidade uma beleza que seja nobre. (...) Na construção de edifícios sagrados, tenha-se grande preocupação de que sejam aptos para lá se realizarem as acções litúrgicas e permitam a participação activa dos fiéis.” (Vaticano, 1987, p.39)

Álvaro Siza Vieira, conforme se pode constatar, é um arquiteto muito ligado às questões do lugar e a sua arquitetura é formada numa forte dicotomia entre o novo e o existente, num forte enraizamento com o lugar. Similarmente, o Concílio Vaticano II

<sup>85</sup> Esquema representativo da formação “U” compostos pelos volumes dos edifícios do Centro Paroquial, residência paroquial e Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses. (Esquema do Autor, 2018).

evocou estes mesmos propósitos para a prática religiosa, quando referiu que “pode ser frequentemente muito útil para o povo o uso do vernáculo na administração dos sacramentos e sacramentais. Dê-se-lhe, por isso, maior importância segundo estas normas” (Vaticano II, 1987, p. 27).

Esta igreja, observada à primeira vista, caracteriza-se como sendo uma arquitetura moderna, sem relação com a arquitetura tradicional religiosa. Todavia, se for analisada com atenção e em pormenor, facilmente se chega à conclusão que a sua forma é de base tradicional e integra os desígnios arquitetónicos religiosos, sendo mesmo proclamado pelo próprio arquiteto,

“(…) não obstante as necessárias adaptações, procurei preservar a continuidade com a tradição. (…), observando atentamente o carácter desta igreja, parece evidente que a sua concepção é substancialmente conservadora.” (Siza, 2000, p.63)

Por conseguinte, pode-se dizer que a escolha por este arquiteto terá sido muito sensata, podendo até ser estabelecida uma analogia entre a sua característica regionalista e uma outra deliberação do Concílio Vaticano II, segundo o qual, “(…) na Liturgia, à excepção da distinção que deriva da função litúrgica e da sagrada Ordem e das honras devidas às autoridades civis segundo as leis litúrgicas, não deve fazer-se qualquer acepção de pessoas ou classes sociais, quer nas cerimónias, quer nas solenidades externas” (Vaticano II, 1987, p. 20), ou seja, na Liturgia deverá persistir um espírito de igualdade, tal como a arquitetura não deve ser diferenciada do estilo predominante do local ou do seu tempo.

No volume da Igreja, a característica que mais se destaca é a sua verticalidade, em grande parte evidenciado pela sua grande porta (**fig. 53**), o que nos remete para o Estilo Gótico, com os seus dez metros de altura e três de largura.



Fig. 53 – Álvaro Siza Vieira, Perspetiva exterior da Igreja de Santa Maria e porta de entrada, Marco de Canaveses (1990-96)<sup>86</sup>.

Esta verticalidade pretende estabelecer a ponte com o divino, sendo o elemento de relação entre terra e sagrado. Se num primeiro instante, transmite-nos uma ideia de desproporção mas quando se analisa a sua relação com a vasta paisagem, que caracteriza o horizonte próximo, somos levados a admitir que exprime uma noção de equilíbrio perfeito com a restante edificação. A porta inscreve-se “ (...) numa fachada quadrada de 17,50 m x 17,50 m, tripartida, por avanço de dois corpos laterais, com dimensão, em planta, de 6 x 5 m” (Siza, 1998, p. 23) e, desmaterializando de como deve ser interpretada uma porta de igreja, não se trata de uma barreira que impede o acesso dos crentes, não significa fechamento ou ocultação de algo, mas surge antes como sinónimo de lugar de reunião e de passagem. A sua razão de existir é justificada pela simbologia inerente: a porta da igreja ilustra a experiência de interseção, o ponto de contacto entre o mundo e a igreja, entre a fé vivida e a fé celebrada, entre a terra e o céu, entre o humano e o divino.

Não obstante a simbologia inerente à porta principal, esta, só é aberta em circunstâncias especiais, segundo Siza Vieira,

“A entrada faz-se, normalmente, através de uma porta de vidro, debaixo da torre direita, enquanto a porta grande só é aberta em circunstâncias especiais. Depois do movimento lateral de

---

<sup>86</sup> Álvaro Siza Vieira, Perspetiva exterior da Igreja de Santa Maria e porta de entrada, Marco de Canaveses, (1990-96). (Fotografia do Autor, 2018).

entrada, tem-se a percepção de uma janela baixa e comprida, do lado direito, que permite ainda a vista para o exterior.” (Siza, 2000, pp.51-53)

No imediato da entrada na igreja, pela lateral, o que desde logo ressalta à vista é o vale e as construções em frente, emolduradas pela grande janela horizontal (**fig. 54**).



Fig. 54 – Álvaro Siza Vieira, Fenestração horizontal da Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, (1990-96)<sup>87</sup>.

“Quem entra na igreja tem uma sensação de ordem, de claridade, de limpidez (...) os crentes, mesmo quando se acolhem neste refúgio, não esquecem a sua ligação, (...), ao mundo” (Higino *in* Siza (a), 2000, p.26), conforme sugeriu o Concílio Vaticano II. Tal característica causou alguma polémica, sendo o arquiteto acusado de não ir ao encontro do ambiente de recolhimento a que estamos habituados numa igreja (Siza, 2000, p.53), o qual comentou da seguinte forma:

“Sempre me impressionou muito o obsessivo convite à meditação que se sente na maior parte das igrejas (...) as aberturas são colocadas frequentemente a uma altura tal que não permite que se olhe para o exterior, ao mesmo tempo que a utilização dos vitrais elimina a continuidade e a transparência. Ao contrário, parece-me que as recentes modificações na liturgia contrastam com esta visão de espaço fechado e segregado.” (Siza, 2000, p.61)

---

<sup>87</sup> Álvaro Siza Vieira, Fenestração horizontal da Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, (1990-96). (Fotografia do Autor, 2018).

#### **5.4. MATERIAIS DE CONSTRUÇÃO: SÍMBOLO DO SAGRADO**

Olhando de relance para a igreja, principalmente para a fachada Nordeste, a “ (...) mais dúctil e graciosa, pela introdução de elementos curvos e pela diferença de altura de diversos volumes” (Higino *in* Siza (a), 2000, p. 12), o que ressalta à primeira vista é o forte contraste entre a sua base em **granito** e o **corpo branco (fig. 55)** que surge sobre a mesma. Se o **branco** simboliza a pureza, a **pedra** do embasamento em tudo se relaciona com os princípios orientadores da Igreja.

“A Igreja é também muitas vezes chamada construção de Deus (1Cor. 3,9). O próprio Senhor se comparou à pedra que os construtores rejeitaram e se tornou pedra angular (Mt. 21,42 par.; Act. 4,11; 1 Ped. 2,7; Salm. 117,22). Sobre esse fundamento é a Igreja construída pelos Apóstolos (cfr. 1 Cor. 3,11), e d’Ele recebe firmeza e coesão. Esta construção recebe vários nomes: casa de Deus no Espírito (cfr. Ef. 2, 19-22); tabernáculo de Deus com os homens (Apoc. 21,3); e sobretudo «templo» santo, o qual, representado pelos santuários de pedra e louvado pelos Santos Padres, é com razão comparado, na Liturgia, à cidade santa, a nova Jerusalém.”  
(Vaticano, 1987, p.45)



Fig. 55 – Álvaro Siza Vieira, Corpo Branco sobre a base de Granito (Fachada Nordeste) da Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, (1990-96).<sup>88</sup>

<sup>88</sup> Álvaro Siza Vieira, Corpo Branco sobre a base de Granito (Fachada Nordeste) da Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses (1990-96). (Fotografia do Autor, 2018).

Paralelamente, para o arquiteto, o granito é ainda “ (...) nesta região, (...) um dos elementos mais importantes na paisagem, quer na Natureza quer na construção” (Siza, 2000, p.67) e, foi por isso, do seu ponto de vista, o material mais adequado para aplicar naquele lugar. Para além disso, e porque se trata de uma igreja, um lugar com história, que na generalidade toda a comunidade frequenta, os materiais deverão estabelecer uma conexão com o seu quotidiano.

Desta forma, o grande volume da igreja, dotado de superfícies lisas, brancas e brilhantes afirma-se sobre as construções vizinhas e mantém o papel de tipologia arquitetónica enquanto referência. Nas palavras do arquiteto:

“Neste projecto, a plataforma em granito surge como um contraponto necessário à leveza e composição geométrica do volume branco. Em algumas horas do dia a igreja quase que se desmaterializa: ora parece desaparecer, ora, noutras ocasiões, sobressai quase que violentamente. Era por isso necessária uma base que a prendesse ao solo.” (Siza, 2000, p.67)

Nos revestimentos interiores da igreja foram empregues essencialmente três materiais: madeira, azulejo e reboco (**fig. 56**). Porém, dos três, o que mais se destaca é o **azulejo**<sup>89</sup>. Não sendo uma novidade o emprego deste material em edifícios deste tipo, uma vez que se pode observar em muitas outras igrejas clássicas, neste caso em concreto foi empregue ao longo das paredes. Produzido artesanalmente e de superfície irregular, para além de se apresentar enquanto material de construção, capaz de resolver o problema da continuidade, contém ainda a função de refletir a luz produzida pelas fenestranças.

De realçar que, a escolha por este material surgiu da necessidade de criar um rodapé que não quebrasse a verticalidade inerente a esta igreja. No entanto, através da aplicação de cerâmicos, conseguiu não só uma continuidade com o reboco, como ainda um efeito único, gerado pela reflexão da luz na irregularidade dos azulejos artesanais e juntas.

---

<sup>89</sup> Os azulejos da parede da capela batismal foram descritos com maior pormenor no capítulo anterior.



Fig. 56 – Álvaro Siza Vieira, Materiais utilizados no interior da Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, (1990-96).<sup>90</sup>

## 5.5. INTERIOR DA IGREJA DE SANTA MARIA: COMPOSIÇÃO E ORGANIZAÇÃO

“Revejam-se o mais depressa possível, juntamente com os livros litúrgicos, (...), os cânones e determinações eclesiásticas atinentes ao conjunto das coisas externas que se referem ao culto, sobretudo quanto a uma construção funcional e digna dos edifícios sagrados, erecção e forma dos altares, nobreza, disposição e segurança dos sacrários, dignidade e funcionalidade do baptistério, conveniente disposição das imagens, decoração e ornamentos. Corrijam-se ou desapareçam as normas que parecem menos de acordo com a reforma Litúrgica; mantenham-se e introduzam-se as que forem julgadas aptas a promove-la. (...), o sagrado Concílio concede às Conferências episcopais das várias religiões a faculdade de fazer a adaptação às necessidades e costumes dos lugares, segundo o art. 22 desta Constituição.” (Vaticano, 1987, p.40)

### CORPO

O corpo da igreja (**fig. 57**), segundo descrição na Memória Descritiva (Anteprojecto), articula-se em dois pisos e possui “(...) planta (...) rectangular e de uma só Nave, com a profundidade máxima de 30 m e largura e altura iguais (16.50 m). O Acesso Principal e o Altar situam-se, respectivamente, nos extremos Sudoeste e Nordeste do eixo longitudinal da Nave.” (Siza, 1998, p.23). A “Sacristia, Cartório, Confessionários e Sala de Reuniões, bem como o espaço em prolongamento lateral do

<sup>90</sup> Álvaro Siza Vieira, Materiais utilizados no interior da Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, (1990-96). (Fotografia do Autor, 2018).

Altar e a escada e ascensor de acesso à Capela Mortuária, ocupam um volume de planta rectangular (...), adossado ao corpo da Igreja.” (Siza, 1998, p.25)

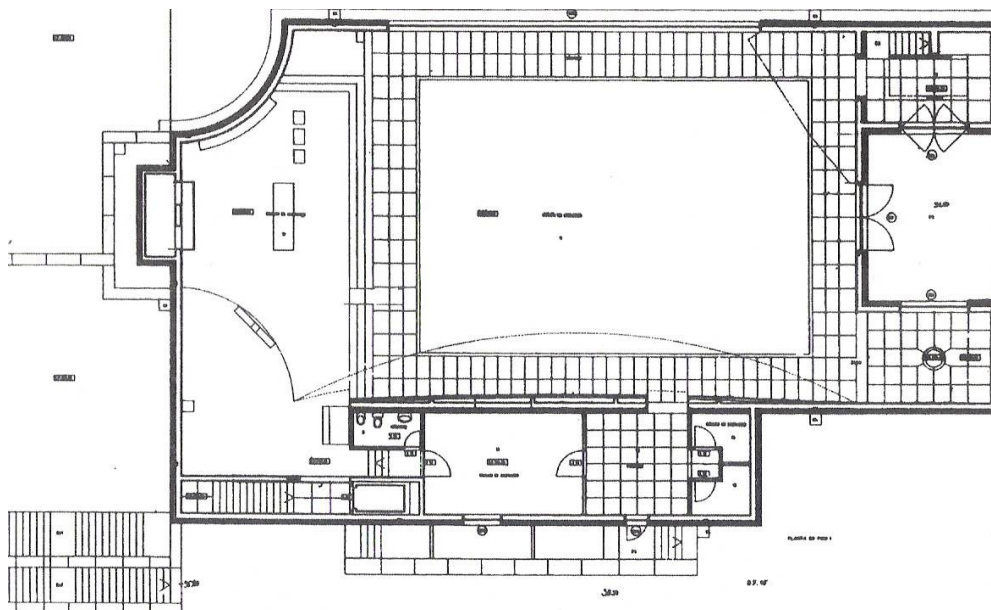


Fig. 57 – Álvaro Siza Vieira, Planta do Piso térreo da Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, (1990-96).<sup>91</sup>

O corpo da igreja é ocupado maioritariamente pelas 400 cadeiras<sup>92</sup> destinadas aos fiéis, que se alinham simetricamente em relação a um corredor central de 3.00 m, e estão distanciadas 2.00 m das paredes laterais. Por outro lado, existem ainda na lateral do altar outras cadeiras que apenas diferem das anteriores pelo seu posicionamento, pelo que em tudo o resto são iguais e destinam-se ao Coro. Relativamente a este tema, importa salientar a similaridade da posição dos diversos intervenientes da Liturgia, com destaque muito idêntico, faz recordar umas palavras do Concílio Vaticano II: “Os que servem ao altar, os leitores, comentadores e elementos do grupo coral desempenham também um autêntico ministério litúrgico” (Vaticano II, 1987, p.19).

<sup>91</sup> Álvaro Siza Vieira, Plantas do Piso térreo da Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, (1990-96). (Imagem retirada de: Siza, 2000, p. 59).

<sup>92</sup> No que concerne à descrição das Cadeiras dos Fiéis e Celebrantes, foi desenvolvido o tema, embora sumariamente, no capítulo anterior, aquando da descrição das peças de Design religioso desenhadas pelo arquiteto.

## **PRESBITÉRIO**

Nesta igreja (**fig. 58**), a relação entre o **presbitério** e a nave é estreita e contínua, tendo uma comunicação muito direta pois, segundo o Concílio Vaticano II, “na reforma e incremento da sagrada Liturgia, deve dar-se a maior atenção a esta plena activa participação de todo o povo porque ela é a primeira e necessária fonte onde os fiéis hão-de beber o espírito genuinamente cristão” (Vaticano II, 1987, p.17).



Fig. 58 – Álvaro Siza Vieira, Perspetiva geral do interior e Altar da Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses (1990-96).<sup>93</sup>

Ao contrário do que acontecia nas Igrejas anteriores ao Concílio Vaticano II, em que diversas vezes o presbitério era separado por um gradeamento, agora defende-se que deverá existir uma acomodação às “leis universais às condições particulares dos tempos e dos lugares, de maneira que a formação corresponda sempre às necessidades daquelas regiões em que há-de exercer-se o ministério sacerdotal” (Vaticano, 1987, p.187), devendo o povo estar integrado na celebração.

“É desejo ardente na mãe Igreja que todos os fiéis cheguem àquela plena, consciente e activa participação nas celebrações litúrgicas que a própria natureza da Liturgia exige e que é, por força do Baptismo, um direito e um dever do povo cristão.” (Vaticano II, 1987, p.17)

---

<sup>93</sup> Álvaro Siza Vieira, Perspetiva geral do interior e Altar da Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses (1990-96). (Fotografia do Autor, 2018).

O espaço do presbitério é, assim, caracterizado por conter uma série de elementos envolventes necessários no ritual da celebração, designadamente, o próprio altar, o sacrário, a cruz, as cadeiras dos Ministros ou Concelebrantes, a Cadeira Presidencial e o ambão, sendo que estes dois últimos estão “(...) ligeiramente avançados no sentido da Nave” (Siza, 1998, p.23), posição essa sobre a qual se falou no capítulo anterior.

“Cada um no seu ofício, sintam-se todos sujeitos à lei comum do trabalho, e, enquanto buscam as coisas necessárias à sustentação e às obras, ponham de lado toda a solicitude exagerada e entreguem-se à providência do Pai celeste (cfr. Mt. 6,25). (...), evitem, (...), toda a aparência de luxo, de lucro exagerado e de acumulação de bens.” (Vaticano, 1987, p.180)

Todos os elementos que compõem o presbitério surgem à imagem dos critérios definidos pelo Concílio Vaticano II, com uma enorme simplicidade, despojados, representados apenas na sua essência, numa “pobreza voluntária abraçada para seguir a Cristo, do que ela é um sinal hoje muito apreciado, seja diligentemente cultivado pelos religiosos e, se for necessário, exprima-se até sob novas formas” (Vaticano, 1987, p.180). Tal problemática é colocada pelo Concílio Vaticano II, uma vez que na sua opinião, a decoração interior, em especial o altar, era causa de distração na celebração litúrgica. Cumulativamente, o Concílio Vaticano II propôs ainda “(...) a revisão do texto e das cerimónias do rito das Ordenações. As alocações do Bispo, no início da ordenação ou sagração, podem ser em vernáculo. Na sagração episcopal, todos os Bispos presentes podem fazer a imposição das mãos. (...) uma revisão dos sacramentos, tendo presente o princípio fundamental de uma participação consciente, activa e fácil dos fiéis, bem como as necessidades do nosso tempo. Podem acrescentar-se nos Rituais, (...), novos sacramentais conforme as necessidades o pedirem.” (Vaticano II, 1987, p.29), pretendendo que seja dada especial atenção aos pormenores do celebrante e do culto, num local isento de decoração e que permite o foco direto da assembleia sobre a pessoa ou pessoas que compõem a celebração da Liturgia.

Esta composição de elementos dialoga com os feixes de luz, essenciais na leitura espacial da igreja, que recaem sobre as formas curvas dos limites laterais da abside e sobre o espaço da igreja em geral, tema esse que é abordado posteriormente.

## **Altar**

O **altar**, consolidado tendo em conta os novos trâmites impulsionados pelo Concílio Vaticano II, no que respeita à “sua significação de «mesa do Senhor»” (Higino *in* Siza (a), 2000, p.32), é assinalado e prolongado pelas duas aberturas que surgem por detrás deste, pelas quais, mais uma vez, entra uma luz que é filtrada por uma alta chaminé, criando um efeito único e muito peculiar desta igreja. Ocupa o eixo central da igreja e “(...) está assinalado por uma diminuição da largura relativamente à Nave, e pela forma interiormente convexa e exteriormente côncava das paredes laterais (...)”(Siza, 1998, p.23). O seu pavimento está elevado relativamente à nave em cerca de 45cm (3 degraus), de modo a que este se eleve simbolicamente ao divino, remetendo-nos para uma forma muito idêntica às igrejas tradicionais.

## **Cadeira Presidencial**

A cadeira presidencial (**fig. 59**), tem simbolismo representativo do Senhor como celebrante.



Fig. 59 – Álvaro Siza Vieira, Cadeira Presidencial, Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses

(1990-96).<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> Álvaro Siza Vieira, Cadeira Presidencial, Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, (1990-96). (Fotografias do Autor, 2018).

“A cadeira do sacerdote celebrante há-de significar o seu múnus de presidente da assembleia e guia de oração”. A sua colocação no presbitério deve facilitar a “comunicação entre o sacerdote e a assembleia dos fiéis. Deve evitar-se todo o aspecto de trono”. (instrução Geral do Missal Romano, 271). A cadeira de presidência não é um elemento meramente funcional, como os restantes assentos para outros ministros, para os acólitos e para os fiéis. É um lugar simbólico: da sede presidencial é o próprio Cristo que preside à assembleia na pessoa do ministro. É um lugar preparado para o Senhor e não um lugar de honra reservado ao ministro.” (Nuno Higinio, 2000, p. 36)

### **Ambão**

“À língua vernácula pode dar-se, nas missas celebradas com o povo, um lugar conveniente, sobretudo nas leituras e na «oração comum» e, segundo as diversas circunstâncias dos lugares, nas partes que pertencem ao povo, (...)” (Vaticano II, 1987, p.25)

O Ambão (**fig. 60**), que tem como função a proclamação da Palavra de Deus através de leituras bíblicas, é o elemento mais avançado do presbitério e está encastrado nos degraus do mesmo. Também neste caso o Concílio Vaticano II teve uma grande influência, evocando as seguintes palavras:

“Para fomentar a participação activa, promovam-se as aclamações dos fiéis, as respostas, a salmodia, as antífonas, os cânticos, bem como as acções, gestos e atitudes corporais. Não deve deixar de observar-se, a seu tempo, um silêncio sagrado.” (Vaticano II, 1987, p.20)

Deste modo, podemos dizer que um dos objetivos do Concílio Vaticano II está relacionado com a recuperação do significado da Palavra através de leituras bíblicas, que anteriormente apenas eram realizadas como preparação da celebração eucarística. Todavia, muito embora esta participação da assembleia na liturgia seja importante, nunca é demais realçar que o silêncio continua a ser sagrado, sendo imperativo existir a dicotomia entre a festa (leituras e cânticos) e o silêncio.

De salientar ainda que, conforme acontece com os restantes elementos da igreja, o ambão é igualmente despojado de ornamentos, numa simplicidade muito própria e «está assente no chão».

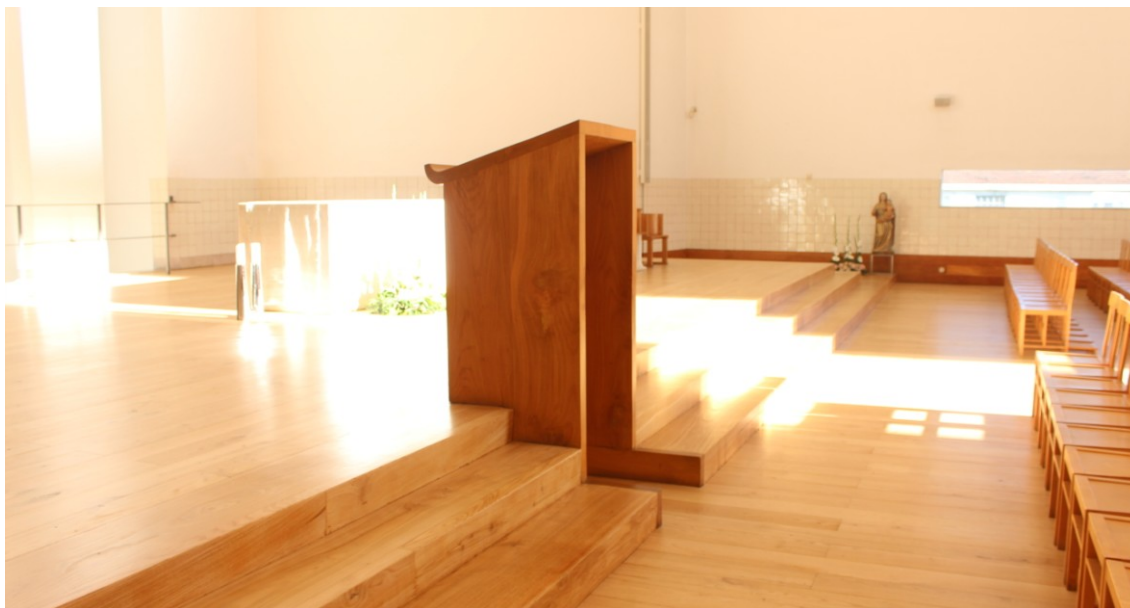


Fig. 60 – Álvaro Siza Vieira, Ambão, Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses (1990-96).<sup>95</sup>

Analisando tudo o que foi apresentado e desenvolvido anteriormente, respeitante aos diversos elementos que compõem a igreja, podemos aferir, conforme nos recorda o próprio arquiteto, que “estamos afinal muito próximos das igrejas portuguesas que encontramos em toda a parte, (...) inscreve-se numa certa continuidade, apesar de algumas alterações mais ou menos fortes inerentes à época actual (...)” (Siza *in* Machabert *et al.*, 2009, p.179).

### **BATISTÉRIO**

“O sagrado Concílio volta-se primeiramente para os fiéis católicos. Fundado na Escritura e Tradição, ensina que esta Igreja, peregrina sobre a terra, é necessária para a salvação. Com efeito, só Cristo é mediador e caminho de salvação e Ele torna-Se-nos presente no Seu corpo, que é a Igreja; ao inculcar expressamente a necessidade da fé e do Baptismo (cfr. Mc. 16,16; Jo. 3,15), confirmou simultaneamente a necessidade da Igreja, para a qual os homens entram pela porta do Baptismo.” (Vaticano, 1987, p.70)

---

<sup>95</sup> Álvaro Siza Vieira, Ambão, Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, (1990-96). (Fotografia do Autor, 2018).



Fig. 61 – Álvaro Siza Vieira, Acesso Batistério, Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses (1990-96).<sup>96</sup>

“O Baptistério encontra-se junto à entrada principal, ocupando toda a altura de um dos volumes avançados da fachada” (Siza, 1998, p.25) (**fig. 61 e 62**). De notar, que a localização do baptistério junto à porta da entrada, dada a importância e carga que o batismo detém na união da igreja, foi alvo de muita reflexão. Se, por um lado, o arquiteto considerava que faria sentido colocar o baptistério junto à entrada principal, próximo da entrada do templo, por outro, ponderava localizá-lo junto ao altar, para que o batismo pudesse ser assistido por toda a assembleia, tendo em conta os pressupostos impulsionados pelo Concílio Vaticano.

“O sagrado Concílio, guarda fiel da tradição, declara que a santa mãe Igreja considera iguais em direito e honra todos os ritos legitimamente reconhecidos, quer que se mantenham e sejam por todos os meios promovidos, e deseja que, onde for necessário, sejam prudente e integralmente revistos no espírito da sã tradição a lhes seja dado novo vigor, de acordo com as circunstâncias e as necessidades do nosso tempo.” (Vaticano II, 1987, p.13)

Assim e após muita meditação, sendo que inicialmente fora projetado para ser “(...) colocado ao lado do altar, foi desviado para perto da entrada, para que anunciasse a presença da assembleia” (Siza, 2000, p.63), acabando, assim, por optar pela solução mais ligada ao passado histórico.

---

<sup>96</sup> Álvaro Siza Vieira, Acesso Batistério da Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, (1990-96). (Fotografia do Autor, 2018).



Fig.62 – Álvaro Siza Vieira, Pia Batismal da Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses (1990-96).<sup>97</sup>

Analogamente aos restantes espaços, o batistério é despojado de ornamentos e contém a simplicidade muito própria desta igreja, à luz do estabelecido no Concílio Vaticano II. Para além disso, o facto de estar localizado um degrau abaixo relativamente ao corpo da igreja, traduz uma definição espacial muito clara. Na sua essência, o batistério é caracterizado por uma pia batismal em mármore e pela imagem representativa do Batismo de Cristo, que se encontra gravada numa das paredes em azulejo<sup>98</sup>, tema abordado no capítulo anterior. No que respeita aos materiais, foi empregue mármore no revestimento do pavimento, no rodapé e azulejos nas paredes (**fig. 62**), material muito característico desta igreja<sup>99</sup>.

---

<sup>97</sup> Álvaro Siza Vieira, Pia Batismal da Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, (1990-96). (Fotografia do Autor, 2018).

<sup>98</sup> O tema referente à cerâmica na obra da Igreja de Santa Maria foi desenvolvido com maior pormenor na página 60 do capítulo anterior em Peças Design.

<sup>99</sup> “Numa primeira fase, o azulejo ladeava toda a igreja; depois, quer pela necessidade da parede curva chegar até ao solo, quer pela problemática solução do seu contacto com as portas, o seu uso foi limitado. Um dos objectivos de que se não podia abdicar consistia exactamente em evitar que os pormenores fossem tão evidentes que competissem com a estrutura do espaço. Trabalhei intensamente na relação, encontro e transição dos materiais.” (Siza, 2000, p.65).

## **A CRUZ, O SACRÁRIO, IMAGEM DA VIRGEM E O ÓRGÃO**

Antes de dar por terminada a descrição da Igreja de Santa Maria, urge a necessidade de deixar aqui alguns apontamentos relativamente à Cruz, ao Sacrário, à imagem da Virgem, e Órgão, elementos muito peculiares, dada pela sua função, forma e localização e, obviamente, pela sua importância no desenvolvimento da celebração.

### **Cruz**

“...Cristo está sempre presente na sua Igreja, especialmente nas acções litúrgicas.”

(Vaticano II, 1987, p. 15)

A cruz (**fig. 63**), colocada próxima do altar, foi pensada numa primeira fase para ser executada “(...) em madeira, com um trabalho dos contornos não muito bem definido e com volumes sobrepostos, que sugeriam a figura de Cristo. Depois o desenho passou por muitas outras fases (...)” (Siza, 2000, p.67), todavia, culminou numa cruz de traços simplificados, revestida por uma lâmina de ouro, que “(...) dará, então, uma maior desmaterialização e, não reivindicando protagonismo, reagirá imprevisivelmente com o espaço” (Siza, 2000, p.67).



Fig. 63 – Álvaro Siza Vieira, Cruz da Igreja Santa Maria, Marco de Canaveses (1990-96).<sup>100</sup>

<sup>100</sup> Álvaro Siza Vieira, Cruz da Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, (1990-96). (Fotografia do Autor, 2018).

## **Sacrário**

Nesta linha representativa surge o sacrário (**fig. 64**), “(...) o lugar onde se guarda a reserva eucarística, o pão que não foi consumido na comunhão (...), não deve estar demasiado afastado do altar” (Higino *in*: Siza (a), 2000, p.38) e que, paralelamente aos restantes espaços criados, se assume como uma peça despojada, que não domina pela sua ordem estética, mas pela sua função. Conforme acontece em toda a igreja, também aqui emerge a simplicidade inerente aos princípios pós Concílio Vaticano II, onde “cada coisa está no seu sítio duma forma natural e justa (...) Deus é a ordem e o ordenador, (...)” (Higino *in*: Siza (a), 2000, p.24).

Segundo o próprio arquiteto, “a Reserva Eucarística encontra-se no limiar do espaço de alargamento a Noroeste, sobre uma base de pedra” (Siza, 1998, p.23), indo ao encontro do anteriormente enunciado:

“A base que o suporta (...) reforça a ideia (...) de que nesta igreja «está tudo assente no chão», insinua, por outro lado, a convicção de que um tesouro precioso (o próprio sacrário, um cubo em cerejeira totalmente revestido de prata) é suportado por uma base frágil, (...)”

(Higino *in*: Siza (a), 2000, p.38)



Fig. 64 – Álvaro Siza Vieira, Sacrário da Igreja Santa Maria, Marco de Canaveses (1990-96).<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> Álvaro Siza Vieira, Sacrário da Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, (1990-96). (Fotografia do Autor, 2018).

### **Imagem da Virgem**

Relativamente à imagem da Virgem (**fig. 65**), é importante destacar o seu posicionamento, pois está colocada “(...) num lugar de destaque, mas ao nível da assembleia, destinando-lhe o primeiro lugar (...), voltada para o lugar da Palavras (ambão), (...) para a cruz, (...) para o altar, (...)” (Higino *in*: Siza (a), 2000, p.42), conforme nos sugeriu o próprio arquiteto:

“(...) quase tão alta como os fiéis e não está assente em pedestal (...). Todavia, “(...) um teólogo (...) elogiou o respeito pelos actuais princípios da liturgia, que acentuam a mediação da Virgem entre Deus e os homens e, por conseguinte, entre os homens. De facto, a estátua da Nossa Senhora tem uma posição intermédia: colocada na extremidade da janela e sujeita a uma luz muito intensa, (...)” (Siza, 2000, p.53)



Fig. 65 – Álvaro Siza Vieira, Estátua da Virgem, Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses (1990-96).<sup>102</sup>

Assim, e ao contrário do que acontecia nas igrejas clássicas em que os Santos estavam elevados à semelhança da figura de Cristo, nesta igreja a estátua encontra-se num nível inferior, assente no chão, o que nos remete para os ideais impulsionados pelo Concílio Vaticano II, destacando-se as seguintes palavras: “mantenha-se o uso de expor imagens nas igrejas à veneração dos fiéis. Sejam, no entanto, em número comedido e na ordem devida, para não causar estranheza aos fiéis nem contemporizar com uma devoção menos ortodoxa.” (Vaticano, 1987, p. 39)

---

<sup>102</sup> Álvaro Siza Vieira, Estátua da Virgem Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, (1990-96). (Fotografia do Autor, 2018).

## ÓRGÃO DE TUBOS

“A música sacra será, (...), tanto mais santa quanto mais intimamente unida estiver à acção litúrgica, quer como expressão delicada da oração, quer como factor de comunhão, quer como elemento de maior solenidade nas funções sagradas. A Igreja aprova e aceita no culto divino todas as formas autênticas de arte, desde que dotadas das qualidades requeridas. (...) Promova-se muito o canto popular religioso, para que os fiéis possam cantar tanto nos exercícios piedosos e sagrados como nas próprias acções litúrgicas, segundo o que as rubricas determinam. (...) Tenha-se em grande apreço na Igreja latina o órgão de tubos, instrumento musical tradicional e cujo som é capaz de dar às cerimónias do culto um esplendor extraordinário e elevar e elevar poderosamente o espírito para Deus.” (Vaticano, 1987, pp.37-38)

A torre oposta ao batistério é ocupada pela antecâmara da entrada lateral e pela escada de acesso ao órgão de tubos e sinos (**fig. 66**). O órgão de tubos, com uma localização privilegiada, localizado numa cota alta, detém grande importância no espaço interior da igreja, pois traduz uma das alterações impulsionadas pelo Concílio Vaticano II, para a qual Álvaro Siza teve atenção, uma vez que “a acção litúrgica reveste-se de maior nobreza quando é celebrada de modo solene com canto, com a presença dos ministros sagrados e a participação activa do povo.” (Vaticano, 1987, p.37)



Fig.66 – Álvaro Siza Vieira, Órgão de tubos da Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses (1990-96).<sup>103</sup>

<sup>103</sup> Álvaro Siza Vieira, Órgão de tubos da Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, (1990-96). (Fotografia do Autor, 2018).

## 5.6. IMPORTÂNCIA DA LUZ NO ESPAÇO SAGRADO

“Deus é a liberdade, a absoluta transparência e a ilimitada generosidade. Foi assim que quisemos dedicar-lhe esta igreja lisa, alva misteriosa por fora e cheia de luz e verdade por dentro.” (Higino *in* Siza (a), 2000, p. 4)

Nesta igreja, conforme acontece em geral com os espaços religiosos, a luz é um elemento de grande força na produção espacial, símbolo dos seres humanos para representar o divino, somos remetidos, mais uma vez, para os ideais expressos pelo Concílio Vaticano II, onde está descrito que “a autêntica natureza da verdadeira Igreja, (...) é simultaneamente humana e divina, visível e dotada de elementos invisíveis” (Vaticano, 1987, p.13).

O Concílio Vaticano II defende ainda que se deve criar um lugar “onde os cristãos possam mostrar que são luz do mundo, embora não sejam deste mundo, e que glorificam o Pai diante dos homens” (Vaticano II, 1987, p.16). Nesse sentido, nesta igreja a luz é parte integrante da obra e interfere intencionalmente na experiência estético-sensorial que os fiéis vivenciam no interior do espaço religioso. Contudo, “pela primeira vez numa igreja católica, os crentes podem, enquanto assistem ao serviço religioso, deixar que o olhar se espraie pelo imenso vale daquela região do Douro” (Cruz, 2005, p.144).

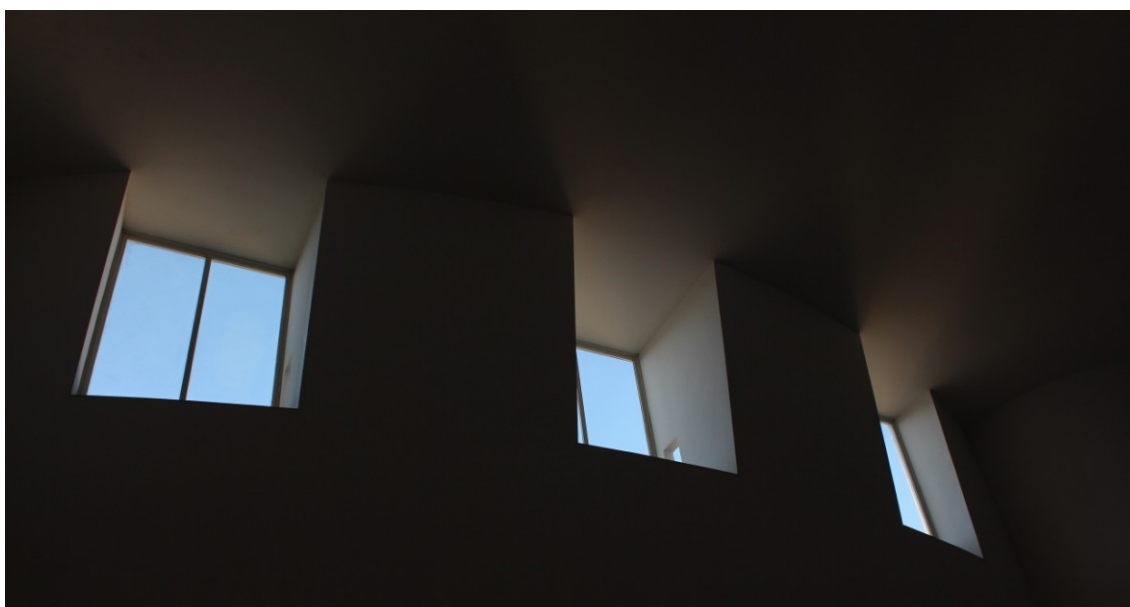


Fig. 67 – Álvaro Siza Vieira, Fenestrações junto ao teto, Igreja de Santa Maria (1990-96).<sup>104</sup>

<sup>104</sup> Álvaro Siza Vieira, Fenestrações superiores da Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, (1990-96). (Fotografia do Autor, 2018).

Nesta igreja, um edifício pautado pela moderação e harmonia, segundo a memória descritiva (Siza, 1998, p.25), a luz entra de quatro formas: através de três aberturas na parede lateral Noroeste junto ao teto (**fig. 67**), pela abertura horizontal contínua da parede Sudeste de 16m x 0,5m estando o seu peitoril a 1,30m do pavimento (**fig. 54 e 68**), pela chaminé de iluminação por trás do Altar (**fig. 68**), que também ilumina a Capela Mortuária e por último, através da porta principal quando aberta (**fig. 53**).



Fig. 68 – Álvaro Siza Vieira, Fenestrações posteriores do Altar, Igreja de Santa Maria (1990-96).<sup>105</sup>

“A iluminação natural varia com o tempo, dependendo da posição do sol, e vai desde a projecção do desenho do raio de luz até ao silêncio da aspensão: um grande intervalo, rigoroso e palpável.” (Siza, 2000, p.53)

A dinâmica entregue à luz é, sem dúvida alguma, um dos elementos que melhor caracterizam o domínio de Siza sobre os «aspectos imateriais» do edifício. A ação da luz no edifício eleva-o a um nível transcendente, poético, exaltando assim uma preocupação para além da existência de espaço-construído.

Segundo Siza Vieira, “a nave é uma «caixa vazia», cheia de ordem e de luz; luz à altura do olhar e à altura da alma; luz de anunciação e de resposta à anunciação” (Higino *in* Siza (a), 2000, p.24).

<sup>105</sup> Álvaro Siza Vieira, Fenestrações posteriores do Altar da Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, (1990-96). (Fotografia do Autor, 2018).

Para finalizar, e antes das considerações finais, devemos destacar umas palavras do Concílio Vaticano II acerca das transformações e renovações da Igreja, que, em grande medida, justificam as alterações ao nível da arquitetura religiosa:

“Toda a renovação da Igreja<sup>2</sup> consiste essencialmente numa maior fidelidade à própria vocação. Esta é, sem dúvida, a razão do movimento para a unidade. A Igreja peregrina é chamada por Cristo a essa reforma perene. Como instituição humana e terrena, a Igreja necessita perpetuamente desta reforma. (...) Esta renovação tem, por isso, grande importância ecuménica. Ela já é efectuada em várias esferas da Igreja. (...) Tudo isto deve ser tido como penhor e auspício que felizmente prognosticam os futuros progressos do ecumenismo.”

(Vaticano, 1987, p.136)

E, por último, as palavras de Rafael Moneo sobre a relação entre o arquiteto Álvaro Siza Vieira e a Igreja de Santa Maria, que sintetizam e definem na sua plenitude a conexão entre ambos:

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

## **VI. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

### **6.1. DISSONÂNCIAS E CONVERGÊNCIAS ENTRE O CONTEMPORÂNEO E O CLÁSSICO: UMA INTERPRETAÇÃO**

Esta dissertação de mestrado teve como objetivo principal o desenvolvimento de uma reflexão crítica em torno da atuação dos arquitetos, no âmbito da *Arquitetura Sagrada*. Para tal, o seu desenvolvimento foi dividido em quatro partes, onde foram apresentados vários temas inerentes ao passado histórico arquitetónico e religioso, dando posteriormente maior destaque às obras de carácter religioso do arquiteto Álvaro Siza Vieira. No final, o estudo incidiu num caso em específico, designadamente, a Igreja de Santa Maria, no Marco de Canaveses.

Para esta escolha foram tidos em consideração uma série de fatores inerentes ao tema. Por um lado, existe uma relação muito estreita com o Marco de Canaveses, o que contribuiu para estar a par da polémica gerada por esta Igreja ao longo de vários anos. Por outro, esteve em causa o facto do arquiteto Álvaro Siza Vieira ser o 1.º *Pritzker* português e, por isso, ser uma referência arquitetónica, não somente a nível nacional como internacional.

Por conseguinte, tornou-se um desafio desmitificar e tentar entender o porquê de certos crentes não identificarem esta obra enquanto fiel representação das suas crenças, identificando-a como um espaço que não responde nem se enquadra nas características dos lugares sagrados e, conseqüentemente, para muitos sem relação com o passado histórico das formas religiosas cristãs.

Muito embora o discurso incida essencialmente em torno do caso de estudo, julgasse ser plausível, em certa medida, globalizar a nossa opinião final. Esta relação poderá ser estabelecida uma vez que, os pressupostos atuais da Igreja nem sempre são de conhecimento geral e a atuação dos arquitetos contemporâneos acaba por sofrer duras críticas.

Assim sendo, e para que posteriormente possa ser exposta a opinião e análise, parece-nos pertinente, num primeiro momento, realizar uma breve síntese temática em torno das quatro partes que compõem esta dissertação.

No **primeiro capítulo** foi exposta a conjuntura do final do século XIX, momento de grande agitação política e social, que fora despertado pelo espírito da Revolução Industrial. Debateram-se temas em torno da sociedade e da arquitetura que antecedeu o Concílio Vaticano II, onde se destacou o Concílio Vaticano I e a intenção de reformar o modo de atuação da Igreja, com o objetivo de criar uma maior abertura para o Mundo.

No **segundo capítulo** foi feita uma descrição do período precedente ao Concílio Vaticano II, onde surgiram ditames em consonância com o mundo moderno. Desenvolveram-se temas inerentes à sociedade, à Igreja e Arquitetura, sendo que o resultado final acaba por culminar em edifícios religiosos com uma organização espacial diferente, por vezes incompreendida e distinta do estilo clássico pertencente a um período histórico conhecido e aceite por todos. Todavia, muitas das alterações incidiram essencialmente na celebração litúrgica e, por isso, as anteriores capelas e igrejas foram, na maior parte dos casos adaptadas às circunstâncias.

No **terceiro e quarto capítulo** foram apresentadas as diversas obras de caráter religioso do arquiteto Álvaro Siza Vieira. Muito embora existisse sempre a tentativa de atingir o mesmo nível de desenvolvimento em todas as obras, tal facto não foi possível porque em diversos casos, a informação disponível é escassa. Todavia, o caso de estudo, como seria de prever, teve uma descrição mais exaustiva.

Em relação ao caso de estudo **Igreja de Santa Maria**, que gerou grandes polémicas e controvérsias dentro da própria Igreja e no seio da sociedade, urge a necessidade de se desenvolvem debates em torno das novas representações dos edifícios religiosos e perceber se este edifício responde ou não a estes novos pressupostos. De salientar que esta Igreja não será caso único e de igual forma, presume-se que as restantes também terão gerado polémicas em seu torno.

Por forma a estabelecer relações tanto com o papel do arquiteto, como com a posição dos crentes e visitantes da obra, considera-se ser congruente iniciar a nossa abordagem por relembrar algumas das premissas lançadas pelo Concílio Vaticano II. Nesse sentido, importa sublinhar que, entre os vários documentos desenvolvidos neste Concílio, o documento *Sacrosanctum Concilium* estabeleceu, entre outros fatores, não regras rígidas, mas sim princípios orientadores respeitantes à conceção do edifício

religioso, pois é um facto que desde sempre a igreja foi aceitando o estilo de cada época e sociedade, considerando-o como representação da respetiva comunidade.

Neste seguimento, nunca é demais recordar que o arquiteto Siza Vieira não é de todo indiferente ao Mundo que o rodeia e a Igreja de Santa Maria acaba por ser fruto desse modo de pensar e projetar, muitas vezes invisível quando as obras são observadas superficialmente.

No caso desta igreja, o arquiteto tentou responder às necessidades da atual sociedade, tendo sempre em atenção as premissas impulsionadas pelo Concílio Vaticano II. Porém, estas novas representações nem sempre são compreendidas, talvez por a sociedade estar agarrada a uma imagem clássica, criada ao longo de séculos e não terem predisposição para explorarem e absorverem essas alterações.

No decorrer da investigação, verificou-se que a maior empatia por parte dos crentes incide essencialmente no **exterior** da Igreja, uma vez que relativamente ao interior a adesão foi quase imediata.

Relativamente a este fato, conforme se pode conferir pela descrição e observação da igreja, a sua base é de facto clássica, mas foi gerada com base no que aquele lugar assim o sugeria. Contudo, este modo de atuação, não deixa de seguir os ideais do Concílio Vaticano II, uma vez que a Igreja não impõe uma forma única e rígida, mas respeita e procura desenvolver-se conforme a situação assim o exige.

Nesta sequência, relembra-se que esta Igreja, de nave única, não está em conformidade com a orientação clássica das igrejas: Altar-Mor voltado para Nascente e porta principal para Poente, conforme prática comum das igrejas cristãs. Todavia, esta porta, com toda a simbologia que acarreta, designadamente “ponte entre terra e sagrado”, estabelece e inicia uma forte axialidade na organização interior da igreja, sendo o espaço organizado simetricamente à semelhança com o estilo clássico.

Uma outra representação da história e da tradição clássica, inerente a este complexo e igreja, e que merece destaque, diz respeito à criação de um adro. Certamente sugerido pela identidade dos templos antigos, é apresentado como uma praça, um lugar para estar, conviver e de ligação, muito importante na vida social. Nesta igreja, a implantação deste espaço dinamizador da área circundante, tão característico

dos séculos precedentes, convida os crentes a participar nas celebrações religiosas, conforme sugeriu também o Concílio Vaticano II.

Perante esta investigação, considera-se que a grande estranheza por parte dos crentes diante a arquitetura desta igreja, onde inclusivamente a compararam com um mero armazém industrial, advém da introdução de novos materiais e sistemas construtivos, os quais, naturalmente, deram origem a formas que se relacionam com o panorama contemporâneo da arquitetura. No entanto, embora a influência do Concílio Vaticano II não seja clara para muitos, quando analisadas com atenção as declarações, facilmente se conclui que esta igreja é, nada mais, nada menos, que uma resposta aos seus desígnios. Contudo, reportando à postura religiosa do crente e às circunstâncias histórico-sociais ditatoriais que caracterizam o território português, facilmente se compreende o porquê desta falta de conhecimento das alterações impulsionadas pelo Concílio Vaticano II que, infelizmente, leva a más interpretações de uma arquitetura que em tudo tem o seu mérito.

Recordando o que foi referido no início desta conclusão, importa deixar presente que, muito embora se esteja a falar do caso concreto da Igreja de Santa Maria, existem outras em circunstâncias similares, criticadas por muitos, incompreendidas por outros, apenas por não possuírem a estética tradicional que durante um período alargado de tempo caracterizou as igrejas. Assim, convém alertar que, apesar de a arquitetura religiosa contemporânea não se manifeste com cânones pré-definidos, isso não significará que não responda aos novos ideais, muito pelo contrário, uma vez que o Concílio Vaticano II defendeu que a Igreja se deve moldar e alterar mediante o seu tempo e lugar.

Relembrando os textos do Concílio Vaticano II, pode-se afirmar que o interior desta igreja não podia deter maior subtilidade que aquela que está expressa. Evidenciando uma grande sensibilidade aos valores teológicos e litúrgicos vigorantes, apresenta-se com grande delicadeza, depuração e simplicidade. Assim, e conforme podemos atestar no capítulo que descreve o caso de estudo, a depuração espacial, solicitada pelo Concílio Vaticano II, teve como objetivo dar maior destaque à celebração litúrgica, sendo esta o mais importante e, por isso, merecedora de maior atenção, em detrimento de toda a decoração, principalmente a do altar que, na sua opinião, apenas servia para distração dos crentes.

No entanto, parecendo um contrassenso ao que fora desenvolvido anteriormente nos estilos arquitetónicos que serviram de base às igrejas, nesta, durante a celebração litúrgica, o crente consegue estar em comunicação direta com dois espaços: interior e exterior. Situação essa que gerou algumas críticas, uma vez que deixou de haver um modelo fechado em si, conforme os paradigmas clássicos, para existir um modelo que comunica com a envolvente. Embora tenha gerado algumas críticas, esta abertura, defendida pelo arquiteto e pelo pároco, teve como intenção a materialização da presença do divino, o que culmina mais uma vez numa perfeita inter-relação com os novos modelos litúrgicos. É hoje um dado adquirido que a exploração da luz, enquanto elemento definidor do espaço, exprime o entendimento absoluto do arquiteto perante a dimensão espiritual e é, sem dúvida alguma, o elemento que melhor caracteriza o seu domínio sobre os aspetos imateriais do edifício.

Nesta continuidade, da aproximação entre a terra e o sagrado, existe um outro detalhe que causou bastante polémica e que não foi muito bem aceite por parte dos fiéis: trata-se da imagem da Virgem, colocada à altura dos fiéis e que ocupa a primeira posição na nave. Esta imagem, outrora assente em pedestal, está agora sobre uma estrutura bastante simples, desenhada pelo próprio arquiteto, bem assente no chão, conforme os restantes elementos que compõem a igreja. Mais uma vez, esta intervenção está relacionada com as alterações impulsionadas pelo Concílio Vaticano II, no qual os Santos deixam de se elevar à altura de Cristo.

Por motivos óbvios, a presença do estilo moderno na Igreja de Santa Maria é aquele que se identifica com maior facilidade. Esta obra é um verdadeiro exemplo da linguagem moderna arquitetónica, na medida em que traduz o objetivo de reduzir a arquitetura à sua função, estando assim patente uma correspondência direta com o funcionalismo litúrgico preconizado pelo Movimento de Renovação da Arte Religiosa. Deste modo, não se pode dizer que a base de funcionamento se tenham alterado, bem pelo contrário, parece ter sido precisamente o confronto com as necessidades funcionais e espirituais, que deram origem à forma que podemos hoje contemplar. Se analisado com atenção, não restam dúvidas que os rituais ligados à celebração litúrgica condicionaram as opções tomadas pelo arquiteto. De referir, os desenhos dos percursos, do mobiliário, da luz e dos próprios materiais aplicados.

Posto isto, o desagrado manifestado por parte dos crentes é, talvez, o único objetivo não atingido por este arquiteto. Contudo, a investigação efetuada comprova que a Igreja de Santa Maria estabelece uma ponte com a história da arquitetura religiosa. O desagrado talvez tenha ocorrido por falta de conhecimento e por não haver predisposição para interpretar os novos pressupostos litúrgicos, sendo evidente que os crentes desconhecem a natureza das alterações litúrgicas impulsionadas pelo Concílio Vaticano II, ou seja, as premissas que o corpo eclesiástico passou a defender.

No entanto, nas visitas efetuadas ao local e no diálogo estabelecido com os crentes, chegou-se à conclusão que, se num primeiro momento persistiu uma certa estranheza e dúvida relativamente à sua forma, nos dias que correm existe uma crescente aceitação da mesma enquanto espaço religioso da comunidade e a sua respetiva consagração, enquanto templo que alberga a renovada fé cristã.

Por tudo o que foi apresentado, torna-se evidente que o arquiteto soube manter as raízes tradicionais espaciais inerentes aos espaços sagrados e, simultaneamente, soube introduzir novas materializações de espaço.

Assim sendo, considera-se que existe uma renovação e adaptação aos novos modos de vida, conclui-se que esta proposta em nada foi alheia à necessidade de conceber uma igreja adaptada ao estilo de vida da sua época existindo uma estreita conexão no que se refere ao passado histórico das formas religiosas.

“A conveniente renovação da vida religiosa compreende não só um contínuo regresso às fontes de toda a vida cristã e à genuína inspiração dos Institutos mas também a sua adaptação às novas condições dos tempos.” (Vaticano, 1987, p.175)

De facto, a Igreja de Santa Maria ilustra uma aparente rutura perante a materialização dos conceitos cristãos, mediante a projeção de espaço. No entanto, é importante perceber que essa quebra não foi imposta pelo arquiteto, mas deriva da própria doutrina eclesiástica.

Assim sendo, não se pode considerar rutura mas sim evolução. A igreja consegue estabelecer uma perfeita ligação entre o passado e o presente da narração histórica cristã.

## **VII. BIBLIOGRAFIA**

### **LIVROS**

AA.VV. (2017). *El Croquis 68/69 + 95*. Espanha, El Croquis.

BECKER, A. et al. (org.). (1997). *Portugal: arquitetura do século XX*. Lisboa, Prestel.

BORDIEU, P. (1990). *Coisas ditas*. São Paulo, Brasiliense.

COBIÁN, Esteban Fernández (ed.). *Arquitecturas de lo sagrado: memoria y proyecto*. Corunha: Netbiblio, S.L., 2009.

CORREIA, J. (2002). *Arquitetura Portuguesa – Renascimento, Maneirismo, Estilo Chão*. Lisboa, Presença.

CRUZ, V. (2005). *Retratos de Siza*. Porto, Campo das Letras.

DUARTE, R. (2011). *Arquitetura, Representação e Psicanálise*. Casal de Cambra, Caleidoscópio.

ELIADE, M. (1993). *O reencontro com o Sagrado*. Lisboa, Edições Nova Acrópole.

ESTIMA, A. (2007). *A nova vanguarda da arquitetura religiosa fundamentada em valores metafísicos (simbólico-religiosos), I Série vol. V-VI*. Porto, Faculdade de Letras.

FIGUEIRA, J. (2005). *Agora que tudo está a mudar*. Casal de Cambra, Caleidoscópio.

FIGUEIRA, J. (2011). *Reescrever o Pós-Moderno: sete entrevistas*. Porto, Dafne.

FRAMPTON, K. (1999). *Álvaro Siza: Tutte le opere*. Milão, Electa.

GRANDE, N. (2005). *Arquitetura & Não*. Casal de Cambra, Caleidoscópio.

HIGINO, N., Azevedo, C., e Coutinho F. (2017). *Casulas Siza*. S. Maria da Feira, Letras e Coisas.

HIGINO, N. (2008). *Dez quadriculas e um excuro: Sobre os azulejos de Álvaro Siza na Basílica da Trindade, Fátima*. Lisboa, Didaskalia.

- HIGINO, N. (1998). *A igreja de Santa Maria: Nascimento e desenvolvimento de uma ideia*, in: *Igreja de Santa Maria - Marco de Canaveses*. Marco de Canaveses, Paróquia de Santa Marinha de Fornos e Francisco Guedes.
- HIGINO, N. (2001). *Jardim e Casa Mortuária. Igreja de Santa Maria – Álvaro Siza Vieira*. Marco de Canaveses, Cenateca, Associação de Teatro e Cultura.
- KLOPPENBURG, B. (1969). *Tradição e Progresso no Equilíbrio do Vaticano II*. Petrópolis, Revista Eclesiástica Brasileira.
- LÉVÊQUE, P. (dir.). (1987). *As primeiras civilizações – Da Idade da Pedra aos Povos Semitas*. Lisboa, Edições 70.
- MACHABERT, D. (2009), *Álvaro Siza: Uma questão de medida*. Casal de Cambra, Caleidoscópico.
- MATOS, A. (2005). *Caminhada Cristã na História: a Bíblia, a Igreja e a Sociedade ontem e hoje*. Brasil, Ultimato.
- OTTO, R. (2005). *O Sagrado*. Lisboa: Edições 70.
- PEREIRA, N. (1996). *Escritos (1947-1996, selecção)*. Porto: FAUP.
- PINTO, A. et al. (org.). (2004). *Cadernos de História da Arte, vol.9*, Porto, Porto Editora.
- RODRIGUES, J. (coord.). (2010). *Teoria e Crítica de Arquitectura - Século XX*. Casal de Cambra, Caleidoscópico.
- ROQUE, M. (2011). *A exposição do sagrado no Museu in: Comunicação & Cultura n.º11*. Lisboa, Centro de Estudos de Comunicação e Cultura.
- SANTOS, M. (org.). (2005). *Concílio Vaticano II – 40 Anos de Lumen Gentium*. Porto Alegre, Edipurcs.
- SCHERER, P. (1989). *Construir y adaptar las iglesias*. Barcelona, Regina S.A.
- SEARA, I. et al. (2011). *Siza Não Construído*. Porto: Arteditores.
- SIZA, Á. (2000). *Imaginar a Evidência*. Lisboa: Edições 70.

SIZA, Á. et al. (2000). *Igreja de Santa Maria - Marco de Canaveses*. Marco de Canaveses, Cenateca, Associação de Teatro e Cultura.

SIZA, Ál. et al. (1998). *Complexo Paroquial de Marco de Canaveses – Ante-projecto (Memória Descritiva - 1992)*, in: *Igreja de Santa Maria - Marco de Canaveses*. Marco de Canaveses, Paróquia de Santa Marinha de Fornos e Francisco Guedes.

TÁVORA, F. et al. (org.). (1986). *Páginas Brancas*. Porto, ESBAP/FAUP.

TOSTÕES, A. et al. (org.). (2008). *1º Congresso Nacional de Arquitectura*. Lisboa, Ordem dos Arquitectos.

VATICANO II (1997). *Compêndio do Vaticano II. Constituições, Decretos, Declarações*. Petrópolis, Vozes Limitada.

VATICANO II. (1987). *Concílio Ecuménico Vaticano II: Documentos Conciliares e Pontifícios*. Braga, Editorial A.O.Vozes Limitada.

VIDAL, E. (2009). *El espectáculo de la creación de la recepción: Juegos de la edad tardía de Luis Landero*. Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux.

## **TESES E DISSERTAÇÕES**

CUNHA, J. (2014). *O MRAR e os anos de ouro da Arquitectura religiosa em Portugal no século XX (Tese de Doutoramento)*. Lisboa, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa.

FERNANDES, S. (2015). *As Igrejas de Álvaro Siza: Tensão entre a identidade do autor e o confinamentos das práticas religiosas* (Dissertação de Mestrado em Arquitectura). Coimbra, FCTUC.

MÜLLER, F. (2016). *O templo cristão na modernidade: permanências simbólicas & conquistas figurativas* (Dissertação de Mestrado em Arquitectura). Porto Alegre, UFRGS.

SCOTTÁ, L. (2010). *Arquitetura Religiosa de Oscar Niemeyer em Brasília (Dissertação de Mestrado)*. Brasília, Universidade de Brasília.

## ARTIGOS E REVISTAS

FURTADO, G. (2010). *Transitoriedade, Flexibilidade e Mobilidade... A necessidade de ponderar a condição contemporânea e um resvalar para a a-política*, (in: *Arq./a* 77). Lisboa, Futurmagazine. Jan/Fev.

## LINKGRAFIA

Andrade E. *Bibliotecário de Babel*. [Em linha]. Disponível em:  
<<http://bibliotecariodebabel.com/tag/eugenio-de-andrade/>>.  
[consultado em 26/12/2015].

Arquivo fotográfico da LUSA. [Em linha]. Disponível em:  
<<http://lusa.fotos.sapo.pt/>>.  
[consultado em 26/12/2015].

Marcos O. Costa [Em linha]. Disponível em:  
<<https://marcosocosta.wordpress.com/2011/07/31/a-igreja-da-pampulha/>>.  
[consultado em 01/04/2014].

Habitação. [Em linha]. Disponível em;  
<<http://arqhabitacao.blogspot.pt/>>.  
[consultado em 06/11/2015].

Ordem dos Arquitetos. [Em linha]. Disponível em:  
<<http://www.arquitectos.pt/>>.  
[consultado em 21/12/2015].

CASTELO, P. et al. (2014). *Notas sobre a produção arquitectónica portuguesa e a sua cartografia na Architectural Association*. [Em linha]. Disponível em:  
<<http://www.artecapital.net>>.  
[consultado em 22/11/2015].

TAVARES, A. et al. (2015). *Um Ofício Vulnerável*. [Em linha]. Disponível em:  
<<http://www.jornalarquitectos.pt/>>.  
[consultado em 29/12/2015].

Oeste France. [Em linha]. Disponível em:  
<<http://www.ouest-france.fr/>>.  
[consultado em 23/12/2015].

Plano Nacional de Leitura. [Em linha]. Disponível em:  
<<http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/clubedeleituras>>.  
[consultado em 26/12/2015].

Jornal o Público. [Em linha]. Disponível em:  
<<http://www.publico.pt/>>.  
[consultado em 26/12/2015].

Restos de Coleção. [Em linha]. Disponível em:

<<http://restosdecoleccion.blogspot.pt/2012/11/igreja-de-nossa-senhora-de-fatima.html>>.

[consultado em 30/11/2015].

RTP Noticias. [Em linha]. Disponível em:

<<http://www.rtp.pt/noticias/cultura>>.

[consultado em 26/12/2015].

Pastoral da Cultura. [Em linha]. Disponível em:

<<http://www.snpcultura.org>>.

[consultado em 29/12/2015].

ZENIT O mundo visto de Roma. [Em linha]. Disponível em:

<<http://www.zenit.org/pt/articles/o-que-e-o-sinodo>>.

[consultado em 01/04/2014].