



**DOMINICANOS
ARTE E ARQUITETURA PORTUGUESA
DIÁLOGOS COM A MODERNIDADE**

COORDENAÇÃO

JOÃO ALVES DA CUNHA E JOÃO LUÍS MARQUES

**DOMINICANOS
ARTE E ARQUITETURA PORTUGUESA
DIÁLOGOS COM A MODERNIDADE**

CAPA

Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Fátima

Foto José Correia Nunes, 1965

EDIÇÃO

Centro de Estudos de História Religiosa

- Universidade Católica Portuguesa

Instituto São Tomás de Aquino

- Província Portuguesa da Ordem dos Pregadores

COORDENAÇÃO

João Alves da Cunha e João Luís Marques

TEXTOS

João Alves da Cunha

João Luís Marques

José Manuel Fernandes, OP

Paulo F. de Oliveira Fontes

Paulo Miranda

Pedro Castro Cruz

FOTOGRAFIA

Carlos Castro, Hugo Casanova,

João Alves da Cunha, João Luís Marques,

José Nunes Correia, Marco Bakker,

Rui Gonçalves Moreno, Teófilo Rego

DESIGN GRÁFICO

João Alves da Cunha e João Luís Marques

APOIO

Câmara Municipal de Lisboa

Fundação Calouste Gulbenkian

Fundação para a Ciência e a Tecnologia (Projeto UID/HIS/00647/2019)

Província Portuguesa da Ordem dos Pregadores

AGRADECIMENTOS

Arquivo Geral e Histórico- Câmara Municipal do Porto

Arquivo- Mosteiro da Batalha

Arquivo- Província Portuguesa da Ordem dos Pregadores

Centro de Estudos de Arquitetura e Urbanismo- FAUP

ISCTE- Instituto Universitário de Lisboa

Fraternidades Leigas de São Domingos

Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva

Fundação Manuel Leão- Casa da Imagem

Gehr Foundation

Junta de Freguesia de São Domingos de Benfica

Museu Nacional do Teatro e da Dança

Paróquia do Cristo Rei, Diocese do Porto

Paróquia do Olival, Diocese de Leiria-Fátima

IMPRESSÃO Sersilito-Empresa Gráfica, Lda.

ISBN 978-972-8361-83-9

DEPÓSITO LEGAL 461680/19

DATA outubro de 2019

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO	
José Manuel Fernandes, OP	9
Paulo F. de Oliveira Fontes	13
UMA HISTÓRIA, QUATRO CAPÍTULOS	
João Alves da Cunha e João Luís Marques	25
FRADES NA RENOVAÇÃO DA ARTE E ARQUITETURA: PASSOS DOMINICANOS EM FRANÇA, ESPANHA E PORTUGAL	
João Alves da Cunha	31
CONVENTO DE CRISTO REI, PORTO	
João Luís Marques	43
IGREJA DO CONVENTO DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO, FÁTIMA	
Paulo Miranda	61
CAPELA DO SEMINÁRIO DO OLIVAL- ALDEIA NOVA, OURÉM	
João Alves da Cunha	77
CONVENTO DE SÃO DOMINGOS, LISBOA	
Pedro Castro Cruz	93

“O poder ainda puro das tuas mãos
é mesmo agora o que mais me comove
descobrem devagar um destino que passa
e não passa por aqui”

José Tolentino Mendonça- *A noite abre meus olhos* [Poesia Reunida]. Lisboa: Assírio&Alvim, 2006, 115.

“Certos lugares, certos momentos ‘inclinam-nos’, existe como que uma
pressão da mão, e uma mão invisível, que nos incita a mudar de direção
(de passos, de olhar, de pensamento); esta mão poderia ser também
um sopro, como aquele que orienta as folhas, as nuvens, as velas.
Uma insinuação, uma voz muito baixa, como a de quem murmura,
olha, ou escuta, ou simplesmente espera.”

Philippe Jaccottet- *Cahier de verdure*. Paris: Gallimard, 1990, 16.

“Tendes ajudado a Igreja a traduzir a sua divina mensagem na linguagem
das formas e das figuras, a tornar perceptível o mundo invisível. (...)
O mundo em que vivemos tem necessidade de beleza para não cair no
desespero. A beleza, como a verdade, é a que traz alegria ao coração dos
homens, é este fruto precioso que resiste ao passar do tempo,
que une as gerações e as faz comungar na admiração.
E isto por vossas mãos.
Que estas mãos sejam puras e desinteressadas.
Lembraí-vos de que sois os guardiões da beleza no mundo.”

Papa Paulo VI- *Mensagem aos artistas na conclusão do Concílio Vaticano II*, 8 de Dezembro de 1965.

José Manuel Fernandes, OP
Presidente do Instituto São Tomás de Aquino
Província Portuguesa da Ordem dos Pregadores

O Instituto São Tomás de Aquino (ISTA), criado pela Província Portuguesa da Ordem dos Pregadores em 1954 para ajudar ao desenvolvimento da sua missão de estudo e reflexão teológica, recebeu a incumbência de promover a comemoração do Jubileu dos 800 anos da confirmação da Ordem (1216-2016), como também o VIII centenário da fundação do primeiro convento dominicano em Portugal (1218) e assinalar o VI centenário da ereção canónica da Província Dominicana em Portugal (1418).

Dada a relevância destas datas, o Instituto São Tomás de Aquino, em parceria com o Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, decidiu assinalá-las com um conjunto de atividades culturais, nomeadamente com a exposição “Dominicanos. Arte e Arquitetura Portuguesa. Diálogos com a modernidade”, de que este catálogo dá conta.

Assinalar datas históricas, mais do que um exercício de memória, é a plena convicção de que nos sentimos devedores de um passado que nos desafia a traçar novas linhas e novos caminhos de uma presença em constante diálogo com o hodierno, abertos à inclinação e à surpresa do sopro criador.

A Arte é, em boa medida, fruto da interlocução com o momento vivido, em busca de um sentido que ultrapasse o instante e a Arquitetura, como manipulação do espaço, representa um diálogo com o tempo. Arte e Arquitetura traduzem a vontade do invisível ao querer perpetuar um desejo imenso.

As mãos de artistas e arquitetos desvelam a beleza, fonte de esperança para o mundo. Esta exposição com o seu catálogo é fruto de tantas mãos que esperamos nunca esquecidas e por isso uma palavra de gratidão a todos que a tornaram possível.



Exposição
Dominicanos. Arte e arquitetura portuguesa. Diálogos com a modernidade.
Convento de São Domingos, Lisboa
14 de Abril a 10 de Junho de 2018



Paulo F. de Oliveira Fontes
Diretor do Centro de Estudos de História Religiosa
Universidade Católica Portuguesa

Religião, arquitetura e modernidade em Portugal

O tema da relação entre religião e modernidade tem sido objeto de diversas aproximações ao longo dos anos, através de prismas frequentemente contraditórios, mas onde a posição do tópico “religião” surge frequentemente como contraposto ao de “modernidade” e vice-versa. No entanto, quando nos afastamos do terreno onde proliferam discursividades redutoras, enclausuradas em posições disciplinares específicas, fechadas a qualquer leitura dialógica, rapidamente nos damos conta da necessidade de atender às pontes de comunicação por onde circulam agentes e se definem processos culturais, aos lugares de interseção onde a vida comum se desenvolve, assim como às formas de expressão onde linguagens diversas se cruzam, gerando fluxos de informação e redes de comunicação enquanto modos de um dado sistema – religioso ou outro – responder a necessidades emergentes, conforme a uma complexidade crescente que o “mundo moderno” suscita, numa abrangência de perspectivas e insuspeitadas articulações entre “tradição” e “novidade”¹.

A arte e, em particular, a arquitetura religiosa constituem um desses lugares de interseção entre a religião e a realidade do “mundo moderno”². E se isto é verdade nos diversos universos religiosos, tê-lo-á sido de modo especial no ambiente cristão e católico europeu, nomeadamente pela convergência das necessidades resultantes da religião vivida pelas populações nas cidades modernas com a atenção dada pelas instituições e autoridades eclesiais à

procura de respostas significativas para essas mesmas necessidades. No caso português, a construção da Igreja de Nossa Senhora de Fátima, em Lisboa, no perímetro das chamadas “avenidas novas”, nos anos de 1930, é talvez a expressão mais significativa desse processo, seja pelo modo de mobilização dos meios financeiros necessários, resultantes nomeadamente da venda do edifício de uma outra igreja desativada – a igreja de S. Julião, na baixa pombalina –, seja pela urgência da construção de um novo equipamento religioso, resultante do crescimento populacional e do alargamento da malha urbana da capital do país, obrigando ao desdobramento da primitiva freguesia de S. Sebastião da Pedreira, seja ainda pelo envolvimento no projeto de destacados nomes da arquitetura e da arte portuguesa modernas – como foi o caso do arquiteto Porfírio Pardal Monteiro e do pintor Almada Negreiros –, que imprimiram uma conceção e um estilo de Igreja, cuja modernidade suscitou viva polémica pública naquele período³. Em suma, e de modo global, podemos considerar que a arte e a arquitetura religiosas surgem em Portugal, desde cedo, como dois mediadores da relação do catolicismo com a modernidade, o que se compreende facilmente se atendermos à necessidade comum que a arte e a religião partilham na utilização da linguagem simbólica que, como todas as formas de linguagem, necessita de ser atualizada para ser social e culturalmente significativa. Por outro lado, interessa lembrar a importância histórica da arquitetura para a religião cristã, na medida em que, desde sempre, a arquitetura procurou responder a uma das questões centrais do cristianismo, ou seja, a capacidade para habitar o espaço e o tempo por parte daqueles homens e mulheres que procuram dar-lhe corpo, fazer da sua vivência eclesial (individual e comunitária) uma expressão do “corpo místico de Cristo”.

Em Portugal há um caminho que de forma significativa, embora nem sempre muito visível, se vem fazendo na reflexão destes temas a nível da academia. É o caso dos trabalhos dos autores deste livro e dos projetos de doutoramento de três deles, dois dos quais concluídos e um até parcialmente editado⁴. A publicação deste livro inscreve-se neste percurso, para o qual todas as instituições envolvidas procuraram, de algum modo, contribuir, nomeadamente com a realização da exposição que esteve na sua origem. A publicação de “Dominicanos, arte e arquitetura portuguesa: diálogos com a modernidade” corresponde assim à materialização de um projeto que resulta da convergência de ideias, trabalhos e vontades diversas. Em primeiro lugar,

há que sublinhar a iniciativa dos autores do livro que, a partir da sua condição de investigadores no âmbito da história da arquitetura e do urbanismo, têm vindo a dedicar parte do seu labor ao estudo das obras aqui referenciadas e imaginaram a exposição de que resultou o presente título. Depois, há a considerar a própria Ordem dos Pregadores, ordem religiosa restaurada em Portugal no século XX⁵, mas com uma história plurissecular de presença no país, e que esteve na origem da encomenda dos quatro projetos de arquitetura agora aqui analisados, oferecendo um mote ao projeto inicial da exposição: “Os Dominicanos e a arquitetura religiosa em Portugal no século XX: uma história, quatro capítulos”; projeto apresentado num conjunto de conferências que podem ser visionadas no site criado para o efeito no Portal de História Religiosa⁶. E, por último, o Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa (CEHR-UCP) que, a propósito da celebração dos 800 anos da Ordem de S. Domingos, se associou ao Instituto S. Tomás de Aquino, para organizar um alargado programa de trabalho científico e cultural⁷, que incluiu a organização da exposição e a publicação da presente obra. A exposição esteve patente no Convento de São Domingos (Alto dos Moinhos, Lisboa) de 14 de abril a 10 de junho de 2018. Foram realizadas três visitas guiadas à exposição e ao convento pelos curadores. Os grupos de inscritos caracterizaram-se pela diferença de faixas etárias e de áreas de interesse disciplinar. Aquando da inauguração da exposição, o convento acolheu ainda o lançamento do livro “Os Dominicanos em Portugal (1216-2016)”, e a sessão “Diálogos com a modernidade”; à conversa com Diogo Lino Pimentel, Luiz Cunha, João de Almeida, José Fernando Gonçalves, Paulo Providência e frei Bento Domingues, atividade moderada pelo jornalista António Marujo que se realizou a 12 de maio do mesmo ano.

Mais do que um simples catálogo, desde o início pensou-se num livro que assinalasse de modo expressivo o papel dos Dominicanos na renovação da arte e da arquitetura religiosa no século XX, com marcas visíveis tanto ao nível internacional quanto ao nível nacional, no contexto do diálogo da Igreja católica com o mundo moderno. É uma história ainda pouco conhecida, mas com importante lastro na vida eclesial e cultural portuguesa da segunda metade do século XX e que, de modo muito peculiar, se articulou com os dinamismos de invenção e afirmação de uma modernidade artística no país, nomeadamente através do Movimento de Renovação da Arte Religiosa – MRAR. Movimento este que teve um papel muito significativo, nomeadamente do ponto de

vista do envolvimento dos católicos portugueses nos grandes movimentos de renovação da Igreja católica no período posterior à II Guerra Mundial, os quais muito contribuíram para a eclosão e reflexão produzida no II Concílio do Vaticano (1962-1965)⁸. Referimo-nos nomeadamente aos chamados “movimentos” bíblico, litúrgico, ecuménico, laical, teológico e social, com múltiplos protagonistas e iniciativas, visando uma abertura e reflexão crítica sobre a forma do cristianismo e da Igreja católica se posicionarem diante de algumas das dinâmicas da modernidade social e cultural em geral⁹; dinâmicas em que os Dominicanos portugueses também participaram, nalguns casos, como protagonistas¹⁰.

No primeiro texto “Uma história, quatro capítulos” João Alves da Cunha e João Luís Marques explicitam o modo como a restauração da Ordem dos Pregadores em Portugal, “implicou a encomenda de projetos para novas casas, conventos, colégios e seminários, que traduziram um novo entendimento sobre a sua organização e distribuição no território nacional.” Referindo-se às quatro obras de arquitetura selecionadas para a exposição e assinalando a existência de outras, poderão ser objeto de estudo futuro, os autores sublinham a importância deste trabalho como um “primeiro passo para a reconstituição da memória do património moderno dominicano.”

No texto intitulado “Frades na renovação da arte e arquitetura: passos dominicanos em França, Espanha e Portugal”, João Alves da Cunha traça um percurso desse trabalho em que dominicanos estiveram envolvidos no domínio da conceção e construção de novos espaços religiosos, referenciando as principais iniciativas, personalidades e projetos que corporizaram um diálogo do mundo católico com a modernidade artística nos países de tradição latina, estabelecendo uma orientação que o II Concílio do Vaticano viria ratificar: “A Igreja nunca considerou um estilo como próprio seu, mas aceitou os estilos de todas as épocas”; aceitando o convite a que seja “cultivada livremente na Igreja a arte do nosso tempo, arte de todos os povos e regiões”¹¹. O autor analisa assim a importância da atitude de colaboração de setores do catolicismo com as novas gerações de artistas, em diálogo com as modernas conceções de arte e arquitetura, na procura de uma reflexão capaz de fundamentar cultural e teologicamente esse mesmo diálogo do ponto de vista católico e de credibilizar novos projetos artísticos no campo religioso. Nesta perspetiva, compreende-se a importância da criação de diversos *fora* de exposição, apresentação e debate, a que os movimentos nascidos em França,

Portugal e Espanha deram expressão, nomeadamente através do lançamento de publicações especializadas, de que se destacam a revista *L'Art Sacré* (iniciada em 1935 e dirigida pelos Dominicanos a partir de 1937 e até 1968) e a revista espanhola *ARA- Arte Religioso Actual* (1964-1981).

É neste contexto mais geral que as iniciativas portuguesas ganham em ser analisadas, não tanto como resultante direta desta ou daquela influência estrangeira, mas enquanto parte de um movimento alargado de afirmação de modernidade artística, cultural e também religiosa, no qual muitos portugueses participaram. O texto visa precisamente assinalar o percurso realizado especificamente no campo da arquitetura religiosa no país, durante o período do Estado Novo¹² que, conforme assinala Alves da Cunha, foi “marcado por uma forte rede de relações, influências e aproximações artísticas que as fronteiras não foram capazes de impedir”, embora num contexto político nacional particularmente adverso.

Os textos seguintes centram-se então em quatro obras arquitetónicas portuguesas encomendadas pela Ordem dos Pregadores ao longo do século XX, e aqui selecionadas para acompanhar o processo de renovação realizado, assinalando alguns aspetos desse diálogo com a modernidade em Portugal¹³.

O terceiro texto deste livro, da autoria de João Luís Marques, reflete precisamente sobre a construção de um convento dominicano na cidade invicta, numa zona em pleno processo de urbanização nos anos 40 e 50, refletido no âmbito da Câmara Municipal do Porto pelo arquiteto Fernando Távora. A problemática moderna encontra-se aqui, não necessariamente no tipo de edificação realizada, mas nas questões suscitadas pelo modo de inscrição do novo equipamento religioso na malha urbana da cidade. Sob o título “Convento do Cristo Rei, Porto”, o autor observa as diversas soluções urbanísticas propostas, antes e depois da materialização da nova construção, cuja linguagem e implantação adotadas pelo projeto – elaborado na primeira metade dos anos 50 pelos arquitetos Manuel Passos Júnior e Eduardo Raúl da Silva Martins – “atraíam a conceção moderna do conjunto que Távora propusera e que a Comissão de Estética Municipal procurou a todo o custo defender”. O conflito de linguagens evidencia-se aqui como oportunidade de renovação da arquitetura religiosa e ponto de partida para a reflexão acerca do papel dos dominicanos neste processo, o qual, segundo João Luís Marques, ganha em ser pensado de forma mais profunda, para além da mera renovação de formas. O texto destaca a procura de propostas formais



Convento de Cristo Rei, Porto
Foto Carlos Castro, 2018



Igreja do Convento de Nossa Senhora do Rosário, Fátima
Foto Marco Bakker, 2016



Capela do Seminário do Olival - Aldeia Nova, Ourém
Foto Hugo Casanova, 2017



Convento de São Domingos, Lisboa
Foto Hugo Casanova, 2018

capazes de atender a novas funcionalidades sociais e religiosas emergentes e à definição de modernas centralidades urbanas, num processo nada linear na relação entre tradição e modernidade. À semelhança do que aconteceu com outros institutos religiosos recém-implantados no país, a presença da Ordem Dominicana na estrutura paroquial da diocese do Porto a partir dos anos 30, insere-se ainda neste âmbito de reflexão.

O quarto texto, da autoria de Paulo Miranda, centra-se na construção da moderna “Igreja do convento de Nossa Senhora do Rosário, Fátima”, nos anos de 1960, “fruto de um processo determinado na resposta ao programa e função litúrgica, pelos Padres Dominicanos” com “três convites sucessivos a arquitetos de reconhecido trabalho e mérito”, resultando a entrega do trabalho final ao arquiteto Luiz Cunha (1933-2019) que aí realizou a sua primeira igreja (construída). A modernidade do novo espaço religioso resulta não apenas do projeto arquitetónico construído (da forma aos materiais usados, com destaque para o facto de ser a primeira igreja de “betão à vista”), mas da sua conceção como um todo, integrando o conjunto dos equipamentos e peças de arte tendo “como o objetivo principal servir, com qualidade e beleza, a função litúrgica própria da comunidade religiosa dos frades pregadores”. Aí se encontram obras de grande modernidade artística, entre as quais uma “Árvore de Jessé”, pintura em betão de Ferdinand Gehr (1896-1996), e o sacrário da capela, da autoria do próprio arquiteto Luiz Cunha; algumas dessas obras estiveram patentes na exposição realizada em Lisboa.

João Alves da Cunha escreve um segundo texto, agora focado na “Capela do seminário do Olival- Aldeia Nova, Ourém”. Capela construída num espaço rural para a jovem comunidade de seminaristas que aí se estabelece, na década de 1960. O projeto, da autoria do arquiteto Diogo Lino Pimentel (1934-2019), foi pensado de forma autónoma aos existentes edifícios do seminário, de feição marcadamente urbana. “A capela integrou-se assim no ambiente rural que a circunda, quer pelos materiais utilizados, quer pela maneira como foram usados, mas apesar desta preferência e aproximação ao espaço rural, afirmou-se claramente como uma obra erudita e moderna”. E é essa modernidade que o texto evidencia, seja na escolha e uso dos materiais de construção, com recurso ao betão armado, seja na organização do espaço, unitário mas hierarquizado, na sua dupla função de espaço de oração e de celebração comunitária, com participação aberta à população em geral, assim como no desenho dos equipamentos, mobiliário e peças de arte, conforme à visão de

uma liturgia renovada. “Em termos de artes plásticas, marcaram presença na capela a pintura de ‘São Domingos’ de Espiga Pinto e uma escultura da “Virgem com o Menino”, realizada por Maria do Carmo d’Orey e pintada por Manuel Costa Cabral”. Também a paramentaria mereceu presença na exposição, como no catálogo se observará.

Por último, no texto “Convento de São Domingos, Lisboa”, Pedro Castro Cruz observa o mais recente Convento da Ordem dos Pregadores, em Lisboa (1986-1995), na sequência de um concurso público de que saiu vencedor o projeto dos então jovens arquitetos José Fernandes Gonçalves (1963-) e Paulo Providência (1988-). Pensado de raiz, “O conventum, enquanto lugar de reunião e convivência, teria dois grandes polos: o cultural e o cultural”. Segundo a tradição dominicana, o novo equipamento religioso foi pensado para se situar num meio urbano e universitário, na freguesia de S. Domingos de Benfica. Enquadrando o projeto no seu contexto nacional e internacional, o texto pretende “evidenciar a sua relevância na arquitetura religiosa portuguesa na viragem do século XX”. Sublinhando significativas diferenças entre o projeto inicial e a obra realizada, o texto assinala o conjunto de alterações verificadas, resultantes do impacto de mudanças no plano urbanístico da cidade para aquela zona da cidade, do necessário diálogo verificado entre os autores do projeto e os responsáveis pelo acompanhamento da sua execução, nomeadamente o frade e engenheiro Luís de França (1936-2016), e por último, do facto do projeto não ter sido plenamente concretizado na sua amplitude inicial. Alguns dos traços mais marcantes do projeto e da sua materialização podem ser rastreados a partir da definição de um eixo imaginário que atravessa e liga todos os edifícios, onde culto e cultura se entrecruzam a partir do lugar do sacrário da igreja; do jogo entre os espaços construídos e o espaço claustral desenhado entre eles; e do “trabalho complementar da luz em claro-escuro e mesmo de penumbra – que se dirá mística”, o qual atinge na igreja conventual a sua expressão mais visível. Nesta última reflexão, assim como nas anteriores, há uma referência arquitetónica omnipresente que não pode deixar de ser sublinhada: a construção do convento dominicano de Sainte Marie de La Tourette, projetado e construído entre 1956 a 1960, em França, pelo arquiteto Le Corbusier (1887-1965), um dos ícones da arquitetura moderna.

Este último tema tem conhecido múltiplos desenvolvimentos e exigiria, só por si, um maior aprofundamento, objetivo que está obviamente para além dos intentos desta publicação. Ainda assim, uma observação geral de cariz

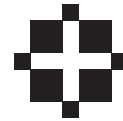
historiográfico é possível, de modo facilitar o enquadramento da investigação realizada. A saber: se a modernidade nascida no seio das sociedades liberais do Ocidente ao longo do século XIX, nos países que integraram Cristandade medieval de outrora, se insinuou como movimento de desafetação religiosa, marcada nomeadamente pelo aprofundamento das dinâmicas de secularização da sociedade, gerando uma primeira vaga de mobilização católica contrária à modernidade, paradoxalmente, a própria mobilização social e religiosa suscitada acabaria por provocar, nessas mesmas sociedades, uma maior proximidade e um contacto direto com essa modernidade combatida¹⁴. Ao longo do século XX, em Portugal como noutros países europeus, do confronto ou do simples contacto do catolicismo com os mais variados setores do “mundo moderno”, surgiram assim propostas e dinâmicas de renovação, marcadas pela exigência da autenticidade e pela valorização do diálogo com as novidades desse mundo, com a consciência crescente de que muitos setores católicos participavam e estavam a contribuir, afinal, para a emergência da modernidade com que se procurava uma nova relação¹⁵, procurando, do mesmo passo, resgatar a Igreja católica dos estigmas do “passadismo” ou do “conservantismo”, contrários à valorização da sua própria tradição¹⁶. É neste contexto mais geral que as obras referenciadas na exposição e analisadas nos textos deste catálogo ganham em ser situadas. A publicação do livro, profusamente ilustrado, visa agora disponibilizar a um público alargado e, por isso, também diversificado, alguns desses percursos de investigação realizados ou em curso sobre a relação entre arquitetura, religião e modernidade. Uma última nota deve ser referida, para sublinhar as possibilidades que o trabalho de colaboração iniciado entre várias pessoas e instituições possibilitou. Esse trabalho permitiu estabelecer uma rede de cooperação entre instituições públicas e privadas, centros de investigação com especializações distintas mas complementares – da história à arquitetura –, tecendo uma verdadeira rede de contacto e de articulação que importa continuar e aprofundar em prol do estudo, valorização e promoção do património histórico, cultural e religioso do país; rede aberta à participação e envolvimento dos diversos atores, conforme ao que paradigma da agora designada “ciência cidadã”, de que a lista de agradecimentos no final do livro dá a exata dimensão.

De modo mais imediato, cumpre-nos agradecer aos autores o empenho colocado neste trabalho e à Ordem dos Pregadores e, de modo particular, ao seu Instituto S. Tomás de Aquino, a abertura e o acolhimento dados ao projeto de exposição e de edição, no desenvolvimento de uma parceria que, pela nossa parte, julgamos significativa e que interessa prosseguir. Aos leitores, desejamos que este livro possa contribuir para um melhor conhecimento da arquitetura religiosa moderna, disponibilizando às comunidades que hoje habitam estes espaços um instrumento de leitura que suscite a sua plena fruição.

Por último, esperamos também que o trabalho realizado possa servir como um contributo para alimentar a consciência de todos nós e, em especial, dos responsáveis pela gestão e preservação do património cultural edificado (sejam do domínio público ou privado, civil ou eclesiástico) acerca da importância do seu estudo. Consciência necessária, nomeadamente em ordem a assegurar que as intervenções materiais de preservação e conservação que o tempo sempre reclama, se possam realizar no respeito pelos autores e sustentadas por uma reflexão alargada sobre os melhores usos e formas de apropriação desse mesmo património, conforme à especificidade do seu uso e a padrões de exigência e qualidade, alicerçadas num conhecimento especializado e segundo o ideal de cidadania responsável.



IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO, FÁTIMA
Foto José Correia Nunes, 1965



**UMA HISTÓRIA,
QUATRO CAPÍTULOS**

João Alves da Cunha

João Luís Marques



CONVENTO DE N.º SR. DO ROSÁRIO DE FATIMA

Foi o primeiro convento fundado após a expulsão dos dominicanos de Portugal. O Rev.º P.º Manuel Suarez, então Mestre Geral da Ordem, veio presidir ao lançamento da primeira pedra no encerramento do Ano Santo, em Outubro de 1961. Um ano depois o Rev.º Padre voltava de Roma para congregar na alegra da família dominicana Portuguesa, com a erecção deste primeiro convento.
É convento de noviçado e dos estudos de Filosofia e Teologia. Conta 60 religiosas.

CASA DO IMACULADO CORAÇÃO DE MARIA DE ALDEIA NOVA

Fundada em 1944, recebeu desde alunos como aspirantes à vida dominicana. Foi seu primeiro Superior e Director o actual venerando Bispo do Algarve, D. Fr. Francisco Ret-deiro. Do primeiro grupo saíram dois sacerdotes. 55 é o total de religiosos vindos desta casa. O fim desta casa é a educação integral e estudo da vocação dos jovens que pensam ser chamados por Deus ao sacerdócio. Este ano recebeu 86 jovens, que vivem entusiasmados, presos a um ideal nobre.



6

ESTAS SÃO AS NOSSAS CASAS

CONVENTO DE CRISTO-REI DO PORTO

Fundado em 1954. Mais uma vez o Rev.º P.º Manuel Suarez veio mostrar as esperanças que alimentava sobre a nova restauração.

É convento de Ministério e serve uma zona muito jovem e cristã. Essa zona do «Gomes da Costa» esteve presente, com o seu entusiasmo e com a sua ajuda, em todos os momentos do fazer-se realidade deste convento.

O interesse que o convento tem mostrado pelo bem da zona — interesse que se vem manifestando de maneira magnífica pelo movimento J. C. R. — Juventude de Cristo-Rei — é apenas um testemunho de gratidão.



COLÉGIO DE CLENARDO, LISBOA

Em 1947 não havia em Lisboa um único colégio Religioso masculino. Apesar das dificuldades, os Dominicanos lançaram-se numa aventura que só valia pela necessidade de uma educação cristã da juventude. Nasceu o Clenardo em novos moldes. Novos moldes porque, de facto, já era colégio e era Clenardo, mas entrou nas mãos de leigos.

Desde então mais de mil jovens passaram pelo Clenardo e viveram um pouco do espírito dominicano. Criaram-se e alicerçaram-se amizades. Mas sobretudo fizeram-se homens. Algumas vocações sacerdotais ali nasceram ou se manifestaram e alguns já trabalham na grande messe do Senhor.

CONVENTO DE S. TOMÁS DE QUELUZ

É casa formal desde 1960 e desde então tem sido a residência do Rev.º P.º Vigário Geral. Conta actualmente com 8 padres e cinco irmãs. É número suficiente para formar convento. É como são necessários três conventos para a erecção de Província, no dia 7 de Março — festa de S. Tomás de Aquino — será esta casa erecta em convento formal.



O FACHO

O FACHO



7



A afirmação da arte e arquitetura religiosa moderna em Portugal é sem dúvida devedora à Ordem de São Domingos. Os dominicanos regressaram quase 100 anos depois da expulsão das ordens religiosas de 1834, tendo restabelecido a Província Portuguesa da Ordem dos Pregadores em 1962. A restauração da Ordem implicou a encomenda de projetos para novas casas, conventos, colégios e seminários, que traduziram um novo entendimento sobre a sua organização e distribuição no território nacional. Deste universo de ‘casas’ no campo e na cidade, quatro foram selecionadas para esta mostra.

norte . Na década de 1950 a Província lançou a construção do Convento de Cristo Rei (Porto, 1950-54), um projeto formalmente conservador integrado num moderno centro cívico, pondo em confronto o plano do arquiteto Fernando Távora com o projeto desenhado por Eduardo Martins e Manuel Passos Júnior com o trabalhos de artistas como George Serraz e Mário Costa.

centro . Num tempo em que a maioria católica se mantinha alheia aos ventos de ‘aggiornamento’ que já sopravam no centro da Europa, os dominicanos lançaram outras duas obras que despertaram o interesse da imprensa nacional



Primeira pedra do convento de Fátima, 13.Out.1951.

Arquivo da Província Portuguesa da Ordem dos Pregadores

Mapa das casas e conventos dominicanos, existentes e extintos

Novidades, 11.Mar.1962.

Formação dominicana,
do campo para a cidade.
O Facho, Jun.1971.
Arquivo das Fraternidades Leigas
de São Domingos

●
SEMINARIO DO OLIVAL
●

Casa de formação para os
jovens do novo primeiro ci-
clo do curso liceal (antigos
3.º, 4.º e 5.º anos).



●
**SEMINÁRIO
DE FATIMA**
●

Procuramos um
ambiente de fa-
mília para os
jovens do novo
segundo ciclo li-
ceal (antigos 6.º
e 7.º anos) que
frequentam os
estudos no Cen-
tro de Estudos
de Fátima (C.
E. F.)



●
Em dois andares deste enor-
me edifício estabeleceu-se
uma comunidade num estilo
novo de vida religiosa. São
os estudantes de filosofia e
teologia, com alguns religio-
sos a exercerem já plenamen-
te o ministério.
●



e internacional. Os projetos da igreja do Convento de Nossa Senhora do Rosário (Fátima, 1962-65) e da capela do Seminário do Olival – Aldeia Nova (Ourém, 1964-67) foram entregues a dois jovens arquitetos do MRAR- Movimento de Renovação da Arte Religiosa, Luiz Cunha e Diogo Pimentel, respetivamente. Estes trabalhos contaram com a colaboração de artistas plásticos: esculturas de Maria Luísa Marinho Leite, José Grade e Maria do Carmo d’Orey com Manuel Costa Cabral, pinturas de Ferdinand Gehr e de José Espiga Pinto, e paramentaria por Isolda Norton.

sul . Quase três décadas mais tarde, num novo contexto religioso, político, cultural e social, a Ordem dos Pregadores procurou uma presença na capital. Em colaboração com a Associação dos Arquitectos Portugueses promoveu um concurso público de arquitetura para o ‘Convento e Centro Cultural Dominicano’, Convento de São Domingos (1989), uma obra faseada que, tal como o convento de Cristo Rei no Porto, não seria terminada. Em Lisboa, o primeiro lugar coube a dois jovens arquitetos da Escola do Porto, José Fernando Gonçalves e Paulo Providência.

O percurso no tempo e no espaço que estas quatro obras seleccionadas ilustram é revelador do empenho da Província Portuguesa da Ordem de São Domingos na promoção de arte e arquitetura de valor em cada época, processo paralelo a outras experiências congéneres europeias.

A documentação agora reunida, proveniente de diferentes arquivos e instituições, assume-se como trabalho preparatório ou primeiro passo para a reconstituição da memória do património moderno dominicano que não se esgota nestes quatro edifícios. Projetos e obras como o colégio para a Quinta de Queluz (c.1962), os apartamentos na avenida Barjona de Freitas em Lisboa, a igreja-salão de São Domingos de Benfica (projeto do arquiteto Alberto Camacho, com escultura de António Rodrigues Fernandes, 1973) ou o centro paroquial de Cristo Rei no Porto (projetado na década de 1980 pelo arquiteto Vítor Ruivo Forte) poderão ser objeto de estudos futuros. A totalidade destas obras permitirá novas leituras da história e das diferentes formas de diálogo da Ordem de São Domingos com a modernidade.



Apresentação da maqueta do Colégio Clenardo na Quinta de Queluz. 1962. (não construído)

Arquivo da Província Portuguesa da Ordem dos Pregadores



LUIZ CUNHA NA CAPELA DE RONCHAMP, FRANÇA
Foto José Albuquerque, 1958



**FRADES NA RENOVAÇÃO
DA ARTE E ARQUITETURA,
PASSOS DOMINICANOS
EM FRANÇA, ESPANHA
E PORTUGAL**

João Alves da Cunha



L'Art Sacré, Mai.-Jun.1954.

França

A arquitetura religiosa conheceu no século XX um percurso conturbado como nenhum outro na sua já longa história. Foi um tempo de avanços e recuos, marcado por muitas dúvidas e receios da modernidade, mas também por atitudes de coragem e confiança na contemporaneidade, que enfrentaram preconceitos e falsas tradições para dar origem a algumas das mais belas obras da história da arquitetura religiosa. Desde a primeira hora, a Ordem de São Domingos teve um papel fundamental e incontestável na renovação da arte e da arquitetura religiosa, e na origem desta mudança deve ser reconhecidamente lembrada a intervenção decisiva do padre Marie-Alain Couturier OP (1897-1954), que mostrou que a modernidade não era inimiga nem contrária à grande tradição da Igreja. O padre Couturier não esteve sozinho nesta missão, tendo sido acompanhado pelo também dominicano Pe. Pie-Raymond Régamey OP (1900-1996), autor de uma extensa bibliografia onde se inclui o estudo fundamental intitulado *L'Art Sacré au XXe Siècle?*, publicado em 1952.

No entanto, foi a revista *L'Art Sacré*¹ dirigida por ambos que ficou para a história como a publicação mais qualificada e a que mais influência teve na mudança de mentalidades neste período em todo o mundo ocidental². Em 1937, os dominicanos franceses tornaram-se responsáveis pela revista *L'Art Sacré*, fundada dois anos antes por Joseph Pichard (1892-1973). Preocupados com a natureza e qualidade das obras de arte sacra que se colocavam então nas igrejas, adoptaram uma linha editorial profundamente crítica de tudo aquilo que consideravam pseudo-arte e começaram a abrir caminho à ideia de que os melhores artistas contemporâneos, fossem eles crentes, agnósticos ou até ateus, deviam ser envolvidos na construção dos templos. Suspensa durante a guerra, a revista retomou a sua actividade em 1945 e sob a direção dos dominicanos Marie-Alain Couturier³ e Pie-Raymond Régamey ganhou um protagonismo avassalador, motivador de grandes ódios e desconfianças por parte da ala mais conservadora da Igreja e de uma grande admiração por todos aqueles que defendiam a renovação da arte religiosa.

Segundo o arquiteto Nuno Portas (1934-), o "Movimento que teve como principal intérprete a revista dominicana *L'Art Sacré* tomou naturalmente uma feição iminentemente polémica: tratava-se então, antes de mais nada, de reivindicar para a Igreja o direito à modernidade. O que significasse este conceito, a que realizações levaria, não constituía problema; na realidade,

só os artistas o poderiam decidir – importava, pois, confiar-lhes projectos. Naturalmente, dada a carência de qualidade da arquitectura francesa, tais realizações tornaram-se notáveis pelas obras decorativas que as recheavam: Rouault, Matisse, Bonnard, Léger, Manessier, Bazaine, Estéve, Germaine Richier, ‘profanaram’ assim os templos com obras de grande qualidade, perante o escândalo dos conformistas”⁴. Falava de alguns dos edifícios que contaram com a intervenção do padre Couturier: a igreja de Notre-Dame de Toute Grâce, Plateau d’Assy, França (Maurice Novarina, 1950), a capela do Rosário, Vence, França (Henri Matisse, 1951), e a igreja do Sacré-Cœur, em Audincourt (Maurice Novarina, 1951), obras pioneiras que, juntamente com a capela de Ronchamp e o Convento de La Tourette, ambas da autoria do famoso arquiteto Le Corbusier (1887-1965)⁵, traçaram um antes e um depois nesta história, pelo enorme impacto que causaram na arte e arquitetura religiosa do século XX.

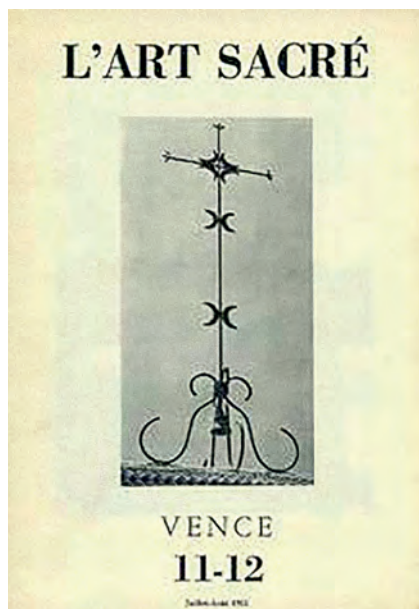
A igreja de Notre-Dame de Toute Grâce, consagrada a 4 de agosto de 1950, apresentou-se como um edifício formalmente pouco relevante, com o seu ar rústico inspirado na arquitetura vernácula alpina. No entanto, ao reunir o talento de Marc Chagall, Georges Rouault, Henri Matisse, Fernand Léger, Jean Bazaine, Pierre Bonnard, Jean Lurçat, Ladislav Kijno, Claude Mary, Jacques Lipchitz e Germaine Richier, ganhou um enorme protagonismo por comprovar que os artistas modernos eram capazes de criar obras merecedoras de serem integradas nas igrejas. Para o arquiteto Luiz Cunha (1933-2019), a igreja de Assy era uma “verdadeira exposição de variadas e contraditórias tendências”⁶, em que a contribuição mais séria e valiosa de toda a obra seria a de Rouault, “talvez o único que compreendeu em toda a sua plenitude os objectivos da arte nas igrejas”⁷.

Na Exposição de Arquitectura Religiosa Contemporânea, organizada em 1953 pelos jovens portugueses que fundariam o MRAR – Movimento de Renovação da Arte Religiosa, a igreja de Notre-Dame de Toute Grâce, juntamente com a capela de Vence, formaram um capítulo intitulado “Duas experiências”, que abordou estas duas obras associadas ao Pe. Couturier.

A capela do Rosário, realizada por Henri Matisse⁸ para as irmãs dominicanas de Vence, foi a segunda obra que contou com a intervenção do padre Couturier, mas em tudo diferiu da igreja de Assy, por ser inteiramente obra de um único artista. Na cerimónia da consagração, a 25 de junho de 1951, foi lida uma mensagem do autor - que não esteve presente por motivos de saúde - onde



L'Art Sacré, Set.-Out.1950.



L'Art Sacré, Jul.-Ago.1951.

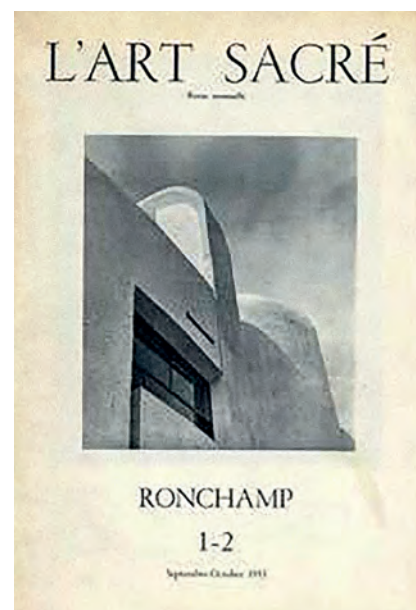
afirmou que apesar das imperfeições, considerava aquela capela como sendo a sua obra-prima. Também os organizadores da exposição de 1953, apesar das reservas como obra de arquitetura por ter sido concebida por um pintor, consideraram-na como “uma das obras notáveis do nosso tempo”⁹. Para Luiz Cunha, era apenas “a parte que podemos chamar pictural que interessa”¹⁰, destacando-se a Via Sacra, painel de azulejos que “melhor documenta a prodigiosa imaginação”¹¹ de Matisse. O Pe. Manuel C. Mendes Atanásio partilhou da mesma opinião, formulada depois de visitar o pequeno templo: “Por ser obra de um pintor, é na parte decorativa que reside a celebridade da capela.”¹². E perante o que viu, fez a seguinte pergunta: “O que significa para a Arte Moderna da Igreja esta capela? (...) Eis portanto a novidade trazida por um grande artista moderno à Arte da Igreja: mesmo a arte abstracta, ou qualquer outro estilo simplificado, que não caminhe pelo fotográfico e descritivo, pode entrar a servir a arte religiosa, se se propuser ‘criar um espaço religioso’. Foi assim na História e deverá continuar a sê-lo ainda agora”¹³.

Luiz Cunha considerou estas duas obras como as “duas mais importantes experiências da colaboração entre artistas modernos em edifícios religiosos”¹⁴. No entanto, a intervenção do padre Couturier continuou a fazer-se sentir, como na igreja do Sacré-Cœur, em Audincourt, que ganhou uma relevância particular por ter sido uma das primeiras igrejas em que o tema religioso foi tratado de um modo abstracto, ao contrário de Assy e Vence, que apresentaram obras maioritariamente figurativas. De facto, por indicação do dominicano, a igreja foi decorada por vários artistas de renome, nomeadamente Fernand Léger, Jean Bazaine, Jean Barillet e Jean Le Moal. No entanto, a dimensão arquitetónica continuava muito aquém da qualidade atingida pelas obras de arte. Tal situação iria inverter-se rapidamente, a partir do momento em que Le Corbusier foi chamado a colaborar. Em 1950, o padre Couturier conseguira convencer o arquiteto a elaborar o projeto de reconstrução da capela de peregrinação de Notre-Dame du Haut, em Ronchamp, destruída pelo exército alemão durante a Segunda Guerra Mundial, depois deste ter recusado o convite que lhe fora feito pela Comissão Diocesana de Arte Sacra de Besançon. Três anos depois, o dominicano escreveria na revista *L'Art Sacré*: “Nous sommes heureux que l’occasion nous soit ainsi offerte de rendre, aujourd’hui, dans cette revue, hommage à Le Corbusier: non seulement nous le tenons pour le plus grand architecte vivant, mais encore pour celui en qui cet instinct spontané du sacré est le plus authentique et le plus fort”¹⁵.

Como nenhum outro edifício moderno construído até então, muito se escreveu sobre a capela de Ronchamp, ora elogiando ora apontando erros, de modo que quando esta inaugurou em junho de 1955, já a opinião pública estava dividida.

Em Portugal, a obra de Le Corbusier não passou despercebida, e se Nuno Portas em 1955 foi parco nas palavras, dizendo apenas que aquele ano assistiu “à inauguração de uma Capela que toma um significativo lugar na presente conjuntura da arquitectura europeia: Ronchamp – pela sua mensagem espacial – interna e externa”¹⁶-, já no final do ano seguinte foi bem mais exuberante, afirmando que era “talvez a obra mais notável da arquitectura do após-guerra e certamente da arquitectura religiosa deste século, pela intensidade do seu espaço sacro e pela liberdade de concepção”¹⁷. Luiz Cunha também escreveu sobre a capela de Ronchamp em ocasiões distintas. Numa primeira apreciação, feita a partir das diversas imagens divulgadas em diferentes publicações, revelou várias reservas relativamente à obra que apaixonava multidões. Para o arquiteto, a capela provocava sofrimento ao peregrino, “tal é o poder expressivo das suas formas”¹⁸: exteriormente o teto assemelhava-se a uma boca torcida pela dor e os orifícios da parede sul pareciam estigmas dum corpo dilacerado. Por isso considerou que, sobre Ronchamp, “não se pode armar que tenha sido um passo em frente, nem tão pouco atrás; diremos antes que foi um passo ao lado”¹⁹. No entanto, depois de visitar a capela, e apesar de ainda condenar “a excessiva expressão antropomórfica que esta igreja apresenta”, Luiz Cunha passou a considerá-la como “a mais importante realização actual no domínio da arte religiosa”, cujo principal valor era a “composição plástica dos volumes em relação ao espaço”²⁰. Justificou-se, portanto, conceder-lhe um capítulo exclusivo no seu livro *Arquitectura Religiosa Moderna*, bem como um lugar na capa.

Também o Pe. Manuel C. Mendes Atanásio visitou Ronchamp, “uma das obras mais célebres e ousadas da arquitectura religiosa moderna. (...) A capela de Corbusier deixou-nos surpreso, admirado e um tanto ou quanto desnortado (...). Notámos o rigor da estrutura, o contraste da cor e a ingenuidade dos vitrais (...). Pareceu-nos ver um grande barco, entrar numa fortaleza e logo nos pareceu uma pomba, um bocado de montanha, a asa de um avião, um pedaço de gruta natural. A riqueza e a fecundidade da sugestão não podia deixar-nos indiferente, e por estes anos fora, continuando a mirar os diapositivos que lhe fizemos e a ler as críticas que não deixaram ainda de aparecer, ora a seu



L'Art Sacré, Set.-Out.1955.



L'Art Sacré, Mar.-Abr.1960.

favor, ora contra, assimilámos esta estranha capela e passámos a amá-la”²¹. E tal como tinha feito relativamente à capela de Vence, perguntou e respondeu: “Qual então o significado de Ronchamp? (...) O Cristianismo é ainda capaz de inspirar os grandes artistas modernos e estes podem fazer arte sacra em glória e liberdade”²².

Isso mesmo voltou a fazer Le Corbusier pouco tempo depois. Em 1952, o conselho provincial dos dominicanos de Lyon encomendara ao arquiteto o projeto para o novo convento de La Tourette, em Eveux. O padre Couturier teve um papel extremamente importante no desenvolvimento do trabalho, não só pelos repetidos encontros que teve com o arquiteto, em que lhe explicou detalhadamente o programa construtivo e as exigências espirituais do convento, mas também por o ter aconselhado a visitar e inspirar-se no mosteiro medieval cisterciense de Thoronet.

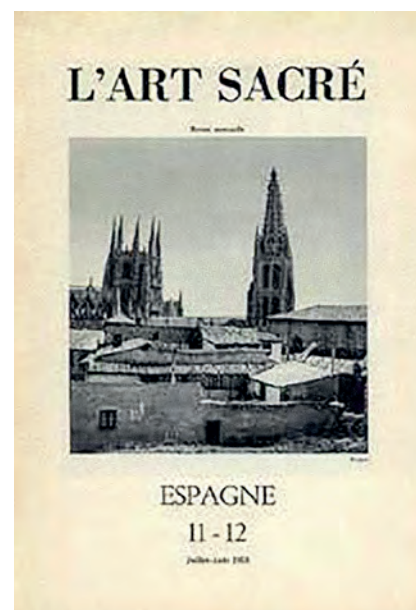
Estas cinco obras comprovaram, deste modo, a razão das posições defendidas ao longo dos anos pela revista *L'Art Sacré*. Através dos livros e revistas, mas também do testemunho dos seus visitantes, isso mesmo foi levado para outros países onde também se lutava pela renovação da arte religiosa.

Espanha

O contributo dos dominicanos na aceitação da modernidade artística pela Igreja, sem o qual muito provavelmente o Concílio Vaticano II não teria afirmado que “A igreja nunca considerou um estilo como próprio seu, mas aceitou os estilos de todas as épocas”²³, não se limitou ao exemplo francês, mas conheceu outros intervenientes noutros países, como o Pe. José Manuel de Aguilar OP (1912-1992), fundador do espanhol MAS – Movimiento de Arte Sacro e principal responsável pela renovação da arte religiosa espanhola, que nesse país passou, de igual modo, por uma revista da especialidade, *ARA - Arte Religioso Actual*, e por obras como a igreja do teologado dominicano de Alcobendas (1960) de Miguel Fisac (1913-2006), ou o santuário da Virgem do Caminho (1961) do arquiteto e dominicano Frei Coello de Portugal OP (1926-2013). A revista *L'Art Sacré* deu conta que interessava conhecer o que se passava neste país, e por isso mesmo dedicou-lhe dois números, o primeiro em 1953 e o segundo em 1956²⁴. Neste ano já os dominicanos tinham erguido em Valladolid o Colégio Apostólico de Arcas Reales, obra iniciada em 1952 e que em 1954 recebeu a Medalha de Ouro da Exposição de Arte Sacra de Viena. Na linha do que defendia o padre Couturier, ou seja, “para as

grandes obras, grandes homens”, significando que a arte religiosa, pela sua importância, deveria ser entregue aos melhores artistas, o autor do projeto do Colégio Apostólico de Arcas Reales foi o arquiteto Miguel Fisac, um dos autores mais relevantes e interessantes da arquitetura espanhola do século XX, que para Arcas Reales concebeu uma obra assumidamente moderna, de grande sobriedade e contenção decorativa.

A igreja do Colégio de Arcas Reales foi um edifício decisivo para toda a arquitetura moderna espanhola, classificado mesmo como revolucionário. E não o foi apenas em termos formais, mas também no que respeitava à liturgia, sendo que na Memória Descritiva, com a data de 1952, é possível ler: “Queremos que todo o recinto da igreja tenha uma disposição convergente para o altar, dando-lhe a máxima dignidade. Desta forma, a elevação espiritual dentro da igreja não será através de uma verticalidade – como nas construções góticas – mas através de uma disposição dinâmica dirigida ao altar e dali para cima.” Revolucionária foi também a forma como Miguel Fisac lidou com a dimensão iconográfica do projeto. Se por um lado esta foi drasticamente reduzida ou quase silenciada comparativamente com o que então era habitual, não deixou de integrar as artes plásticas, solicitando a colaboração de diversos artistas que souberam pontuar e enriquecer o conjunto, através de poucas mas muito qualificadas obras. Alguns dos artistas que colaboraram nesta obra foram José Capuz (grupo escultórico no interior: Virgem do Rosário com S. Domingos), José Maria Labra (vitrais da igreja) e Jorge Oteiza (escultura de S. Domingos). No início dos anos 1950 ainda se escutavam muitas vozes defensoras de linhas mais conservadoras, pelo que a aprovação pelos dominicanos da proposta de Miguel Fisac para Arcas Reales foi um gesto de grande visão e coragem, que não se revelou enganado. De tal modo que lhe foi encomendado um novo projeto, desta vez para a igreja do teologado dominicano de Alcobendas (1955-60). Miguel Fisac manteve a eleição por uma linguagem moderna, muito funcionalista, composta por uma assemblagem em malha ortogonal, de diferentes volumes paralelepípedicos construídos em betão e vidro. No entanto, a grande originalidade deste projeto aconteceu, tal como em Arcas Reales, na igreja, dedicada a S. Pedro de Verona (1202-1252), primeiro mártir dominicano. A igreja apresentou uma inovadora planta hiperbólica, que acentuava dramaticamente a centralidade do altar, ao introduzir uma grande dinâmica na convergência de toda a comunidade celebrante no altar. Este dramatismo da planta foi ainda acentuado pela cor dos vitrais cuja luz segue



L'Art Sacré, Jul.-Ago.1953.



ARA, Jan.-Mar.1967.

em crescendo desde os extremos – onde a luz tem tons azuis, mais frios – até ao centro, onde a luz se torna branca e com intensidade máxima graças ao lanternim colocado sobre o altar. Também em Alcobendas, Miguel Fisac rodeou-se de vários artistas plásticos que o ajudaram a completar esta obra, entre os quais Pablo Serrano, autor do esbelto e majestoso crucifixo suspenso sobre o altar. Já o grande vitral por detrás do coro dos monges, dedicado a São Pedro Mártir, é da autoria do pintor austríaco Adolfo Winternitz (1906-1993). No exterior da igreja, encontra-se um friso em pedra que representa o martírio dos missionários dominicanos no Oriente, por Susana Polock, e no topo da torre sineira, Fidel Serrano realizou o coroamento metálico. Estes são apenas alguns exemplos, pois mais se encontram espalhados por outros locais, como na capela do Santíssimo, na cripta ou no refeitório.

Permanecendo em Espanha, destaque-se agora Frei Francisco Coello de Portugal OP, arquiteto e dominicano, autor de uma obra vasta onde curiosamente se destaca a sua primeira: o santuário da Virgem do Caminho, na província de Léon (1955-61). A história da Virgem do Caminho começa no século XVI e deu origem a uma primeira ermida, posteriormente reedificada. Com o aumento da devoção popular já no século XX, foi decidido avançar-se com a construção de um novo santuário, ao qual se juntaria um centro docente orientado pelos dominicanos. O projeto inicial foi da autoria do arquiteto Juan Torbado Franco, mas o estilo historicista adoptado não agradou aos promotores da obra, pelo que, a pedido do provincial dos dominicanos em Espanha, o arquiteto e então estudante de teologia Francisco Coello de Portugal concebeu um projeto de linhas modernas, muito influenciado por Le Corbusier, que veio a ser o projeto construído.

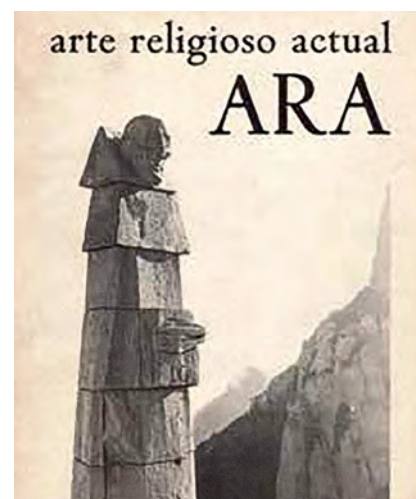
Um importante condicionamento do projeto foi a necessidade de conservação do antigo retábulo barroco, o que Frei Coello fez com especial sensibilidade. Concebeu um espaço interno totalmente subordinado ao retábulo, intensamente iluminado, em vincado contraste com a penumbra silenciosa da nave. Dada a função de local de peregrinação, em que a vertente de devoção e adoração pessoal é a mais significativa, a modernidade deste projeto não se manifestou na dimensão litúrgica como nas duas obras de Miguel Fisac, mas na qualidade da afirmação moderna aqui expressa, que soube entrar em diálogo com o retábulo barroco. Esta opção programática concretizou-se deste modo num edifício composto por dois volumes paralelepípedicos, o maior, de tons sóbrios, disposto horizontalmente e contendo a nave escura, e o segundo,

de menores dimensões e vertical, contendor do retábulo, e que pelo material escolhido para seu revestimento – pedra rústica toscamente aparelhada – acentuou a sua preponderância. No exterior foi colocada uma cruz com 52 metros de altura que anuncia no território a presença do santuário e assinala o local do altar ao ar livre, utilizado nos dias de maior afluência.

Consciente da importância da integração das artes plásticas na arquitetura, Frei Coello de Portugal não deixou de ser acompanhado por dois importantes artistas espanhóis: Albert Casamada – autor do vitral da fachada principal – e Josep Maria Subirachs, que concebeu diversas peças com o talento que o acompanhou toda a vida e que no Santuário da Virgem do Caminho se manifestou num expressivo conjunto escultórico representando o Pentecostes, nas diferentes portas de acesso ao santuário e no crucifixo da capela do camarim.

Tudo isto já seria bastante para demonstrar como também em Espanha a Ordem de São Domingos se comprometeu na promoção da arte moderna, fazendo esta missão totalmente sua. No entanto, falta ainda mencionar aquele que já foi chamado de ‘Couturier espanhol’, o Pe. José Manuel de Aguilar OP (1912-1992). Depois de estudar teologia em Salamanca, o padre Aguilar foi nomeado prior do Convento Dominicano de Atocha, em Madrid e diretor da sua residência de estudantes. Ali começou a contactar diretamente com as novas gerações de artistas e arquitetos, orientando-os, explicando-lhes a liturgia e viajando com eles. Formou assim uma nova geração que mais tarde foi denominada como “Núcleo de Atocha”. Este relacionamento próximo com as novas gerações de universitários manteve-o depois no Colégio Mayor Cisneros e no Colégio Maior São Tomás de Aquino, obra projetada por dois residentes de Atocha: José Maria Garcia de Paredes e Rafael de La-Hoz, que em 1956 ganhou o Prémio Nacional de Arquitectura²⁵.

No seguimento do seu envolvimento com esta nova geração de arquitetos e artistas, o padre Aguilar fundou em 1955 o MAS – Movimiento de Arte Sacro, que procurou estimular e orientar artistas e arquitetos para uma qualificada e fundamentada arte religiosa contemporânea, através de conferências, concursos e exposições. O MAS tinha uma acentuada feição prática, dirigida diretamente para a produção de obras, pelo que esteve na origem da galeria de arte religiosa “Templo y Altar” e de um pequeno atelier de arte sacra, onde artistas e alunos de Belas Artes, orientados pelo Movimento, realizavam trabalhos de artesanato aplicados à arte sacra. Mas a iniciativa que maior



ARA, Jan.-Mar.1971.



Catálogo da galeria - *Templo y Altar*, 1970.

impacto teve na promoção e divulgação em Espanha da renovada arte religiosa foi a revista *ARA- Arte Religioso Actual*, publicada pelo Movimento entre 1964 e 1981, que contou com numerosos artigos da autoria do padre Aguilar. Ao padre Aguilar ficam a dever-se muitos outros textos sobre a temática da Arte Sacra, como o *Liturgia, Pastoral, Arte Sacro* (1958), mas também lhe é devido o seu papel decisivo no desenvolvimento de algumas das mais relevantes igrejas construídas em Espanha neste período, como a igreja da Coroação de Nossa Senhora, em Vitória, obra maior do já mencionado arquiteto Miguel Fisac. Ainda está por fazer um estudo aprofundado sobre a vida e o trabalho deste dominicano, estudo esse que terá de se deslocar também a Portugal, para descobrir os passos do padre Aguilar no nosso país.

Portugal

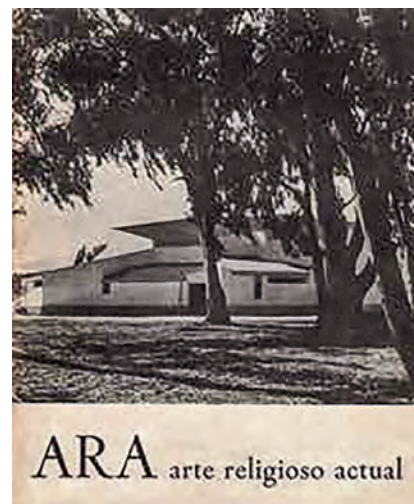
Torres Vedras, 30 de Outubro de 1961. Nesse dia, o movimento português de renovação da arte religiosa – MRAR- realizou no hotel das Termas dos Cucos o seu primeiro Encontro de Outono. O Pe. José Aguilar foi o responsável pelas meditações realizadas durante a parte da manhã, tendo apresentado entre outros exemplos, a atrás mencionada igreja da Coroação de Nossa Senhora, em Vitória. Firmou-se, deste modo, uma relação duradoura entre entusiastas pelos mesmos desafios, que se prolongou ao longo dos anos seguintes e que levou à publicação em 1970 de um número especial da revista *ARA* dedicado exclusivamente à arquitetura religiosa em Portugal, onde foram apresentadas dez das mais significativas igrejas construídas na década de 1960, onde se incluíram duas obras edificadas pelos dominicanos: a igreja do convento de Nossa Senhora do Rosário, em Fátima, e a capela do Seminário do Olival, perto de Ourém. Estes dois edifícios são assim testemunhas de que também em Portugal a afirmação da arquitetura religiosa moderna ficou devedora da Ordem de São Domingos, que no seu regresso a Portugal após a expulsão oitocentista das Ordens Religiosas, assumiu e promoveu activamente a modernidade nas igrejas que necessitou de edificar, num tempo em que a maioria católica se mantinha conservadora e fechada aos ventos renovadores que já sopravam o ‘aggiornamento’ desde o centro da Europa.

De fato, depois de em 1938 se ter assistido à inauguração da igreja de Nossa Senhora de Fátima, em Lisboa, do arquiteto Porfírio Pardal Monteiro, seguiram-se duas décadas de censura do modernismo ao mesmo tempo que se assistiu à expansão do ‘Estilo Nacional’, depreciativamente também

conhecido por 'Português Suave', criado como fórmula para enaltecer o portuguêsismo e satisfazer uma ideologia que acreditava numa forma arquitetónica genuinamente portuguesa. Inevitavelmente esta tornou-se também numa época de revivalismo na arquitetura religiosa nacional, que acabou por ter como protagonistas maiores três igrejas construídas na capital, dedicadas, não por acaso, a santos portugueses: Santo Condestável (1951), do arquiteto Vasco Regaleira (1897-1968), em Campo de Ourique; São João de Deus (1953), do arquiteto António Lino (1914-1961), na Praça de Londres; e São João de Brito (1955), outro projeto do arquiteto Vasco Regaleira, desta vez no cimo da Avenida da Igreja, no Bairro de Alvalade.

Foi para lutar contra o que chamaram de mentira arquitetónica que desfigurava a face de Cristo, que um grupo de jovens arquitetos e estudantes de arquitetura fundou no final de 1953 o MRAR, organizado e motivado para a militância por uma arte e arquitetura religiosa verdadeiramente moderna. Inicialmente constituído por onze membros, a que rapidamente se juntaram mais quatro, a sua formação diversa - arquitetos, pintores, historiadores e padres – veio a revelar-se uma das suas maiores forças e deu origem a uma intensa dinâmica formativa, expositiva e editorial. No entanto, esta sua actividade não correspondeu a uma condizente produção arquitetónica e artística, ficando esta durante algum tempo reduzida, quer por resistências culturais, quer por dificuldades económicas, à igreja de Santo António, em Moscavide (1956) e à igreja de Nossa Senhora de Fátima, na localidade de Águas, perto de Penamacor (1957), ambas da autoria de membros fundadores do Movimento – a primeira de João de Almeida (1927-) e António Freitas Leal (1927-2018), e a segunda de Nuno Teotónio Pereira (1922-2016). No final da década de 1950, estas obras apresentavam-se como iniciativas isoladas, que tentavam romper o panorama nacional, mas que não correspondiam a uma solicitação profunda da Igreja em Portugal, conforme afirmou então o arquiteto Nuno Portas²⁶.

Foi neste contexto que os padres dominicanos promoveram corajosamente duas obras modernas no centro do país - Fátima e Olival - e entregaram os projetos a dois arquitetos totalmente comprometidos com o MRAR e a renovação da arquitetura religiosa em Portugal, Luiz Cunha e Diogo Lino Pimentel (1934-2019). Davam assim também em Portugal os passos dados além-fronteiras, passos marcados por uma forte rede de relações, influências e aproximações artísticas que as fronteiras não foram capazes de impedir.

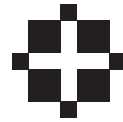


ARA, Out.-Dez.1970.



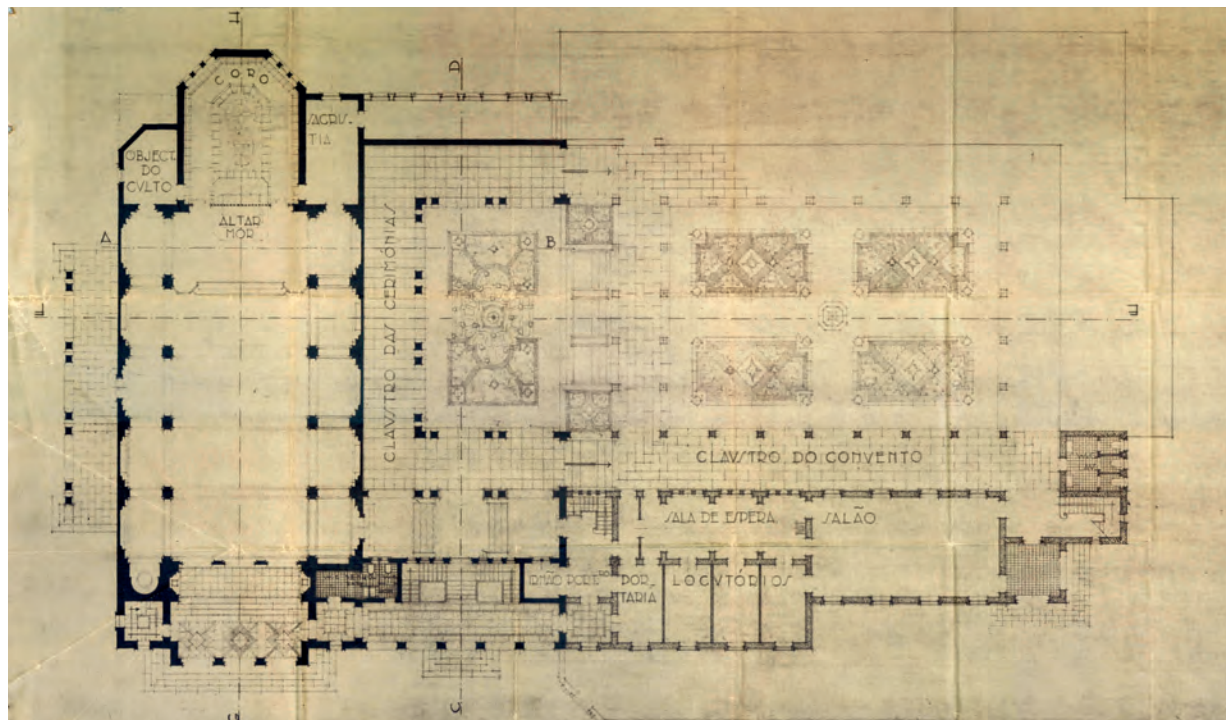
CONVENTO DE CRISTO REI, PORTO, c. 1954

Foto Teófilo Rego, Casa da Imagem - Fundação Manuel Leão PT_FML_TR_COM_833_001



CONVENTO DE
CRISTO REI, PORTO
João Luís Marques

PROJECTO DA CAPELA E CONVENTO PARA
A ORDEM DOMINICANA NO PORTO



Projeto do Convento de Cristo Rei, Eduardo Martins e Manuel Passos Júnior, c.1950.
Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto



Do plano ao projeto

“A cidade destruiu-o, justo era que a cidade o reconstruísse. Daí, talvez a razão ou justificação histórica da justa e grande esmola que o Porto deu à Ordem de S. Domingos, este naco de terra inculta que estamos a ver e a calcar neste momento.”¹

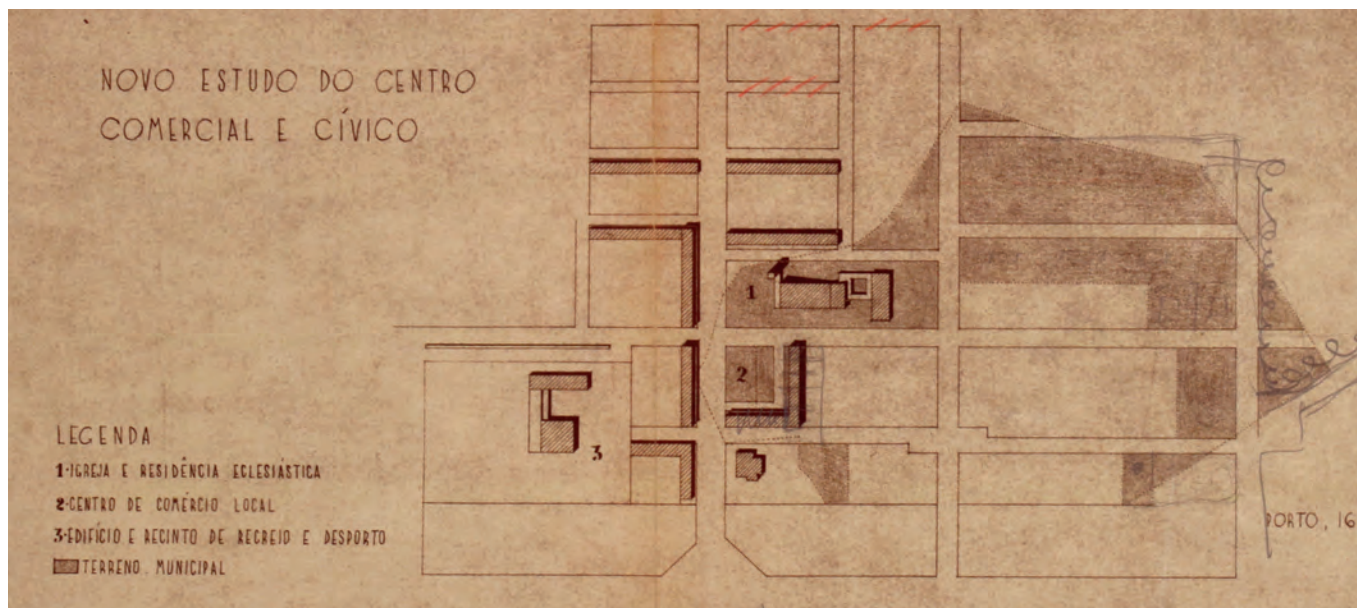
Foi nestes termos que em 1951, na cerimónia de bênção da primeira pedra do convento dominicano, se pronunciou publicamente o dr. Luís de Pina, presidente da Câmara Municipal do Porto (1945-1949) no período em que foram feitas diligências que levaram à cedência do terreno à avenida Marechal Gomes da Costa², negociada a partir de 1948, justamente o ano em que Fernando Távora integrou os serviços camarários da cidade. A escassez de clero diocesano e a vontade de algumas das comunidades religiosas expulsas na 1ª República (e, noutros casos, de novas comunidades) se (re)estabelecerem nos grandes centros urbanos, justificam que tenhamos assistido ao seu envolvimento na prestação de assistência religiosa/educativa em zonas de expansão urbana, ao longo do século XX. A proposta de instalação definitiva da comunidade dominicana na proximidade da Foz é representativa deste movimento, que contou com a envolvimento inicial de D. Agostinho de Jesus



Avenida Marechal Gomes da Costa, c.1950.
A igreja vista no interior do bairro, c. 1955.
Arquivo da Província Portuguesa
da Ordem dos Pregadores

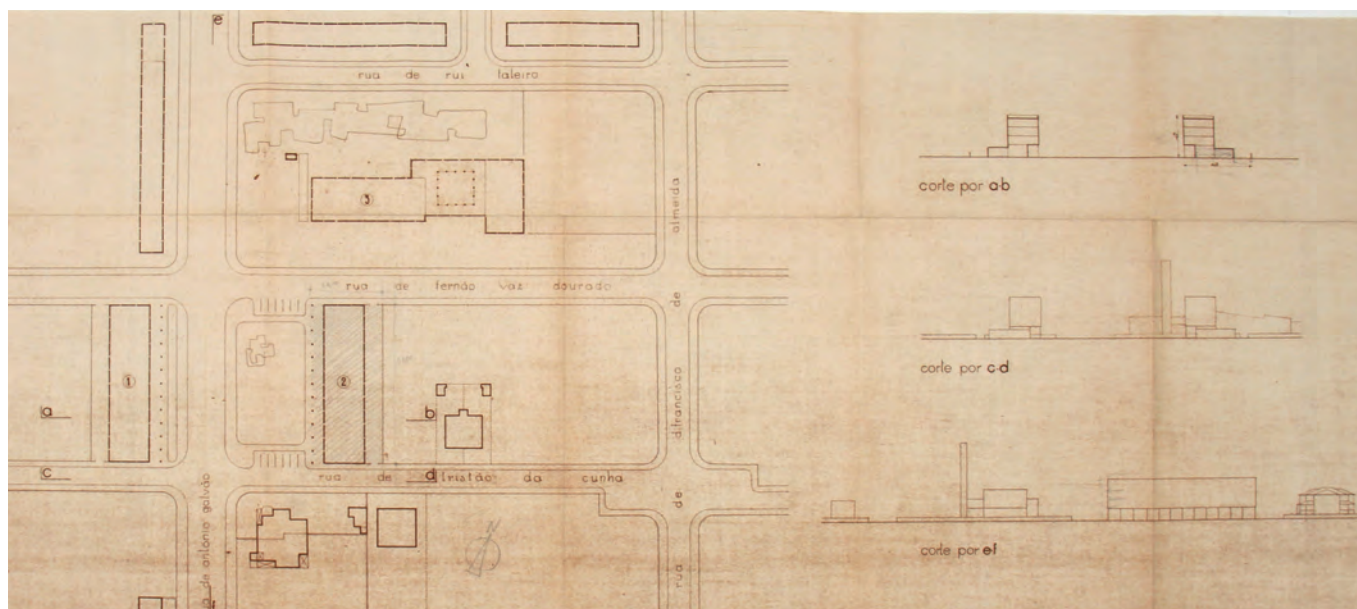


Pormenor do Plano de Urbanização 'Gomes da Costa', Mai.1950.
Arquivo da Província Portuguesa da Ordem dos Pregadores



Novo estudo do Centro Comercial e Cívico, 1948.

Arquivo Histórico da Câmara Municipal do Porto



Centro Cívico e Comercial, Fernando Távora, 1949.

Arquivo Histórico da Câmara Municipal do Porto

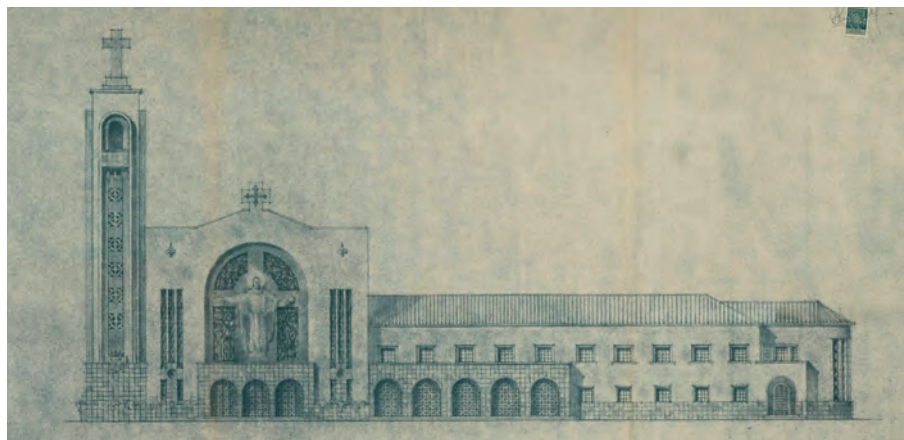
Plano de urbanização

Paralelamente ao estudo de 1947 desenvolvia o Gabinete de Estudos do Plano Geral de Urbanização o estudo de urbanização do lado poente da avenida.

No bairro do lado poente, composto por moradias unifamiliares, isoladas e em banda, previa-se a construção de um grupo escolar e dum outro ‘edifício especial’ (não identificado no estudo) de remate a eixos de arruamentos interiores do bairro, conforme a tendência urbanística corrente à época. O projecto do bairro de moradias seria dotado de um pequeno centro para comércio local, na proximidade de uma zona de recreio e desporto – uma praça atravessada pela ligação da avenida Gomes da Costa à avenida da Boavista. Esta praça seria conformada, em todos os seus lados, por blocos com comércio, não sendo dominada por nenhum equipamento urbano singular, conforme sugere a planta da “Divisão de talhões e alinhamentos, do Plano Parcial de Urbanização entre as Avenidas da Boavista e Marechal Gomes da Costa” que integra uma pasta datada de 1945, existente no arquivo Histórico da CMP.

Foi na revisão deste projecto de urbanização em 1948 que, em vez da igreja paroquial, surgiu o convento dominicano implantado junto ao centro comercial local, conforme documenta a planta de cedência do terreno municipal de aproximadamente 7500 m² – um quarteirão que seria limitado por ruas em todo o perímetro. Ainda que este desenho date de Dezembro daquele ano e apresente apenas a parcela para edificação, em Abril o “novo estudo do centro comercial e cívico” contemplava já uma ‘igreja e residência eclesiástica’ para aquele mesmo lote, uma solução muito próxima da que Fernando Távora assinaria em 1949.

Este plano reduziu o número de edifícios previstos nos estudos iniciais. Se em meados da década de 1940, eram seis os blocos que limitavam o centro atravessado longitudinalmente pela rua, e no de 1948 o centro resultava de uma conjugação de blocos e moradias em banda incluindo já a igreja, na versão de 1949 Fernando Távora propõe apenas dois blocos, frente a frente, destinados a acolher comércio, escritórios e habitação. Os blocos, nascente e poente, partilhariam uma mesma solução volumétrica e funcional, nomeadamente ao nível da definição da galeria comercial porticada no rés do chão e a sugestão dos aproveitamento de terraços para as habitações na cobertura, conferindo uma certa unidade a todo conjunto. O projecto de Távora lançaria premissas que foram consideradas nos projectos futuros,



Estudos para a fachada principal do convento, Eduardo Martins e Manuel P. Júnior, c.1950.
Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto



como no do moderno bloco de habitações desenvolvido no lado nascente da praça por Pereira da Costa.⁴ Este, seria um dos corpos que rematariam quarteirões de moradias unifamiliares modernas⁵, contribuindo para o aumento de escala das construções naquele espaço público pensado à escala do bairro. O espaço de praça – designação atribuída por Távora no estudo do centro cívico e comercial – surgia não como uma ilha mas como parte integrante do próprio quarteirão residencial, um espaço público cujo uso seria potenciado pelo comércio para ali proposto. A rua deixou de rasgar a praça, deslocada um pouco para nascente. “Sem nada escrever na memória descritiva sobre a igreja, Távora define-a no desenho, propõe uma volumetria e implanta-a paralela à praça, numa posição recuada, dando protagonismo ao adro dominado pela torre isolada.”⁶A evolução do projecto levou a uma redefinição do local da igreja que acabou por ser construída sobre a praça, problematizando o lugar e o modo como esta se apresenta à cidade. A este processo não terá sido indiferente o gosto conservador e o poder exercido pelo cliente, representado pelo Fr. Estevão da Fonseca Faria OP e pela comissão angariadora de fundos, presidida pelo futuro embaixador Portugal na Santa Sé, Dr. José Nosolini.⁷



A igreja em construção, c. 1952.
Arquivo da Província Portuguesa
da Ordem dos Pregadores



Modernidades em confronto na Praça D. Afonso V, Porto, c. 1954.

Foto Teófilo Rego, Casa da Imagem - Fundação Manuel Leão PT_FML_TR_COM_833_002





O interior da igreja do convento, c. 1955.
Arquivo da Província Portuguesa
da Ordem dos Pregadores

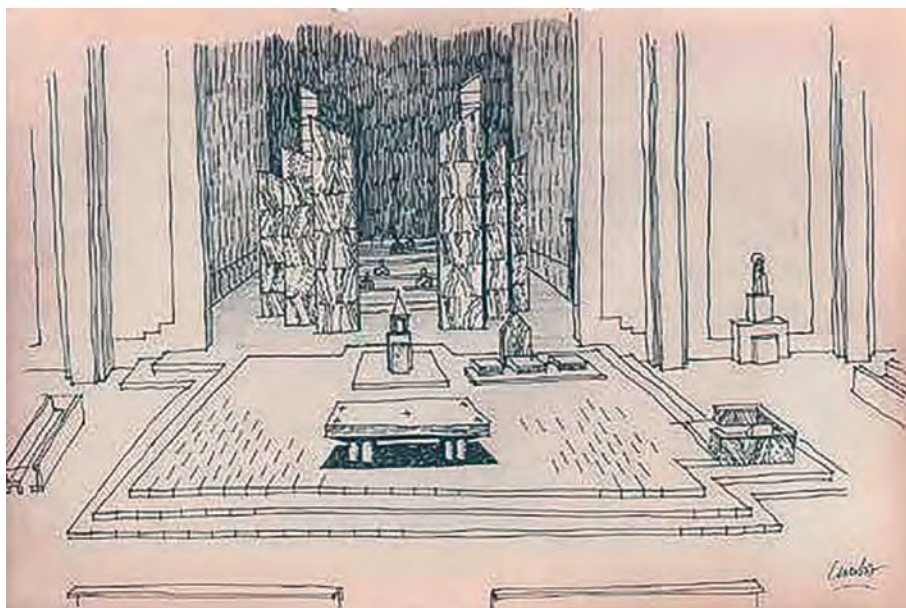


Com esta afirmação não pretendemos detrair o papel importante que naquele momento os dominicanos tinham no centro da Europa, reclamando a modernidade para a arte sacra, mas que só mais tarde acabaria por ser reclamada por aquela ordem em Portugal.⁸ Note-se que Távora foi chamado mais tarde para realizar um projecto, não construído, para a capela do Convento Dominicano de Fátima.⁹

Projeto de arquitetura

O projecto do convento de Cristo Rei elaborado no Porto ao longo da primeira metade da década de 1950, a linguagem e implantação adoptadas atraíam a concepção moderna do conjunto que Távora propusera e que a Comissão de Estética Municipal procurou a todo o custo defender. Em apreciação ao projecto de Manuel Passos Júnior e Eduardo Reis lê-se:

“A unidade, a harmonia e a escala de todos os elementos que intervêm na composição de qualquer conjunto urbano são expressões que têm, hoje, significado bem diferente. Trata-se, muito simplesmente, de conceber uma capela/convento para uma zona residencial de moradias, e não para uma zona monumental da cidade do Porto. (...) Metamo-nos, pois, à escala do conjunto e afastemo-nos de tudo quanto, tenda a emprestar, convencionalmente,



ao edifício a conceber, carácter religioso, gótico e românico são expressões do passado, mas se há que respeitar a tradição, sob qualquer aspecto, reportemo-nos, modestamente, à escala das nossas possibilidades (...). Nesta base e por esta via chegarão os arquitectos autores deste ante-projecto, sem trair os desejos manifestados pela Ordem de S. Domingos, a uma expressão mais actual, apenas porque será seguramente mais simples e modesta.” (...). [C]ompreendam pois os anseios desta Comissão que, nesta atitude, apenas pretende dignificar a arquitectura de hoje que, nos profissionais do norte, encontra o seu mais decidido baluarte.”¹⁰

Apesar da resistência das estâncias municipais o projecto foi aprovado e a primeira fase do convento inaugurada em Maio de 1954. As restantes fases idealizadas, que fechariam o claustro, não chegariam a ser construídas. As diferentes linguagens do convento e dos blocos fronteiros encobrem hoje a proposta moderna de Távora que dotava o bairro de um pequeno espaço de encontro e sociabilização da população, incluindo lugar destinado à prática religiosa – um programa que ia ao encontro das preocupações debatidas no CIAM 8 em que Távora participara como observador. Sobre a discussão havida nesse congresso recordou em entrevista: “O tema era o core, interpretado como o coração, o centro. Não referido somente ao centro urbano mas



Proposta de remodelação do presbitério,
Luiz Cunha, 1972.

Arquivo da Província Portuguesa
da Ordem dos Pregadores

Pormenor do presbitério

Foto Carlos Castro, 2018



Naves, presbitério e coro dos frades.
Foto Carlos Castro, 2018



especialmente ao problema da necessidade do centro em qualquer nível de organização de arquitectura e urbanismo.(...) uma visão muito ampla arquitectónica, urbanística e humana da necessidade do core como elemento de vida espontânea ou organizada, individual ou colectiva.”¹¹

No ano anterior, 1953, o convento de Cristo Rei tinha integrado a exposição “Marques da Silva: Exposição conjunta das principais obras e de alguns dos seus discípulos” apresentada na Escola Superior de Belas Artes do Porto. A fotografia de Teófilo Rego ali apresentada revelava um olhar centrado na obra de Eduardo Reis e Manuel Passos Júnior que, isolando-a do contexto envolvente, valorizava a composição volumétrica da igreja e convento que, escondida por detrás de uma generosa varanda alpendrada, provocava, a par das arcadas do piso térreo, um interessante jogo de sombras – hoje dificilmente reconhecíveis. A dita fotografia evidenciava o vitral da fachada principal que substituíra as esculturas previstas nos diferentes estudos prévios. Esse vitral, em forma de cruz e com a representação de Cristo Rei, fora executado na oficina lisboeta de Ricardo Leone segundo desenho de Mário Costa, conforme confirmam a assinatura MC no vitral e o processo arquivado no Mosteiro da Batalha. O vitral era uma das intervenções artísticas que enriquecia o espaço de culto conventual, construído num sistema misto de perpianho de granito e



Estudo para vitral, Mário Costa, c.1950
Arquivo Ricardo Leone, Mosteiro da Batalha

Vitral de Cristo-Rei, 1953
Foto Carlos Castro, 2018

Escultura de Nossa Senhora do Rosário e
São Domingos, George Serraz, c.1954
Foto Hugo Casanova, 2018



betão armado. Ao nível da estatuária, destacamos a aquisição do conjunto de Nossa Senhora entregando o Rosário a São Domingos, um delicado múltiplo pigmentado de George Serraz, cuja produção francesa denuncia a inspiração art déco dos anos 1930 – anunciadora da modernidade na produção artística de matriz religiosa. Sob a tradicional cobertura de duas águas estavam reunidos todos estes elementos, numa igreja onde não faltavam trabalhos de cantaria, marcenaria e serralharia artística, dos candeeiros suspensos e do gradeamento, entretanto retirados, mas cuja memória ficou gravada nas fotografias existentes no arquivo da Ordem.

As intervenções de adaptação litúrgica pós Concílio Vaticano II, estudadas por diversos arquitectos, como Fernando Abrunhosa de Brito e Manuel Magalhães, acabariam por ser conduzidas e executadas segundo o projecto de Luiz Cunha, que formalizaria a transformação interior ditada pelo uso da igreja como sede paroquial. Foi no âmbito deste processo de adaptação às novas exigências da comunidade paroquial que, na década de 1990, viria a ser construído no lote do convento um edifício independente para acolher as múltiplas actividades pastorais. Acentuar-se-ia assim, ainda mais, a tensão entre diferentes linguagens e modelos arquitectónicos num mesmo lugar. Já outra fotografia de Teófilo Rego do início da década de 1950, não apresentada na referida exposição, evidenciava a coexistência de diferentes soluções contemporâneas: o projecto urbano de Fernando Távora para a praça; a proposta de Pereira da Costa para o bloco de serviços e habitação colectiva; o convento dominicano de Manuel Passos Júnior e Eduardo Reis.

Para fechar, recordem-se neste contexto as provocatórias palavras do estudante das Belas Artes, Carvalho Dias, publicadas a propósito da moderna arquitectura portuguesa no Porto :

“Não lhe agrada o ar lavado, arejado, da construção [do bloco de Pereira da Costa]? Não sente a esmagá-lo a vigorosa Verdade daquela estrutura de cimento armado, sem arrebiques supérfluos? Não sente a sobriedade, a estranha leveza do conjunto?

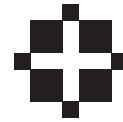
Vá lá vê-lo, quando ele estiver pronto, daqui a uns meses.

É ali para a Marechal Gomes da Costa, em frente à nova igreja dos Dominicanos. Vá lá, e aproveite para observar uma ou outra habitação moderna que já vai havendo.

E repare como o moderno, também pode ser português!”¹²



IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO, FÁTIMA
Foto José Correia Nunes, 1965



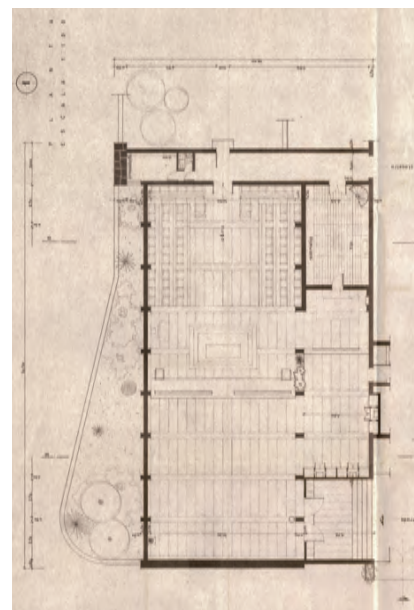
**IGREJA DO CONVENTO DE
NOSSA SENHORA
DO ROSÁRIO, FÁTIMA**
Paulo Miranda



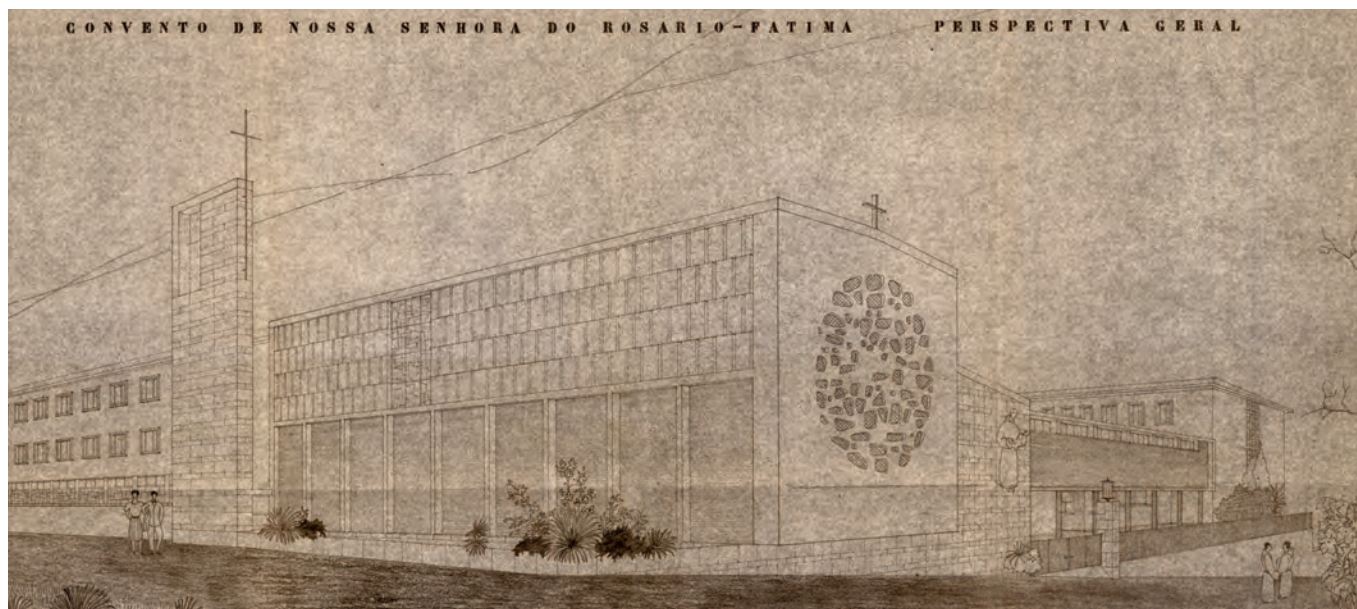
A igreja de Nossa Senhora do Rosário faz parte do Convento Dominicano, em Fátima. Este convento de 1952 foi responsável pelo impulso para a restauração da Província Portuguesa da Ordem dos Pregadores após a extinção das Ordens Religiosas. Dez anos depois, ano do projeto da igreja pelo arquiteto Luiz Cunha concretizou-se a restauração da Província Portuguesa. A história deste projeto revela como a Ordem dos Pregadores teve um papel fundamental para que a obra de arquitetura resultasse numa verdadeira obra de arte de serviço público. No enquadramento desta importa citar na imagética de São Domingos, aquela que o frade Juan Bautista Maíno OP representou no retábulo da igreja conventual de São Pedro Mártir (1612-1614), em Toledo¹, o Santo com a Igreja sobre a Bíblia, na sua mão esquerda². Este sinal é o mesmo que os artistas nos trazem ao longo dos tempos, ajudando-nos a ver, poeticamente, o invisível, usando as palavras de Paul Klee³.

Três projetos

A igreja do convento de Nossa Senhora do Rosário é fruto de um processo determinado na resposta ao programa e função litúrgica, pelos Padres Dominicanos, no que resultou em três convites sucessivos a arquitetos de reconhecido trabalho e mérito.



Convento em construção, c.1950-60
Estudo da igreja, Fernando Peres, 1960
Arquivo da Província Portuguesa
da Ordem dos Pregadores



Estudo da igreja - perspectiva
Fernando Peres, 1960
Arquivo da Província Portuguesa
da Ordem dos Pregadores

O arquiteto Fernando Peres (1918-2016)⁴ fez o primeiro projeto em Novembro de 1960. Um projeto para uma igreja de planta retangular, que continuava e completava o convento de sua autoria. O espaço interior da igreja dividia-se longitudinalmente em duas partes idênticas, separadas pela guia de comunhão. A Nascente encontrava-se o cadeiral para os religiosos, o altar na parte central, e a Poente a parte para os fiéis com acesso para o exterior. A Sul encontrava-se a capela do Santíssimo, um retângulo menor, funcionando como espaço de transição entre as duas partes e simultaneamente como acesso ao interior do Convento.

Fernando Peres posteriormente abandona o projeto e deseja sucesso ao colega Fernando Távora, autor do segundo projeto, em carta de 29 de Agosto de 1961⁵. Fernando Távora (1923-2005), após inúmeros estudos para esta igreja, chegou a um arranjo espacial próximo da proposta de Fernando Peres, mas com a novidade de uma expressiva fonte de luz sobre o altar. Tratava-se de uma torre de luz elevada sobre o altar, suportada por duas largas paredes que orientavam o sentido fiéis-altar-religiosos. Esta solução desagradou aos Dominicanos, que argumentaram a criação de um corte na ligação com o restante espaço, nomeadamente com a capela do Santíssimo. O Pe. Alberto Maria Vieira OP destacou esta questão numa carta ao arquiteto Fernando

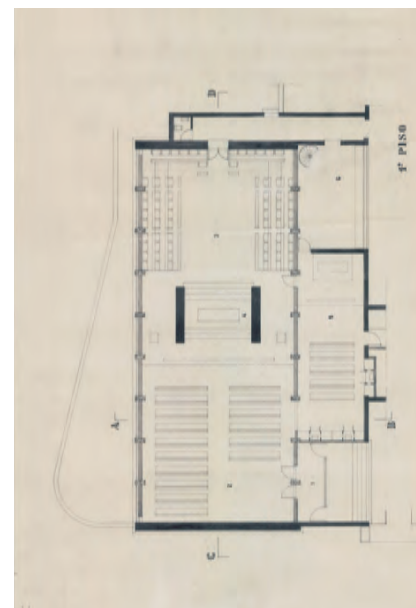


Távora, com oito pontos “inconvenientes...”, a 10 de Setembro de 1961⁶. Sabemos pelo arquiteto Luiz Cunha (1933-2019) que a proposta do seu nome surgiu aos Padres Dominicanos pelo terceiro convidado, o arquiteto Nuno Teotónio Pereira (1922-2016), que por motivos vários não podia realizar este projeto⁷. Luiz Cunha, com 28 anos, inicia em Janeiro de 1962 os esboços para o projeto, sendo que o estudo prévio estaria concluído a 4 de Fevereiro e o projeto final em Março. Este projeto veio a ser a sua primeira igreja construída.

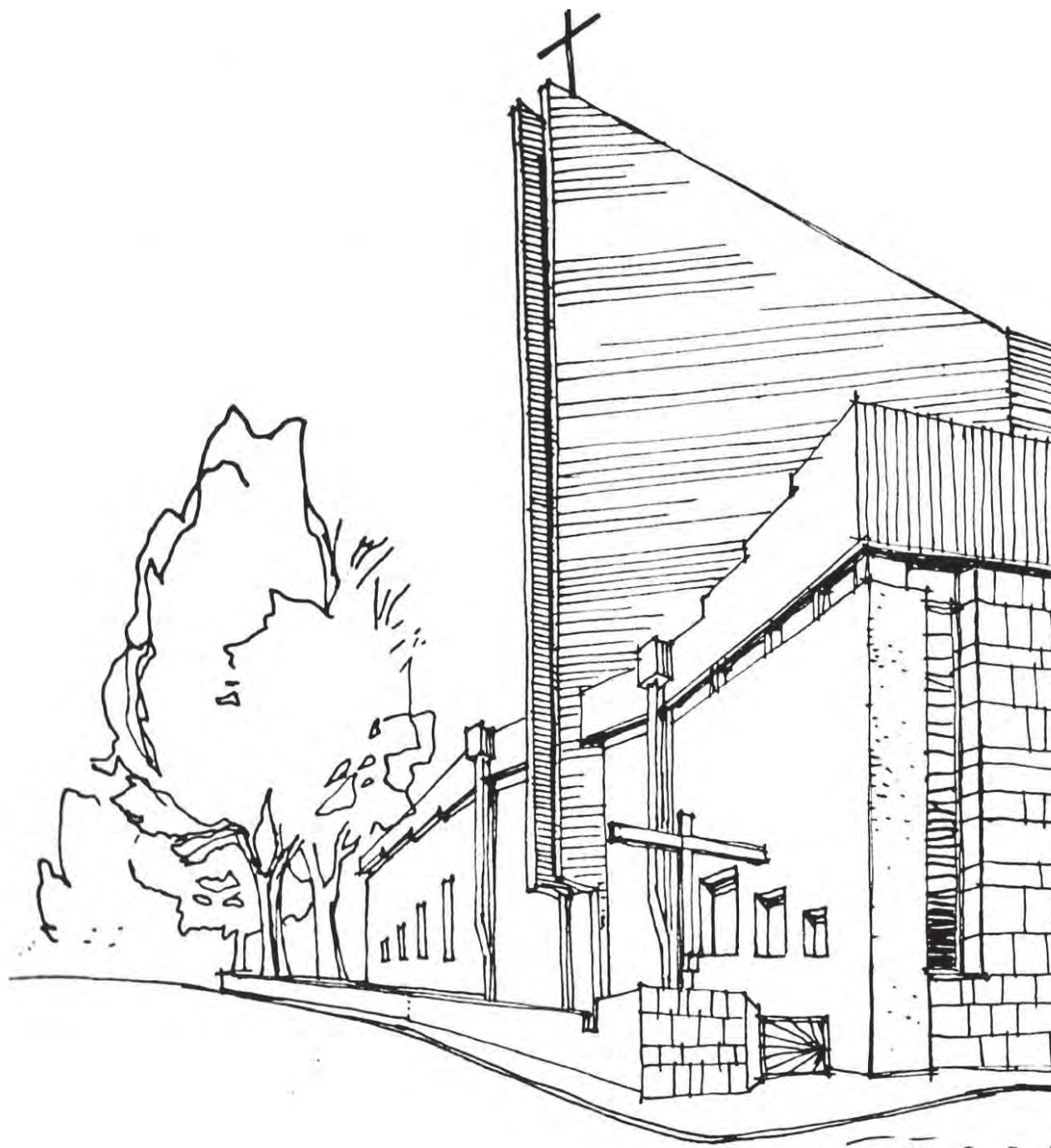
O terceiro projeto: a igreja como espaço centralizado

A igreja de Nossa Senhora do Rosário surge agora como um corpo individualizado, no topo Norte do Convento. Luiz Cunha mantém a distribuição do programa, mas com um arranjo diferente.

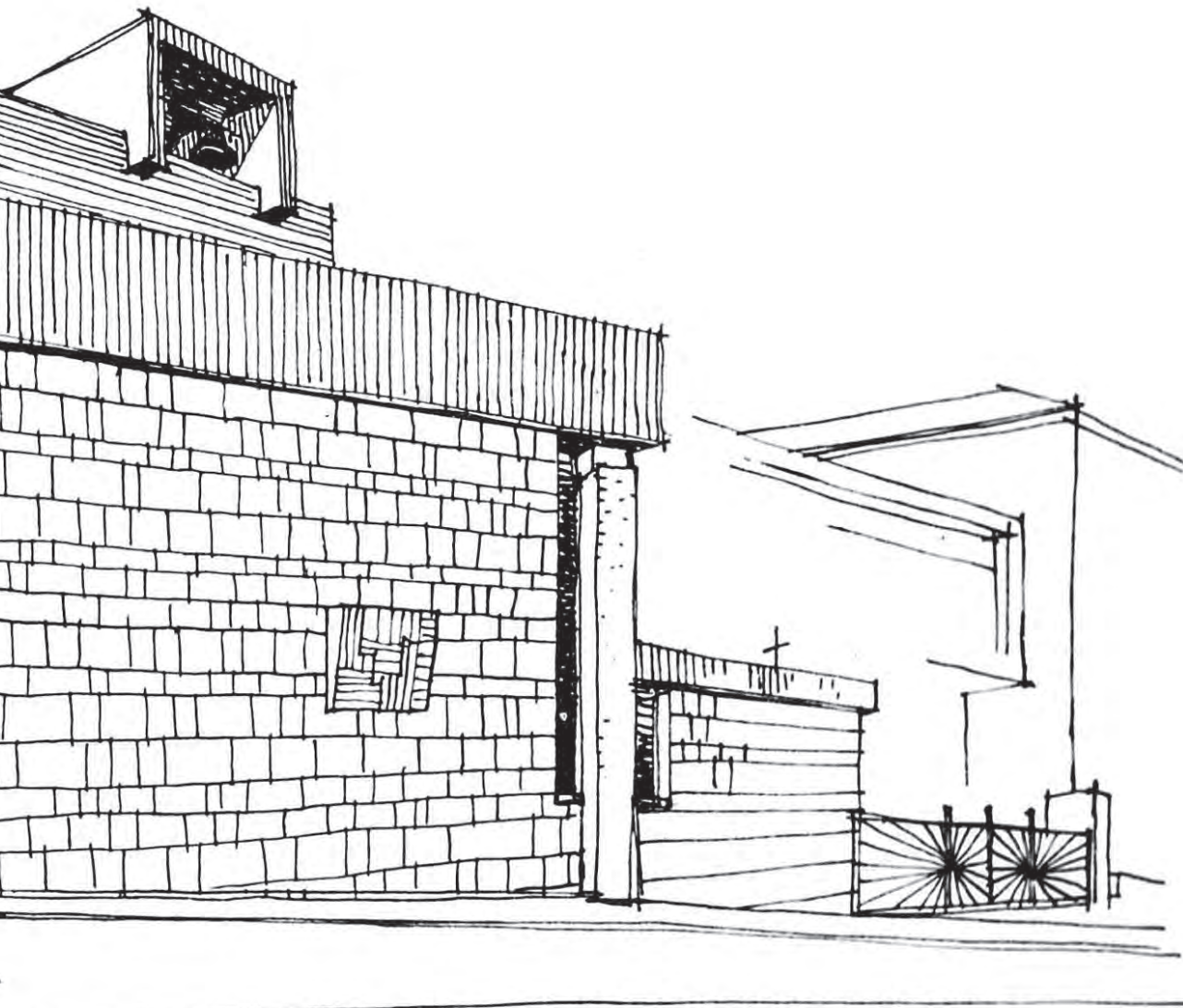
O lugar central do Santuário surge como elemento ordenador de toda a composição⁸. Para que essa centralidade seja liturgicamente funcional, sobretudo na Ordem Dominicana, o autor propõe a transformação do retângulo numa forma trapezoidal, que possibilita a convergência para o altar. Longitudinalmente o lado Nascente, afecto aos religiosos, abre-se um pouco para o lado maior, o dos fiéis, a Poente. No lado dos religiosos os bancos não são dispostos frente a frente, mas paralelos às paredes “abertas” do trapézio, e, na



Estudo para a igreja - perspectiva e planta
Fernando Távora, 1961
Espólio Fernando Távora, Fundação Marques da Silva
FIMS_FT_0119-PD0015 e FT_0119-PD0017



Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Luiz Cunha, 1962
Arquivo da Província Portuguesa da Ordem dos Pregadores



parte dos fiéis, perpendiculares às paredes enviesadas, permitindo uma visão mais aberta. O lanternim sobre o altar é agora transversal, conferindo na forte luz vertical uma nova dimensão espacial. Essa nova centralidade é acentuada quer pelo desenho do lanternim, mostrando a estrutura entrelaçada em betão à vista, quer pela sua função simultânea de campanário. “O aumento sempre crescente das pequenas janelas da parede lateral nascente (de acordo com a sua maior proximidade do santuário) estabelecem uma hierarquia a todos os elementos arquitetónicos do conjunto”⁹.

A capela lateral do Santíssimo, no oposto a esta parede, possui uma relação direta através dos pilares estreitos, mas profundos, que trazem uma obliquidade, na estrutura e relação com o espaço central da igreja. O lanternim é um elemento que pela sua geometria ganha uma escala urbana. A igreja possui três entradas, uma pública através de um vestíbulo para os fiéis a Poente, e duas através do convento, ortogonais ao santuário, a Nascente e a Sul. Existe uma capela reservada sobre a sacristia com acesso visual para o interior da igreja.

A construção apresenta um sistema estrutural misto de paredes resistentes e pórticos de betão à vista para suporte do lanternim e campanário. As paredes laterais, a Norte e a Sul, são rebocadas e caiadas por fora e por dentro. Os topos Nascente e Poente são de pedra da região. Todo o betão à vista revela o desenho da cofragem de madeira.

Arquitetura, arte e equipamento: um todo

A arquitetura é a construção de um todo, onde o arranjo do espaço juntamente com as peças de arte e os equipamentos têm como objectivo principal servir, com qualidade e beleza, a função litúrgica própria da comunidade religiosa dos frades pregadores dominicanos. Marco Daniel Duarte classifica-a como a primeira “igreja de betão”, à vista, “não pelo (...) acontecimento extraordinário por operar a exaltação do referido material, mas porque este foi colocado ao serviço do rompimento de fronteiras arquitectónicas e estéticas”¹⁰.

Na arquitetura, Luiz Cunha desenhou tudo. Desde o primeiro esquisso com o altar como foco central e linhas convergentes de diferentes modos, nos dois lados opostos, como no desenho dos pavimentos, remates e encaixes dos mosaicos, inclusive o desenho dos parapeitos. Sobre este ponto, Luiz Cunha escreveu na sua primeira memória descritiva a propósito da capela privativa ao nível do primeiro andar, “... quem se encontra na capela do plano superior,



a visibilidade é muito favorecida pela disposição oblíqua dos parapeitos, que tem, além disso, a vantagem de fazer participar este pequeno recinto do jogo espacial do conjunto”¹¹.

De entre os equipamentos, todos desenhados pelo arquiteto Luiz Cunha a várias escalas, inclusive a escala natural, há que nomear: o altar composto por uma grande pedra de granito azul (2,50x1,12x 0,70m) sobre um apoio com 0,31m de altura (os Dominicanos contestaram este altar, quase como uma ara, pois pretendiam um altar mais leve¹²); os bancos - todos diferentes - dos fiéis, dos frades e dos acólitos; o ambão rotativo; a mísula para a escultura de Nossa Senhora do Rosário; uma peanha desdobrada de suporte da escultura de São Domingos; o crucifixo e o cruzeiro exterior, marco e sinal desta igreja, simples austero e digno; o castiçal num desenvolvimento vertical muito dinâmico, sobre uma estrutura em forma de cruz; os candeeiros, constituídos por duas partes envolventes, num todo significativo; o confessionário por trás de uma parede em betão com um motivo de linhas cruzadas na diagonal, que separa o confessor e o penitente do espaço unitário da igreja, numa espécie de pequeno biombo quadrado, no centro do topo Poente; e as portas de entrada dos fiéis, com pequenos vidros quadrados embutidos, com as cores primárias, que trazem uma linguagem simbólica para o espaço da igreja.



Vista exterior
Nossa Senhora do Rosário, baixo relevo
em betão, Luiz Cunha
Fotos José Correia Nunes, 1965



Lanternim sobre o altar
Foto José Correia Nunes, 1965

Nas artes plásticas surgem cinco obras inovadoras de qualidade rara. Por sugestão de Luiz Cunha, surge um fresco do pintor Ferdinand Gehr (1896-1996) para o teto da capela do Santíssimo¹³. A pintura em fresco, de 1966, retrata “A Árvore de Jessé”, um tema tão antigo da arte cristã, numa forma tão moderna e muito própria de Ferdinand Gehr¹⁴. Este fresco é obra única em Fátima e no país, sendo relevante ter sido o primeiro fresco sobre betão de Gehr¹⁵. A segunda obra de arte é uma escultura de Nossa Senhora do Rosário, realizada pela pintora Maria Luísa Marinho Leite (1936-) em 1965. Escultura metálica cinzenta, de rosto misterioso mas sereno como na mensagem de Fátima¹⁶. A escultura de São Domingos é do escultor José Grade (1931-). Outra escultura metálica que se aproxima dos tons do betão da igreja. São Domingos, segundo Marco Daniel, procura ser um homem tido como “exemplum”¹⁷. A escultura encontra-se junto a um pórtico entre a igreja e a capela do Santíssimo, perto do sacrário.

Do próprio autor da igreja existem duas obras plásticas. Uma escultura em baixo relevo de Nossa Senhora do Rosário, em betão, sobre a parede Poente, composta por pedra aparelhada, sobre a Rua de São Domingos e junto do adro de entrada na igreja. Luiz Cunha desenha um conjunto geometricamente harmónico, sobre um suporte quadrangular em betão, com a face inclinada para as pessoas que percorrem a rua, composto por rasgos profundos de segmentos de recta (predominantemente verticais e a 45°), compondo Nossa Senhora do Rosário no meio de três Rosas. A cofragem da madeira é o único acabamento, sóbrio e “com uma dignidade austera que exprima o modo de viver daqueles a quem a obra se destina”¹⁸. Ainda de Luiz Cunha existe a concepção e o desenho do sacrário. É uma caixa paralelepípedica base retangular, em latão e de arestas arredondadas. As suas duas portas em “L” são formadas pelos lados, juntamente com as duas metades da frente do sacrário. No interior está pintada a tinta de esmalte a última ceia de Cristo. Luiz Cunha usa o vermelho, azul e branco, as cores base e o traço presentes no teto de Ferdinand Gehr. Este sacrário é uma “caixa-decorada”, um abrigo decorado, como pode ser a arquitetura¹⁹.

Referências

Em 1962, Luiz Cunha tem bem presente três “pilares” na concepção do espaço desta igreja. Um é o próprio “aggiornamento” que se avizinha, anunciado em 1959 e convocado pelo Papa João XXIII em 25 de Dezembro de 1961: o



Assembleia de fiéis leigos, presbitério e coro dos frades
Foto José Correia Nunes, 1965



Altar ara, centro da igreja e escultura de Nossa Senhora do Rosário
Foto José Correia Nunes, 1965

Concílio Vaticano II (1963-1965). Luiz Cunha participou com frequência nas reuniões do MRAR - Movimento de Renovação da Arte Religiosa, sendo um dos representantes no Porto deste movimento, contribuindo para uma nova dinâmica na concretização da mudança, de um novo arranjo das partes e funções da arquitetura e função litúrgica.

A segunda influência tem a ver com o "L'Esprit Nouveau"²⁰ que Le Corbusier trouxe para a arquitetura, sobretudo o livro *Vers une Architecture* de 1923. A modernidade do "grande capitão", como Luiz Cunha o nomeia, era um referente incontornável na altura. A visita que Luiz Cunha fez à capela de Ronchamp pouco tempo depois de ter terminado o seu curso (1957) determinou uma nova leitura deste espaço sagrado, tão contestado à altura, nomeadamente pelo próprio²¹. O papel de manifesto que esta igreja afirmou quando da sua inauguração trouxe a Luiz Cunha uma nova leitura das possibilidades de outros caminhos além dos conhecidos. Existem alguns temas comuns, mas tratados de forma bem diferente. Por exemplo, a densa cobertura em betão, escura, contrastando com o branco das paredes, onde Luiz Cunha acrescenta também pedra rústica da região; a fluidez do espaço interior também se consegue perceber no interior em Fátima, apesar da valorização da centralidade do santuário. A separação por uma fina linha de luz, entre a cobertura e o corpo da construção. Uma única e grande parede fenestrada com vãos irregulares, numa hierarquia e objectivo diferentes de Ronchamp. Entre outros pormenores refere-se ainda a morfologia próxima dos confessionários, candeeiros e sacrário, onde em Fátima Luiz Cunha simplifica e unifica a forma, livremente.

Mas existe ainda uma terceira influência, que se traduz na forte ligação ao contexto territorial e histórico, nomeadamente nos materiais do lugar. É o que acontece com o Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa, em que está muito próximo, acompanhando simultaneamente o que acontece em Itália com Mario Ridolfi (1904-1984), no que se reflete nas paredes em pedra da região²².

Difusão

A igreja de Nossa Senhora do Rosário do Convento Dominicano, em Fátima, foi apresentada e comentada na reunião do MRAR de 27 de Fevereiro de 1962. Nesta reunião "foi elogiada a qualidade excepcional do projeto e justeza da argumentação", mas levantadas dúvidas acerca da "colaboração de artistas



Nossa Senhora do Rosário
Maria Luísa Marinho Leite, 1965
Foto Rui Gonçalves Moreno



Árvore de Jessé, pintura de Ferdinand Gehr, 1966
Foto Marco Bakker, 2016



plásticos, onde o arquiteto Luiz Cunha revelou ser sua a intenção de elaborar estudos necessários que idealizava, pensando mesmo executá-los.” *Boletim MRAR* (Mar.1962). Foi ainda divulgada na revista *Binário* (Jun.1965). O livro de Marco Daniel Duarte, *Arte Sacra em Fátima. Uma peregrinação estética* (2006), tem quatro artigos pioneiros sobre a igreja de Nossa Senhora do Rosário.

Internacionalmente foi divulgada em Itália na revista *Rocca, Rivista Pro Civitate Christiana* (Mar.1966). A qualidade da igreja de Nossa Senhora do Rosário levou-a a ser publicada pela revista espanhola *ARA – Arte Religioso Actual* (Out-Dez.1970), junto de relevantes obras realizadas em Portugal nos anos 1960.

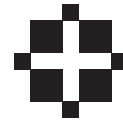
Em 2011 no ISCTE-IUL realizou-se o colóquio “Arquitectura, Urbanismo e Igreja” com a presença de Nuno Portas, Diogo Lino Pimentel e Luiz Cunha, integrado na inauguração a 4 de maio da exposição monográfica “Luiz Cunha, Arquitectura & Artes Plásticas, 1957/2011”, na galeria de exposições do ISCTE-IUL. Foi destacado o decisivo papel de Luiz Cunha na inovação e espiritualidade na conceção arquitetónica, artística e litúrgica numa revisão da modernidade, que começou simultaneamente nas igrejas de Nossa Senhora do Rosário, em Fátima, e na de São Mamede de Negrelos, em Santo Tirso.



Sacrário. Luiz Cunha, 1965
São Domingos. José Grade, 1965
Fotos Hugo Casanova 2018

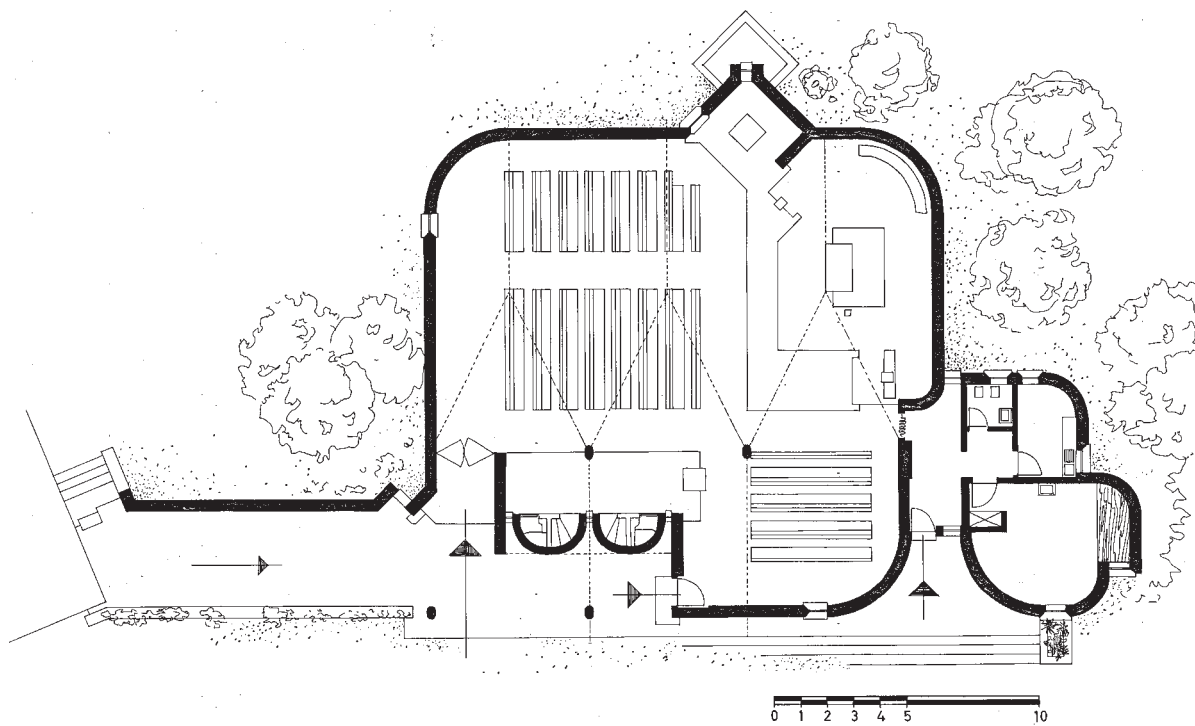
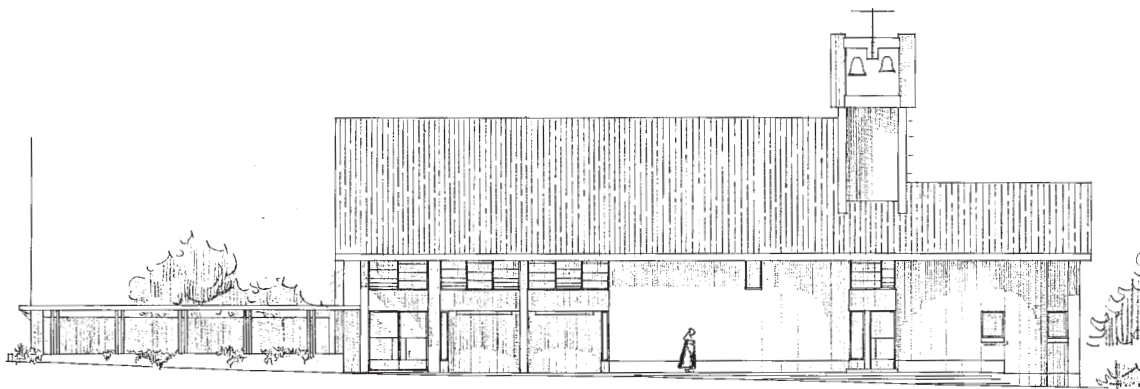


CAPELA DO SEMINÁRIO DO OLIVAL, OURÉM
Foto José Correia Nunes, 1967



CAPELA DO SEMINÁRIO DO
OLIVAL - ALDEIA NOVA,
OURÉM

João Alves da Cunha



Alçado e planta da capela do Seminário do Olival, Diogo Lino Pimentel, 1965
Espólio Diogo Lino Pimentel



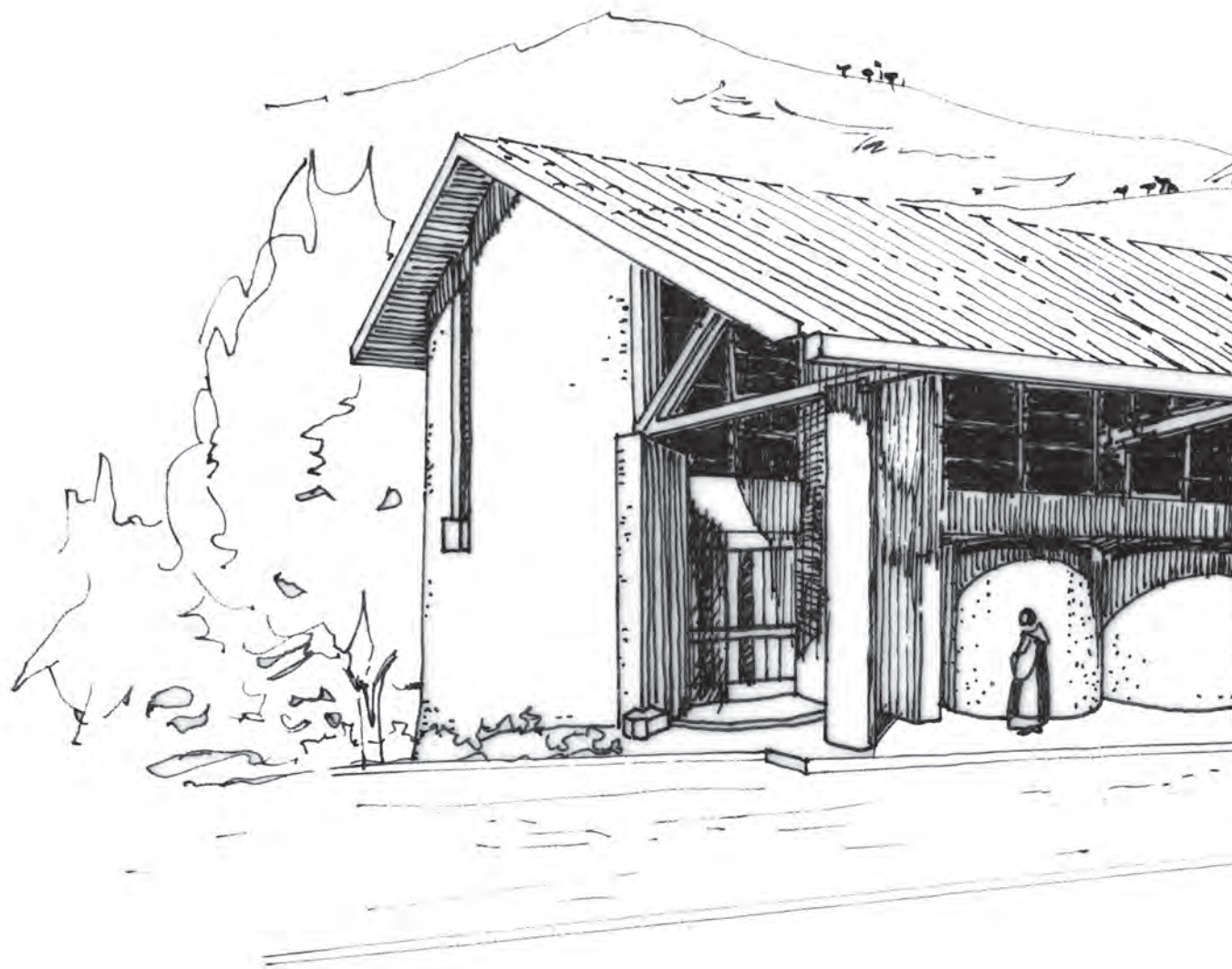
Independência e integração

A capela do Seminário Dominicano do Olival, no concelho de Ourém, foi construída para servir a comunidade escolar do seminário, mas também o pequeno lugar rural de Aldeia Nova. O programa pedia uma capela adequada às exigências de ordem litúrgica e ao espírito de uma comunidade jovem e viva. O local situava-se à beira da estrada, numa paisagem de pinhais e terrenos de cultura. Ambiente rural, sem tendência a urbanizar-se. Os edifícios existentes do seminário eram a exceção, pois apresentavam uma arquitetura urbana, da qual o autor, o arquiteto Diogo Lino Pimentel, procurou distanciar-se, preferindo enquadrar a capela no ambiente rural circundante. Concebeu, deste modo, um edifício independente do seminário, de que se afastou fisicamente para realçar essa independência e valorizar as diferentes expressões arquitetónicas.

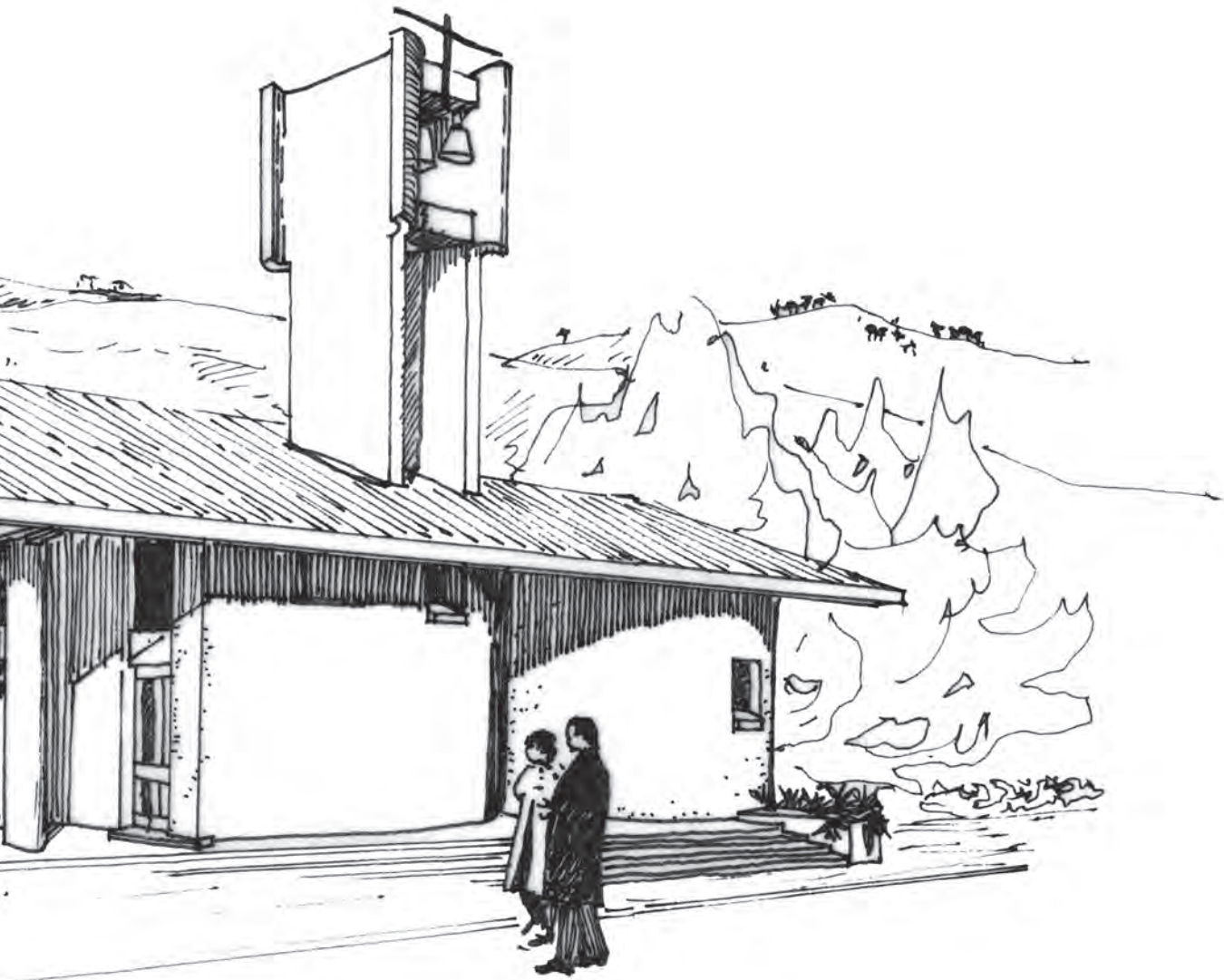
A capela integrou-se assim no ambiente rural que a circunda, quer pelos materiais utilizados, quer pela maneira como foram usados, mas apesar desta preferência e aproximação ao espaço rural, afirmou-se claramente como uma obra erudita e moderna. As paredes foram levantadas em alvenaria de pedra local e a cobertura concebida com duas águas assimétricas com telha cerâmica e madeiramento à vista.

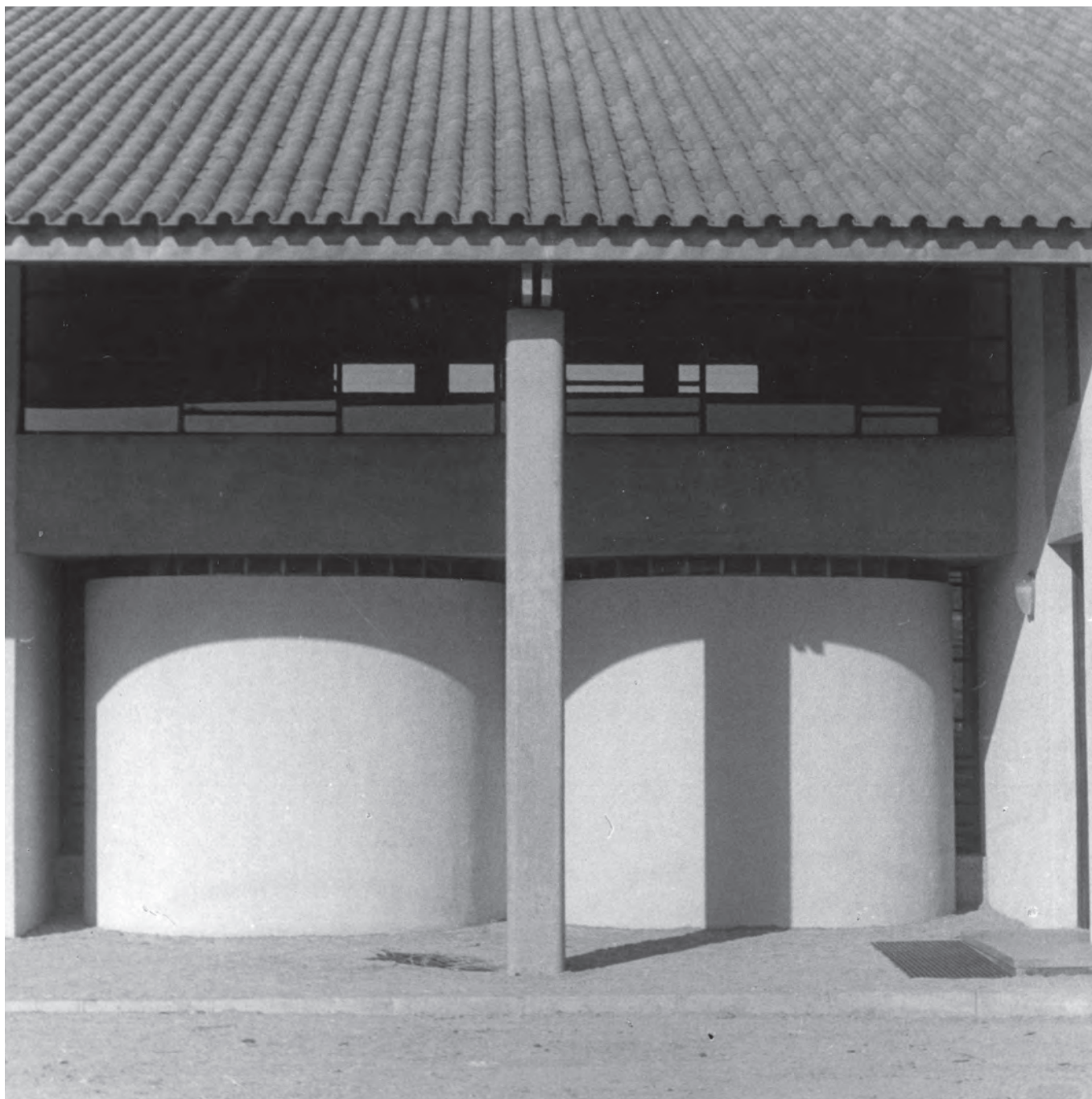


Capela em construção, c.1966
Espólio Diogo Lino Pimentel



Capela do Seminário do Olival - Aldeia Nova, Diogo Lino Pimentel, 1965
Espólio Diogo Lino Pimentel





Confessionários na transição entre exterior e interior
Foto José Correia Nunes, 1967



Já o campanário, de desenho moderno, ergueu-se em betão armado, material reservado para a moldagem dos objetos de equipamento. E isto porque foi concebido como um equipamento da capela e não um elemento da construção, ou seja, foi pensado com a mesma atenção dos altares e não como as paredes ou a cobertura.

Celebração e oração

O acesso à capela efectua-se por uma galeria coberta que tinha a vantagem de pôr em igualdade de circunstância de chegada quem vinha de fora e quem vinha do seminário. A localização das duas entradas existentes teve em conta a sua associação aos dois eixos internos. A entrada principal seria utilizada nas celebrações comunitárias. Situada ao fundo da nave, relacionava-se principalmente com o altar principal, para onde se era conduzido pela dinâmica do espaço interior: a parede curva, a disposição da estrutura, a posição dos bancos. A porta secundária destinava-se a acessos individuais à capela para oração pessoal. Relacionava-se preferencialmente com o sacrário, para onde se era empurrado pela parede curva em frente. O interior da capela foi concebido como um espaço unitário, mas hierarquizado. Para impedir a oposição entre o presidente e os fiéis, dispôs-se a assembleia a envolver o



Alpendre de acesso à capela
Campanário e sacristia
Fotos José Correia Nunes, 1967



Luz sobre reboco texturado
Arte em diálogo no interior da capela
Fotos José Correia Nunes, 1967



altar. Respeitava-se deste modo as indicações de uma liturgia renovada, que definia todo o interior como espaço de celebração e não apenas a zona do altar. Para reforçar o espírito comunitário e apelar a uma religiosidade mais íntima e próxima de Deus, Diogo Pimentel criou uma parede-muro que adquiriu um papel fundamental na dinâmica interna e na criação de um ambiente acolhedor, ao funcionar como concha ou amparo. Nesta parede, as janelas ganharam um sentido de buraco para reforçar a expressividade do muro.

Do lado oposto, foi criada uma parede-pano, pensada como espaço de transição e de comunicação entre o exterior e o interior. Esta intenção foi concretizada através dos janelões superiores, muito transparentes, que permitiam estabelecer essa continuidade, realçada também por uma das asnas da estrutura da cobertura, que atravessou o vidro como se ele não existisse. Os confessionários também contribuíram para a desmaterialização da parede, ao surgirem como objetos. Ao mesmo tempo e não por acaso, mas muito simbolicamente, o sacramento da reconciliação foi colocado na fronteira entre o fora e o dentro da capela.

Como atrás foi referido, o betão foi reservado para a moldagem dos objetos de equipamento ou parte deles. Foi deste modo que se entendeu também a viga por cima dos confessionários, que com eles formou um conjunto plástico.



Os pilares, apesar de estruturais por definição, ganharam o mesmo valor de objeto, ao surgirem isolados na nave. Já a viga longitudinal de betão para apoio das asnas foi uma exceção motivada por uma alteração forçada durante a obra do projeto de estrutura da cobertura da autoria do engenheiro Eduardo Zúquete. Os altares foram também concebidos com uma base em betão natural à vista, a que se sobrepuseram blocos de pedra, mármore branco de Estremoz, que mantiveram as faces com os sulcos da pedreira, excepto na face superior, que foi polida por razões funcionais. O altar da celebração litúrgica distinguiu-se do do Santíssimo por ter uma configuração mais aproximada de mesa, no espírito do Concílio Vaticano II.

Quanto ao sacrário, foi realizado em aço inox e cobre oxidado, constituindo um objeto de requinte, desenhado com verdadeiro ascetismo e formas puras e simples. Por trás foi introduzida uma longa fresta vertical e ao lado, junto ao chão, um vão muito baixo, para permitir uma entrada de luz que ajudava a individualizar este espaço. Já o ambão juntou uma base em betão com uma estante em madeira e foi colocado estrategicamente no local mais conveniente em termos de audibilidade e visibilidade. Preocupação que também esteve presente na escolha da localização do lugar da presidência, que lhe garantiu uma grande evidência, mas sem a configuração de trono.



Assembleia em torno do altar
Confessionários
Fotos José Correia Nunes, 1967



Sacrário
Vista interior
Fotos José Correia Nunes, 1967



Referências italianas

No final de 1959, Diogo Lino Pimentel rumou a Bolonha, onde estagiou durante um ano, enquanto bolsheiro da Fundação Calouste Gulbenkian, no “Uficio Nuove Chiese” fundado pelo Cardeal Lercaro, sob orientação dos arquitetos Giorgio Trebbi e Glauco Gresleri. Deste estágio, que ainda hoje é recordado pelo arquiteto e ficou registado nas duas principais publicações que fazem a história do movimento de Bolonha¹, Diogo Lino Pimentel testemunhou que “me veio uma perspectiva nova, a qual consiste no ter adquirido a noção da importância fundamental que as questões sociológico-urbanísticas apresentam em relação ao projectar do edifício sagrado”².

De igual modo, teve a oportunidade de acompanhar de perto e com regularidade as obras de todas as novas igrejas então em construção em Bolonha, com especial destaque para a igreja da Beata Vergine Immacolata, do arquiteto Glauco Gresleri, vice-diretor do Centro, e cujo projeto Diogo Lino Pimentel considerava “o de maior interesse de quantos se estão actualmente construindo em Bolonha”³. É, então, com naturalidade que se encontram referências desta obra bolonhesa na capela do Olival, sendo exemplo maior o traçado curvo das paredes perimetrais, que embora despojadas são expressivas na plasticidade das texturas impressas no reboco pintado de branco.



Presbitério segundo o espírito do Vaticano II
Foto José Correia Nunes, 1967



São Domingos. Pintura de José Espiga Pinto, 1967
Foto Hugo Casanova, 2017

Artes plásticas

Em termos de artes plásticas, marcaram presença na capela do seminário a pintura sobre madeira, de grandes dimensões dedicada a S. Domingos de José Espiga Pinto (1940-2014) e uma escultura da Virgem com o Menino, realizada por Maria do Carmo d'Orey (1933-) com policromia de Manuel Costa Cabral (1941-). Sobre a pintura, Pedro Vieira de Almeida, em crítica apresentada na revista *Arquitectura*, classificou-a como uma proposta bem defendida de integração de uma obra de arte no edifício, “resposta-testemunho do verdadeiro entender da parte do pintor das dificuldades formais levantadas pelo problema que lhe era dado a resolver”⁴. Quanto ao afastamento do painel da parede, considerou-o “significativamente do mesmo momento de criatividade que a escolha da própria forma redonda: de aí o concluir que uma e outra não podem ser casuais, e até o atribuir-lhe um grau de voluntariedade e coerência na interpretação da integração plástica possível que não é vulgar”⁵. A representação da Virgem sentada com o Menino ao colo, visivelmente influenciada quer por uma estética medieval quer pela escultura ‘Madonna and child’ (1943-44) de Henry Moore, é ‘irmã’ das esculturas realizadas pela mesma autora para a igreja da Sagrada Família, no bairro da Tabaqueira, próximo de Sintra. Convida à paz e à contemplação, quer pela expressão serena dos rostos, quer pelas cores suaves, completadas pelas vestes pintadas de uma azul vivo e profundo que não é possível dissociar do conhecido ícone da Trindade de Andrei Rublev. Com dimensões e uma localização que eram então pouco vulgares e que afirmavam a imagem mais como parte da assembleia do que como imagem de veneração, a sua integração no edifício pediu aos utilizadores da capela uma outra compreensão e relação com a mesma, o que infelizmente apenas sucedeu até à entrega da capela à paróquia, altura em que a imagem foi substituída por um conjunto escultórico sem qualidade. Esta imagem em gesso acabaria por ser levada para o Convento de São Domingos em Lisboa, contrariamente à obra de Espiga Pinto que tal como a cruz processional com Cristo de Marfim indo-português, realizada por Diogo Lino Pimentel, seriam mantidas na Aldeia Nova.

Por último, merece também menção a capa de asperges realizada por Isolda Norton (1912-2008), tia do arquiteto Diogo Lino Pimentel, que se inspirou no figurino do Doutor da Igreja concebido por Almada Negreiros para a peça de teatro *Auto da Alma*, apresentada em 1965 pela Companhia Rey Colaço Robles Monteiro no Teatro Nacional S. Carlos, em Lisboa, história recordada



Nossa Senhora com o Menino.
Escultura de Maria do Carmo D'Orey e policromia de Manuel Costa Cabral, 1967
Foto Hugo Casanova, 2018



Figurino de Almada Negreiros para
Doutor da Igreja - Auto da Alma, 1965
O escaparate de todas as artes ou
Gil Vicente visto por Almada Negreiros, 1993

Capa de asperges, Isolda Norton, 1967
Foto José Correia Nunes, 1967



por Vítor Pavão dos Santos: “(...) não resisto a referir um episódio que me foi contado pela embaixatriz Isolda Lino Norton de Matos, filha de Raul Lino, ao tempo colaborando activamente no grande movimento de renovação da paramentaria, consequência do Concílio Vaticano II. Entusiasmada pela beleza e simplicidade das dalmáticas dos Doutores da Igreja, pediu os desenhos ao seu amigo Almada e mostrou-os na Suíça, onde se localizava o centro dessa renovação, impressionando favoravelmente os responsáveis, que muito se admiraram quando informou tratar-se de figurinos teatrais concebidos por um artista modernista português”⁶.

Debate e divulgação

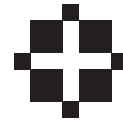
A capela do Seminário do Olival foi apresentada e comentada na reunião do MRAR – Movimento de Renovação da Arte Religiosa, de 28 de abril de 1967 dedicada ao ‘Estudo comparado de projectos recentes’, encontro orientado por Pedro Vieira de Almeida e Diogo Lino Pimentel. Estes dois arquitetos foram ainda protagonistas naquele ano de uma curiosa troca de opiniões nas páginas da revista *Arquitectura*, que publicou a crítica do primeiro à capela, onde afirmou que “reside na interpretação da paisagem e no perfeito entendimento topológico e funcional”⁷ a unidade da capela, mas que essa unidade estava “longe de ser verificada nas soluções formais adoptadas, já que estas revelam no conjunto incoerências de linguagem que se tornam patentes logo que se ensaie uma análise crítica com maior exigência no plano sintático”⁸. A resposta de Diogo Lino Pimentel, pedida por Pedro Vieira de Almeida ao diretor da revista, Carlos Duarte, foi publicada no mesmo número e nela o autor da capela contrapôs alguns dos pontos apresentados por Pedro Vieira de Almeida, depois de tecer algumas considerações sobre a obra que para si representava “um trabalho de certo modo exemplar como colaboração entre clientes (os padres Dominicanos), arquitecto, engenheiro, pintor e escultor”⁹. A qualidade da capela do Seminário Dominicano do Olival levou-a a ser publicada pela revista *ARA – Arte Religioso Actual*, junto de algumas das mais relevantes obras realizadas em Portugal nos anos 1960¹⁰. Afirmou-se assim esta capela concebida como uma obra completa e verdadeiramente moderna, quer em termos arquitetónicos e artísticos, quer pela erudição litúrgica que revelou. Mas sempre num espírito de serviço, humildade e simplicidade. Ou para usar as palavras do arquiteto Diogo Lino Pimentel, “tudo nasceu como quem faz um gesto capaz de exprimir coisas que os outros entendam”¹¹.



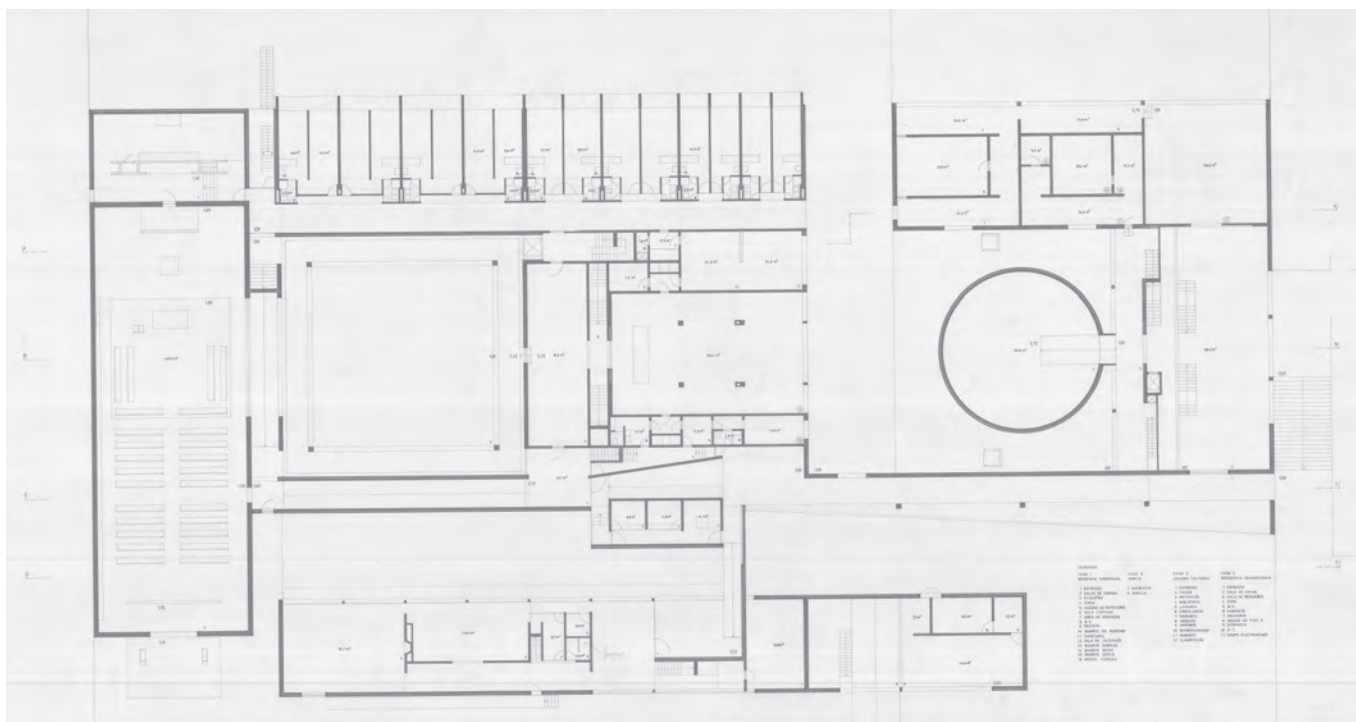
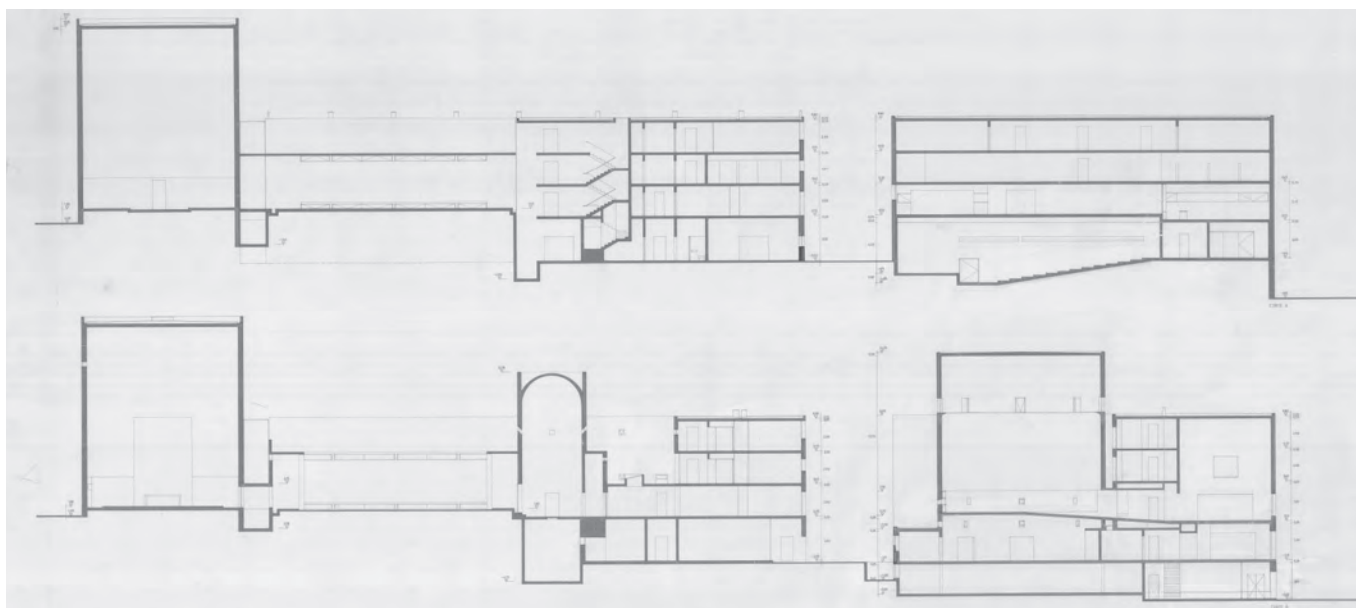
Cruz processional com Cristo indo-português em marfim
Diogo Lino Pimentel, 1967
Foto Hugo Casanova, 2018



CONVENTO DE SÃO DOMINGOS, LISBOA
Foto Sérgio Mah, c. 1994



CONVENTO DE
SÃO DOMINGOS, LISBOA
Pedro Castro Cruz



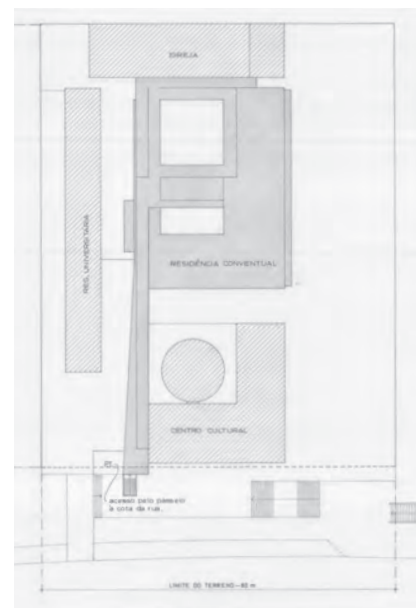
Cortes e planta do piso do convento de São Domingos, José Fernando Gonçalves e Paulo Providência, c. 1989
Espólio José Fernando Gonçalves



Ver através - do convento dos dominicanos

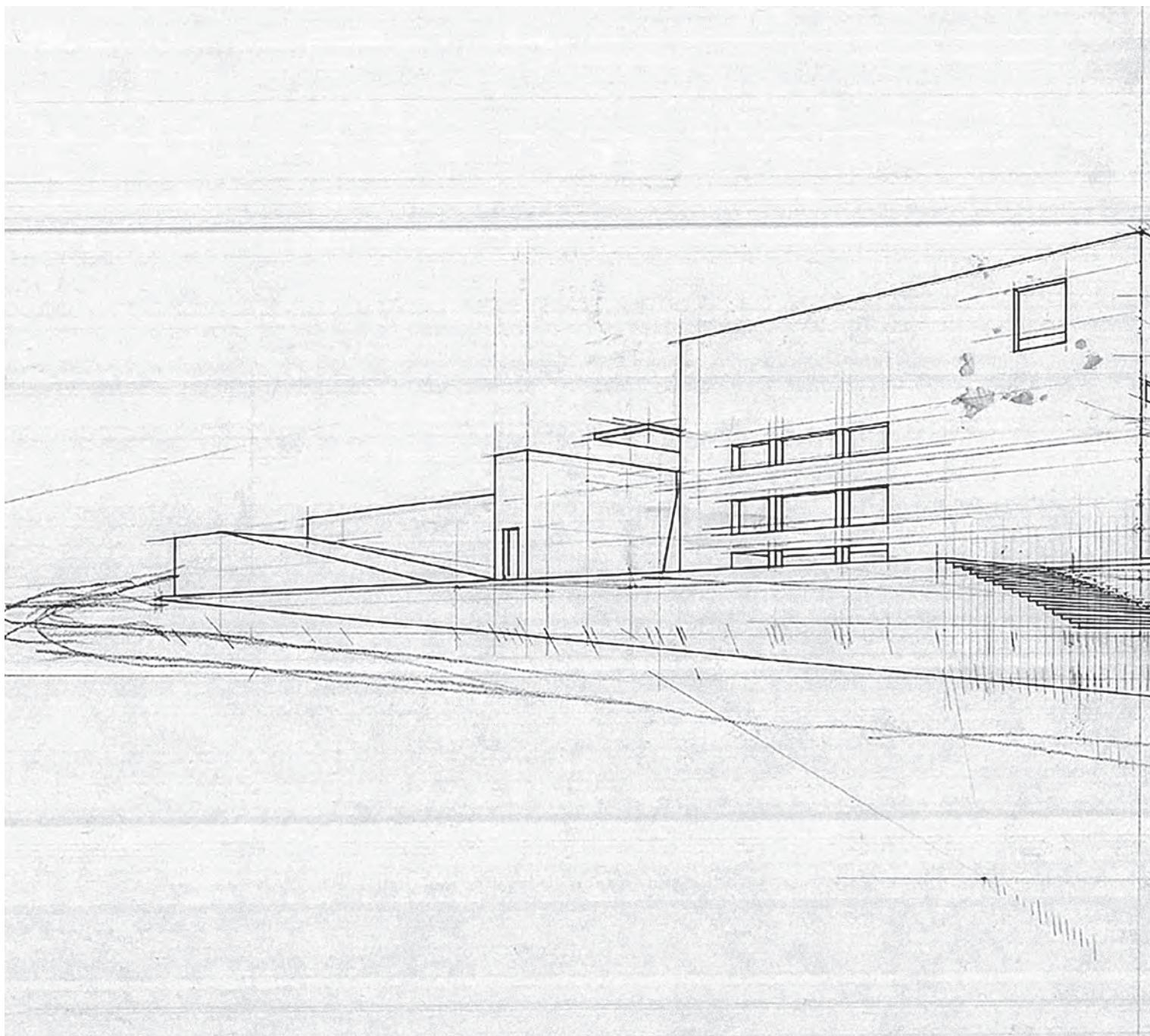
Esta reflexão sobre o Convento e Centro Cultural dos Dominicanos (CCCD), Alto dos Moinhos, Lisboa, não é simples ‘preto ou branco’, mas antes complexa, como que sentados à mesa sobre um chão que desperta o jogo; um xadrez com casas pretas e brancas que será metáfora para a trama, o enredo, as jogadas, à volta de um edifício- tomando o imaginário d’ O Milagre da multiplicação do pão e do vinho por S. Domingos, Óleo sobre tela do pintor António André (1619-1623, Museu de Aveiro). Porque se pretende evidenciar a sua relevância na arquitetura religiosa portuguesa na viragem do século XX, ver através dos temas intrusados que vão construindo a rede de actores. São eles os autores do projeto de arquitetura, José Fernando Gonçalves e Paulo Providência, mas também os seus mestres da Escola do Porto, Távora, Siza e Alves Costa, as referências internacionais: do Sul, os italianos Rossi e Grassi; o incontornável Le Corbusier, e os nórdicos, Asplund e Lewerentz.

O CCCD começou a ser pensado na década de 80. O Provincial à data era o Frei Nuno Mateus Cardoso Peres OP mas o processo de concurso e obra foi liderado pelo Frei Luís de França OP. O concurso foi assessorado pela então Associação dos Arquitectos Portugueses e em sua representação por José da Conceição Afonso. Curiosidades do concurso: os três premiados e a menção honrosa

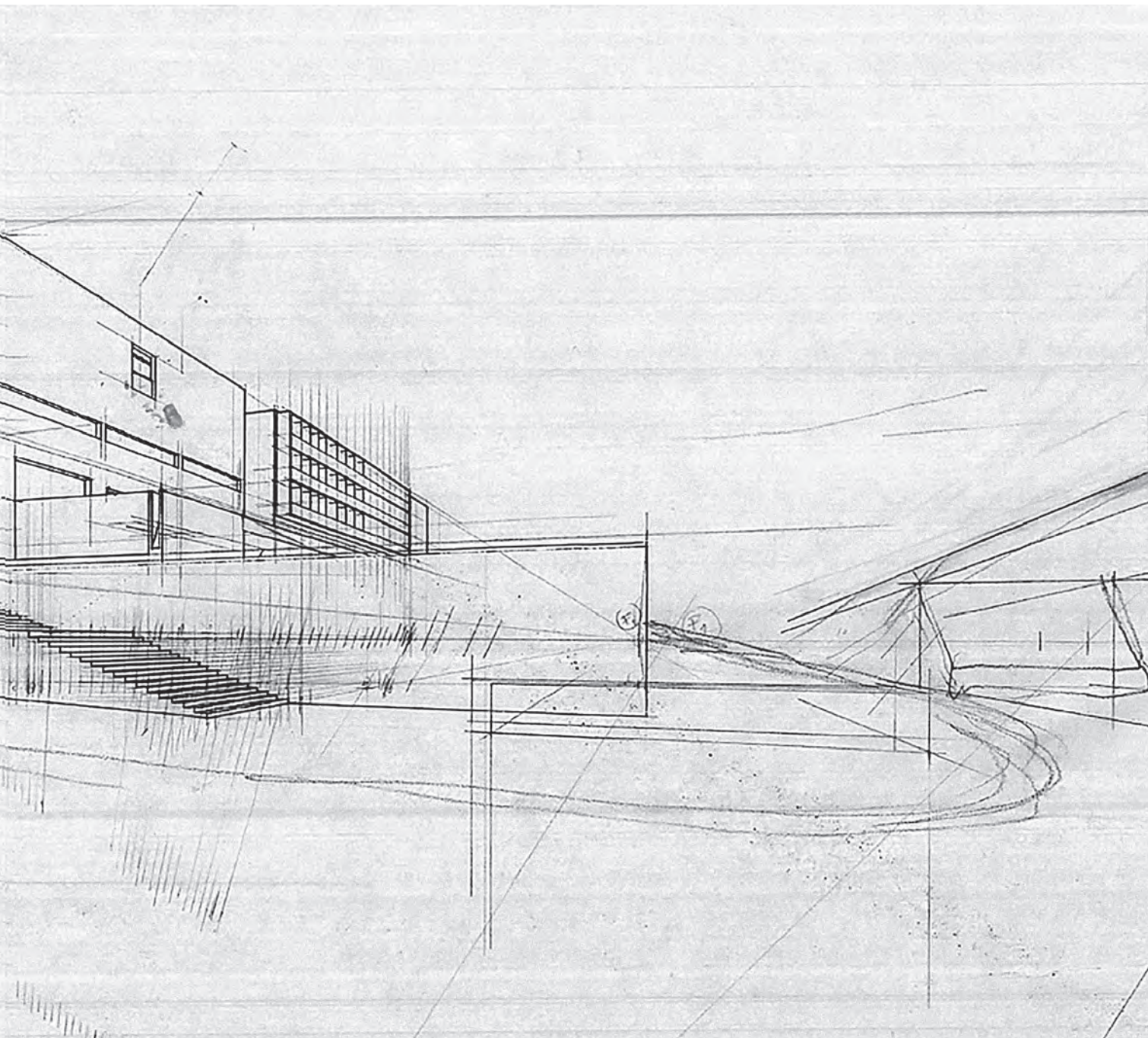


Acesso ao convento
Foto Sérgio Mah, c. 1994

Planta de conjunto da proposta
vencedora do concurso, 1989
Espólio José Fernando Gonçalves



Convento de São Domingos, José Fernando Gonçalves e Paulo Providência, c. 1989
Espólio José Fernando Gonçalves





Acesso ao convento e igreja
Claustro
Fotos Hugo Casanova, 2018



foram todos atribuídos a equipas da Secção Regional do Norte. Contavam-se nomes reconhecidos, entre os inscritos por Lisboa: Carrilho da Graça, José Santa Rita ou Raul Hestnes Ferreira; pelo Porto: Carlos Guimarães ou Teresa Fonseca. O concurso público para o projeto decorreu no ano de 1989, a obra da primeira fase em 1992-94 e a obra da segunda fase em 2004-06.

Segundo a tradição dominicana, a localização de um convento é em meio urbano e universitário; na freguesia de S. Domingos de Benfica, agora perto do atual estádio, está próximo da Universidade Católica e da Universidade Clássica de Lisboa. O terreno ocupa um gaveto e insere-se num retângulo de 80 por 100m; o edifício apresentaria uma área de construção de aproximadamente 6500m² e teria um orçamento de 300.000\$00.

O conventum, enquanto lugar de reunião e convivência, teria dois grandes pólos: o cultural e o cultural. A estrutura formal do conjunto é muito clara: a partir do lado da rua e do metro: um grande eixo (uma galeria) que liga o centro cultural (a biblioteca) com a igreja, resguardada no interior do lote; no meio, a residência conventual (átrio e claustro, serviços e quartos) e a residência universitária a norte. A sul um maciço verde protegeria o conjunto da via-rápida. Os desenhos de concurso mostram já esta organização. O painel de síntese é de facto um painel vencedor: implantação, perfil urbano,



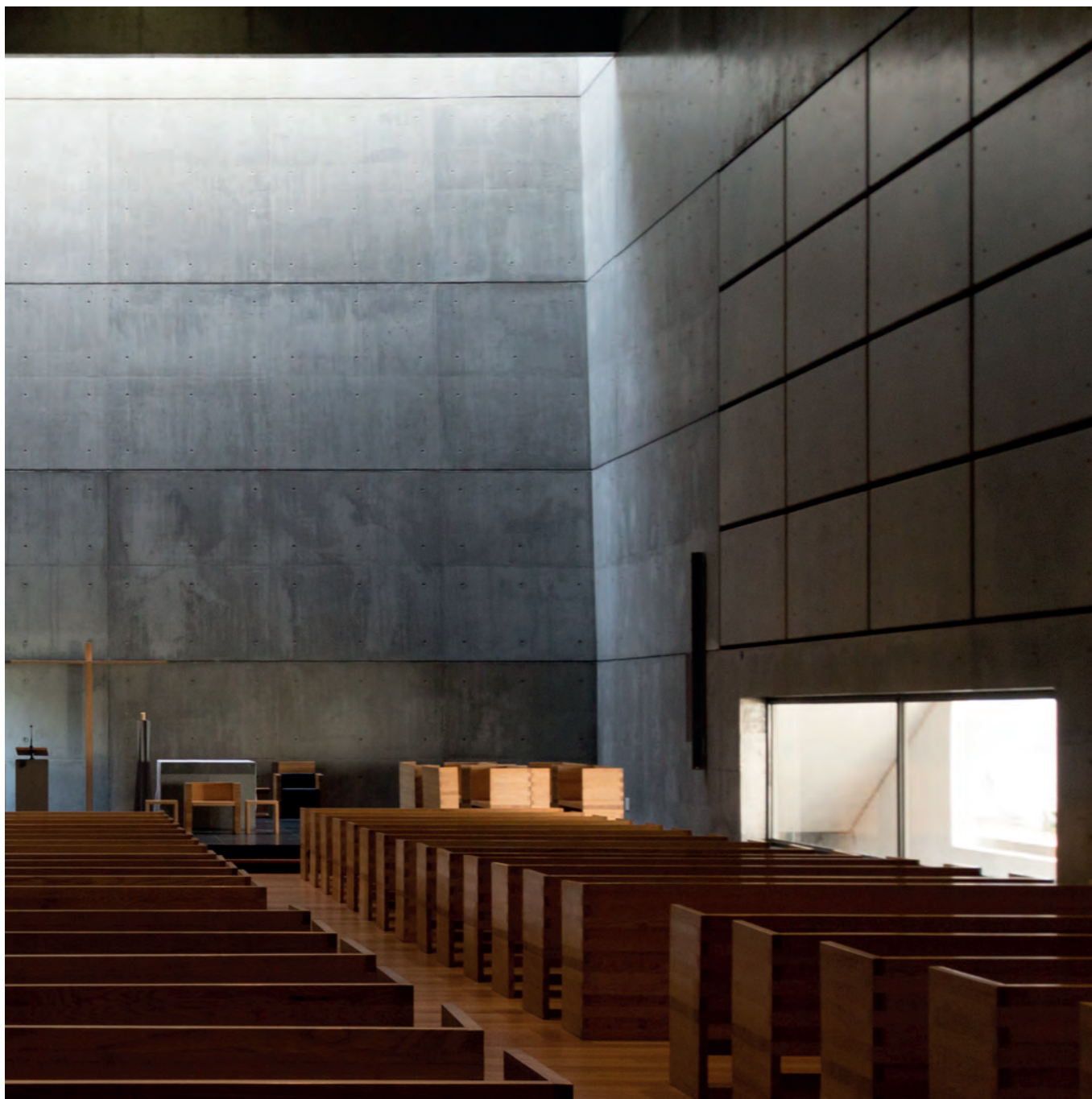
faseamento e sobretudo a caracterização espacial: na simplicidade e e cácia da axonometria seccionada e na explicação de um só corte longitudinal perspctivado, que põe em sequência igreja, claustro, átrio, sala capitular, biblioteca e auditório.

Do ponto de vista construtivo, a estrutura é em betão armado, numa grelha de apoios em pilares e em paredes resistentes nos casos da igreja e do átrio. Os paramentos de revestimento são na generalidade simples e rebocados, excepto na igreja em que também pelo interior há betão em painéis prefabricados. Na zona da entrada, o exterior é pontuado por um muro revestido a pedra amarela por detrás do qual há um pequeno volume em tijolo aparente. Os pavimentos exteriores são em lajeado de betão e cubo de granito.

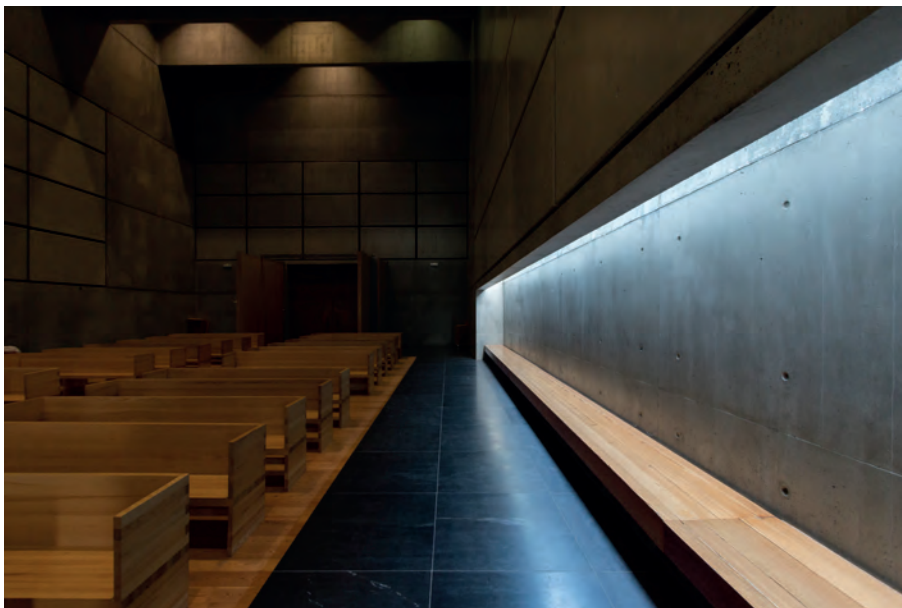
O projeto sofreu porém importantes inflexões. A ligação principal seria a norte; tal não se verificou com o desenvolvimento urbanístico e por isso se deu a alteração da ligação principal de nitivamente a poente, no ponto em que o terreno apresenta maior diferença de cota. Também o programa para a garagem em cave foi aumentado. Tais alterações tiveram consequências provavelmente imprevistas para todos. O impacto dos acessos e a não construção de todas as fases, sobretudo a ausência do centro cultural, desqualificam hoje a 'fachada' sobre a rua, imprimindo um carácter de inacabado.



Igreja vista do claustro
Acesso ao terraço
Fotos Hugo Casanova, 2018



Igreja: luz, betão e madeira
Foto Hugo Casanova, 2018



Contexto nacional e internacional

Veja-se o universo referencial dos dois jovens arquitetos licenciados em 1988 e que na vitória deste concurso encontram uma oportunidade incrível de uma primeira obra de grande importância e dimensão. O sexto e último ano da formação, pelo estágio profissional, colocava os alunos em contacto com a prática profissional; à data do concurso, José Fernando Gonçalves colaborava com Eduardo Souto Moura e Paulo Providência com Pedro Abreu.

Desde logo, o uso das cores – rosa na biblioteca e amarelo no átrio – tomam o imaginário das cores da luminosa cidade de Lisboa. Também a pedra rosada do hotel Ritz, Lisboa moderna de Pardal Monteiro. No primeiro ano de arquitetura na Escola do Porto, Távora inaugura os alunos à cultura arquitetónica, situando-os na revisão do Moderno. Gostava do exemplo de Asplund, capaz de passar do Clássico ao Moderno e apresentava o projeto da Biblioteca de Estocolmo, de como se altera de 1921 a 1928, de cúpula a cilindro. No quinto ano, Alves Costa, na cadeira de História da Arquitetura Portuguesa, faz o contraponto e insere-os no imaginário do Românico, do Gótico, do Cisterciense- e o Mosteiro de Alcobaça ficava gravado na memória. A Escola do Porto ensina a História como ferramenta operativa ao projeto, à resolução de problemas da função e da forma e por isso se aprende com (e desde) a Antiguidade. Para além da

Vista interior da entrada principal
Sacrário

Fotos Hugo Casanova, 2018



Acesso à sacristia e oratório
Oratório
Fotos Hugo Casanova, 2018



ordem do Parténon, descobre-se a Acrópole como promenade architectural, como experiência espacial de condução e percepção, através das [e entre] as construções. Pode a vertiginosa experiência de subida do Propileu ser evocada à entrada do número 12 da rua João de Freitas Branco?

No final da década de 1980 os estudantes começam a poder ouvir falar e a poder falar de Le Corbusier. O grande mestre da modernidade era reconhecido e em 1987 o Centro Pompidou monta uma grande exposição retrospectiva comemorativa do centenário do nascimento. José Fernando Gonçalves visita a exposição no fim do Verão e as obras de Le Corbusier em Paris, e também o bloco de Marselha. Entre o Pompidou e a Notre-Dame, Paris é sempre fonte de inspiração. A subida do Pompidou é íngreme e a nave da catedral também uma elevação; o mesmo efeito vertical pretendido para o Átrio do Convento. Imediatamente após a morte de Le Corbusier, Rossi escreve em 1966 *A Architectura da Cidade* pela qual marca a redescoberta da cidade tradicional em contraposição à moderna; e logo em 1988 Grassi publica *Arquitectura Língua Morta* pela qual chega de novo o imaginário do medieval e de como se aprende e se constrói o Moderno depurando; Paulo Providência interessava-se mais por esta vertente italiana. O universo grá co continua a ser esse das formas puras em composições ordenadas.



Arte antiga e arquitetura moderna
Foto Hugo Casanova, 2018



Cela com varanda
Fotos Hugo Casanova, 2018



Prémio e viagem

Em 1989 José Fernando Gonçalves e Paulo Providência ganham o 1o prémio para o concurso público para o CCCD e com o prémio partem numa viagem que festeja a oportunidade e que com rma a sua paixão pela arquitetura. Através da viagem e da história da arquitetura rumam ao norte da Europa ao encontro dos mestres e à con rmação das referências diretas que motivaram o projeto. De carro diretos até La Tourette e daí pelo interior do território até Paris, cidade das luzes. Depois de avião até à Biblioteca de Estocolmo. Aqui visitam também o Cemitério do Bosque, já sob o manto branco invernal. E por aqui continuou a descoberta e aprendizagem. Desde logo de Lewerentz, sócio 'apagado' de Asplund, também mestre clássico e moderno. A arquitetura dos cemitérios introduz temas vários, entre os quais o dos traçados e eixos de composição que estabelecem ligação entre pontos chave. Con rma-se aqui a estratégia da sequência de espaços interiorizados que permite estabelecer as referências fundamentais na organização do edifício, no CCCD: comunidade orante / sacrário, claustro, átrio, capítulo e biblioteca.

Também no Cemitério descobrem a Colina da Meditação e o isolamento na paisagem; no CCCD, o exterior do claustro desdobra- se pela descoberta de um percurso à cota superior. Já no interior da Biblioteca de Estocolmo, as

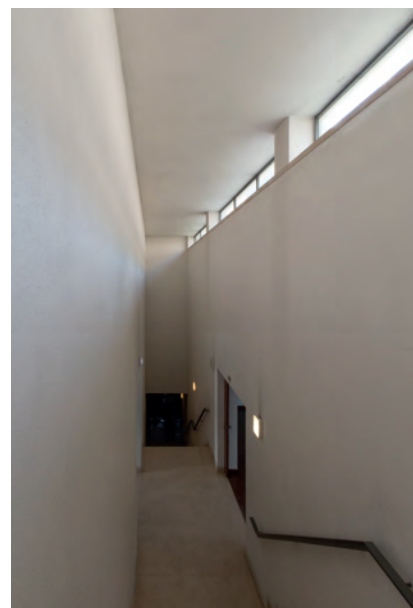
escadas são uma experiência marcante, em íngremes sequências de tiro e em cruzamentos. No CCCD, entre o Átrio e o Capítulo, há uma ligação funcional, em chave de desenho, que marca o interior.

O maravilhoso caminho que Lewerentz e a sua obra representa entre o Clássico e um 'Outro Moderno' encontra representação gurada no eixo que liga a Colina da Meditação à Capela da Ressurreição, ainda no Cemitério de Estocolmo. Recua-se no tempo mas para, na verdade, descobrir que nesse Clássico já lá estão potencialmente os sinais de uma outra Modernidade, pois 'tudo está em constante mudança'. O pórtico de entrada, corpo lateral, submete-se à força do bloco depurado, volumetria principal. Mais ainda: tal como no CCCD, é a igreja em volume puro que ao fundo remata toda a composição do Cemitério.

Projeto e obra

As referências arquitetônicas são, não poderiam deixar de ser, múltiplas. A referência de La Tourette, que seria a mais óbvia, parece circunscrever-se, pelo ponto de vista do desenho, praticamente à igreja e à modelação dos quartos da residência conventual. Mas a revisão do moderno que os mestres ensinam prende-se sobretudo à materialidade. Das catedrais brancas do movimento moderno, o segundo pós-guerra chega à materialidade elementar do betão bruto, do tijolo à vista, da pedra áspera, do toque rugoso – e do trabalho complementar da luz em claro-escuro acentuado e mesmo de penumbra – que se dirá mística. Era esta a aprendizagem que os autores queriam aportar de La Tourette, e não a forma – veja-se que a estrutura claustral não está presente, mas ao contrário uma abertura linear e sequencial.

A aproximação do padre dominicano Couturier a Le Corbusier está revestida de um curioso paradoxo. Le Corbusier funda a sua personalidade recuperando uma tradição familiar cátara, envolta em secretismo e que está, na origem, intimamente ligada à criação da ordem dominicana. Com efeito, a Ordem dos Pregadores é criada para reduzir a heresia cátara – e eis que oito séculos mais tarde é um dominicano que contacta e pede serviços a um arquiteto cátaro! O pseudónimo para Charles-Edouard Jeanneret é retirado do seu tetra-avó Le Corbézier de Bruxelles, fazendo-o remontar a uma geração muito anterior, do século XIII. Assim se imagina que S. Domingos teria tentado converter Le Corbézier em inúmeros debates teológicos – e eis que Couturier é convertido pelos manifestos estéticos de Le Corbusier.



Ligações interiores do convento
Foto Hugo Casanova, 2018

Portaria do convento
Foto Hugo Casanova, 2018



No processo de La Tourette, a ligação entre Le Corbusier e os dominicanos foi de grande proximidade e con ança, resultando na construção de uma obra-prima. No processo do Convento dos Dominicanos no Alto dos Moinhos as reuniões de discussão do projeto, não tiveram outro interlocutor para além de Frei Luís de França OP. As reuniões de obra não foram percorridas pela comunidade dominicana como o estaleiro de La Tourette, mas aconteceram apenas com Frei Luís de França OP e a equipa de Fiscalização de Obra. Mesmo quando os pontos de vista divergentes entre os arquitetos e o dominicano se extremaram e eles pediram a reunião alargada à comunidade, para que a discussão fosse enriquecida e a decisão fosse de todos, tal abertura foi difícil. Ao contrário por isso de um Le Corbusier envolvido pelos ‘seus’ dominicanos, o resultado em Benfica é o de uma contemplação mais solitária, menos partilhada – menos conseguida.

2006 – Epílogo

Em 2006, ao mesmo tempo que conclui a obra da igreja do CCCD, José Fernando Gonçalves participa no Concurso da Nova Igreja Paroquial da Ribeirinha, Açores, conseguindo um 2o Prémio, que devolve aos colaboradores numa viagem a Klippan, a igreja de Lewerentz no sul da Suécia, que havia sido referência ao projeto dos Açores. Ali, como mestre, leva a aprender dos materiais e das técnicas, leva a ver para além do que parece não se ver. Lewerentz, que após a colaboração inicial com Asplund se havia afastado da arquitetura para se dedicar ao fabrico de caixilharias, durante uma trintena d’anos, voltaria à arquitetura nos anos 1960, com este ‘outro moderno’ de Klippan, capaz de reduzir a pormenorização da caixilharia à aplicação direta do vidro sobre o tijolo. Estudando esse pormenor, toda a equipa aí via através -do que não havia para ver.

De novo: um prémio e uma viagem.

NOTAS

Religião, arquitetura e modernidade em Portugal

Paulo F. de Oliveira Fontes

¹ Sem nos determos no tema da modernidade, tomemos como ponto de partida a ideia proposta pelo sociólogo francês Jean Baudrillard, na entrada “Modernité”, no volume 11 (1974) da *Encyclopaedia Universalis*: «A modernidade não é nem um conceito sociológico, nem um conceito político, nem propriamente um conceito histórico. É um modo de civilização característico, que se opõe ao modo da tradição, ou seja, opõe-se a todas as outras culturas anteriores ou tradicionais: diante da diversidade geográfica e simbólica destas, a modernidade impõe-se como uma, homogênea, irradiando-se à escala mundial a partir do Ocidente» (tradução nossa). E, mais adiante, no mesmo texto, Baudrillard retoma de Harold Rosenberg a ideia de que o “moderno” é a “tradição do novo”. Por outro lado, e para se ultrapassar uma noção etnocêntrica da modernidade, no âmbito das ciências sociais, desenvolveu-se entretanto a ideia de que historicamente não há uma modernidade mas “modernidades múltiplas”, na senda do sociólogo israelita S. N. Eisenstadt.

² “Mundo moderno” é uma expressão muito em voga no catolicismo europeu, sobretudo após a II Guerra Mundial e que assinala, num primeiro momento, a consciência do diferencial prático existente entre a realidade doutrinal da Igreja católica e a realidade existencial ou prática vivida pelos cidadãos em geral, incluindo os cristãos, no seio das sociedades ocidentais, em acelerado processo de secularização e laicização das principais instituições sociais.

³ Cf.: COSTA, Paulo Alexandre dos Santos – A igreja de Nossa Senhora de Fátima em Lisboa e a arte moderna em Portugal. *Lusitania Sacra*. 12 (2000) 413-430; e CUNHA, João Alves da – A igreja de N. S. de Fátima, em Lisboa: novidade e tradição na arquitetura e liturgia de uma obra singular. In *Igreja de Nossa Senhora de Fátima em Lisboa: 75 anos*. Coord. de Natália Correia Guedes e José Manuel Fernandes. Lisboa: Igreja de N.S. de Fátima, 2013, pp. 67-87.

⁴ V. as dissertações de doutoramento: CUNHA, João Alves da – O MRAR e os anos de ouro na arquitetura religiosa em Portugal no século XX : a ação do movimento de renovação da arte

religiosa nas décadas de 1950 e 1960. Lisboa : Faculdade de Arquitetura, 2014; MARQUES, João Luís – A igreja na cidade, serviço e acolhimento, arquitetura portuguesa 1950-1975. Porto: Faculdade de Arquitectura, 2017.

⁵ Cf. GOUVEIA, António Camões; NUNES, José, OP; FONTES, Paulo F. Oliveira – *Os Dominicanos em Portugal (1216-2016)*. Lisboa: CEHR-UCP, 2018.

⁶ Ver: <http://portal.cehr.ft.lisboa.ucp.pt/DominicanosArteArquitetura/index.php/Site/videos>

⁷ Acerca desse programa e dos principais resultados, consultar: <http://portal.cehr.ft.lisboa.ucp.pt/DominicanosPortugal/>

⁸ Cf. CUNHA, João Alves da – *MRAR- Movimento de Renovação da Arte Religiosa: os anos de ouro da arquitetura religiosa em Portugal no século XX*. Lisboa: UCP Editora, 2015.

⁹ A este propósito, ver FONTES, Paulo – O catolicismo português no século XX: da separação à democracia. In *História Religiosa de Portugal*. Dir. Carlos Moreira Azevedo. Vol. 3: *Religião e secularização*. Coord. de Manuel Clemente e António Matos Ferreira. [Lisboa]: Círculo de Leitores, 2002, pp. 129-351. Em especial, v. “Renovação pastoral e formação cristã: da catequese à reflexão teológica”, p. 214-218; e “Renovação pastoral e formas de expressão cultural: da arte sacra aos meios de comunicação social”, pp. 218-225.

¹⁰ Cf. COLÓQUIO “A Restauração da Província Dominicana em Portugal: Memórias e Desafios”, Porto, 2012 – Actas. Coimbra: Tenacitas, 2012.

¹¹ A citação do nº123 da Constituição Sacrosanctum Concilium, afirma: «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, arte de todos os povos e regiões, desde que sirva com a devida reverência e 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.» (CONCÍLIO ECUMÉNICO VATICANO II – *Constituições, Decretos, Declarações e Documentos Pontifícios*. 10ª edição. Braga: Apostolado de Oração, 1987, p. 39.

¹² Consulte-se, por exemplo, as obras historiográficas do arquiteto José Manuel Fernandes e, em particular o seu

balanço acerca da presença da Igreja católica na cultura contemporânea de 1900, produzido para uma obra coletiva: FERNANDES; José Manuel – Arquitectura religiosa. In CRUZ, Manuel Braga da; GUEDES, Natália Correia (Coord.) – *A Igreja e a cultura contemporânea em Portugal*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2000, pp. 11-41. Aí se afirma: «Pode dizer-se, pelo menos, ao longo destes 50 anos [da segunda metade do século XX], que a arquitetura religiosa assumiu o desafio de ser moderna – falhando ou não, isso é outra questão – e encarou esse desafio em inúmeras tentativas, evoluindo numa procura de qualificação e de diversificação de propostas.» (p. 12).

¹³ Para uma apresentação global da ideia e dos critérios de seleção, v. MARQUES, João Luís; CUNHA, João Alves da; MIRANDA, Paulo; CRUZ, Pedro Castro – Os Dominicanos e a arquitetura religiosa no século XX: uma história, quatro capítulos. In GOUVEIA, António Camões; et al. – *Os Dominicanos em Portugal...*, pp. 229-235.

¹⁴ A este propósito, ver a obra do filósofo católico Charles Taylor – *A era secular*. Lisboa: Instituto Piaget, 2012.

¹⁵ Sobre esta questão, para o caso português ver o capítulo “Portugal entre tradição e modernidade: a dinâmica sociocultural dos anos 50”. In FONTES, Paulo F. Oliveira – *Elites católicas em Portugal: o papel da Acção Católica (1940-1961)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2011, pp. 78-88.

¹⁶ A necessidade desta reflexão não é nova. A título de exemplo, refira-se a realização do colóquio organizado para celebrar os 25 anos do Secretariado das Novas Igrejas do Patriarcado de Lisboa (cf. COLÓQUIO sobre Arquitectura e Arte Sacra, Lisboa, Mosteiro de S. Vicente de Fora, 16 e 17 de novembro de 1996 – *Novas igrejas de vários tempos*. Lisboa: Rei dos Livros, 1998).

Frades na renovação da arte e arquitetura: passos dominicanos França, Espanha e Portugal

João Alves da Cunha

¹ V. LAVERGNE, Sabine de- Art Sacré et Modernité. *Les grands années de la revue L'Art Sacré*. Namur: Éditions Lessius, 1992; CAUSSÉ, Françoise - Les rapports des Dominicains avec L'Art Sacré. *Architecture et Vie Dominicaine au XXe Siècle*. Paris: Les Éditions du CERF, 2000, pp.169-197.

² O arquiteto Nuno Teotónio Pereira, em carta datada de 24 de fevereiro de 1957 e dirigida a D. Francisco Rendeiro, Bispo de Faro, refere que a revista *L'Art Sacré* era, “deve dizer-se, a mais bem orientada publicação periódica de arte religiosa existente.”

³ Aquando da sua morte, a revista dedicou-lhe um número especial: Le Père Couturier, *L'Art Sacré*, 9-10 (1954). Naquele mesmo ano, o Pe. Régamey OP. deixou a direcção da revista, tendo sido nomeados como novos diretores os padres Augustin Cocagnac (1924-2006) e Marie-Robert Capellades, que apesar da controvérsia e das resistências de alguma hierarquia católica, continuaram a linha editorial dos seus antecessores, promovendo o trabalho de Le Corbusier e exibindo artistas como Rouault.

⁴ PORTAS, Nuno- *Arquitectura Religiosa Moderna em Portugal. Arquitectura*. 60 (1957) 22.

⁵ Evocando Le Corbusier na sua morte, a revista Boletim de Informação Pastoral publicou um artigo intitulado Le Corbusier, em que apresentou o projeto para uma igreja em Bolonha (que fora recusado em Firminy), acompanhado de imagens de Ronchamp e La Tourette. V. Le Corbusier. *Boletim de Informação Pastoral*. 44-45 (1966) 32-36.

Também a propósito da sua morte, ver ALMEIDA, Pedro Vieira de- Le Corbusier, um arquitecto coerente. *Colóquio – Revista de Artes e Letras*. 35 (1965) 14-17.

⁶ CUNHA, Luiz- *Arquitectura Religiosa Moderna*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1957, p.44.

⁷ CUNHA, Luiz- *Arquitectura Religiosa ...*, p.44.

⁸ Neste trabalho, Matisse foi assessorado por August Perret.

⁹ “Pela admirável qualidade do desenho e da pintura, pela harmonia da luz e da cor.”

¹⁰ CUNHA, Luiz- *Arquitectura Religiosa ...*, p.41.

¹¹ CUNHA, Luiz- *Arquitectura Religiosa ...*, pp.41-42.

¹² ATANÁSIO, Manuel Mendes- *Arte Moderna e Arte da Igreja*. Coimbra: MOP-DGSU, 1959, pp.211; 213-214.

¹³ ATANÁSIO, Manuel Mendes- *Arte Moderna ...*, p.214

¹⁴ CUNHA, Luiz- *Arquitectura Religiosa ...*, p.40.

¹⁵ COUTURIER, Marie-Alain, OP - Le Corbusier – Ronchamp. *L'Art Sacré*. 11-12 (1953) 31.

¹⁶ PORTAS, Nuno- *Arquitectura Religiosa ...*, 23.

¹⁷ PORTAS, Nuno- Igrejas ou Garagens? *Encontro*. 5 (1956) 9.

¹⁸ CUNHA, Luiz- A igreja de Ronchamp. *Miriam*. 1 (1956) 19.

- ¹⁹ CUNHA, Luiz- A igreja..., 21.
- ²⁰ CUNHA, Luiz- *Arquitectura Religiosa ...*, pp.65-69.
- ²¹ ATANÁSIO, Manuel Mendes- *Arte Moderna...*, p.203.
- ²² ATANÁSIO, Manuel Mendes- *Arte Moderna...*, pp.204; 207.
- ²³ CONCÍLIO ECUMÉNICO VATICANO II – *Constituições, Decretos, Declarações e Documentos Pontifícios*. 10ª edição. Braga: Apostolado de Oração, 1987, p. 39.
- ²⁴ Espagne. *L'Art Sacré*. 11-12 (1953); Terre d'Espagne. *L'Art Sacré*. 9-10 (1956).
- ²⁵ Esta obra foi publicada em 1956 na revista *L'Art Sacré* dedicada a Espanha.
- ²⁶ PORTAS, Nuno- *Arquitectura religiosa ...*, 24.

Convento de Cristo-Rei, Porto

João Luís Marques

- ¹ PINA, Luís de – O Porto e S. Domingos [22.mar.1952]. *Cristo Rei- Boletim Religioso da Igreja de Cristo-Rei*. 1 (1952) 1.
- ² As irmãs Dominicanas do Rosário também se fixaram na zona ocidental da cidade onde, com o apoio do Dr. Francisco Sá Carneiro, criaram o colégio Jardim Flori, em Nevogilde em 1968.
- ³ Na VII Exposição Magna da ESBAP (1958) foram expostos os trabalhos do 'Curso especial' (4ª cadeira, 3ª parte) realizados por Carlos Chaves Almeida, Fernando Augusto Abrunhosa de Brito, João Hermenegildo Pestana, Mário Joaquim Borges, Sérgio Leopoldo Santos, Sílvia Baudouin Viana de Lima. Cf. *VII Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto*. Porto: Ministério da Educação Nacional e Direcção Geral do Ensino Superior das Belas Artes, 1958, p.15.
- ⁴ O trabalho de Pereira da Costa foi apresentado no Concurso de Obtenção do Diploma de Arquitecto (CODA), em dezembro de 1952, e no ano seguinte foi licenciado pelas entidades camarárias e construído.
- ⁵ Na vizinhança foram construídas moradias projetadas por Arménio Losa e Cassiano Barbosa, Agostinho Ricca e José Carlos Loureiro.
- ⁶ MARQUES, João Luís – História de um projecto- igreja Nossa Senhora da Boavista. *Agostinho Ricca - arquitectura, obra, desenho*. Porto: Uzina Books, 2015, p.154.
- ⁷ Para além do dr. José Nosolini presidente da comissão

angariadora de fundos integravam a comissão António de Sousa Machado, Edgar Lello, José Bacelar, Albano de Magalhães e José Moreira Rodrigues; a que se juntariam mais tarde, durante a obra, Luís de Pina, Daniel Barbosa, Álvaro de Magalhães e José Rodrigues Gomes. Apesar de não aparecerem os seus nomes nas comissões, salientamos a importância a participação feminina em todo este processo. Cf. CAMPOS, Abel de - Um pouco de história. *Voz de Cristo-Rei*, 1-6, (1980-1982).

⁸ Recordamos em particular os contributos no campo da arquitetura de diferentes projetos: Inácio Peres Fernandes, Fernando Távora e Luiz Cunha na capela do convento dominicano (Fátima, 1960, 1961, 1962-1965); Diogo Lino Pimentel na capela do seminário da Aldeia Nova (Ourém, 1964-1965); Alberto Camacho na igreja-salão de S. Domingos de Benfica (Lisboa, 1969-1973).

⁹ Cf. BANDEIRINHA, José (ed.) – *Fernando Távora Modernidade Permanente*. Guimarães: Casa da Arquitectura, 2012, pp.276-277.

¹⁰ JÚNIOR, Carlos Teixeira da Costa e [Comissão Municipal de Arte e Arqueologia]-*Parecer ao ante projecto do convento de Cristo-Rei*. Porto: Arquivo CMP, 17.jun.1950.

¹¹ TÁVORA, Fernando – Entrevista a Fernando Távora. *Arquitectura*. (1971), 152.

¹² DIAS, Carlos Carvalho – II Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto. *Flama*. (13.nov.1953), 11.

Igreja do convento de Nossa Senhora do Rosário, Fátima

Paulo Miranda

¹ A pintura de S. Domingos encontra-se atualmente no Museu Nacional do Prado.

² REBOLLO, Fr. Maximiliano OP - A Igreja representa a igreja-mãe de todas as igrejas, a Igreja de Latrão. A Bíblia representa a fonte dos atributos de Pregação e Espiritualidade de S. Domingos, Disponível em: <<http://www.dominicos.org/santo-domingo/iconografia/dominicana/santo-domingo-y-sus-simbolos>>.

³ “A arte não reproduz o visível, torna visível (...)” In KLEE, Paul - Confissões de um criador [1920]. *Escritos sobre Arte*. Lisboa: Cotovia, 2002, p.38.

⁴ Fernando Peres Guimarães, autor do projeto do Convento

Dominicano em Fátima (1952) e Presidente do Sindicato dos Arquitectos (1963-1965).

⁵ “Sabe perfeitamente pelos Padres Dominicanos que não quero continuar a ocupar-me dos seus assuntos e tenho imenso prazer que seja o colega que se encarregue do estudo da Capela, com a certeza de que a sua escolha será altamente proveitosa para a resolução do problema.” In PERES, Fernando - Carta manuscrita a Fernando Távora (Lisboa, 29.ago.1961). Espólio Fernando Távora, Fundação Instituto Arquitecto Marques da Silva.

⁶ “As paredes da torre projectada até ao solo impedem as cerimónias religiosas a desenvolver no altar. Se o Sr. Arq tivesse assistido, por ex., a uma Missa Solene no nosso Rito, certamente teria procurado evitar isso...”. In VIEIRA, Alberto Maria, OP - Carta datilografada a Fernando Távora (Fátima, 10.set.1961), Espólio Fernando Távora, Fundação Instituto Arquitecto Marques da Silva.

⁷ Entrevista a Luiz Cunha conduzida por Paulo Miranda (Lisboa, 4.abr.2009).

⁸ CUNHA, Luiz - Memória Descritiva da Capela do Convento Dominicano de Nossa Senhora do Rosário de Fátima. *INSRCD 3º estudo [R75_1226]*, (4.fev.1962), Espólio Luiz Cunha, ISCTE-IUL, Lisboa, p.3.

⁹ CUNHA, Luiz- Memória Descritiva..., p.3.

¹⁰ DUARTE, Marco Daniel - *Arte Sacra em Fátima. Uma peregrinação estética*. Fátima: Fundação Arca da Aliança, 2006, p.30.

¹¹ CUNHA, Luiz: Memória Descritiva..., p.4.

¹² Entrevista a Frei Bento Domingues OP conduzida por Paulo Miranda (Lisboa, 9.nov.2015).

¹³ Luiz Cunha fez a proposta aos Dominicanos e o então padre e arquiteto João de Almeida fez os contactos com Ferdinand Gehr.

¹⁴ “[Ferdinand Gehr] representa através de cores e formas que lhe são próprias, fruto de contactos com Matisse, Nolde e Arp”, DUARTE, Marco Daniel- *Arte Sacra...*, p.70.

¹⁵ Entrevista a Luiz Cunha conduzida por Paulo Miranda (Fátima, 14.jan.2012).

¹⁶ DUARTE, Marco Daniel- *Arte Sacra...*, p.134.

¹⁷ DUARTE, Marco Daniel- *Arte Sacra...*, p.36.

¹⁸ CUNHA, Luiz- Memória Descritiva..., p.5.

¹⁹ VENTURI, Robert - *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

²⁰ *L’Esprit Nouveau*, revista editada por Le Corbusier e Amédée Ozefant com o objetivo de renovar a arte e arquitetura. Publicaram-se 28 números entre 1920 e 1925.

²¹ “Não se pode afirmar que tenha sido um passo em frente, nem tão pouco atrás; diremos antes que foi ao lado.” In CUNHA, Luiz- Igreja de Ronchamp. *Miriam*. 1 (1956) 21.

²² Luiz Cunha executa simultaneamente um outro projeto, para a igreja de S. Mamede de Negrelos (Santo Tirso 1961-66). Projeto com matriz moderna, mas construído em granito e grandes perpianos da região.

Capela do seminário do Olival - Aldeia Nova, Ourém

João Alves da Cunha

¹ GRESLERI, Glauco; BEATRICE, Bettazzi M.: GRESLERI, Giuliano- *Chiesa et quartiere: storia di una rivista e di un movimento per l’architettura a Bologna*. Bologna: Editrice Compositori, 2004.

GRESLERI, Giuliano; GRESLERI, Glauco - *Le Corbusier: Il programma liturgico*. Bologna: Editrice Compositori, 2001.

² PIMENTEL, Diogo Lino - *Relatório referente ao 1º trimestre de estágio junto do Centro di Studio e Informazione per l’Architettura Sacra*. (Bolonha, mar.1960), pp.6-7.

³ PIMENTEL, Diogo Lino- *Relatório referente...*, p.7.

⁴ ALMEIDA, Pedro Vieira de- Capela do Seminário Dominicano do Olival – Crítica. *Arquitectura*. 100 (1967) 242.

⁵ ALMEIDA, Pedro Vieira de- Capela do Seminário..., 242.

⁶ SANTOS, Vítor Pavão dos- *O escaparate de todas as artes ou Gil Vicente visto por Almada Negreiros*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro, 1993, p.66.

⁷ ALMEIDA, Pedro Vieira de- Capela do Seminário..., 242.

⁸ ALMEIDA, Pedro Vieira de- Capela do Seminário..., 242.

⁹ PIMENTEL, Diogo Lino- Capela do Seminário Dominicano do Olival – Resposta. *Arquitectura*. 100 (1967) 243.

¹⁰ Seminario Dominicano do Olival (Aldeia Nova, 1964-65). *ARA – Arte Religioso Actual*. 26 (1970) 145-148.

¹¹ PIMENTEL, Diogo Lino - [Capela do Seminário do Olival], [Documento datilografado], Arquivo SNIP, (s.d.).1.

Convento de Cristo-Rei Porto

arquitetura

Fernando Távora (1923-2005)
Eduardo Raul da Silva Martins (1906-?)
Manuel Passos Júnior (1908-?)
Luiz Cunha (1933-2019)

iconografia

Georges Serraz (1883-1964)
Mário Costa (1902-1975)
Ricardo Leone (1891-1971)

cronologia

estudo de urbanização
c.1945-1949
ante-projeto do convento
fevereiro de 1950
primeira pedra do convento
28 de agosto de 1951
inauguração da cripta
16 de abril de 1952
sagração do altar
23 de maio de 1954
elevação a convento
25 de outubro de 1959
remodelação do presbitério
1971-1973
elevação a paróquia experimental
2 de fevereiro de 1979

Igreja do convento de Nossa Senhora do Rosário Fátima

arquitetura

Fernando Peres (1918-2016)
Fernando Távora (1923-2005)
Luiz Cunha (1933-2019)

iconografia

Ferdinand Gehr (1896-1996)
José Grade (1931-)
Luiz Cunha (1933-2019)
Maria Luísa Marinho Leite (1936-)

cronologia

primeira pedra do convento
13 de outubro de 1951
estudo de Fernando Peres
1960
estudo de Fernando Távora
1961
projeto de Luiz Cunha
1962
sagração do altar
12 de maio de 1965

Capela do seminário do Olival - Aldeia Nova Ourém

arquitetura

Diogo Lino Pimentel (1934-2019)

iconografia

Maria do Carmo d'Orey (1933-)
Manuel Costa Cabral (1941-)
José Espiga Pinto (1940-2014)
Isolda Norton (1912-2008)

cronologia

ante-projeto
1964
projeto
1965
primeira pedra da capela
14 de maio de 1966
sagração do altar
3 de abril de 1967

Convento de São Domingos Lisboa

arquitetura

José Fernando Gonçalves (1963-)
Paulo Providência (1962-)

cronologia

concurso
1989
construção da primeira fase
1992-1994
construção da segunda fase
2004-2006
sagração do altar
30 de outubro de 2005



CATÓLICA
CEHR - CENTRO DE ESTUDOS
DE HISTÓRIA RELIGIOSA

BRAGA • LISBOA • PORTO



Instituto São Tomás de Aquino

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

ISBN 978-972-8361-83-9



9 789728 361839