



## Universidades Lusíada

Toussaint, Michel, 1946-

### **A Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Fátima em Lisboa**

<http://hdl.handle.net/11067/703>

#### **Metadados**

<b>Data de Publicação</b>	2001
<b>Resumo</b>	Sumário: 1. O arquitecto Porfírio Pardal Monteiro e a sua obra, p. 226 2. Porque se construiu a igreja, p. 229 3. Desafios da localização, p. 231 4. O exterior, p. 232 5. O interior, p. 234 6. «Ornamentação», p. 236 7. Artesanato e técnica moderna, p. 240 8. Dos anos 30 até hoje, p. 242...
<b>Palavras Chave</b>	Monteiro, Porfírio Pardal, 1897-1957 - Crítica e interpretação, Arquitectura religiosa - Portugal - Lisboa, Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Fátima (Lisboa, Portugal)
<b>Tipo</b>	article
<b>Revisão de Pares</b>	Não
<b>Coleções</b>	[ULL-FAA] LA, n. 1 (2001)

Esta página foi gerada automaticamente em 2024-10-19T23:18:16Z com informação proveniente do Repositório

---

**A IGREJA DE NOSSA  
SENHORA DO ROSÁRIO  
DE FÁTIMA EM LISBOA**

**Michel Toussaint**  
*Licenciado em Arquitectura*

Entre os exemplos da Arquitectura Portuguesa Do século XX, a Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Fátima de Porfírio Pardal Monteiro e seus colaboradores tem sido constantemente citada.

Na sua empresto formal marcadamente “modernista”, na vontade moderna do seu autor em “interpretar o programa”, mas também na procura de raízes tradicionais que fizessem o edifício ser compreendido por todos como igreja, foi de imediato o centro de fortes críticas.

Estava-se num momento em que ascendiam as atitudes culturais mais conservadoras que defendiam um hipotético e exclusivo portuguesismo, no fim da “Era António Ferro”. E, no entanto, mereceu o Prémio Valmor de 1938.

A igreja de Nossa Senhora de Fátima ficou como que exemplar único no percurso da Arquitectura Religiosa na primeira metade do século. Se outros (poucos) casos próximos se podem conter, nenhum tem, nem de longe, e qualidade.

E é desta qualidade que nos podemos aperceber hoje ao visitarmos o seu interior ou observamos a sua presença urbana, e a posição dos seus volumes e cuidado construtivo.

Por isto, aqui se propõe um percurso que, do arquitecto, passa ao edifício e deste aos comentários e interpretares aparecidos desde a sua inauguração em 1938, até hoje.

## O ARQUITECTO PORFÍRIO PARDAL MONTEIRO E A SUA OBRA

Pode-se afirmar que a arquitectura erudita em Portugal entra no século II sob a forte influência francesa, o que é uma constatação extensível a outros campos da produção cultural lusíada. Assim se podem fundamentar as razões da ida para Paris de vários arquitectos portugueses dos mais famosos na transição do século XX para o século XIX, onde acabam a sua formação na “École des Beaux Arts” José Luís Monteiro autor da Estação do Rossio e do Avenida Palace Hotel, Ventura Terra a cujo risco se deve a remodelação do edifício da Assembleia da República ou os Liceus Camões e Pedro Nunes em Lisboa, e José Marques da Silva responsável pela estação de S. Bento, Armazéns Nascimento e Casa de Serralves no Porto, participam nesse êxodo temporário ao encontro do centro internacionalmente incontestado do ensino académico da Arquitectura, Pintura e escultura.

É a partir desse ambiente que Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957) se forma. Ele estuda numa escola cujo modelo é a de Paris (Escola de Belas-Artes de Lisboa) onde tem como mestre José Luis Monteiro, e inicia-se na profissão de arquitecto com Ventura Terra.

A sua formação forneceu-lhe uma preparação baseada na História, na evolução estilística e na prática das regras clássicas da composição. É sempre possível detectar na produção dos arquitectos desta época, em Portugal, a dupla influência daquelas regras e as atitudes eléctricas que ora coincidem, ora se extremam em posições antagónicas, entre o racionalismo da composição e o pitoresco do acaso.

Criavam-se assim algumas liberdades de escolha à saída das escolas, permitindo ao arquitecto uma definição mais pessoal do seu percurso. No caso de Pardal Monteiro, a escolha foi certamente orientada pelo contacto com Ventura Terra e futuras relações pessoais e profissionais além fronteiras.

Ventura Terra, um dos mais sucedidos arquitectos do principio do século, praticava uma arquitectura mais austera e racional que a maioria dos seus contemporâneos. Apesar de ter sido aluno de Laloux (autor da Gare d’Orsay em Paris), terá absorvido durante a sua formação francesa a tradição racional de arquitectura desse país, numa relação forma/construção que se pode admirar nos seus liceus lisboetas.

Não é por acaso que Pardal Monteiro estabelece ligações preferenciais com arquitectos trabalhando em Paris, fazendo desta cidade a base dos seus contactos internacionais. Entre os seus amigos estrangeiros contou com Pierre Vago discípulo e amigo de Auguste Perret, editor da revista *Architecture d'Aujourd'hui* e autor da basílica subterrânea de Londres com o engenheiro Eugène Freyssinet grande especialista do betão armado, e os arquitectos Marcel Lods e Eugène Beaudoin que aplicaram o método industrial integral na construção, sendo autores da *Maison du Peuple* em Clichy em colaboração com Jean Prouvé construtor/inventor de grande mérito.

Porfírio Pardal Monteiro fez também parte de várias organizações internacionais onde teve papel importante, denotando a consciência da existência de uma Disciplina e de um grupo profissional que não se confinavam às fronteiras nacionais. Nomeadamente para Portugal, país periférico e politicamente isolado, foi importante, para a prática arquitectónica interna as aberturas ao exterior que em certa medida explicam a expressão moderna após a 2ª Guerra Mundial, e a posição dos arquitectos reunidos no Congresso de 1948 contra a arquitectura oficial nacionalista e historicista.

A vasta obra de Porfírio Pardal Monteiro é essencialmente constituída por edifícios de habitação de prestígio (moradias e habitação colectiva de luxo), sede de companhias (Ford Lusitana, Diário de Notícias, Sorel), grandes equipamentos urbanos (Estação do Cais do Sodré, Gares Marítimas de Alcântara e Rocha do Conde de Óbidos), edifícios de ensino superior, investigação e cultura (Instituto Superior Técnico, Cidade Universitária, LNEC e Biblioteca Nacional), agências bancárias (Caixa Geral de Depósitos do Porto e na rua Prior do Grato em Lisboa), grandes edifícios públicos (Instituto Nacional de Estatística, Ministério das Finanças e do Interior, Tribunal de Contra), Hotéis (Tivoli e Ritz), edifícios (igreja da Nossa Senhora de Fátima, diversos seminários, Missão Adventista do 7º Dia) e edifícios industriais (Armazéns frigoríficos do comércio do Bacalhau, Companhia Industrial de Portugal e Colónias).

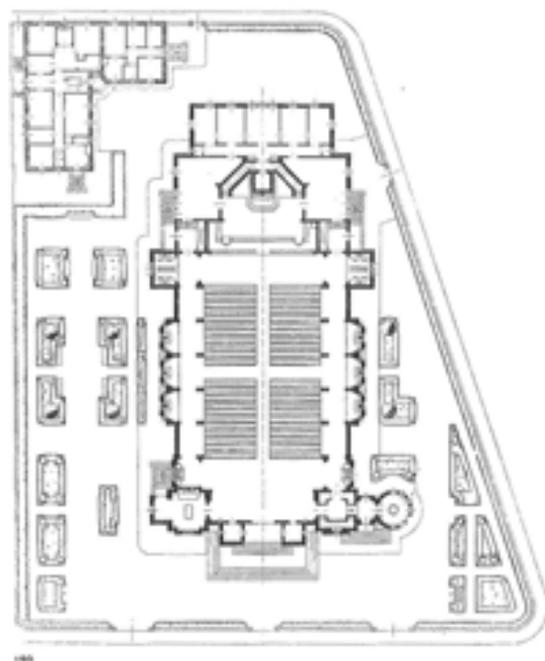
Foi um arquitecto de Lisboa que colaborou intensamente na construção da cidade como capital, através do projecto de alguns dos seus edifícios mais proeminentes, tendo como cliente principal o Estado, a partir do inicial contacto com o ministro Duarte Pacheco. A sua arquitectura correspondia a esse programa oficial para a cidade, na sua monumentalidade sóbria, na conjugação de dois

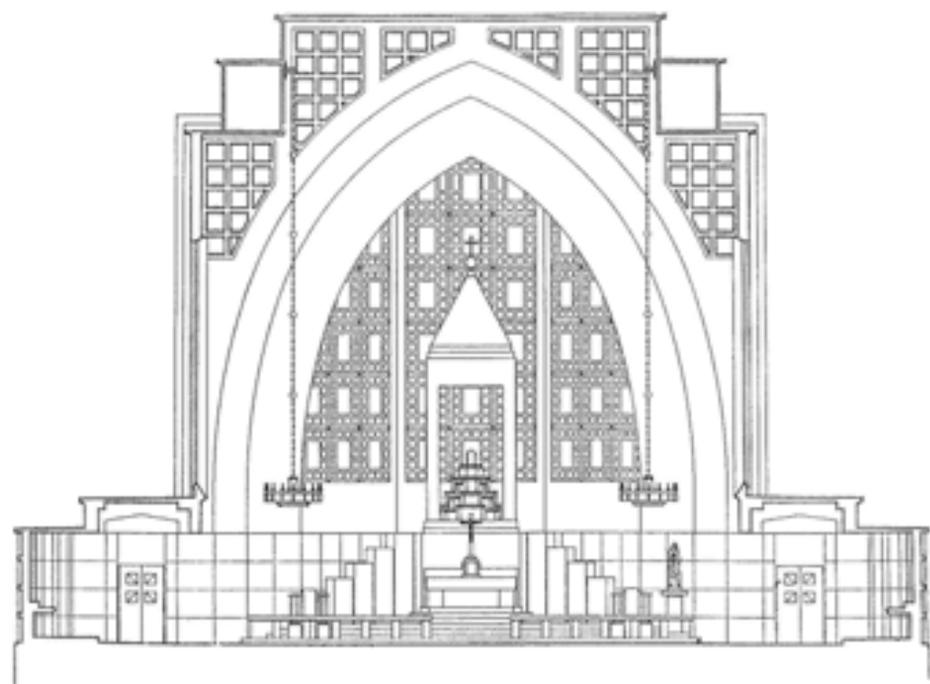
vectores: um classicismo mitigado e um rigor construtivo inexcedível.

Pardal Monteiro foi um autor na linha dessa arquitectura que se definiu na transição do século XIX para o século XX, herdando a experiência e as ideias dos racionalistas franceses do século anterior, e que teve como figuras emblemáticas, entre outras, Auguste Perret e Tony Garnier.

A sua obra afastou-se quase sempre de atitudes pitorescas ou historicistas. Alguns dos seus edifícios como o n.º 16 da Av. Sidónio Pais, apenas revelam uma condescendência (?) relativamente uma “arquitectura portuguesa”, na sequência da “Política do Espírito” do Estado Novo. Eram elementos de bairros habitacionais onde as regras camarárias actuavam para todos.

As grandes encomendas do Estado satisfaziavam-se naquela sua arquitectura que, nos finais de 40, adquiriu aquilo a que também se chamou “português duro” em oposição ao “suaves, numa monumentalidade fria como é o caso do LNEC ou da Biblioteca Nacional.





Das primeiras casas de formas nítidas e molduras ortogonais, apenas suavizadas por ornamentos geometrizados onde predominava o mosaico policromo, até ao “Corbusiano” Hotel Ritz, mais dos seus colaboradores que dele próprio, o seu período áureo parece situar-se entre o Instituto Superior Técnico (1927/35) e as Gares Marítimas de Lisboa (1945). A igreja de Nossa Senhora de Fátima é precisamente desse período.

Como seus colaboradores directos para a igreja, P. Pardal Monteiro contou com o Arq. Rodrigues Lima (da sua vasta obra destacam-se o cinema Cinearte e o cine-teatro Monumental, em Lisboa), e os então estudantes João Faria da Costa (autor do plano do Bairro Alvalade), António Martins e Fernando Batalha (que restaurou vários monumentos em Angola).

## PORQUE SE CONSTRUIU A IGREJA

É no início do século que começa a ser ocupada a vasta área entre o

Parque da Liberdade (hoje Eduardo VII) e o Campo Grande, cujo plano foi de lineado por Ressano Garcia em 1888. As Avenidas Novas, juntamente com outras áreas da cidade planeadas (Campo de Ourique, Estefania Almirante Reis) ou não planeadas (correspondendo essencialmente ao preenchimento, renovação ou expansão de zonas urbanas existentes - parte oriental da cidade, inserção de vilas operárias) exprimem bem o crescimento de Lisboa que, entre 1900 e 1940, duplica a sua população de 350.000 para 700.000 habitantes.

Ao longo das Avenidas Fontes Pereira de Melo e República vão aparecendo os melhores prédios de habitação e os palacetes. Mais para trás dominam francamente os edifícios de esquerdo/direito dos “gaioleiros”, ocupados por famílias remediadas. Na aproximação dos anos 30 já não se constroem moradias. O prédio de rendimento é o tipo arquitectónico que vai ocupando os lotes ainda vazios.

Assim, contrariamente ao avanço de escritórios, sedes de companhias e centros comerciais a que se assiste há duas décadas nesta parte da cidade, o carácter inicial e continuado até à ocupação total das Avenidas Novas foi residencial. Aquele processo fazia-se, nessa altura, na Baixa, bem ilustrado pela compra da Igreja de S. Julião pelo Banco de Portugal, uma das razões para se ter tomado a decisão de se construir um novo espaço para o culto católico na cidade.

A outra razão era precisamente o crescimento das áreas habitacionais lisboetas para a então periferia, em oposição ao decréscimo da população no centro.

Nessa época todo o serviço religioso das Avenidas Novas se fazia em S. Sebastião da Pedreira considerada demasiada ente pequena. E assim, por decisão do Patriarcado, foi encarregada a Sociedade Progresso de Portugal de mancar construir a nova igreja. O seu projecto e construção desenrolaram-se entre 1934 e 1938.

Depois de muitas décadas, talvez mesmo um século, em que não se inaugurou um importante edifício religioso nas principais cidades portuguesas fruto das convulsões sociais e políticas e da laicização da sociedade, a igreja de N. Senhora de Fátima é a primeira de uma larga série, representando uma nova era nas relações Estado/Igreja. Das se assim foi, como edifício de arquitectura Religiosa insere-se diferentemente no contexto da “Arte de Construir” em Portugal.

## DESAFIOS DA LOCALIZAÇÃO

A Igreja de N. Senhora de Fátima em Lisboa ainda hoje se distingue no seu contexto urbano. Ao passarmos rapidamente pela Av. de Berna ou mais lentamente pelas outras artérias adjacentes, ou ao aproximarmo-nos do edifício, ele aparece-nos como que uma enorme nave colocada no local que a esperava.

Foi preocupação do seu autor isolar a massa arquitectónica, marcando-lhe a monumentalidade e a singularidade no quadro de uma malha original indiferente (as Avenidas Novas). Para tal, Pardal Monteiro colocou o eixo longitudinal da nave central no prolongamento do eixo a Av. Sarbosa de Bocage por que tanto a opção tradicional da organização dos espaços internos, como a forma do terreno se conjugavam para tornar impossível a entrada principal pela Av. de Perna. E também afastou qualquer parte do edifício dos limites do lote.

O facto deste estar encostado a outros situados na parte restante do quarteirão, originou a proposta, dirigida à Câmara Municipal de Lisboa, para construir uma rua isolando a parte destinada à igreja, criando-se futuramente uma frente de prédios e não um conjunto de traseiras viradas ao monumento.

Apesar de tal opção já ter sido estudada em 1928 pelo município, certamente aquando da compra do terreno pela Igreja, em 1936 ela é recusada como fundamento de criar um pequeno quarteirão impraticável a duas frentes de edifícios (para a igreja e para a Av. Elias Garcia) e ser cara. Os serviços camarários propunham a construção de moradias baixas e disseminadas de modo a desafogar a igreja.

Deste modo, tendo-se tornado francamente mais importante a Av. de Berna relativamente a todas as outras artérias da zona, a leitura contextual do edifício é feita lateralmente, mas em primeiro plano e isolada. Boje as árvores cresceram na Av. Barbosa de Bocage, sendo difícil apercebemo-nos da localização da igreja relativamente ao eixo da via. Mas o alargamento que esta sofre na confluência com a Av. Marquês de Tomar, define um espaço particular que melhor relaciona a malha das Avenidas Novas com a única igreja especialmente construída para esta zona da cidade. Apesar do referido es tudo de 1928 já prever esse alargamento, os edifícios que o definem só foram construídos na década de 40.

Em virtude da decisão do município, Pardal Monteiro propôs construir-se a residência do pároco no canto sudoeste do lote. A ideia não se chegou a concretizar. Na segunda metade da década de 50 construíram-se vários edifícios de habitação formando L, sobre “pilotis”, segundo uma concepção urbana aposta ao corrente preenchimento das Avenidas Novas. O seu autor, o Arq. Locínio Cruz, escolheu abrir o interior à utilização pública e não construir nenhum volume sobre a Av. Marquês de Tomar na continuidade da fachada da igreja.

Esta permaneceu isolada até que, em 1963, os Arq<sup>os</sup>. Rodrigues Lima e Alves Ferreira projectam um longo edifício entre a igreja e os novos blocos de habitação, inaugurado em 1967. Para o lado da Av. Marquês de Tomar o cinema Berna é um volume baixo e maciço. Para trás e leva-se de modo a conter o centro paroquial e espaços residenciais. Apesar da vontade expressa pelos seus autores em não prejudicar a visão global da igreja, tanto a importância do volume como o tratamento das janelas frontais ao novo edifício, aproximem-se demasiado daquela, contradizendo as intenções iniciais de Porfírio Pardal Monteiro. O primeiro ante-projecto deste edifício era mais interessante e acertado, na medida em que se demarcava na disposição quase neo-plástica de volumes horizontais em oposição à verticalidade da fachada principal do monumento religioso. Apesar de tudo o essencial da posição isolada permanece.(1)

## O EXTERIOR

É curioso como Porfírio Pardal Monteiro recusou veementemente a opinião daqueles que interpretavam a orientação nascente/poente da igreja como uma escolha tradicional, contraponto razões fundadas na forma e situação urbana do terreno. No entanto a relação tradição/racionalidade marcou todas as escolhas arquitectónicas no edifício, o que, em aparente contradição, fez o seu autor escrever na Memória Descritiva que “o conjunto da igreja foi previsto e estudado de modo a satisfazer, dentro das regras a liturgia, as necessidades do culto católico, mantendo-se no entanto a feição peculiar das igrejas portuguesas”.

E assim pode-se admirar exteriormente um edifício constituído por forte e alargado embasamento sobre o qual se eleva uma torre lateral e o corpo da nave central com a cabeceira.

O embasamento é marcado por faixas horizontais salientes, memória da hierarquia da composição clássica na sua relação e contraste com os volumes que nele assentam, que, por sua vez, são o corpo e coroamento do todo. Aquele embasamento alberga todos os espaços que se desenvolvem em torno da grande nave central, com excepção da torre e Abside. Mas também deixa acusar determinados espaços mais importantes: a entrada coroada por um friso representando Cristo e os Apóstolos, o baptistério cilíndrico com uma cobertura cónica em degraus e a capela mortuária de planta em cruz.

Esta e aquele de um lado e outro da fachada principal marcam o ciclo da vida, nascimento e morte que, segundo o culto católico é celebrado por duas cerimónias de particular importância, o baptizado e o enterro.

Todo este embasamento é revestido a pedra, terminando a uma altura sempre respeitada, pois tudo o que está acima é retocado e pintado, com excepção do friso dos Apóstolos e de algumas faixas horizontais em mosaico.

Uma expressão, volumétrico formal distingue exteriormente os principais espaços interiores, bem para além da tradição, marcando um certo funcionalismo algo simbólica, que flui para dentro das paredes sendo reforçado pela geometria de aresta. Pode-se recordar exemplarmente o conceito de “clareza” pronunciado por Viollet-le-Duc em meados do século passado relacionando o controlo da razão com a expressão nítida dos usos, necessidades e meios construtivos.

A fachada principal é sobretudo afirmada pela quase coincidência do plano do embasamento com os do corpo da nave e da torre. As formas, destas partes, que se distinguem excepcionalmente bem de qualquer ponto de vista, aproximem-se nessa quase coincidência, frente à Av. Marquês de Tomar.

Em ante-projecto, P. Pardal Monteiro tinha definido uma fachada totalmente separada do corpo da nave e cabeceira que eram semi-cilindros deitados sobre o embasamento. Essa fachada era como que um espesso plano muito mais alto que a cobertura daquelas e seria ladeada por duas torres. A decoração mais aplicada e por vezes explicitamente neo-gótica revela hesitações, caminhos abandonados, diferentes dos que mostra o edifício finalmente construído.(2)

O percurso no sentido da “clareza” quer arquitectónica quer simbólica (aqui talvez os concelhos do monge Don Martin e de Monsenhor Pereira Reis tenham tido grande peso) fez evoluir o projecto para uma maior coerência e harmonia de todo evitando-se uma excessiva oposição fachada/traseiras.

O corpo da nave central destaca-se num grande paralelepípedo alongado, onde se podem observar lateralmente a saliência dos planos rasgados pelas prestas das janelas com vitrais, e a evidência do esforço estrutural das paredes, enquadrando o ritmo regular dessas frestas. Na fachada principal situem-se as três janelas do coro separadas por quatro espessas laminas verticais que acentuam a perpendicularidade dessa fachada, a que correspondem anteriormente as proporções da nave central.

A sucessiva conjugação da horizontalidade do embasamento, verticalidade da frente da nave central e; torre, alongamento lateral do corpo dessa nave terminado pela cabaceira, é um exercício de relação das partes entre si e destas com o todo, como diziam os antigos, e P. Pardal Monteiro dominou particularmente bem.

Neste edifício o arquitecto acabou por não seguir a tradição medieval das sés portuguesas com duas torres, ao optar por uma só, lateral, coroada pelas grelhas que escondem os sinos e cobertura piramidal, seguindo um modelo mais modesto que se pode encontrar na igreja de S. Sebastião da Pedreira (Séc. XVII), a que foi substituída na sua função religiosa relativamente as Avenidas Novas por esta. Partindo da alta torre única, desenvolveu grande efeito simbólica ao colocar a estátua de Nossa Sede Fátima sobre o cunhal ao corpo da nave central, pequena e destacada contra o céu, em local onde poderia ter sido a segunda torre.

Para trás salienta-se o prisma poligonal da cabaceira cujas arestas bem evidentes separam os grandes vitrais que iluminam a Abside. A tradicionalmente mais baixo que o corpo da nave central e opõem-se às restantes partes pelo vidrado das suas superfícies.

## O INTERIOR

A organização dos espaços interiores do edifício foi composta em função da nave central e seu eixo, desenvolvendo-se simetricamente com excepção do baptistério.

Do recinto ajardinado e murado em torno do edifício, acede-se ao interior sempre por escadas, pois o nível dos espaços principais estão bem acima da rua.

A escada da entrada principal dispõe-se em dois lances dirigindo-se para o nartex que é um recesso coberto para o qual abrem a porta principal no eixo de composição (só utilizada nas grandes cerimónias) e as portas laterais das antecâmaras de entrada quotidiana. No tecto do nartex uma pequena cúpula celestial anuncia o interior sagrado.

Seguindo a tradicional solução da entrada para a nave sob o coro, Pardal Monteiro resolve o problema do próprio coro sem o projectar grandemente para o interior da igreja, mantendo-o no limite do primeiro arco da nave.

A nave central para 800 pessoas com uma proporção semelhante ao conjunto das três naves das igrejas salgo portuguesas do século XV (cerca de 18m de largura por 21m de altura) e ritmada pelos laminares arcos quebra dos que sustentam a cobertura, apresenta-se escura, de limites algo misteriosos, contrastando com a forte iluminação da capela mor.

Aqui também se pode falar de “clareza” na perfeita diferenciação entre os arcos e aquilo que sustentam, entre a estrutura e o enchimento, quer na abside, quer no rendilhado de betão que preenche o vario que separa, os arcos dos planas da cobertura. É talvez neste ponto que mais obviamente se pode variar a influência de Auguste Perret em P. Pardal Monteiro. De facto a Abside/capela mor da igreja de Nossa Sede Fátima tem a qualidade das paredes de Nossa Senhora em Le Raincy, França (1923-24), na sua transparência, uso do rendilhado de betão armado com vitral e diferenciação entre estrutura e enchimento. Mas, ao tempo, a escuridão e a literal referência gótica dos arcos da nave, obscurecem os princípios que o próprio Pardal Monteiro englobou no conceito “moderno” entendido como uma resposta à investigação analítica do programa.

Nave e capela mor completam-se num fluir espacial em que apenas uma abertura menor, deixando maior face ao arco, liga os dois espaços fundamentais da igreja. A capela mor com o altar ao centro e o trono dourado mesmo atrás é simultaneamente tradicional e moderna. Moderna nas formas e dimensões desses elementos do culto em que o trono se apresenta forte, evidente na presença do betão armado sob o revestimento de fino mosaico. Tradicional no trono propria-

mente dito, na colocação dos púlpitos dentro do presbitério.

Aquela fortaleza também se pode observar nos pilares onde repousam os arcos da nave central, em contraste com a pequena altura da adjacentes naves laterais, que são antes largos corredores muito baixos comparados com a altura de nave central.

Às naves laterais correm horizontais, tal como o embasamento do lado de fora. O revestimento a mármore que forra as paredes e pilares, dá a volta às naves e Abside marcando uma banda de altura constante. Para cima, o reboco pintado estabeleceu o contraste que repete e exterior. A disposição de todo no exterior, continua para o interior num anverso/reverso coincidente.

Ao longo das naves laterais existem, de cada lado, três capelas laterais pouco profundas e os recessos dos confessionários (um de cada lado). Quase interceptáveis na escuridão e mármore escuro, apenas se percebem os vitrais das pequenas janelas. Todos estes espaços são também acusados exteriormente em saliência no embasamento.

Junto ao nartex os dois espaços simbólicos do ciclo da vida contrastam. A capela mortuária de planta em cruz e altar no meio, com janelas quadradas em alegóricos vitrais, e farrada a mármore, está ao nível do piso das naves. O baptistério, cujo acesso do Interior se faz sob a torre (colocada em posição simétrica relativamente à capela mortuária simbolicamente abaixo das naves, onde em espaço cilíndrico coberto por cúpula de degraus, dominam os tons de verde e azul nas pinturas mosaicos e vitrais das muitas janelas em redor. No seu centro situa-se a pia baptismal.

Outras entradas do exterior dão acesso directo e separado à capela mortuária, pequenas ante-cameras no topo das duas naves laterais e cripta sob a Abside. Em torno desta, a dois níveis, dispõem-se diversos espaços: sacristia, cristas, dependências, depósitos, instalações sanitárias, etc. Exteriormente ultrapassam de longe o volume da cabeceira terminando o embasamento na parte traseira do edifício.

## “ORNAMENTAÇÃO”

Porfírio Pardal Monteiro escreveu a propósito da intervenção dos pintores e

escultores que “um ponto que desde o início dos estudos muito me preocupou foi o da ornamentação. Não que tal preocupação me levasse a condicionar a composição arquitectónica, mas porque ambicionava tentar uma oportunidade única para os artistas portugueses de harmonia com a tradição da arte manifestarem a sua capacidade de colaboração numa obra de arquitectura”.

A partir deste texto pode-se compreender como o arquitecto interpretou a relação da Pintura e Escultura com a Arquitectura, naquilo a que chamou de “tradição”, palavra que utilizou certamente para designar o sistema de Belas-Artes em que as “três artes maiores” estavam hierarquicamente acima das “menores”, tendo no topo a Arquitectura, aquela que, na sua existência, definiria a posição e significado das outras.

Pardal Monteiro ciente da sua atitude de arquitecto-construtor, não partilha a opinião de John Ruskin de que a Arquitectura seria a arte que compõe e adorna os edifícios levantados pelo homem, definido-a antes como “arte de compor e construir edifícios”, o “resultado duma ideia total, duma concepção geral una, que nasce e vive primeiramente no espírito ou imaginação do artista (o arquitecto)”, não separando conceptualmente a Arquitectura da Construção, tal como aquele autor inglês sublinhou no seu conhecido livro “The seven lamps of Architecture” (1849).

Deste modo poder-se-á compreender que tanto a localização como a composição e forma geral das diversas esculturas, frisos, pinturas e vitrais se submeteram à organização geral da igreja, marcando os espaços e seu valor simbólica na relação com o seu uso.

No exterior, como já se disse, a escultura de Nossa Sede Fátima de António da Costa, contrabalança simetricamente o peso volumétrico da torre com a importância da representação da Virgem a que a igreja é dedicada. É um momento particular, mais subtil que os outros, estabelecido na relação Escultura/Arquitectura que não se repete em mais nenhum local do edifício.

O friso de “Cristo e os Apóstolos” de Francisco Franco sobre a entrada principal, participa da massa arquitectónica que avançada definição e convite à passagem para o interior. As treze placas em baixo relevo apresentam-se como tal, marcam cada figura dentro do seu rectângulo reforçando a qualidade de friso de toda a obra escultórica.

Mas, entendendo também a “ornamentação” como o tratamento de superfícies ou volumes sem a autonomia da Pintura e Escultura, fazendo recuso às “artes menores”, é possível observar o uso de elementos repetitivos, de revestimentos especiais ou simples sinais religiosos. As bandas horizontais salientes no embasamento e rasgamentos no muro para a rua, o trabalho do metal nos portões, candeeiros e portas, as grelhas em betão, os elementos salientes horizontais ou verticais sublinhando arestas ou aberturas, as cruces (torre, baptistério), o galo (Torre) são elementos em profusão estudada que, fazendo vibrar as formas dos volumes gerais, não os destróiem, mas sublinham-nos.

No interior podem-se distinguir três espaços bem distintos no que toca à “ornamentação”: naves e capela-mor, baptistério e capela mortuária.

A nave central determina a colocação e dimensões dos vitrais, todos de autoria de Almada Negreiros, na direcção entrada-capela-mor. O grande vitral sobre o coro representando Cristo crucificado em três janelas altas e planificadas, está em posição frontal à envolvente luminosa das paredes de betão e vidro da capela mor, definidas em quadriculados de dupla escala. Lateralmente as estreitas janelas, quase Prestas medievais, mostrando dez facetas da personalidade mística da Virgem, mel chegam para iluminar a grande nave, criando uma penumbra que contrasta com a luminosidade dos seus extremos, expostos a nascente e poente. As pequenas janelas das capelas laterais apenas pontuam as respectivas paredes.

A via sacra em sete quadrados de cada lado da nave central, pintados entre os arcos, é de autoria do pintor Henrique Franco enquanto que o fresco da coroação da Virgem na guarda do coro e as pinturas nos arcos são de Lino António.

Várias imagens foram executadas por conhecidos artistas dessa época: Cristo na Cruz (altar mor) de Barata Foyo, N<sup>o</sup> S<sup>o</sup> de Fátima e retábulo da ressurreição de S. Lázaro de Leopoldo de Almeida, Santo António de Raul Teixeira e Santa Terezinha e porta do sacrário de Anjos Teixeira.

No baptistério toda a pintura, vitrais, mosaicos e portão são de Almada Negreiros, enquanto o São João Baptista sobre a pia baptismal foi concedido por Leopoldo de Almeida.

Na capela mortuária, mais austera no predomínio do revestimento a mármo-

re, brilham mais uma vez, os vitrais de Almeida com cenas da morte de Cristo.

A marcação de fiadas de estrelas nos arcos, no tecto da capela mor envolvendo a pomba de Espírito Santo ou o trono revestido a mosaico dourado, reforçam decorativamente o simbolismo do espaço interior da igreja bem como os grandes candelabros com movimento vertical, numa aproximação a um ambiente medievalizante que os arcos quebrados ou certos vitrais (frestas e coro) acentuam, dando uma visão talvez excessivamente directa de o entendimento que o arquitecto fez da tradição ao conhecer tipologicamente a igreja. Mas deve-se reconhecer que Proffrio Pardal Monteiro não escolheu ao acaso os seus colaboradores pintores e escultores, de entre os artistas seus contemporâneos.

O mais conhecido de todos é sem dúvida Almada Negreiros que de futurista e colaborador de Orpheu nos anos 10, ensaia aqui uma simbiose de modernismo e medievalismo, consolidando uma posterior longa colaboração com o arquitecto (Diário de Notícias, gares marítimas de Lisboa, Cidade Universitária, etc.), enquanto Henrique Franco exprimiu-se por referências pré-rafaelitas que não deixam de se harmonizar com a opção de Almada. Mas este, “o mais arquitecto dos pintores portugueses” como disse Cottinelli Telmo, compreendeu melhor o eclectismo integrado de Pardal Monteiro, bem expresso na sua apreciação à imagem da virgem sobre o cunhal da fachada principal, quando se referiu ao carácter “arquitectural” da estátua, para ele reveladora duma compreensão da arquitectura pela escultura “que só vamos encontrar exemplos perfeitos no gótico”.

Se António Ferro, em 1945, fazendo balanço da arte portuguesa sob o Estado Novo, admitia poder duvidar-se do valor da pintura, em contrapartida afirmava o esplendor da escultura que dizia viver “a sua idade de ouro”, graças a “dez ou doze escultores de alto nível”. Deste grupo, segundo autor Portela, é certo incluírem-se Francisco Franco, Raul Advier, Barata Feyo, Leopoldo de Almeida e António da Costa, todos eles representados nesta igreja, responsáveis por muitos dos monumentos com que o regime de Salazar pontuou as cidades e vilas do então chamado Império Português. Foram assim criadores de imagens heróicas de cariz clássico, monumental e austero, centradas nas figuras consideradas de maior representatividade nacionalista. Na igreja de N<sup>o</sup> S<sup>a</sup> de Fátima, padroeira de Portugal, e nesses anos 30, não se poderia ter dispensado a sua colaboração.

## ARTESANATO E TÉCNICA MODERNA

A perfeição construtiva em arquitectura foi durante muito tempo dependente quase exclusivamente do saber e habilidade do artesão. Só em casos muito raros é que o autor do projecto inventava processos construtivos fora do comum.

A cúpula de Santa Paria das Flores em Florença revelou o génio inventivo de Brunelleschi e a introdução de especiais referências técnicas no projecto. Isto deu-se no século XV. Lentamente e até a Revolução Industrial as especificidades construtivas foram tomando cada vez mais importância no processo de prever a execução de uma obra. Os grandes trabalhos de hidráulica ou relacionados com a guerra foram pioneiros. O século XVIII assiste à criação de escolas oficiais de formação de técnicos na Europa, enquanto paralelamente as academias de Artes, e mais tarde, as escolas de Belas-Artes vão demarcando-se na separação Arte/Técnica, diminuindo cada vez mais a presença artesanal, tornando o acto de construir num processo de quase mera cópia do projecto.

Mas esta evolução não foi linear, variando de país e de região para região.

Se Portugal é ainda hoje um país à procura da sua industrialização, há cinquenta anos tinha dignos artesãos que mereceram os elogios de Pardal Monteiro, quando escreveu que esses “simples operários. . . guardam na sua alma o entusiasmo dos artífices de outros tempos”. Ao referir-se à construção desta igreja, nomeou alguns deles como exemplo daqueles que, “ao abraçar um ofício, aspiram a ser mais alguma coisa do que um simples órgão automático e impessoal”. De entre pintores, vidreiros, canteiros, serralheiros e mestres, destacou a oficina donde saíam os vitrais, como património que os arquitectos e o Estado deveriam preservar.

Esta particular atenção de Porfírio Pardal Monteiro revela a sua preocupação de bem construir e a maneira como entendia a sua profissão na realização de edifícios.

Para os projectos de especialidades técnicas complementares do projecto geral, convidou os engenheiros civis Ricardo Teixeira Duarte para as fundações e José Belard da Fonseca para a estrutura de betão armado.

Sob o ponto de vista construtivo, o edifício foi assente em estacas de betão armado moldado no próprio terreno, sobre as quais repousa uma sapata de ligação e de distribuição das cargas superiores. Esta solução foi escolhida devido à pouca resistência dos terrenos, explicada pela plasticidade das argilas que os compõem ou possível deslocação de areias pelas águas subterrâneas.

As partes principais da igreja (torre, naves, cabeceira) foram construídas com uma estrutura resistente de betão armado, sobre a qual se fundiram as lajes de cobertura também em betão armado. Desta estrutura o que actualmente é mais visível são os que dominam a grande nave, separados das partes planas adjacentes por grelha de betão (à maneira de Peret) e contraventados por vigas sob o pavimento da sala. Também visíveis, mas exteriormente, que forçam as paredes laterais da nave central, e as arestas da cabeceira.

As partes secundárias como as capelas laterais, capela mortuária baptistério e anexos, têm as paredes essencialmente em alvenaria, suportando todas as cargas, coberturas também em betão armado.

E aliás significativo o uso de coberturas planas horizontais (em terraço), na sequência da divulgação europeia ao betão armado nos inícios do século XX e seu pleno uso, já vulgarizado, nos anos 20 em Portugal. Pardal Monteiro que já construía o conjunto do Instituto Superior Técnico, se bem que maioritariamente em estrutura mista de betão armado e alvenarias, com coberturas em terraço, sentiu-se plenamente à vontade ao conceber esta igreja com estas técnicas construtivas.

Não se deverá esquecer igualmente que P. Pardal Monteiro foi professor da cadeira de arquitectura no curso de Engenharia Civil no I.S.T. onde, para além de ter defendido a estreita colaboração entre arquitectos e engenheiros na clara definição da actuação de cada profissão, estava em contacto permanentemente com o saber técnico mais actualizado, particularmente no que tocava ao betão armado, que então entrava definitivamente nos hábitos da Construção em Portugal.

Como construtor, o arquitecto contou com Diamantino Tojal.

## DOS ANOS 30 ATÉ HOJE

Inaugurada a 12 de Outubro de 1938 com solenes cerimónias, logo na homilia, o Cardeal Patriarca D. Manuel Cerejeira, amigo e apelante de Salazar, refere-se à igreja de N<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup> de Fátima “... erguida na cabeça do Império...” como “...um grandioso monumento elevado à glória da Senhora de Portugal...”, “Obra de verdade na expressão que toma, não repetindo formulas usadas quando já falhas de sentido”.

No mesmo dia, em entrevista ao Diário de Notícias, Porfírio Pardal Monteiro diz:

“À nova igreja que era preciso construir em Lisboa, já que sobre mim recaíra a responsabilidade de a realizar, ainda que à custa de todos os riscos, tinha de ser, forçosamente, uma igreja moderna, uma igreja da época do ressurgimento nacional...”

O arquitecto acrescenta, mais adiante, que o Cardeal Patriarca tinha sido o seu apoio constante. E este, na apresentação da obra através das páginas da Revista Oficial do Sindicato Nacional aos Arquitectos n.º 7 de Novembro/Dezembro de 1938, em texto de abertura, explicou ser do seu ouerór que a igreja satisfizesse três condições:

- ser uma “igreja”
- ser uma igreja “moderna”
- ser uma igreja moderna “bela”.

Este explícito apoio às escolhas arquitectónicas expressas no edifício levantou celeuma. No momento em que o então Presidente da Sociedade Nacional de Belas-Artes, Coronel Arnaldo Ressano Garcia, escrevia que “...a arte tem sido e deve Continuar a ser sempre nacional, e hoje muito mais, impedindo o desvastamento do internacionalismo comunista”, no n.º 9 da revista “Juventude” Tomaz Ribeiro Colaço escrevia que “Anda Lisboa inteira a confessar baixinho que a nova Igreja é muito feia”. Em pouco adiante reforçava a opinião dizendo que “A igreja Nova é feia, muito feia”. Para o provar, afirmava que falta “uma característica que haveria de ser essencial à sua beleza” porque “... está de todo ausente o portuguesismo”. Para Tomaz Ribeiro Colaço, o texto de defesa da igreja de D. Manuel Cerejeira na Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos, já é uma resposta ao seu crítico artigo de Novembro na mesma revista “Juventude”(3)

Tal era o conflito entre modernismo e tradição, entre internacionalismo e portuguêsismo que prenuncia os anos 40 inaugurados pela Exposição do Mundo Português, vá em construção nesse final de década.

Para José Augusto França “... duas obras de Pardal Monteiro... marcam o princípio e o fim da fase da Lisboa “modernista” o Instituto Superior Técnico... e a Igreja de Fátima...”, e esta não só define o limite desse período na capital, como mesmo em todo o País.(4)

Nuno Portas entende que “A aceitação desta igreja pelos responsáveis eclesiásticos - apesar de, nas décadas seguintes, terem apoiada a cano grafia tradicional de Regaleira, António Lido, Raul Lino, etc... viria a ter importância para a renovação da arquitectura religiosa que se processaria, a partir dos anos 50, como sector de vanguarda da arquitectura moderna portuguesa”.(5)

Portanto depreende-se, de acordo com aqueles autores, que esta igreja foi duplamente importante quer como marco final de uma época, quer como ponte para, a moderna arquitectura religiosa que, em meados de 50, se exprime nas igrejas de Águas (Penamacor)(Nuno Teotónio Pereira) e Moscavide (Freitas Leal e João de Almeida), impulsionada pelo Movimento de Renovação da Arte Religiosa.

Em alternativa talvez fosse melhor dizer que a igreja de N<sup>o</sup> S<sup>o</sup> de Fátima foi acontecimento isolado, entre a ausência de construção de edifícios religiosos significativos, havia muito, tempo, e o portuguêsismo dos seguintes, traduzido por referências muito literais a alguns modelos considerados como “nacionais”, mas arbitrariamente escolhidos e superficialmente entendidos. Faltou, mesmo para tal programa, uma outra compreensão do fenómeno arquitectónico, que tanto a produção teórica como o ensino não atingiam, presas como estavam ao moribundo esquema “Beaux Arts”, não esquecendo o quase total desprezo oficial pelas artes desde mais de um século, de que D. Fernando II foi apenas uma excepção.

Mas será também difícil afirmar absolutamente esse isolamento. O neo-gótico de S. João de Deus ou de S. João de Frito em Lisboa não deixam de nos fazer lembrar os arcos quebrados de N. Se de Fátima e, por sua vez, uma certa abstracção geométrica daquelas evoca o modernismo português na procura de uma linguagem que exprimissem as novas técnicas construtivas: o betão armado.

Porfírio Pardal Monteiro não foi também um caso isolado na Europa do seu tempo. Se muitos historiadores da arquitectura do século XX acreditaram ferreamente num inflexível "Zeitgeist" (Espírito do tempo), se encararam a nossa centúria como uma sucessão de factos certos por vezes rodeados de factos errados, na certeza de que o bem acabaria por ganhar, hoje compreende-se o tempo de outra maneira. Reconheceu-se não uma única linha de acontecimentos na liderança das transformações, mas sim várias, em que cada momento assiste a múltiplas atitudes rio mesmo es aço cultural ou não.

Manfredo Tafuri e Francisco Dalco opõem um capítulo no século XX a que chamem de Classicismo Moderno onde incluem Perret, mas também a igreja neo-bizantina de Saint Jean de Montmartre de Anatole Baudot, assim como prestam atenção à arquitectura nacionalista e monumentalista da Alemanha e Itália de Hitler e Mussolini.

A exposição "Les Réalismes 1519-1939", realizada em 1980 no Centre Georges Pompidou, chamou a atenção para um largo conjunto de obras de arquitectura, artes plásticas e Design na Europa, à margem das correntes vanguardista e abstraccionistas, que tinha sido propositadamente esquecido ou marginalizado por historiadores com aquelas posições dominantes na historiografia de meados do nosso século.

A igreja de N<sup>o</sup> S<sup>a</sup> de Fátima pode ser incluído nestes novos campos de reconhecimento desse passado. Não é possível integrá-la em qualquer movimento de vanguarda, quer da Arquitectura quer das Artes Plásticas. Mesmo em Portugal, a polémica estala porque as ideias mais conservadoras têm movo alento por esses anos, o que leva à queda de António Ferro, ao "Português Suave", no momento exacto do começo da 2<sup>a</sup> Guerra Mundial cujos efeitos estão para ser estudados em Portugal. O isolamento que o País vizinho cria a partir da Guerra Civil associa-se a esse outro conflito armado.

Mas este, com a permanência e passagem de refugiados, acaba por ter efeitos contrários formando vectores que explicam, pelo menos em parte, a atitude moderna já nos finais da década de 40.

Hoje, ao visitarmos a igreja de N<sup>o</sup> S<sup>a</sup> de Fátima, podemos olhá-la sem preconceitos, reconhecer a qualidade d. "clareza" arquitectónica mas também a

ambiguidade da escura nave central de arcos quebrados. A disposição exterior, a relação interior/exterior, o jogo da verticalidade com a horizontalidade, e o cuidado construtivo, não nos poderão deixar indiferentes. A integração moderno/tradição vem ao encontro de preocupações contemporâneas quando se assistiu, há muito, à falência das vanguardas.

A participação dos artistas plásticos não só é uma autêntica mostra da melhor Pintura e escultura portuguesas sob o Estado Novo, como é uma feliz relação com a arquitectura, dentro dos parâmetros da tradição académica.

O edifício permanece em tons claros e geometrias definidas num ambiente urbano em acelerada transformação. Sobreviveu aos anos, intacto na sua leitura. Para além de monumento histórico, oferece-se ao fiel, ao simples visitante ou passante, como objecto de interesse numa cidade que não tem muito para dar no campo das Artes Públicas deste século que está a findar. Saberemos nós aceitar o desafio?