

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS ARTES



UNIVERSIDADE
DE LISBOA

ARTE SACRA
NA ESCULTURA DE DOMINGOS SOARES BRANCO

FRANCISCO MARIA N. P. DE SALTER CID

MESTRADO EM ESCULTURA PÚBLICA

JANEIRO de 2013

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS ARTES



ARTE SACRA
NA ESCULTURA DE DOMINGOS SOARES BRANCO

FRANCISCO MARIA N. P. DE SALTER CID

MESTRADO EM ESCULTURA PÚBLICA
Dissertação orientada pelo Professor Doutor José Carlos Francisco Pereira

JANEIRO de 2013

AGRADECIMENTOS

Dra. Lavínia Machado - Fundação do Oriente.

Dra. Tânia Pires - Convento dos Capuchos.

Doutor Marco Daniel Duarte: Director do Museu do Santuário de Fátima e responsável pelo departamento Arte património do Santuário de Fátima.

Dra. Maria do Carmo Almeida: do Museu Domingos Soares Branco.

Dr. Diogo Oliveira Martins.

Um especial agradecimento pelo apoio e amizade à Senhora Dona Fernanda Soares Branco.

Ao Professor Doutor Escultor Domingos Soares Branco, sem o qual este caminho não seria possível.

Com especial gratidão. Pela disponibilidade; paciência; dedicação e amizade. Um especial agradecimento ao meu orientador: Professor Doutor José Carlos Pereira; e ao Coordenador do Mestrado em Escultura, Professor Doutor Escultor António Matos.

À minha família que nunca deixou de estar atenta e incentivou esta investigação.

Aos Avós que sempre engrandeceram este caminho.

Aos meus Sogros que ouviram, leram e apoiaram.

Aos meus Pais por tudo.

Pela ajuda, dedicação e amor, dedico este trabalho: à Branca; Francisco e à Leonor.

Que Deus lhes dê longos anos.

Lisboa, Janeiro de 2013

RESUMO

O presente trabalho pretende abordar a obra do escultor Domingos Soares Branco, artista contemporâneo, cuja obra é de extrema importância para o conhecimento do panorama artístico actual. Conhecido como professor e escultor, desenvolveu todo o seu trabalho na segunda metade do século XX.

Parte da produção escultórica portuguesa relativa à época activa de Soares Branco (1950) ficou inegavelmente caracterizada pela produção exaustiva de objectos de cariz tridimensional, cujo *modus operandi* estava radicado num particular modo expressivo, onde a envolvente emotiva se afigurava como o *leitmotiv*, que, de algum modo, expressa as ideias ou as emoções da pessoa que cria. Apesar de existirem algumas publicações sobre a sua obra, está ainda por fazer um trabalho monográfico e exaustivo sobre a mesma.

O diálogo possível entre as forças da natureza, com os deuses, os seres e as coisas, trabalhados através da diversidade que a linguagem plástica possibilita à arte, foi dando ao Homem formas particulares de interpretar essa mesma realidade. Deste modo, a arte reflecte o seu tempo, a sua história, o seu ambiente cultural e, de certo modo, a própria vida. Neste sentido, a arte pode ser entendida como uma forma, e talvez mesmo a única, do Homem se transcender a ele próprio na busca de uma plenitude existencial.

ABSTRACT

Domingos Soares Branco, artista contemporâneo conhecido como professor escultor, desenvolveu todo o seu trabalho na segunda metade do século XX.

A produção escultórica portuguesa desta época caracteriza-se pela criação de um objecto tridimensional que expressa de alguma forma as ideias ou as emoções da pessoa que cria.

Domingos Soares Branco cria uma nova prática escultórica, que é simplesmente a rejeição das técnicas convencionais do modelo em gesso, ou barro, e posterior passagem a bronze ou pedra, passando a trabalhar em folha de cobre. O desenvolvimento desse seu inovador processo de elaboração, permitiu-lhe uma actividade intensa, quase febril, produzindo inúmeras peças, dentro da tradição, com um marcado cunho pessoal.

A presente dissertação debruça-se, assim sobre a produção escultórica de Domingos Soares Branco nos domínios da arte pública, em particular da arte religiosa e da arte sacra, envolvidas na própria tradição clássica.

Domingos Soares Branco, a famous artist contemporary sculptor, has developed all his work in the second half of the twentieth century.

The Portuguese sculptural production of the time is characterized by the creation of a three dimensional object that somehow expresses the creator' ideas and emotions.

Domingos Soares Branco rejected the conventional techniques in clay or plaster and the subsequent passage into bronze or stone, and started working on copper foil. His innovative development process, allowed him an almost feverish intense activity, producing countless traditional pieces with a strong personal touch. This dissertation focuses on the sculptural production of Domingos Soares Branco in the area of public art, particularly religious art and sacred art, involved in the classical tradition itself.

PALAVRAS-CHAVE

Domingos Soares Branco; Arte Religiosa; Arte Sacra; Escultura; Verismo; Realismo moderado; Realismo antropológico; Narração; peças Culturais.

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO	10
1.1 Metodologia e objecto de estudo	15
2. BIOGRAFIA CRONOLÓGICA	17
2.1 Biografia	18
2.2 Formação	20
2.3 Obra	24
3. ARTE SACRA	33
3.1 Arte religiosa e arte sacra	39
4. A OBRA de ARTE SACRA de DOMINGOS SOARES BRANCO	50
4.1 Os Santos-Iconografia	52
4.1.1 SÃO FRANCISCO XAVIER	54
4.1.2 SÃO FRANCISCO DE ASSIS	56
4.1.3 SÃO DOMINGOS	57
4.1.4 SÃO JOÃO DE DEUS	58
4.1.5 SÃO JOÃO EVANGELISTA	59
4.1.6 SÃO JOÃO BAPTISTA	60
a) Capela do H. S. M.-Lisboa	60
b) Baptismo de Jesus	61
4.1.7 SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA	62
4.1.8 SANTA MARIA MADALENA	63
a) Maria Madalena do Calvário Húngaro	64

b) Maria Madalena do Convento da Arrábida	65
4.1.9 SÃO LUIS DE GRIGNION	65
4.1.10 SANTO CONDESTÁVEL	66
4.1.11 SANTO ANTÓNIO	69
a) Santo António de Lisboa em Roma	69
b) Santo António Doutor da Igreja	70
c) Santo António, Largo da Sé - Lisboa	70
4.2 PAPA PIO XII	72
4.3 AS VIAS-SACRAS	73
4.4 NOSSA SENHORA	74
a) Nossa Senhora da saúde – H. S. M. Lisboa	75
b) Nossa Senhora de Fátima	75
c) Nossa Senhora de Fátima em bisquite	76
d) Nossa Senhora da Conceição	77
e) Nossa Senhora do Calvário Húngaro	77
f) Nossa Senhora das Misericórdias	78
4.5 OS SACRÁRIOS	78
4.6 JESUS CRISTO	80
a) Jesus Cristo na Cruz, em Luanda.	80
b) Calvário húngaro, em Fátima.	81
c) Cristo Ressuscitado, na Igreja de São Domingos, em Lisboa.	82
d) Senhor dos Navegantes, em Paço de Arcos	83
e) Cristo Crucificado, no Hotel Pax, em Fátima.	84
f) Cristo na Cruz, feito de Pregos e exposto no salão nobre da Rádio Renascença e no museu Domingos Soares Branco, em Mafra.	85

5. CONCLUSÃO	88
Bibliografia	94
Bibliografia de referência não citada	96
Documentos retirados da Internet	97
Catálogos	99
Índice onomástico	100

1. INTRODUÇÃO

Ao percorremos vários séculos da História da Arte portuguesa, deparamo-nos com uma dimensão patrimonial de assinalável riqueza e diversidade plástica, representativa de várias épocas e muitos estilos, os quais podem ter sido consequência da evolução de conceitos e das práticas ao longo dos tempos.

Nesse sentido, quando estudamos as criações artísticas de Domingos Soares Branco, nomeadamente, as de arte sacra, devemos ter a maior atenção. Se, por um lado, podemos afirmar que a estatuária é parte do território da escultura, também não deixa de ser verdade que nem toda a escultura pode, de forma simples, ser incluída nos códigos de representação da estatuária, justamente porque o termo estatuária pressupõe uma referência directamente relacionada com o figurativo, enquanto que, por exemplo, uma peça abstracta não pode ser classificada dentro desta nomenclatura, mas, sim, da escultura, termo esse mais genérico e vasto.

Porém, é preciso ter em atenção que quando falamos em escultura, em termos mais latos, temos de efectuar algumas considerações. Desde logo, estão presente algumas reflexões que nos permitem indagar o fenómeno da escultura entendida no campo da estatuária e no campo da designada “arte pública”, questão que, em nosso entender, se tem constituído como um dos debates mais interessantes na actualidade.

Outro ângulo do assunto tem a ver com a classificação destas manifestações, nomeadamente nas últimas décadas, em que têm sido descritas como intervenções no espaço público. No caso do “monumento”, por exemplo, segundo a etimologia latina, é entendido como uma obra exposta publicamente, perpetuando, desse modo, a memória de um facto ou de uma personalidade notável.

Assim, toda a obra é concebida para ser instalada num lugar público ou, no limite, pode ser instalada num lugar público, mantendo uma presença física, desencadeando valores plásticos, éticos, estéticos e técnicos, e consubstanciando uma ordem simbólica adequada a um espaço colectivo; ou seja, existe a necessidade de discutir os conceitos de estatuária, de monumento, de comemoração, de alegoria e de personificação, num contexto moderno e pós-moderno (conceptual e pós-conceptual).

Para muitos autores, o termo “arte pública” é a manifestação de uma obra que se encontra no domínio público. Isto é, num território em que a sua contemplação é de

acesso livre, mesmo que este esteja integrado num local privado (ex: igreja). Esta situação é muito interessante, pois neste caso, “a arte pública” veio substituir, num determinado momento, a “ideia” de monumento. No entanto, há quem enuncie as obras intituladas de “arte pública” como projectos efémeros, mais precários em termos materiais, que existem apenas num determinado período de tempo. Estamos a referir-nos a obras que, por uma outra razão, não têm a consistência necessária para se eternizarem.

Podemos concluir que o conceito de “arte pública”, desvinculado da noção de estatuária, talvez procure, então, através das suas intervenções, concretizar as exigências de um novo espaço urbanístico, espaços esses que reivindicam cada vez mais referências estéticas para lhes conferirem uma identidade, qualificando ou requalificando, simultaneamente, a cidade contemporânea, e passando a reinventar novas leituras desses espaços. Contudo, continua a ser pertinente acrescentar que a “arte pública” está longe de se limitar ao conceito de escultura. Ainda que o conceito predominante se estenda a outras áreas artísticas e, por isso, não esteja centrado exclusivamente no objecto estético, tem-se alargado para caminhos mais amplos como o da mera intervenção social.

Este estudo pretende, pois, analisar rumos possíveis do pensamento escultórico, cujo interesse reside essencialmente numa atenção face aos novos materiais que revolucionaram o século XX. Fenómeno que esteve sobretudo ligado ao desenvolvimento de inúmeras (novas) técnicas de utilização destes materiais. Neste sentido, o trabalho de Domingos Soares Branco é importante, pois foi um dos pioneiros da utilização de materiais como plástico, cimento, fibra de vidro. Também utilizou o cobre, ferro, bronze, a pedra, madeira, etc, produzindo, com eles, peças cada vez maiores e mais ousadas, agilizando a processo de elaboração.

A presente dissertação debruça-se, assim, sobre a produção escultórica de Domingos Soares Branco nos domínios da arte pública, em particular da arte religiosa e na arte sacra, envolvidas na própria tradição clássica¹, projectando o campo da arte para além dos géneros artísticos fixados até então.

¹. Palavra *clássico* tem uso largo, e ainda não há consenso na literatura especializada sobre a sua definição exacta. As civilizações grega e romana foram na sua totalidade chamadas de *clássicas*, por terem estabelecido padrões culturais que se tornaram Canónicos e que continuam válidos até os dias de hoje. Nesse sentido, *clássico* é tudo o que estabelece um padrão pelo qual se julgarão expressões pertencentes a uma mesma categoria.

A metodologia que se adoptou na organização da pesquisa consistiu, essencialmente, numa abordagem progressiva dos assuntos, na escolha de exemplos, na recolha de documentação gráfica e em conversas com o artista/professor Soares Branco, com membros da família e a técnica do Museu de Mafra, entre outros.

O período das vanguardas históricas – quer no plano nacional e internacional – foi fundamental para se repensarem as fronteiras entre as linguagens tradicionais e as novas linguagens. O início do modernismo em Portugal desenvolveu-se ao longo das duas primeiras décadas do séc. XX dando lugar a uma segunda corrente modernista, denominada Presencismo

Entre os anos 1930 e 1940, a par do desenvolvimento dos programas artísticos iniciados nas décadas anteriores, Portugal assistiu à introdução do neo-naturalismo, em correspondência com a necessidade de se “impor” à pressão social que se fazia sentir por parte do Estado Novo, encimada pela presença e acção de António Ferro. O neo-realismo, o surrealismo e o abstraccionismo surgem ainda na década de 1940 e desenvolver-se-ão nos anos de 1950 e 1960. Ainda na década de 60, e a par de expressões nacionalistas, surgem as primeiras manifestações que apontam num outro sentido.

Estes movimentos irão marcar profundamente o séc. XX português até aos anos 70, período que, sobretudo a partir de 1974 trará consigo uma abertura a diversas manifestações artísticas e o recurso a uma experimentação mais livre. As décadas finais do século ficaram marcadas por uma certa euforia característica dos anos 80, com larga multiplicidade de tendências.

Procuramos, também, expandir esta noção de escultura em termos espaciais, temporais e experienciais. Os estudos focam principalmente os elementos de cariz Religioso e Sacro, dando relevo aos elementos de menor escala (maquetas acervo de Domingos Soares Branco). A escultura pública de Domingos Soares Branco constitui uma manifestação artística da última metade do século XX, apesar de haver poucos estudos sobre a mesma. Esta situação deve-se ao facto de a arte religiosa ou sacra se apresentar com formas e linguagens muito particulares e, por isso, escapar ao reducionismo estilístico ou temático que é atribuído à arte pelos historiadores e críticos. Este tipo de Arte inscreve-se na vida das pessoas, da mesma forma, aliás, como o espaço público que a possibilita.

Não é apenas o artista que marca as épocas ou as determina, e também não é simplesmente a época que “produz” o artista, mas ele é o resultado de muitas

influências, nas quais aperfeiçoa o conhecimento das técnicas, muitas vezes superando-se. Muitas vezes, as formas de alguns objectos e os materiais com que são executados levam a imaginar trabalhos difíceis ou, pelo menos, algo complexos. No entanto, iremos ver que alguns trabalhos de Domingos Soaras Branco, com novos materiais resultam em procedimentos muito engenhosos, mas simples e economicamente acessíveis.

Neste sentido, a cultura, do ponto de vista da sua função no mundo, não se manteve imune a esta evolução. Mas será sempre interessante pensar de que forma a arte foi reagindo a esse problema - até que ponto a arte se transformou e qual o peso nessa transformação da tecnologia sobre a obra e também no próprio processo criativo que envolve o artista. Especificamente qual é o peso do conhecimento científico que está presente nas operações técnicas ou da técnica enquanto tal: arte como capacidade que o homem tem de pôr em prática uma ideia valendo-se da faculdade de dominar, por exemplo, a dimensão material.

Quanto à investigação propriamente dita, dado que a bibliografia é muito reduzida e aquela que existe é incompleta, privilegiámos os catálogos, artigos e uma primeira tentativa monográfica, dada à estampa por Emanuel Correia, em 1998². No que se refere às peças, recorreremos às inventariadas no Museu de Mafra³ e às peças públicas escolhidas por nós.

O nosso propósito na elaboração deste trabalho foi sobretudo o de:

- a) Contextualizar o artista nos anos que o antecederam e também nos anos em que trabalhou;
- b) Salientar a importância da Arte Sacra;
- c) Estudar as esculturas como principal foco do trabalho, analisando o carácter particular das esculturas públicas de arte sacra de Domingos Soares Branco.

Domingos Soares Branco⁴ recebeu inúmeras encomendas para a realização de trabalhos de cariz religioso, na sequência da criação de várias obras de fácil leitura e aceites sem contestação, não surpreendendo ser um dos artistas nacionais mais solicitados para a realização deste tipo de trabalhos. Um bom exemplo é o Santuário de Fátima, onde se podem encontrar várias esculturas da sua autoria.

² CORREIA; Emanuel- *Soares Branco Mestre escultor*. Lisboa, edições Chaves Ferreira, Lisboa, 1998.

³ Câmara Municipal de Mafra, Museu oficina Soares Branco-Quinta da Raposa.

⁴ RAMOS, Pedro. "Escultura Religiosa de Domingos Soares Branco", *Boletim cultural 2006*, Câmara Municipal de Mafra, Mafra 2007, p.434

Nas várias representações procura ser sempre o mais fiel possível à iconografia, isto é, recorre a representações dos diversos atributos que caracterizam os santos. Nesse sentido, é necessária a realização de estudos e análises prévias, assim como um bom conhecimento dos temas religiosos, o que Domingos Soares Branco tem provado, ao longo da sua vida, dominar.

As suas esculturas são, muitas vezes, estereotipadas, as imagens masculinas são bastante semelhantes entre si, tal como as representações de figuras femininas. Tem, porém, um enorme cuidado nas questões anatómicas, por exemplo, nas proporções, estudadas ao pormenor excepto nos casos em que existe um propósito definido e bem estudado de contrariar essas mesmas regras. Este rigor anatómico não é caso isolado, mas antes uma constante na sua obra, na qual recorre frequentemente a um processo academizante. As muitas das suas figuras de arte Sacra são também características pela sua postura estática, sem grandes preocupações dinâmicas e características de outras das suas peças. No primeiro caso, as características estáticas de outras das suas esculturas estão destinadas, pois são elaboradas para simbolizarem uma ideia, um conceito, são esculturas culturais, que representam a Igreja. A firmeza transmite mais facilmente o sentido cultural, do que uma obra que nos deslumbra o olhar com a sua dinâmica.

Procuramos igualmente analisar como Domingos Soares Branco recorreu à iconografia das imagens religiosas para as descrever e perceber a vida de cada uma das figuras analisadas, para assim melhor compreender a sua representação tridimensional. Destacamos algumas inovações ou pormenores técnicos dignos de registo que o escultor acrescentou nas suas obras, as quais desde logo estavam extremamente condicionadas pelo facto de terem de cumprir uma missão iconográfica, cujo intuito é a contemplação religiosa.

Foram apenas escolhidas algumas esculturas, uma vez que eram muitas as esculturas possíveis de analisar. No entanto, optou-se por seleccionar aquelas que, à partida, são as mais representativas e conhecidas dentro do culto da Religião Católica e, também, as de maior interesse plástico.

1.1 METODOLOGIA e OBJECTO de ESTUDO

Monográfico, com algumas referências biográficas.

Arte Sacra, estudo da diferença entre Arte Religiosa e Arte Sacra.

Estudo e análise da obra caso a caso.

Importância da representação no aspecto formal e no contributo religioso.

Neste trabalho utilizámos uma metodologia de análise e estudo da arte sacra de Domingos Soares Branco para compreender a sua importância.

O tema aqui apresentado vai ao encontro dos aspectos em que se inserem a integração das obras e a sua valorização, e a sua importância no âmbito religioso, nas suas várias componentes: quem representam, o lugar que lhes está reservado, o espaço devocional que lhes é associado, e a sua importância na vida das pessoas.

A escultura sacra na obra de Domingos Soares Branco desenvolveu em nós uma grande curiosidade e ao mesmo tempo uma enorme vontade de dar um contributo para um melhor e maior conhecimento do tema, nomeadamente a sua técnica e a sua importância sociológica aliada a uma renovada escultura.

No âmbito desta monografia, e relativamente ao período a que nos dedicámos, quisemos analisar as peças de arte sacra uma a uma, bem como a vida do escultor no espaço-tempo em que viveu estudou, deu aulas e exerceu a sua arte.

Refira-se que logo no início desta investigação nos deparámos com um infundável rol de obstáculos como a diminuta inventariação, por falta de pessoal na Câmara municipal de Mafra, o estado das peças e a falta de documentação escrita. Difícil foi também o acesso a documentação e obras por parte da Igreja católica (na realidade existe o medo de deixar fotografar e referenciar as peças com medo de no futuro serem roubadas).

No que se refere ao escultor, houve contactos directos com ele, mas devido ao seu estado de saúde debilitado, o que poderiam ter sido encontros de trabalho frutuoso, transformaram-se em visitas sociais, que, mesmo assim, foram bastante singulares, devido ao seu fantástico estado de espírito, e em que, apesar de tudo, enumerou diversas histórias, peças e datas. A escassez de informação deve-se também ao falecimento

premature do seu biógrafo (o escultor Emanuel Correia), e também do seu maior *encomendador* por parte da Igreja; o Padre Luís Kondor⁵.

Apesar de tudo, o contacto directo com o escultor, com a sua obra, e pessoas que com ela mantiveram contacto, quer de forma directa, quer através de fotografias, veio a ser muito útil para este nosso trabalho.

Igualmente, as fontes bibliográficas, o acervo, os catálogos (escassos), o referido livro⁶, e alguns trabalhos pontuais capazes de fornecerem alguma informação já tratada, tiveram uma importância capital para este nosso trabalho.

Tudo o que foi referido em termos de informação tem o propósito de dar a conhecer a obra artística e o artista, inserindo-o no seu tempo e demonstrando a sua importância para a arte sacra da Igreja Católica Apostólica Romana em Portugal.

⁵Padre Luís, Kondorvice-postulador da Causa da Canonização dos Pastorinhos deFátima.

⁶CORREIA ,Emanuel, *Soares Branco Mestre Escultor*, Chaves Ferreira publicações, Lisboa, 1998.

2 .BIOGRAFIA⁷ / CRONOLÓGICA

Ao longo do século XX o conceito de escultura foi repensado, redefinido e trabalhado mais profundamente do que tinha sido nos últimos anos do século anterior. Foi um século em que a pintura, apesar de todas as novas direcções seguidas, continuou a ser pintura. Foi também um século no qual as clássicas distinções entre a pedra ou a madeira talhada e a plasticidade do objecto composto se esbateram a tal ponto que estas distinções começaram a ser questionadas. A crise de identidade, em si mesma, tornou-se o verdadeiro princípio produtivo por detrás da extensão do termo escultura.

Entre 1906 e 1916 a escultura passou por grandes evoluções no pensamento de uns quantos artistas “revolucionários”. As suas fases criativas podem ser apontadas entre 1906 e 1916,mas também e entre 1960 e 1970. Embora tenha havido alguns cortes importantes, foi durante estas fases que os paradigmas fundamentais foram fixados.

Um dos motivos que levou à incorporação de mudanças estruturantes na escultura, à semelhança do que sucedera na pintura, foi o interesse e estudo formal da arte nas suas origens: arte primitiva e pré-histórica. Desde os finais do século XIX que alguns artistas vinham a aprofundar estes temas e a sua contextualização. A representação da figura usa um dimensionamento das partes do corpo de acordo e em função da magia que as habita. Encarna o visível, naquilo que este possui de mais oculto e transcendente, através da criação de máscaras e estátuas, nas quais as semelhanças com os corpos e rostos humanos reais são mais do que uma analogia acidental e valorizada. Domingos Soares Branco abordou estas aproximações através da simplificação das formas.

Em síntese, todos os segredos da alma de um escultor, todas as experiências da sua vida, todas as qualidades de seu espírito estão patentes na sua obra e mesmo assim precisamos de críticos e biógrafos para explicarem autor e objecto e a sua correlação. A narrativa poética da obra e a compreensão da vida social mostrar-nos-á a dimensão da genialidade. Pensar o narrado e o vivido, é um exercício de entendimento dentro do intrincado feixe de relações sociais e individuais. Será esta uma das formas de pensarmos o próprio conhecimento que produzimos. A partir daqui escolhe-se a questão de saber

⁷ CORREIA, Emanuel,*Soares Branco Mestre Escultor*, Chaves Ferreira publicações, Lisboa, 1998, p.36, 52

como modelar um rosto, através do barro, como definir uma vida na junção de algumas delas.

Aproximamo-nos do escultor, procurando compreender a sua arte e a poética da existência revelada na sua obra, as suas obras, e o que a sua vida reflecte, inevitavelmente nas suas obras.

A maior presença política do Estado na vida nacional, a partir do início dos anos 30, com o Estado Novo a impor-se de forma evidente, veio marcar a produção escultórica através de encomendas públicas de carácter marcadamente nacionalista.

2.1 BIOGRAFIA

Domingos Soares Branco nasceu em Lisboa no dia 25 de Dezembro de 1925, na freguesia de Santa Isabel, filho de Maria Helena de Castro Gentil Soares Branco e de, António Gentil Soares Branco, engenheiro de profissão.

Conclui o curso de Escultura em 1953, sendo aluno e discípulo de Simões de Almeida (sobrinho) e Leopoldo de Almeida. Em 1958 entra como assistente para a Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, para as cadeiras de Desenho de Estátua, Desenho de Modelo e Escultura Decorativa.

A escultura desta época, ao contrário da pintura, não conheceu um processo de ruptura com o academismo seu contemporâneo. Pelo contrário, é possível detectar o prolongar dos cânones da escultura de época anterior, mesmo um efeito de tardo-naturalismo, notório nas temáticas ruralizantes de Artur Anjos Teixeira (1880-1935) ou de João da Silva (1880-1960). Acrescenta-se neste período os trabalhos de António Azevedo (1889- 1968), Salvador Barata Feyo (1899-1990), Ernesto Canto da Maya (1890-1981), Diogo de Macedo (1889-1959), Francisco Franco (1885-1955) e Leopoldo de Almeida (1898- 1975).

Em 1963 ascende ao grau de Professor Agregado e, em 1995-96, termina as suas funções como Professor Jubilado.

Cria uma nova prática escultórica que é simplesmente a rejeição das técnicas convencionais do modelo em gesso ou barro e posterior passagem a bronze ou pedra, passando a trabalhar em folha de cobre. A sua expressão como explica esse seu inovador processo de elaboração, permitiu-lhe uma actividade intensa quase febril,

produzindo inúmeras peças dentro da tradição, com um marcado cunho pessoal. A sua formação e aprendizagem foram estruturadas com base num Classicismo de raízes académicas e num gosto muito apurado pelos cânones gregos.

Ao longo de mais de meio século de intensa actividade tornou-se uma das figuras mais marcantes da escultura portuguesa do século XX e, particularmente, uma das melhores expressões da estatuária oficial modernizante implementada pelo Estado Novo e posteriormente pelos novos Governos Democráticos, contribuindo com uma vasta obra, constituída por retratos, bustos, baixos-relevos, estátuas e monumentos de figuras da história e da cultura portuguesas.

Diante da obra de Domingos Soares Branco, como objecto de um trabalho mais amplo, procuramos, nos olhos desse autor, a invenção poética de um “lugar”.

No entanto, no seu olhar desviamos-nos para o solo da condição humana. Acompanhando a sinuosidade do seu olho reavivado pelas lembranças, encontramos a potência subterrânea do ser humano no seu desalento e destino trágico. Mais do que as marcas de um território, denominado Portugal, encontramos uma geografia pessoal marcando a configuração de uma obra.

Por outro lado, é preciso notar também que Domingos Soares Branco não se deixa revelar facilmente, pelo que acabamos por tornar as fronteiras entre a dimensão biográfica e autobiográfica muito ténues, pois não fala sozinho de si, apenas quando contracena com as suas, personagens e também não deixa que os outros escolham sozinhos as palavras que compõem as suas trajectórias.

Domingos Soares Branco é um inovador de materiais e técnicas no nosso país e mesmo no estrangeiro. Apresentamos algumas esculturas com uma grande diversidade de técnicas, sendo considerado um perfeccionista em de todas elas conseguindo efeitos notáveis na exigência formal, explorando os materiais e criando um magnetismo próprio.

Com uma obra essencialmente individual, Domingos Soares Branco nem sempre assinou sozinho, pois obrigou todos os que o ajudaram a assinarem com ele. Desde assistentes, formadores, canteiros, todos firmaram o seu nome onde trabalharam, até mesmo nos trabalhos ou desenhos de arquitecto; ainda que por ele indicados.

A escultura de Domingos Soares Branco é essencialmente figurativa dentro dos parâmetros da escola realista. Aborda o verismo⁸ patente nos pormenores, como acontece no monumento a Sá Carneiro, em que nos surgem peças em aço recortado a laser memorizando o povo. As peças modernas são mais raras, mas fazem-nos descobrir uma outra faceta da evolução da mente humana, bem patente na sua vasta obra, valorizando-a particularmente.

Os baixos-relevos decorativos de imóveis habitacionais iniciaram o encontro com o cimento colorido, que também utilizou num enorme painel para o cinema D. João V na Damaia, se bem que o molde já não seguiu o processo tradicional do barro moldado em positivo e do gesso em negativo. Inovou, e as placas de esferovite divididas em superfícies quadrangulares servem o binómio positivo/ negativo. No local convinha dar ênfase à temática única. Surge assim um caleidoscópio de cores, definindo a composição normal, enobrecendo o molde e a sua textura com verniz sobre a superfície do material definitivo, o cimento.

Utilizou uma técnica semelhante no exterior da Igreja do Estreito. E em outras esculturas serviu-se do acrílico moldado a quente, como aconteceu com o modelo de um cérebro ou em esculturas em talhe directo na madeira representando peças ósseas, realizadas para o Instituto Henrique de Vilhena.

2.2 FORMAÇÃO

Domingos Soares Branco Matriculou-se em 1936 no Liceu Pedro Nunes em Lisboa, o qual frequentou até concluir o 7ºano. Neste liceu, além de frequentar as disciplinas curriculares do ensino secundário, preparou-se artisticamente com a ajuda do Mestre Professor Leopoldo de Almeida.

Em 1944 faz a admissão à Escola Superior de Belas Artes, preparado pelo Pintor António de Lacerda.

⁸ O Verismo nasce sob a influência directa do positivismo, com absoluta fé na razão e na ciência, no método experimental e nos instrumentos infalíveis da pesquisa que se desenvolve e prospera da década de 1830 até aos finais do século XIX. O Verismo inspira-se também na Literatura do naturalismo, movimento difundido em França, na segunda metade do século XIX. É marcado pelo realismo – por vezes sórdido ou violento – das descrições da vida quotidiana, especialmente das classes sociais mais baixas, rejeitando os temas históricos, míticos e grandiosos do Romantismo.

Em 1953 - Concluiu com distinção – 20 valores – o Curso de Escultura. A tese final foi subordinada ao título "Espírito da Europa".

- Entramos na Igreja de S. João de Deus na Praça de Londres, em Lisboa vemos duas imagens, dois sagrados corações: o de Jesus e o de Maria. Na nave principal do lado do Evangelho (lado esquerdo de quem entra), uma imagem de S. João de Deus na tradicional representação iconográfica do Santo: hábito negro, amparando um doente e suportando a cruz com uma romã.

- Recebeu o Prémio "Maria Helena, Ruy Gameiro", concedido ao melhor aluno da E.S.B.A.L.

- Matriculou-se e frequentou a Secção de Ciências Pedagógicas, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

- Casou com Maria Fernanda da Cruz Valente, filha do brigadeiro Lino Dias Valente e de Fernanda Maria da Cruz Valente, diplomada com o Curso Superior de Piano, do Conservatório Nacional.

1956- Concorreu ao 1º Congresso de Anatomia em Lisboa, com esculturas e desenhos de carácter científico, como colaborador do Instituto de Anatomia Henrique de Vilhena, da Faculdade de Medicina da Universidade de Lisboa no de 1956.

1956/58- Participou em concurso público no Instituto para Alta Cultura. Por mérito absoluto, foi bolseiro do referido Instituto, percorrendo diversos países da Europa: França, Itália, Áustria, Alemanha, Bélgica, Holanda, Dinamarca, Suécia, Grécia e Espanha.

1957/58- Preparou candidatos para admissão a Escola Superior de Belas Artes de Lisboa.

Em 1958, utiliza pela primeira vez as resinas sintéticas e suportadas por fibras de vidro o que constitui uma proposta inédita no nosso País, no santo António e o menino Jesus, com 3m de altura, exposto na Igreja da Polana, Maputo.

-Rainha D. Leonor no liceu do mesmo nome.

-Plubia Hortênsia de Castro para o jardim da Encarnação.

- Seduzido pela chapa de cobre moldada directamente (talhe directo) e soldada a liga de prata cinzelada, executa o monumento ao Pastor inaugurado em S. Romão (1958).

1958- Convidado para assistente da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, leccionou as cadeiras de Desenho de Estátua, Desenho de modelo e Escultura Decorativa.

No início dos anos 60, trabalha em equipa sob a orientação do Mestre Leopoldo de Almeida, no projecto do Padrão dos Descobrimentos, de Cottinelli Telmo, executado em 1940, adquirindo a forma que hoje existe.

1961- a escadaria do Liceu Rainha D. Leonor em Lisboa apresenta no seu topo esta Rainha, representada no interior da mesma. Mais uma peça da autoria de Domingos Soares Branco feita em fibra de vidro. A representação lembra os desgostos da Rainha ao ter perdido o seu filho D. Afonso, e a conseqüente mudança no país, e a mais nobre das suas acções que foi a fundação das Misericórdias. Executou este conjunto em fibra de vidro, tendo sido o primeiro trabalho nestes materiais a ser aceite pelo Estado.

Na Av. Marconi, num imóvel urbano vemos um «entalado» na sobre porta, uma abstracção cheia de movimento ondulado feita de cimento e marmorite.

Na sede da Cruz Vermelha encontra-se o monumento em homenagem ao Dr. Henrique Mantero Bellard, busto de meio corpo segurando na mão um medalhão com a efigie da sua mulher.

1963- Participou no concurso da Escola Belas Artes de Lisboa, para professor Catedrático de Escultura, subordinando-se ao tema: "A dança".

Representou, além da prova "Modelo Nu", a tese dançarinos", que lhe mereceu mérito absoluto e o grau de Prof. Agregado.

1967 - Após experiências em "talhe directo" em chapa de cobre, cinzelado e soldado a liga de prata, executou nessa técnica o Monumento ao Pára-quedista, inaugurado em Tancos, em 3-7.1968.

1968 - Organizou e dirigiu o Estúdio Juvenil de Artes Plásticas de Lisboa.

1970- Experimentou com êxito o vitral moderno, outra das suas aproximações à abstracção. O vitral da Igreja do Estreito e do Hotel Pax (em Fátima). Destas peças retirou o chumbo e o ferro, substituindo-os por betão e vidro, respeitando a paleta cromática. A figuração perde-se para resultar numa metamorfose da luz e cor, onde se sente uma poética especial mística cheia de cor nas paredes da Igreja do Estreito.

1971- Participou no Concurso da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa para Professor Catedrático de Escultura, subordinando-se ao tema "Homem-Teatro". Além da prova escultórica de "Modelo Nu" em gesso, desenvolveu o tema em composição de chapa de cobre, em talhe directo, cinzelado e soldado a liga de prata, quebrando, pela primeira vez em Portugal, com os processos tradicionais de apresentação de provas.

1971- Foi-lhe concedido pela Câmara Municipal de Lisboa. o atelier nº 1 na Zona de Artes Plásticas dos Coruchéus.

1974 -Interessado pela arqueologia naval e manutenção subaquática de navios, após frequência de curso específico, obteve o diploma de mergulhador profissional.

Ainda durante o Estado Novo Domingos Soares Branco foi escolhido para conceber o muro em pedra da cantina velha e o estudante leitor em bronze para o átrio dos estudantes. O muro é uma peça magnífica que divide 2 espaços desnivelados, e neste caso desempenha ambas as funções. O muro baseado na temática tradicional de um muro romano em pedra aparelhada, recebeu a introdução de alguns espaços vazios com a introdução de elementos que rompem de formas geométricas e volumétricas em moldagens de precioso equilíbrio e sóbria compreensão, valorizando formas abstractas.

Na mesma técnica, e depois passada a bronze e assente numa prismática de betão, com 3 metros de altura, a efigie do Almirante Gago Coutinho na Avenida D. Carlos I, e encimada pela fonte de Carlos Mardel.

Ainda durante o Estado Novo, nas avenidas novas, como a avenida do Brasil, avenida de Roma, encontramos os baixos-relevos que encimam algumas portarias de prédios, os «entalados». Fora decretada a postura municipal de enriquecimento valorativo e enobrecimento estético das fachadas urbanas da cidade com motivos decorativos. A técnica usada por Domingos Soares Branco, para além da paleta colorida de cimentos e pedra, é inspirada nos “baixos-relevos”⁹ Egípcios procurando-se a valorização formal através das sombras, no escavado das incisões.

Nos anos 80, na Capela das Necessidades, foi colocada uma Nossa Senhora de Fátima em Biscuit feita pela fábrica Vista Alegre sobre molde de Domingos Soares Branco.

1980- Na praça do Areeiro a solução estética do monumento a Sá Carneiro tem gerado muita polémica, não obstante a veracidade do realismo imposto ao retrato, que é acompanhado de umas colunas que representam a Social-democracia.

1982- Próximo da Sé Catedral, e a dois passos da Igreja de Santo António, encontra-se este Santo, na sua feição tradicional, feito em cobre martelado e repuxado¹⁰.

⁹ Os termos baixo-relevo e alto-relevo suscitam algumas dúvidas. A sua diferenciação não tem a ver necessariamente com a profundidade da peça, mas sim com as suas características volumétricas. Um baixo-relevo é um relevo cujas formas não ultrapassam os limites da visão frontal, o que torna possível a sua reprodução com um molde rígido. A terceira dimensão é simulada de uma forma semelhante ao que acontece num desenho. No alto-relevo, as formas possuem uma tridimensionalidade evidente, embora se prendam ao bloco de fundo por alguns pontos.

¹⁰ BRANCO, Domingos Soares – Adenda. Lisboa 1970.

No parque Eduardo VII lembramos uma escultura que durante dois anos, pelo Natal de 87 e 88, ocupou o centro de dois obeliscos, num presépio, no local onde mais tarde foi implantado o Monumento ao 25 de Abril.

Neste presépio monumental, com uma estrutura metálica, as figuras de Maria e José mediam 12 metros, e o Menino Jesus 4 metros. Este conjunto sobressaía pela brancura e pela monumentalidade das suas formas sintéticas.

1989- Participou e orientou a Academia das Artes de Ponta Delgada.

1991- É inaugurada a oficina-museu Soares Branco.

1995/95- Conclui, por limite de idade, a docência no ensino superior, e é-lhe atribuído o grau de professor jubilado.

No fim deste ano lectivo passa a uma dedicação quase exclusiva ao seu atelier nos coruchéus onde continua a receber encomendas e a trabalhar todos os dias.

2.3 OBRA

Nos anos 70 trabalhou na Escola de formação da fábrica Lusitânia e na direcção artística da fábrica Vista Alegre. A tradição diz que o primeiro material a ser usado por um artista foi o barro. A polivalência deste material, mítica por excelência, permite uma rapidez ou uma morosidade de interpretação. Tanto admite correcções como permite novas soluções. Sofre então os preparativos para a passagem a gesso, ou ser cozido recebendo a forma definitiva.

Soares Branco seguiu este caminho e utilizou, em primeiro lugar, o barro, mesmo que depois usasse outros materiais.

O escultor executa as suas obras em função do material definitivo em que pretende a sua obra, mantêm-se no rumo da tradição, enquanto outros na aventura de novas propostas e soluções exploram novos materiais. Alguns artistas não saem deste caminho, não abraçam outras técnicas.

Executou pela primeira vez em Portugal figuras em placas de aço inox, recortadas a laser, no Monumento a Sá Carneiro, na Praça Sá Carneiro, em Lisboa, inaugurado em 1980.

Criando os novos caminhos da escultura, este artista recorre à simplificação da figura humana, representada apenas por traços essenciais ou estilizada. Em muitos

casos, esse exercício de simplificação da componente figurativa, leva este escultor a criar figuras quase que inventadas (n Cristo Hotel Pax), avançando no caminho da quase abstracção.

1983 - Foi eleito Académico Correspondente da Academia Nacional de Belas Artes de Lisboa

1989- Participou e orientou na Academia das Artes de Ponta Delgada - Açores - aulas de Desenho, Pintura e Escultura.

Anos- 90 recorda a primeira Travessia Atlântica (Atlântico Sul) e o momento evocativo desta demanda Soares Branco concretizou o monumento aos dois navegadores Gago Coutinho e Sacadura Cabral no hidroavião Lusitânia. Este avião é feito na medida do original que se encontra em exposição no museu da Marinha. Os bustos em bronze dos aviadores encontram-se no cockpit executados em tamanho natural com características da escala realista.

1990- Voltou ao barro, depois de ter utilizado todos os outros materiais e fez um S. João de Deus com 3.20 m, explorando os materiais até à exaustão. Foi um retorno ao barro depois de ter experimentado todos os outros materiais.

1990- Foi eleito Presidente da Academia Literária e Artística "Tábua Rasa".

No Parque Eduardo VII, no meio do verde, próximo da Estufa-fria, existe uma estátua de mármore branco - o "Vento Garroa" - mulher de pé, forte e serena, segurando com a mão esquerda a proa de um saveiro da Caparica, enquanto a mão esquerda ampara os cabelos que esvoaçam ao vento que emana.

Na Cidade Universitária todo o plano urbanístico dedicado aos estudos superiores foi projectado pelo Estado Novo e enobrecido com arte, resultante da liberdade criativa dos autores intervenientes, feito por Domingos Soares Branco o muro da cantina.

No Sport Lisboa e Benfica, por cima da entrada principal do estádio, encontramos hoje uma enorme águia, o símbolo, a águia, sobrepujando a filactéria latina *E pluribus unum*. A águia imperial do antigo Império Romano, fita o sol de frente e abre as asas como se desejasse apropriar-se do próprio mundo A primeira das águias fora executada em pedra sob concepção e obra do Mestre Soares Branco, produzida em lioz de Sintra, pelos canteiros de Pêro Pinheiro. As suas asas abrem-se com a amplitude de cinco metros e encontra-se actualmente no interior do estádio na escadaria da tribuna de honra (antiga águia). Foi substituída pela actual, também obra de Domingos Soares Branco, na entrada do estádio. A sua altura atinge seis metros e as asas abrem-se com a

amplitude de quinze metros, podendo ser considerada a maior águia do mundo, executada com esta técnica.

Duas técnicas diferentes para expressar o mesmo símbolo; a pedra (o Mestre Soares Branco possui muitas outras obras em pedra, algumas em "talhe-directo) e o cobre soldado, com estrutura de aço, técnica difundida por Domingos Soares Branco em muitíssimas outras esculturas, tais como (monumentos de: "Soldado Infante", "Pára-quedista", "Soldado Comando", "Campino", "Bombeiro", "Cristo de Paço de Arcos", "Justiça de S. Roque do Pico", etc.).

Lisboa, na praça pública, no interior de instituições, museus, templos e colecções particulares, afirmam a presença do Professor Domingos Soares Branco como testemunho de uma vida dedicada a escultura e à arte.

Será uma identificação das obras com exclusão da medalhista, acrescidas dos apontamentos julgados pertinentes ao objectivo temático, formal e técnico. Breve cronologia mundial da sua obra¹¹.

Abrantes, Estatueta de D. Nuno Alvares Pereira, em chapa de cobre, no interior do Regimento de Infantaria.

Escultura de Santo António - militar, em bronze no interior do mesmo regimento – inspirado na imagem de Santo António de Lagos.

Monumento ao Dr. Manuel Fernandes, Alcácer do sal. Baixo-relevo, em cimento - "Nossa Senhora do Carmo", no exterior de um edifício em Alcochete.

Monumento, em bronze, com pavimento em cimento colorido figurando uma arena e pegadas, à memória do forçado Hélder António, no exterior da praça de touros. Baixo-relevo, em pedra, "Salineiros" no posto clínico da Federação das Caixas de Previdência.

Almeirim, monumento com busto em bronze, ao Dr. Ernestino Rodrigues, no jardim público.

Amadora, monumento com estrutura de aço e em chapa de cobre e tubos de aço, a classe trabalhadora da Edifer - (arquitectos, engenheiros e operários) no jardim do edifício fabril.

Soldado - comando - Regimento de Comandos.

Arrábida, Setúbal, Reconstituição da imaginária do convento da Arrábida - técnica tradicional dos monges barristas (barro brocado e cozido).

Baleal, Peniche, Baixo-relevo, em cimento, exterior de residência particular.

¹¹ CORREIA, Emanuel, *Soares Branco Mestre Escultor*, Chaves Ferreira, Publicações, Lisboa, 1998. pp. 25- 52

Cascais, Lisboa, duas composições escultóricas em cobre martelado e soldado a liga de prata representando "Teatro" e "Cinema", no Cineteatro de S.José. (Estas esculturas desapareceram quando o edifício foi remodelado.).

Busto em poliéster e fibras de vidro do Marquês de Nisa - Museu do Mar. O original encontra-se na galeria de personalidades do Arsenal do Alfeite.

Águias em granito, que encimam o edifício da Companhia de Seguros "A Mundial".

Cernache do Bonjardim, Sertã, Castelo Branco. Busto em bronze de sacerdote da Companhia de Jesus.

Chão de Meninos, Sintra, Lisboa, Monumento com busto em mármore de Estremoz, ao Reverendo Padre Gregório da Congregação de Sagrado Coração (quinta particular de assistência as crianças).

Condeixa-a-Nova, Condeixa-a-Nova, Coimbra Estátuas, em poliéster e fibra de vidro, coloridas com tintas de óleo representando Nossa Senhora, S. José, S. João de Deus e Rainha Santa Isabel, no templo do Instituto Rainha Santa Isabel

Montijo, Busto, em bronze, do Major Luís Alberto de Oliveira, 1959, na Câmara Municipal.

Nossa Senhora de Fátima, em mármore de Estremoz, na capela particular do empresário Isidoro.

Damaia, Amadora, Lisboa Baixo-relevo em cimento colorido e envernizado, com 14 m² de superfície, no átrio do cinema D. João V.

Ericeira, Mafra, Lisboa: reconstituição e complementos da escultura decorativa do antigo casino.

Escultura de "Neptuno", em cimento e mosaico, residência particular. Estreito, Oleiros, Castelo Branco

Igreja paroquial do Estreito: Baixo-relevo, em cimento colorido, com 22 m de comprimento e 1,30 m de altura, na fachada.

Estatuária religiosa no interior - Cristo em majestade - cobre; Cristo crucificado - madeira.

Vitrais modernos, em betão e vidro. Sacrário, em chapa de cobre esmaltado. Baptismo, na Capela Baptismal.

Baixo-relevo, em cimento colorido, no exterior da residência paroquial. Estremoz, Évora.

Monumento, em bronze e mármore, a Tomas Alcaide. Escultura de Soares Branco, arquitectura de Leopoldo Soares Branco.

Fátima, Vila Nova de Ourém, Santarém Estátua de Nossa Senhora de Fátima, em mármore branco de Estremoz - altura: 4 m. Recinto de oração.

Estátua, em mármore de Estremoz, de Pio XII, com 3 m de altura, 1962 - recinto do santuário.

Estátua, em mármore de Estremoz, de S. Luís Maria Grignon de Monfort - Colunata do Santuário.

Calvário húngaro, em mármore de Estremoz, constituído por Cristo crucificado, Nossa Senhora, S. João Evangelista e Santa Maria Madalena - Valinhos.

Escultura, em chapa de cobre, de Cristo crucificado Hotel Pax, na Capela.

Baixo-relevo, em cimento colorido, Nossa Senhora da Consolata - Capela do Hotel Pax.

Sacrário em cobre, na capela do Hotel Pax.

Escultura em chapa de cobre, sobre cruz de aço inox, de Cristo crucificado, para a Capela Latina do Exercito Azul.

Grade decorativa, em ferro, que circunda o local das Aparições do Anjo.

Escultura de Nossa Senhora de Fátima, em *biscuit*, da fábrica Vista Alegre, na Postulação dos Videntes.

Estátua em mármore - "Jonas e a Baleia". No jardim de uma residência alemã.

Golegã, Santarém Baixo-relevo em pedra, com a superfície de 4 m², inspirado na técnica egípcia, "A Agricultura", no átrio da Câmara Municipal.

Desenho, em pastel seco, no Museu Martins Correia.

Pequeno estudo, em cobre, no mesmo museu.

Leiria Baixo-relevo, em cimento, no exterior do Quartel de Artilharia 4.

Lobão da Beira, Tondela, Viseu Busto em bronze, de cândido de Figueiredo.

(Primeira escultura na praça pública do Mestre Soares Branco-1946).

Este busto possui réplica em bronze, exposto na praça pública de Tondela.

Loures, Loures, Lisboa Frontão, em pedra de rosal, no edifício-sede da Câmara Municipal.

Mafra, Lisboa Estatua, em madeira policromada, de D. Nuno Alvares Pereira, com 2,5 m de altura, na Sala Elíptica do Regimento de Infantaria.

Monumento, em chapa de cobre, ao Soldado Infante (composição escultórica de três figuras).

Arquitectura em granito do arquitecto Leopoldo Soares Branco - na praça pública, junto ao Palácio/Convento.

Monumento, em bronze, comemorativo da Escola Prática de Infantaria, no exterior da referida escola.

Monumento, em chapa de aço, recortado a *laser*, a Beatriz Costa, no exterior do Auditório Beatriz Costa.

Monumento, em chapa de aço, recortado a *laser*, alusivo da vida artística de Beatriz Costa, no interior do mesmo auditório.

Museu-Oficina Soares Branco, repositório de parte do espólio artístico do Mestre.

-Minde, Alcanena, Santarém - baixo-relevo em bronze, ao industrial de artes gráficas, Justino Mendes, na praça pública, motivo escultórico, em cimento policromado "o Tintureiro", no exterior de uma vivenda.

-Monte da Caparica, Almada, Setúbal Esculturas em barro cozido e policromado, no interior do templo do Convento dos Capuchos: S. Francisco de Assis (1,30 m),

S. Domingos (1,30 m). Nossa Senhora da Conceição (1,60 m).

-Nelas, Viseu- esculturas em barro cozido, no parque do Convento dos Capuchos, Nelas, monumento com busto em bronze do Dr. Fortunato de Almeida, no centenário do seu nascimento - 24.6.1997

Medalhão, em bronze, do Papa João XXIII, junto da primeira placa toponímica, numa artéria viária com o seu nome, escudo heráldico, em bronze, do Papa João XXIII, junto da segunda placa toponímica nessa referida artéria viária, escultura em bronze, do Escanção, na praça pública.

-Odeceixe, Aljezur, Faro Via-sacra em poliéster e fibra de vidro, igreja paroquial.

Baixo-relevo, em gesso patinado, representando o Baptismo de Cristo, no Baptistério da igreja paroquial.

-Olhão, Faro Baixo-relevo composto por três painéis, em poliéster e fibra de vidro, no posto clínico da Federação das Caixas de Previdência.

-Oliveira de Azeméis, Aveiro Monumento com busto, em bronze, do Dr. Sá e Oliveira.

-Paço de Arcos, Oeiras, escultura, em chapa de cobre, Cristo Crucificado - Senhor dos Navegantes (3 m), na fachada da igreja paroquial com motivo alegórico de embarcações. Grande rosa-dos-ventos, em cobre, na fachada da Escola Náutica.

-Pedrouços, Oeiras, Lisboa - motivo escultórico (alto e baixo relevo) em pedra, na fachada do edifício da Messe dos oficiais - Instituto de Altos Estudos Militares.

-Pêro Pinheiro, Sintra, Lisboa. Monumento, em pedra, "canteiro" com 2 m de altura (homenagem do Professor-Escultor aos Canteiros). Pisão, Sintra, Escultura em barro cozido - Cristo em majestade, no templo da colónia penal.

-S. João de Deus em barro cozido - templo da colónia penal. Estátua de S. José, em barro cozido – templo da colónia Penal. Escultura em pedra lioz - Senhora das Misericórdias.

Santarém, monumento, em pedra, com busto em bronze de Celestino Graça (1977)- ampliação e complemento do monumento atrás referido, em chapa de aço, recortado a laser, inaugurado em 4.8.1998. estátua, em bronze, de Pedro Álvares Cabral, no Largo da Graça, baixo-relevo, em cobre, com a superfície de 14 m², no átrio da Escola Comercial e Industrial.

- São Pedro de Alva, Penacova, Coimbra, fonte, em pedra, com 4 meninos, no Jardim Campo Sá da Bandeira Monumento, em bronze, aos forcados, 1998 (na zona nova da cidade). Busto em bronze do Comendador Mário da Cunha Brito, na respectiva Fundação (desta escultura foram reproduzidas nove réplicas para figurarem nas suas fazendas em Angola), monumento de homenagem ao primeiro médico da Fundação Mário da Cunha Brito, no exterior da Fundação.

-Sardoal, Santarém, chapa de cobre e aplicações de madrepérola com Cristo ressuscitado na porta do sacrário da igreja paroquial.

-Seia, Guarda Monumento, em chapa de cobre e aço, ao bombeiro, monumento com busto em bronze, homenagem ao Dr. Guilherme Melo, homenagem ao pastor - monumento, cobre, inaugurado em 18.7.1998. Sesimbra, Sesimbra, Setúbal Nossa Senhora do Cabo Espichel, poliéster e fibra de vidro - coro da igreja.

-Tancos, Vila Nova da Barquinha, Santarém monumento de homenagem ao pára-queda: estátua em chapa de cobre.

-Torres Vedras, Torres Vedras, Lisboa, monumento em chapa de cobre e aço inox, a Joaquim Agostinho - monumento, em bronze, a "Homem Rural", conjunto escultórico em alto-relevo, com 11,5 m² de superfície.

Duas estátuas decorativas, em mármore, no jardim da residência particular de José Hipólito.

-Vale de Figueira, Santarém busto, em bronze, do Dr. Vítor Semedo.

-Várzea dos Cavaleiros, Sertã, Castelo Branco, Sacrário, em cobre, igreja paroquial.

-Vila Franca de Xira, Vila Franca de Xira, Lisboa, monumento, em chapa de cobre com estrutura de aço, "Homenagem ao Campino"

-Vila Nova de Mil Fontes, Odemira, Beja, Monumento, em bronze, aço inox e cimento colorido, comemorativo da travessia aérea.

-Açores, escultura, em cobre, de "Justiça", com cerca de 4 de altura, no Tribunal da cidade da Açores, na Ilha do Pico, escultura, em cobre, com estrutura de aço - Tribunal, em S. Roque, baleeiro, na Vila de S. Roque, ampliação das figuras alegóricas "Filosofia" e "Sentimento", do escultor Canto da Maia, para o Monumento Antero de Quental, em Ponta Delgada, cujos dois modelos de gesso se encontram em exposição, no Liceu de Ponta Delgada.

Fora de Portugal, temos conhecimento das seguintes obras:

-África do Sul, Blumen Fontain Monumento da aparição de Nossa Senhora de Fátima aos Pastorinhos.

-Angola, Luanda Conjunto escultórico, em madeira policromada, com 2,5 m de altura, representando a Sagrada Família, na igreja da Sagrada Família de Luanda, crucifixo, com 3 m de altura, em madeira de cedro, no altar-mor da mesma igreja da Sagrada Família

Placa, acrílica, com 4 m² de superfície, com as imagens de S. João Evangelista e Nossa Senhora, na mesma igreja da Sagrada Família de Luanda, escultura de Nossa Senhora de Fátima, em madeira policromada, na mesma igreja.

-Arábia Saudita, Jedah, monumento, em latão cinzelado e granito, alusivo a inauguração de um estaleiro.

-Cabo Bojador replica com ligeiras adaptações ao Padrão de Diogo cão.

-Canada, Ontário medalha da Paroquia de Nossa Senhora de Fátima e Estados Unidos da América, medalha comemorativa da aviação naval norte-americana Hawaii, Honolulu, réplica do Padrão de Diogo Cão

-Itália, Roma - Medalhões em bronze dos fundadores do Instituto de Santo António dos Portugueses, na fonte do pátio desse Instituto, escultura em bronze de S. João de Deus, no Hospital dos Irmãos de S. João de Deus,

-Japão, Tanagachina, monumento comemorativo da chegada dos Portugueses ao Japão.

-Macau Monumento "Encontro de Culturas" – inaugurado em 10.6.1995 – relativo à amizade luso-chinesa.

-Marrocos, Burgau, Asilah Medalha em bronze do Cabo Submarino -"Portugal".

Em Moçambique, Lourenço Marques, estátua em poliéster e fibra de vidro (segundo trabalho produzido em Portugal em fibras plásticas), com 3 m de altura "Santo António com o Menino Jesus", na igreja de Santo António da Polana.

Suécia: pinguins em pedra bujardada.

3. ARTE SACRA

A estruturação de uma nova religião – o Cristianismo – não representou uma ruptura com a cultura e a arte greco-romanas. Contrariamente, verificou-se a apropriação de símbolos e imagens, que vão ser integrados em novos esquemas compostos e dotados de um significado distinto, em correspondência com os novos princípios doutrinários. Neste quadro, tem particular evidência a imagem do Crióforo greco-latino¹², cujo modelo formal se perpetuou na arte cristã sob a forma do Bom Pastor. No quadro de expansão e afirmação dos seus princípios doutrinários, a religião cristã socorreu-se essencialmente de expedientes orais e, em menor proporção, escritos. Paralelamente, os cristãos desde cedo compreenderam as potencialidades da expressão artística no processo de comunicação com os fiéis, bem como na sua participação no novo culto, convencido de caracteres diferenciados e de um espírito específico.

Esta emergência e definição da nova linguagem artística ocorreram num contexto muito particular, marcado pela intersecção de várias orientações:

a) A cultura judaica,¹³ que rejeitava as representações figurativas por as considerar fonte da idolatria que era apanágio das manifestações pagãs.

b) O alcance e a firmeza da cultura e produção artística greco-latinas, nas quais se encontravam integradas as sociedades cristãs.

¹²Um exemplo clarificador desta conciliação pagão-cristã corresponde a uma das primeiras representações da figura de Cristo, através de uma imagem O bom pastor, um jovem vestido como um grego, com os cabelos encaracolados e cara de menino, que carrega nos seus ombros uma ovelha. O pastor representa Cristo e a ovelha, a alma humana. Com esta consolidação da religião, muitas das imagens começaram a perder o seu poder e foram substituídas por outras, mas não mudaram o seu significado. A representação de Cristo afastou-se com o tempo do remanescente greco-romano, ou seja, mudou a sua forma mas o conceito continuou e, portanto, permaneceu a simbologia. De tal maneira, que actualmente Cristo é visto pela religião cristã como pastor, assim como também os seus sacerdotes http://amaivos.uol.com.br/amaivos09/noticia/noticia.asp?cod_noticia=10875&cod_canal=34

Neste caso se conciliam a tradição pagã e a cristã junto com as escrituras bíblicas (Lucas 15, 3-7 –a ovelha perdida) e assim a imagem cobra uma força transcendente já que sempre esteve no imaginário colectivo do povo romano.

¹³A Cultura dos povos do Oriente traduzia-se por uma forte aversão ao naturalismo de raízes helénicas, havendo uma clara preferência pela linguagem simbólica.

PLAZAOLA, Juan, *Historia y sentido del arte Cristiano*. BAC, Madrid, , 1996, p.5.

c) O contexto de perseguições e de clandestinidade do Cristianismo primitivo, exigindo a adaptação de locais para o culto – as catacumbas e as casas particulares: a (*domus ecclesiae*). Este quadro vai influenciar fortemente a estruturação da nova linguagem plástica. Apesar da tradição judaica e da oposição ao paganismo, os primitivos cristãos vão adoptar a representação figurativa, para assim facilitarem a comunicação dos princípios que se desenvolviam na nova religião junto de uma sociedade acostumada a visualizar as imagens das divindades do panteão greco-latino. Simultaneamente, presenciou-se a adopção de símbolos pagãos, aos quais foi imputada uma nova leitura. Através, deles procurava-se transpor para a imagem mensagens de conteúdo cristão.

Contudo, esta tolerância concretizou-se com fortes restrições: foi suprimido o naturalismo e o realismo das representações figurativas, sendo relevado o seu significado alegórico. As imagens foram enfraquecidas da sua dimensão corporal, pois não se destinavam a ser objecto de idolatria, característica do paganismo.

Desenvolveu-se, assim, uma linguagem de cariz simbólico, «uma expressão plástica na qual se procura sintetizar uma ideia¹⁴», através da qual se codificam os princípios e ideais cristãos. Contudo, os fracos recursos económicos da maioria dos cristãos e o contexto de clandestinidade do cristianismo primitivo não foram propícios ao aparecimento de manifestações artísticas significativas.

Os conjuntos pictóricos e escultóricos evidenciam um esquema de composição simplificada, de execução rápida, reduzido aos traços essenciais para a identificação dos símbolos e figuras. Há um afastamento dos valores de composição e formais greco-latinos, privilegiando-se a explicação de conceitos reduzidos nos seus traços essenciais.

A datação das primeiras manifestações artísticas do Cristianismo suscita dificuldades, devendo os mais antigos exemplares remontar ao século II. O seguinte contexto de clandestinidade e de perseguições motivou a inexistência de edificações erigidas especificamente para a celebração da Eucaristia¹⁵, pelo que os conjuntos

¹⁴Um dos acontecimentos mais determinantes dessa época, e que marcou o futuro da arte e da sociedade, foi o triunfo do cristianismo. A liberdade religiosa foi decretada mediante o Edital de Milão, em 313 d.C. A partir desse momento, os cristãos puderam expressar de maneira pública suas crenças de fé, favorecendo o desenvolvimento paulatino da arte paleocristã, até atingir posteriormente um período de esplendor. Este triunfo se deveu principalmente a que a religião da Antiga Roma praticamente carecia de dogmatismos. Um exemplo disso é que apesar de ser um dever cívico o culto oficial — principalmente o que era dirigido aos imperadores divinizados—, o cidadão romano podia venerar privadamente os deuses que quisesse. E mais, depois de séculos nos quais o Ocidente oscilava dos processos de profunda religiosidade à humanização de seus deuses ou à divinização dos soberanos na época helénica, o homem se encontrava numa busca religiosa, de salvação, diante da qual Deus brotava como uma resposta atraente.

¹⁵Ecclesia significa “assembleia”, tal como sinagoga.

escultóricos e pictóricos foram executados em locais já existentes, por isso insuspeitos, adaptados a essa finalidade: nas casas particulares (*domus ecclesiae*) e nas catacumbas.

Um dos mais importantes núcleos de pintura encontra-se numa *domus ecclesiae*¹⁶ ou sinagoga¹⁷, pertença de uma família que, face à sua conversão ao cristianismo, adaptou um espaço da própria casa para o culto. Trata-se da Dura Europos datada de 231 d C, em cujos panos parietais (murais) foram comentadas narrativas judaicas e cristãs.

Com o Édito de Milão, promulgado por Constantino em 313, os cristãos tiveram liberdade de culto, pelo que só a partir dessa data foi possível a edificação de construções especificamente destinadas à celebração da eucaristia – as basílicas paleocristãs. Por analogia com o que se verificou ao nível das representações pictórica e escultórica, também na arquitectura se presenciou a influência das formas greco-latinas.

Roma definia assim a utilidade e o papel da arte sacra, fazendo inclusive uso de esculturas, diferentes da Igreja do Oriente. No século XVI, o Concílio de Trento reafirmou os dados essenciais do Concílio de Nicéia II em relação às imagens, subordinando a arte ao dogma, e servindo-se dela para a propagação da fé católica. Afirmava o Concílio que nas igrejas deveriam ser conservadas, imagens de Cristo, da Virgem Maria e dos Santos, não por se crer que nelas houvesse alguma divindade, não para se fazer algum pedido a elas, ou para lhes prestar um culto que só é devido a Deus,

Quando estamos diante das imagens, a nossa devoção dirige-se à pessoa que ela representa, seja Jesus Cristo, a Virgem Maria ou algum dos Santos.

Definia também o Concílio de Trento que as reproduções artísticas das histórias e dos mistérios da nossa redenção serviriam à instrução do povo. Essas reproduções provocam no povo a recordação dos benefícios e dons concedidos por Cristo, e colocam diante dos olhos dos fiéis a obra de Deus realizada através dos santos homens e dos seus exemplos. Mas o Concílio proibia a exposição de qualquer imagem portadora de falso

¹⁶ Os primeiros cristãos, provenientes das comunidades judaicas, faziam as suas orações e leituras nas sinagogas, como consta das cartas de Paulo e dos Actos dos Apóstolos.

PLAZAOLA, Juan, *Historia y sentido del arte Cristiano*. BAC, Madrid, 1996, p.7.

¹⁷ Descoberta em 1932, localiza-se junto ao rio Eufrates. As suas pinturas integram na actualidade o Museu da Universidade de Yale.

dogma, e mandava, ainda, que se ensinasse ao povo que a divindade não pode ser percebida com os olhos ou o corpo, nem expressada através de cores ou formas.

A Igreja Católica não mudou a sua posição favorável às imagens, sendo raras as suas intervenções após o Concílio de Trento. Numa dessas intervenções, o Papa Urbano VIII proibiu, através da Carta Sacrossancta, que se vestissem as imagens dos santos ou de Cristo com o hábito particular de qualquer ordem regular que seja, impedindo, assim, uma apologia desonesta.

Ainda hoje a Igreja Católica Apostólica Romana mantém o costume de «ornar as igrejas com imagens de Cristo, da Virgem Maria e dos santos».¹⁸ A Igreja considera um abuso guardar algumas imagens, pois essa atitude é arriscada e contrária à sua utilidade, que é a de fomentar a piedade dos fiéis. Nos últimos anos do século XX, após o II Concílio Ecumênico Vaticano, cresceu muito no ocidente interesse da Igreja Católica, pelos ícones, que desde o início a Igreja Oriental tinha como imagem do Invisível, como «imagem Condutora, uma arte da liturgia, expressão viva da fé de uma comunidade e não de um artista¹⁹».

Segundo Emile Mâle²⁰, a “Igreja romana utiliza a arte para propor as suas próprias teses (culto mariano, primazia da Igreja romana, valor da penitência e das boas obras) às reivindicações dos adeptos da Reforma. ”Os Reformados (Calvinistas) defendem a opinião, tradicional entre os protestantes, de que as imagens são contrárias à Escritura e trazem o perigo da idolatria. Já os Luteranos afirmam que, quando Cristo mandou os apóstolos pregar o Evangelho em todas as línguas, incluía também a linguagem figurada do artista (pintor ou escultor). Acrescentavam ainda «que quem reconhece na música o veículo apto da fé e do amor dos cristãos, não podem deixar de reconhecer nas representações visuais um instrumento apto para exprimir as verdades reveladas²¹».

Todo o poder que as imagens possuem, remete inevitavelmente, para o poder da Igreja, que tende a manter um monopólio sobre a sua produção, uma vez que

¹⁸Cânone 1188 do *Código do Direito Canônico*.

¹⁹*Concilio Ecumênico Vaticano II*, p.40.

²⁰MÂLE, Emile *El arte religioso de la Contrarreforma: Estudios sobre la iconografía del final del s. XVI y de los ss. XVII y XVIII-* Ediciones Encuentro, Madrid, 2002.

²¹BOY, Renato Viana- *A doutrina cristã no ocidente através das representações do Cristo* (As imagens sagradas na Igreja católica hoje) p.8. [http://www.ichs.ufop.br/conifes/anais/LCA/lca0302.htm\(2-4-2012\)](http://www.ichs.ufop.br/conifes/anais/LCA/lca0302.htm(2-4-2012)).

autoridades as eclesiásticas têm mantido o domínio sobre os tipos de imagens utilizadas no culto cristão. Estas não podem ser inspiradas unicamente pelo esteticismo ou pela devoção popular exuberante, fantasiosa. Foi com esse pensamento que o Papa Urbano VIII, em 1628, condenou a representação da Santíssima Trindade sob a forma de um tronco humano com três cabeças, e que, em 1745, Bento XIV rejeitou a imagem de três pessoas sentadas, uma ao lado da outra, para a mesma representação. Isso porque nunca o Espírito Santo apareceu sob forma humana.

Também o Papa Pio VI proibiu que as sagradas imagens, em particular as da Virgem Maria, recebessem denominações diferentes das que a Igreja aprova e recomenda. Essas denominações são, ousadas, ofensivas aos ouvidos piedosos, e injuriosa à veneração devida especialmente à bem-aventurada Virgem. Para a Igreja, a arte cristã deve representar as Pessoas Divinas somente sob as formas pelas quais são citadas na Sagrada Escritura.

Apesar da sua posição, favorável às imagens a Igreja Católica, «não autoriza a representação directa de Deus, como uma das figuras da Santíssima Trindade. Em 1745, o Papa Bento XIV já afirmava através da *Sollicitudini Nostrae*²²», que as imagens da Santíssima Trindade são temerárias e contrárias ao costume da Igreja, pois não existem imagens da Santíssima Trindade comumente aprovadas, e que possam ser autorizadas com segurança daí que a impossibilidade dessa representação tenha sido mantida pela Igreja ao longo dos séculos.

Durante todo o primeiro milénio as representações de Deus são extremamente raras na cristandade latina. Somente a partir do século XIII elas tornam-se mais frequentes e expandem-se com o maneirismo e o barroco.

Estabelecidas as representações, a devoção das imagens na história do cristianismo iniciou-se por volta do século V, ganhando grande impulso no século seguinte. Dos primórdios até nossos dias, a arte cristã sofreu grandes modificações. A arte sacra, arte de culto que durante os primeiros séculos como parte integrante da liturgia, pouco a pouco caminhou para uma iconografia cristã do ocidente, um tipo de arte em que a personalidade individual de um homem, a sua expressão de fé, as suas lutas internas estão presentes.

Na história do Cristianismo, e em particular no desenvolvimento da iconografia cristã, as autoridades da Igreja Católica, no Ocidente, não estabeleceram limites

²²*Ibid.* p.7.

intransponíveis à arte, que se transformou, rejuvenesceu e progrediu ao longo dos séculos. Isso, porém, não significa que a Igreja não tenha interferido em momentos de conflitos e debates a respeito do assunto.

Logo nos primeiros séculos, a Igreja de Roma tratou de estabelecer as bases da iconografia cristã, sem no entanto tirar a liberdade de criação aos cristãos. No século IV, surgiram alguns problemas levantados pela arte sacra, relacionados à representação da fisionomia de Cristo. A mesma questão foi levantada em relação à iconografia Mariana e à incipiente iconografia dos santos. Desde o nascimento da arte cristã, a Igreja Romana havia estabelecido uma relação entre palavra e imagem. Mesmo debatendo-se com opiniões contrárias, de um modo geral a Igreja Católica no Ocidente manteve-se, favorável ao uso das imagens, considerando-as um instrumento episcopal de instrução. Essa posição gerou alguns conflitos ao longo dos séculos como por volta do ano 600, gerando numa atitude iconoclasta, o bispo Serenus, de Marselha, mandou destruir as imagens da sua cidade, atitude que resultou no afastamento dos fiéis. O bispo Serenus foi repreendido através de uma carta enviada pelo Papa Gregório (séc.VII), que representava a postura adotada pela alta hierarquia eclesiástica durante séculos, que considerava a pintura a leitura daqueles que não conhecem as letras²³.

No século VIII dá-se uma crise iconoclasta da mais rara violência em Constantinopla, que durou até ao ano de 843. Nesse período foi realizado o II Concílio Ecuménico de Nicéia (787), que praticamente definiu a posição da Igreja Católica em relação às imagens.

No século XVI, a Igreja sentiu necessidade de reposicionar a imagem, na questão. Através do Concílio de Trento, que reafirmou o que havia sido decidido no II Concílio Niceno. «A imagem é um livro portador de linguagem»²⁴ (Gregório de Nissa). Foi assim que a Igreja utilizou as imagens na transmissão de sua doutrina àqueles que não tinham contacto com as letras, pois era através das representações ilustradas da Bíblia que o povo simples apreendia aquilo que deveria seguir e imitar. E para responder ao argumento comum entre os protestantes calvinistas, de que a utilização das imagens levaria a população a uma idolatria, as autoridades eclesiais fizeram questão de ressaltar a diferença existente entre adoração, (culto prestado unicamente a Deus) e

²³II Concílio de Nicéia – 787; e Concílio de Trento – 1562).http://www.artesacra.art.br/historia_da_iconografia.php

²⁴RODRIGUES, Antônio dos Reis- *Sobre o uso da riqueza – O destino universal dos bens* – Principia, publicações universitárias e científicas, Cascais, 2005,p. 29.

São Gregório de Nissa (Cesareia, Capadócia:330 -395): Teólogo, místico e escritor cristão. Padre da Igreja.

veneração, que é uma homenagem prestada à imagem, que remete a fé do cristão ao exemplo representado.

3.1 ARTE RELIGIOSA E ARTE SACRA

É importante perceber as diferenças entre arte sacra e arte religiosa. A arte sacra engloba uma série de características que é necessário reconhecer e compreender profundamente. Por exemplo, um quadro pode provocar um sentimento religioso, mas pode não ser adequado que se celebre a Santa Missa perante ele. Se os elementos que compõem a obra artística, ainda que dominados por um sentimento religioso, não estão espiritualizados em grau suficiente, centram a atenção em demasia num elemento sensível, puramente estético, sem elevar-se a um plano espiritual, que ajude alguém a colocar-se diante de Deus, não deve ser tratado como arte sacra, mas sim no âmbito mais geral da arte religiosa.

Não é suficiente que a subordinação seja somente ante o tema, porque, por exemplo, o Nascimento do Senhor pode ser considerado atraente, em parte sob o seu aspecto de simplicidade, ternura, etc., mas a sua representação não será arte religiosa e muito menos arte sacra, se não tiver por intenção reflectir o mistério divino que ali se manifesta, e se não elevar o espírito daqueles que o contemplam.

Assim devemos distinguir a arte religiosa da arte sacra. A diferença está fundada não tanto nos caracteres intrínsecos de ambos e na inspiração de cada uma, mas no destino da obra artística. Existem obras de profunda inspiração religiosa e que, não obstante isto, não são destinadas ao culto e, portanto, não devem ser consideradas propriamente como sendo arte sacra, mas sim arte religiosa.

Em geral, pode-se dizer que é Arte religiosa aquela que reflecte a vida religiosa do artista. A virtude da religião tende a produzir no homem uma atitude substancialmente interna, de submissão, adoração, de fé e esperança e, sobretudo, de amor a Deus. A arte religiosa deve ter esta mesma finalidade e para que isso ocorra é necessário que a arte – conservando a sua característica intrínseca – se subordine no fim à religião.

Quanto à arte sacra, em suma, não só deve servir a liturgia e respeitar os fins especificamente litúrgicos - ainda que mantendo-se fiel às suas exigências naturais

como arte -, como deve expressar e favorecer, à sua maneira, esses fins, dirigindo a essa finalidade o prazer estético que, pela sua natureza, à mesma arte lhe cabe produzir. Por isto, se o artista, para além de o ser autenticamente, não estiver vitalmente imbuído da religiosidade geral e, ao mesmo tempo, da religiosidade litúrgica, não poderá produzir uma obra autêntica de arte sacra.

Embora possamos questionar-nos sobre quem decide como, porquê e quando uma coisa é arte e outra não é, e mesmo se é arte religiosa, se é Arte espiritual ou espiritualizante ou somente Arte sacra. Mas tal como disse Marco Daniel Duarte²⁵: «[...] com efeito, apelidam-se de Sacras obras que deveriam ser apenas qualificadas de espirituais ou espiritualizantes...]».

Disto podem deduzir-se uma série de consequências. A arte sacra deve ser compreensível, quer dizer, deve servir o ensino, porque é uma "teologia em imagens". Deve representar verdades da fé, não de um modo arbitrário, mas de exposição do dogma cristão com a maior fidelidade possível e com sentimentos autenticamente piedosos.

«Toda a verdadeira obra de arte fala de Deus. Não apenas pelo conteúdo, mas por acender em nós o desejo de uma beleza mais alta», assim reflecte D. Marcos Barbosa no seu artigo *A Arte Sacra*²⁶: «a nossa natureza, exilada no imperfeito, desejaria apoderar-se imediatamente, na terra mesmo, do paraíso revelado²⁷». Há obras de arte, porém, que expressam abertamente o tema divino; são chamadas de arte religiosa ou cristã. Dentro desta categoria é que se encontra a arte sacra. Grandes artistas pintaram temas religiosos ao longo de suas vidas, como é o caso de Miguel Ângelo, Rouault, Caravaggio, entre tantos outros. Mas, perguntaríamos: o Cristo crucificado, de Salvador Dalí, deveria ser colocado dentro de uma igreja? De modo nenhum, e isto é prova da ténue linha que separa a arte religiosa da arte sacra.

A arte sacra não é somente uma obra de arte, e não ainda uma obra de arte cristã, mas uma obra de arte litúrgica! Aqui está o ponto central e decisivo para a escolha da iconografia, ou seja, das imagens e pinturas que compõem o espaço sagrado, a igreja.

A arte sacra está voltada ao culto. A igreja não é um museu, nem um depósito de imagens, mas um lugar vivo onde o Sagrado manifesta-se e a comunidade reúne-se para celebrar a presença de Deus no seu meio. A liturgia, centrada na Trindade, deve atrair os

²⁵ DUARTE, Marco Daniel - *Arte Sacra em Fátima –uma peregrinação estética* – Fundação Arca da aliança, Fátima, 2006,p.11

²⁶ Barbosa, Dom Marcos, *Arte Sacra*, Editora Presença, Rio Janeiro, 1976, p.22.

²⁷*Ibid.*, p. 22.

fiéis e envolvê-los nesta atmosfera de Jerusalém celeste. Daí as perguntas: As imagens, as pinturas, os painéis das igrejas contribuem para unificar a liturgia, para levar ao centro? Ou, pelo contrário, contribuem para a dispersão, para a distração dos fiéis? São perguntas simples, mas que podem trazer luz sobre como devemos compor os nossos espaços sagrados. Pois podemos incorrer no erro de colocar obras de arte nas igrejas sem que estas sejam sacras; (já para não falar dos casos, em muitas igrejas, de imagens que nem consideradas podem ser).

Todo o espaço sagrado deve contribuir para que Cristo seja evidenciado. Ele é a imagem visível do Deus invisível, como diz São Paulo. Que tudo seja “por Cristo, com Cristo e em Cristo”²⁸, Como repetimos todos os domingos na liturgia eucarística. Na verdade, tudo que compõe o espaço sagrado deveria apontar para esta única realidade: estamos reunidos em nome da Trindade. Assim, as músicas, as vestes, os gestos, as peças do altar, o incenso, as pessoas, tudo deveria convergir em Deus, sem dispersão. Não viveríamos mais profundamente a liturgia? Centralizando em Deus a nossa vida, não seríamos como liturgias vivas para o mundo? Ou seja, é importantíssimo conhecermos a diferença entre arte religiosa e arte sacra, a fim de nos aproximarmos cada vez mais Daquele que é a Beleza por excelência.

A arte é sempre uma porta aberta, um convite para o espectador penetrar num universo cheio de surpresas. O assombro e a admiração provocados pela arte despertam o espírito humano para realidades transcendentais – uma nostalgia daquilo que não se vê. Tratando-se de arte sacra, inspirada na contemplação de Cristo, essa experiência torna-se uma fonte que alimenta directamente o espírito, sendo instrumento de evangelização e catequese. O então cardeal Ratzinger, na introdução ao Compêndio do Catecismo da Igreja Católica²⁹, ponderou: «Também a imagem é pregação evangélica. Os artistas de

²⁸Logo no início, o Verbo é o que “estava com Deus e era Deus”, o mesmo Verbo que “se fez carne e habitou entre nós” (Jo 1.1,2, 14). *Bíblia Sagrada*...8ª edição, Difusora Bíblica, Lisboa, 1978, p.1402.

²⁹ O Compêndio do Catecismo da Igreja Católica é um resumo do Catecismo da Igreja Católica, sob a forma de perguntas e respostas, publicado pela Igreja Católica em 2005, e que contém de forma resumida os principais elementos da doutrina e moral católicas. A terceira característica reside nas imagens, que assinalam a organização do Compêndio. Provêm do riquíssimo património da iconografia cristã. A tradição secular e conciliar diz-nos que também a imagem é pregação evangélica. Os artistas de todos os tempos apresentaram à contemplação e à admiração dos fiéis os factos salientes do mistério da salvação, no esplendor da cor e na perfeição da beleza. Indício de que, hoje mais do que nunca, na época da imagem, a imagem sagrada pode exprimir muito mais que a palavra, pois é muito mais eficaz o seu dinamismo de comunicação e de transmissão da mensagem evangélica. Compêndio do Catecismo da Igreja Católica - Foi elaborado por uma comissão presidida pelo Cardeal Joseph Ratzinger, prefeito da Congregação para a Doutrina da Fé, nomeada em Fevereiro de 2003 pelo Papa João Paulo II. Foi o mesmo Joseph Ratzinger, já como Papa Bento XVI, que aprovou e promulgou o Compêndio, através dum *motu proprio* publicado a 28 de Junho de 2005.p.3.

todos os tempos ofereceram à contemplação e à admiração dos fiéis os factos salientes do mistério da salvação, apresentando-os no esplendor da cor e na perfeição da beleza. Isso é um indício de como hoje, mais do que nunca, na civilização da imagem, a imagem sagrada pode exprimir muito mais do que a própria palavra, uma vez que é muito eficaz o seu dinamismo de comunicação e de transmissão da mensagem evangélica»³⁰.

De facto, não somos mais os mesmos depois da contemplação de uma obra que nos remete ao sagrado. A experiência atinge lugares do nosso coração onde jamais seriam alcançados pela razão. É um caminho privilegiado, de uma autêntica experiência de fé.

Vivemos, entretanto, numa época de contradições. O divórcio entre a arte e o sagrado apontado por Paulo VI³¹ na década de 60, mas que tem as suas raízes no pensamento iluminista do século XVIII, trouxe consequências também dentro da igreja: iconografias inadequadas, desconhecimento da composição dos espaços litúrgicos, decorações vazias de sentido, educação artística sem ligação com a vida (ou simplesmente ausência de educação para a arte!).

João Paulo II³², na sua Carta aos Artistas, propôs um novo diálogo entre fé e cultura, entre Igreja e Arte, do qual resultariam novas manifestações da Beleza. Felizmente, as sementes lançadas começam a despontar em solos férteis. Aqui e ali vemos iniciativas que resgatam a função da arte sacra como as "escadas de Jacó" que elevam e fortalecem o espírito para o anúncio do Reino de Deus aqui e agora.

Em resumo, os símbolos e as imagens foram utilizados ao longo dos séculos, nos ambientes de culto, como forma de intensificar a fé, transmitindo os mistérios da

³⁰*Ibid.*

³¹ Vivemos, entretanto, numa época de contradições. O divórcio entre a arte e o sagrado apontado por Paulo VI na década de 60, mas que tem as suas raízes no pensamento iluminista do século XVIII, trouxe consequências também dentro da igreja: iconografias inadequadas, desconhecimento da composição dos espaços litúrgicos, decorações vazias de sentido, educação artística sem ligação com a vida (ou simplesmente ausência de educação para a arte!).
<http://comunidadesenhordavida.org.br/formacaoTexto.asp?IDArea=45&IDTexto=285>.

³²***O artista, imagem de Deus Criador*** Ninguém melhor do que vós, artistas, construtores geniais de beleza, pode intuir algo daquele pathos com que Deus, na aurora da criação, contemplou a obra das suas mãos. Infinitas vezes se espelhou um relance daquele sentimento no olhar com que vós — como, aliás, os artistas de todos os tempos —, maravilhados com o arcano poder dos sons e das palavras, das cores e das formas, vos pusestes a admirar a obra nascida do vosso génio artístico, quase sentindo o eco daquele mistério da criação a que Deus, único criador de todas as coisas, de algum modo vos quis associar. ***Carta do papa João Paulo II aos artistas 1999*** Copyright © Libreria Editrice Vaticana, Internet Lisboa 16-07-2010. Ver anexo nº29.

religião e conceitos que, através do génio dos artistas, se tornavam compreensíveis, e parte da vida do povo.

O estudo de tal iconografia, que abrange representações fiéis aos textos canónicos, assim como também de fontes apócrifas ou heréticas, constitui um valioso instrumento para compreensão da evolução do pensamento humano.

O uso actual da expressão arte sacra abrange manifestações artísticas de artistas vinculados à cultura de sua época (eruditos) e aquelas produzidas pelo homem do povo, que por intuição atende às solicitações do ambiente em que vive.

O II Concílio do Vaticano, no capítulo VII, na *constituição sobre a Sagrada Liturgia*, (a arte e os objectos sagrados), sublinha uma legitimidade teológica das imagens sagradas, pedindo que nelas se reflecta a verdade da fé e a autêntica beleza³³.

Deve-se reflectir sobre o facto de que entre as maiores obras-primas da arte figurativa se encontram obras criadas no âmbito do culto, inspiradas pela fé, exigidas pela devoção. A fé não é estranha à arte, a fé é um acontecimento vivido por alguns, e que sempre o exprimirá de alguma forma, e na via da expressão encontrará também o artístico. Arte, como expressão genuína da interioridade humana, não conseguirá prescindir do destino do Homem, pois de uma maneira ou doutra pronuncia-se sobre o sagrado e sobre o divino.

As imagens que representam Deus, os Anjos e os Santos, comunicam sobre o mistério divino. O poder da imagem, tal como a palavra, também comunica acerca do mistério de Deus, baseando-se na verdade de que Jesus Cristo não é só o Verbo de Deus mas também a Sua imagem.

Durante e depois do II Concílio do Vaticano passou a haver uma maior difusão na escolha de obras de arte sacra para evitar erros dogmáticos³⁴ combater a superstição, defender a simplicidade evangélica, promover uma racionalidade moralizadora, retirar o que se considera pobre em valor estético³⁵.

³³ «122. Entre as mais nobres actividades do espírito humano estão, de pleno direito, as belas artes, e muito especialmente a arte religiosa e o seu mais alto cimo, que é a arte sacra. Elas tendem, por natureza, a exprimir de algum modo, nas obras saídas das mãos do homem, a infinita beleza de Deus, e estarão mais orientadas para o louvor e glória de Deus se não tiverem outro fim senão o de conduzir piamente e o mais eficazmente possível, através das suas obras, o espírito do homem até Deus». http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html.

³⁴ *Concilio Ecuménico, Vaticano II*, p.20.

³⁵ *Ibid.*, p.122 -123.

O material conduz ao imaterial, assim as imagens e os objectos têm uma importância e um papel na espiritualidade do homem. Esta função também supera a mera pedagogia descobrindo a importância que podem ter as imagens para a espiritualidade. Contudo talvez se tenha menosprezado a influência positiva que sobre a vida espiritual de tantas pessoas tiveram imagens que vão merecer a qualificação de Arte.

Os monumentos feitos pelo povo de Deus, com tudo o que contêm, continuam a ser meios de fé. A escultura no nosso caso não deixa de ser um anúncio permanente da Igreja e do Evangelho, tornando-a passível como meio de comunicação, de poder ser admirada e contemplada, fazendo repercutir com clareza um convite a quem dela se aproxima.

A experiência estética pode converter-se, no início, de uma catequese no encontro e como testemunho da fé. A Arte Sacra é, por si só, indispensável ao processo da nova evangelização.

Duas palavras que, a nosso ver, substituem e ao mesmo tempo aproximam mais o que é tido como arte religiosa (pouco abrangente) devemos dar-lhe o nome de «obras espirituais ou espiritualizantes³⁶». Para diferenciar uma arte que representa um aspecto religioso, mas que não é tida como um objecto cultural ou alfaia litúrgica. Se outrora o termo arte religiosa abrangia todas as representações de Deus, Jesus, Anjos e os Santos, como também todos os aspectos relatados no Novo Testamento, com estes termos aproxima e dilata mais este conceito, na medida em que o significado de espiritual e espiritualizante é mais forte do que somente Arte religiosa, deixando para a arte sacra um objecto unicamente cultural. Mas vejamos o sentido e a importância destas palavras: espiritual, significa “do espírito ou que se refere ao espírito”. Significa também que qualquer coisa é imaterial. Neste caso uma imagem que representa um espírito, no caso de haver representação apenas serve para nos ilustrar e nos posicionar não perante a imagem, mas o que ela representa. Representando a imagem de uma coisa que não tem imagem – o espírito - não tem corpo ou existência corporal, mas sim a imagem que a ilustra ou representa.

“Espiritualizante” afirma a existência da alma no homem, como um princípio essencial e fundamental, de modo a expor a distinção da matéria e do corpo, razão

³⁶DUARTE, Marco Daniel - *Arte Sacra em Fátima* – uma peregrinação estética – Fundação Arca da aliança, Fatima, 2006,p.11.

absoluta de ser da vida e do pensamento, da existência de Deus, da imortalidade, da alma e da existência de valores espirituais.

A Arte para a Igreja é o melhor registo da sua fé. Seja ela pictórica ou escultórica, elucida-nos sobre pormenores da crença dos nossos maiores, por vezes com alguns erros de representação mas isso não invalida todo o sentido que lhe é dado. A esta compreensão juntamos a representatividade que as comunidades revêem nos valores artísticos e, ao mesmo tempo, conduzindo-as a uma atitude de humildade e gratidão, como préstimo didáctico para a catequese e pregação, sendo certo que aquilo que vemos é absorvido melhor do que aquilo que ouvimos, O próprio S. Tomás de Aquino enumera várias razões para a introdução de imagens: instrução dos analfabetos e recordação diária do mistério da Encarnação. A imagem é mais eficaz do que a palavra. O hábito de ilustrar o ensinamento religioso com imagens que se veneram é um processo sábio. Assim, quando se ilumina uma imagem que se venera e cuja festa se celebra faz sentido porque não se explicam numa homilia os símbolos que embelezam o sacrário.

A acção humanizadora da igreja³⁷ começa pelos sinais que predisõem o coração a escutar o anúncio. A Arte Sacra, e sobretudo aquela de que a igreja dispõe para o culto, é gratuitamente disponível à apreciação de qualquer passante.

Veja-se o caso das pessoas que não vão regularmente à missa, mas que entram em locais de culto (igrejas) apenas para admirarem e ouvirem o silêncio e até retomar caminhos de bem, ajudados pelo fascínio das peças de Arte e alfaias litúrgicas. As obras de arte contribuem inegavelmente para humanizar, e isso já é caminho para Deus e este sendo o verdadeiro sentido da Arte Sacra.

Foi pelo Espírito Santo, que o Filho comunicou à Sua igreja, que esta pode ser compreendida, assimilada e vivida. A revelação do Verbo (razão), a “lógica” de Deus, é inseparável da sua revelação, do seu sopro, que constantemente se actualiza e por isso o torna vivo em cada um de nós. Para responder ao verbo, conferindo à criação animação e vida leva Deus a constatar que tudo o que criara «era muito bom»³⁸.

Assim, em todas as suas formas, a Arte Sacra (religiosa, espiritual ou espiritualizante) é a manifestação indirecta do Espírito Santo, a revelação da sua virtude

³⁷ CLETO, Dom Albino –“Património e Evangelização” - CommunioRevista Internacional Católica – Património Cultural da Igreja – universidade católica Portuguesa,Lisboa,1996, p.47.

³⁸ Carta do Papa João Paulo II aos artistas 1999. Anexo nº 29

natural, ou seja da potencialidade criativa que na criação comunicou à natureza humana.³⁹

Assim, o Espírito Santo de Deus é, na Arte, e em qualquer das suas formas, o mais elevado expoente. Se a arte não é divina é porque é criada pelo Homem, mas ao mesmo tempo representa uma renúncia ao pecado, e representa a grandeza criativa do Homem na beleza eterna. Como toda a criação está sujeita ao tempo, por isso que não se lhe pode atribuir eternidade intemporal de Deus, afirma-se, ainda assim de uma maneira ou de outra, porque participou nela misteriosamente.

As Encíclicas saídas do II Concílio do Vaticano «fascinam a Igreja Católica num patamar que a constitui como um interlocutor na construção da modernidade, sem ceder às propostas de cariz científico ou racionalista»⁴⁰.

Deve procurar-se um profundo conhecimento da verdade revelada e não descurar a ligação com o seu tempo⁴¹, com o intuito de alcançar um conhecimento mais completo da fé.

No artigo 122, do «Sacrosanctum concilium», podemos constatar que nas actividades do espírito humano estão de pleno direito as Belas artes, e muito especialmente a arte religiosa, e, no seu mais alto expoente, a arte sacra: «Elas tendem por natureza a exprimir de algum modo, nas obras saídas das mãos do Homem a infinita Beleza de Deus»⁴².

E, neste sentido, podemos ler ainda «Para que os artistas se sintam compreendidos pela Igreja na sua actividade e tenham uma conveniente liberdade, tenham mais facilidade de contactos com a comunidade Cristã. A Igreja deve também reconhecer as novas formas artísticas».⁴³

Deste modo, o conhecimento de Deus é inteiramente mais manifestado. A pregação evangélica torna-se mais compreensível ao espírito dos homens e aparece como que integrada nas suas condições normais de vida.

No capítulo VII do II Concílio Ecuménico do Vaticano, «a Igreja julgou-se sempre no direito de ser como o seu árbitro, escolhendo de entre as obras dos artistas as

³⁹*Ibid.*

⁴⁰ PEREIRA, José Carlos Francisco, *Neotomismo e Arte Moderna Brotéria (1902-1960)* - Fundação Lisboa, Lisboa 2002, p.36.

⁴¹ Sinopse, documentos conciliares, Vaticano II, Concílio Ecuménico Vaticano II, Editorial A. O.- Braga, 1979, p.27.

⁴²*Ibid*p.80, 112.

⁴³*Ibid*, p.82.

que estavam de acordo com a fé, a piedade e as orientações veneráveis da tradição e que melhor pudessem servir ao culto.»⁴⁴

A Igreja teve a preocupação de que as alfaias sagradas contribuíssem para a dignidade e beleza do culto, aceitando todo o progresso e as mudanças que ocorrem com o decorrer do tempo. Também a Igreja nunca considerou ter um estilo próprio e aceitou todos os estilos, a Arte de todos os tempos, para servir com a devida reverência e a devida honra, os ritos sagrados.

Ao promover uma autêntica obra de arte sacra prefere-se uma beleza que seja nobre. As obras de arte que não se coadunam com a fé e os costumes, e com a piedade cristã, ofendem o genuíno sentido religioso. A enorme preocupação de que toda a arte para as acções litúrgicas seja arte sacra é justificada por ser a única que permite uma participação activa dos fiéis.

Achamos importante deixar, em anexo, um excerto das cartas dos dois Papas pós Vaticano II, relativamente à questão do quanto a arte, e neste caso a arte sacra, foi importante para a História da Igreja como o é hoje na nova evangelização do séc. XXI⁴⁵.

No âmbito da arte Sacra, achamos ser importante a explicação do *exnihilo sui et subiect*⁴⁶, tal como a necessidade e importância da arte, e do artista, para a Igreja Católica Apostólica Romana.

Ex nihilo nihil fit é uma expressão que deriva do latim que significa *nada surge do nada*. É uma expressão que indica um princípio metafísico⁴⁷ (não é qualquer ser, mas do *ser enquanto ser*) segundo o qual o ser não pode começar a existir a partir do nada. O princípio em causa pode ser colocado em relação à origem do universo. Dado que o universo existe, então, ou existiu sempre, ou teve um começo. Se teve um começo, então significa que surgiu do nada, porque o universo, é por definição, tudo o que existe. Mas isto contradiz o princípio de que nada surge do nada. Logo, se o princípio está correcto, o universo existiu sempre. Seguindo este tipo de raciocínio, o universo não surgiu do nada, mas de um Deus criador, e que esse Deus existiu sempre. Criar é fazer algo na sua totalidade, do nada. O oleiro não faz o vaso do nada mas de uma coisa: o barro. Mas

⁴⁴ Concílio Ecuménico Vaticano II, Editorial apostolado da Oração, Braga, 8ª Edição 1979, p. 39

⁴⁵ Ver anexo nº29

⁴⁶MORA, José Ferrater – *Dicionário de Filosofia*. Texto preparado por: Eduardo Belsunce e Ezequiel Olasso, Traduzido do Espanhol por: António José Massano e Manuel Palmeirim, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1978. p.194

⁴⁷ O objecto da investigação da metafísica não é qualquer ser, mas do ser enquanto ser. Examina o que pode ser afirmado sobre qualquer coisa que existe por causa da sua existência e não por causa de alguma qualidade especial que se tenha. *Metafísica de Aristóteles*, Livro XII, Tradução de Lucas Angioni. Cap. 7, p. 10-13.

Deus faz com que o universo sem a existência prévia de qualquer coisa, sem qualquer fim anterior, "ex nihilo sui et subiecti". Mas não no sentido de que Deus não é nada como usar o material para formar o universo, porque nada é nada. Fazer alguma coisa do nada é uma operação inimaginável. Porque nada não pode ser representado ou imaginado. Do nada vem algo. Somente a pré-existência do Ser na sua plenitude, com infinito poder, pode fazer sem nada antes. Deus não usa nada, apenas existe onipotência. Deus não depende de nada no seu ser e na sua actuação. O oleiro depende do seu poder e do barro. Pode ser um oleiro hábil, mas com a sua habilidade sem o barro, ele não podia fazer nada. A criação é um poder infinito, embora o efeito, a pessoa seja um ser finito. Criar significa, então, não fazer nada, formar um ser do nada. A linguagem bíblica sugere este significado na primeira palavra do Génesis: «No princípio criou Deus os céus e a terra». O termo criado expressa uma acção de um poder extraordinário cujo tema é Deus.

A reflexão após o Exílio é uma crescente compreensão do âmbito da intervenção divina inicial no segundo livro de Macabeus, é apresentado como um resultado do nada (7:28)⁴⁸. Os Padres da Igreja e teólogos vão esclarecer o significado da acção divina, falando da criação "do nada" (creatio ex nihilo, mais precisamente, ex nihilo sui et subiecti). No acto da criação de Deus é o exclusivo e directo o novo ser, com exclusão de qualquer matéria pré-existente.

Uma possível explicação que já havíamos tentado fazer sobre a expressão ex nihilo sui et subiecti nas paginas: 44 e 47 deste nosso trabalho, que passamos a citar:... A fé não é estranha à arte, a fé é um acontecimento vivido por alguns, e que sempre o exprimirá de alguma forma, e na via da expressão encontrará também o artístico. Arte, como expressão genuína da interioridade humana, não conseguirá prescindir do destino do Homem, pois de uma maneira ou doutra pronuncia-se sobre o sagrado e sobre o divino.

As imagens que representam Deus, os Anjos e os Santos, comunicam sobre o mistério divino. O poder da imagem, tal como a palavra, também comunica acerca do mistério de Deus, baseando-se na verdade de que Jesus Cristo não é só o Verbo de Deus mas também a Sua imagem...

...Neste caso uma imagem que representa um espírito, no caso de haver representação apenas serve para nos ilustrar e nos posicionar não perante a imagem mas o que ela representa. Representando a imagem de uma coisa que não tem imagem – o

⁴⁸Bíblia Sagrada-8ª edição 1978, II Livro de Macabeus, P.645.

espírito, não tem corpo ou existência corporal, mas sim a imagem que a ilustra ou representa...

Como também afirma José Carlos Pereira⁴⁹, «Se na idade média as regras da obra de arte se destinavam à correcta reprodução da realidade criada por Deus, mostrando que a obra criada pelo homem é uma, verdadeira, boa e bela porque deriva da obra criada por Deus – sendo a beleza daquela um reflexo e testemunho da infinita Beleza Divina -»

Assim Deus, é onnipresente, onnisciente, onnipotente, onnipresente, sendo que o Cristianismo propõe uma nova concepção de vida e de mundo, onde necessariamente se há-de acomodar, igualmente, uma outra concepção de arte.

⁴⁹ PEREIRA, José Carlos Francisco, *Neotomismo e Arte Moderna Brotéria (1902-1960)* - Fundação Lisboa, Lisboa 2002, p.52

4. A OBRA de ARTE SACRA de DOMINGOS SOARES BRANCO

O homem é formado em parte pela razão, em parte pela emoção. A maneira como reage aos estímulos da complacência extrínseca tem a ver com sua história de vida, com os costumes da sua comunidade. Uma obra de arte pode despertar a sensação de agrado ou de desagrado. Os artistas exteriorizam as suas emoções, mas também o fazem para que o público possa usufruir das suas emoções quando contempla a sua arte.

A experiência estética possui natureza contemplativa, ao contrário da experiência cognitiva, na qual só interessa a ampliação dos conhecimentos. Pessoas que conhecem diversos estilos de arte, são capazes de identificar rapidamente uma obra e o seu lugar de origem, enquanto a experiência estética contribui para enriquecer a percepção, e é um momento a ser experimentado.

A experiência estética varia de acordo com a história de vida do sujeito. É como se a obra pudesse oferecer estímulos diferentes a cada pessoa. A experiência estética, portanto, pressupõe a participação activa do público.

O artista que queira servir a Deus na Igreja não pode senão medir-se como a "imagem", a qual faz perceptível o mundo invisível. Ao artista cristão pede-se, portanto, um compromisso particular: o de representar a realidade criada e, através dela, esse "mais além" que a explica, funda, redime. A arte figurativa não deve temer como inabitual, a "narração", a arte é sempre narrativa, tanto mais quando se põe ao serviço de uma história que sucedeu num tempo num espaço. Pela particularidade desta tarefa, ao artista pede-se também que saiba "o que narrar": conhecimento evangélico, competência teológica, preparação histórico-artística e amplo conhecimento de toda a tradição iconográfica da Igreja.

A obra de arte sacra, portanto, constitui um instrumento de catequese, de meditação, de oração, sendo destinada «ao culto católico, à edificação, à piedade e à instrução religiosa dos fiéis; os artistas, como recorda a já muitas vezes citada mensagem da Igreja aos artistas, "edificaram e decoraram os seus templos, celebraram os seus dogmas, enriqueceram a sua liturgia e devem continuar a fazer isso»⁵⁰.

⁵⁰*Carta do Papa João Paulo II aos artistas* - Vaticano, 4 de Abril de 1999, Solenidade da Páscoa da Ressurreição. Anexo nº29.

Assim também hoje nós somos chamados a realizar no nosso tempo obras e trabalhos dirigidos “a edificar o homem e a dar Glória a Deus”, como recita a *Sacrosanctum Concilium*⁵¹: «Seja também cultivada livremente na Igreja a arte do nosso tempo, a arte de todos os povos e regiões, desde que sirva com a devida reverência e a devida honra às exigências dos edifícios e ritos sagrados. Assim ela poderá unir a sua voz ao admirável cântico de glória que grandes homens elevaram à fé católica em séculos passado».

Toda a verdadeira obra de arte fala de Deus. Não apenas pelo conteúdo, mas por acender em nós o desejo de uma beleza mais alta. Assim reflecte D. Marcos Barbosa⁵², no seu artigo "A Arte Sacra", e continua citando Baudelaire⁵³: «a nossa natureza, exilada no imperfeito, desejaria apoderar-se imediatamente, na terra mesmo, do paraíso revelado.»

Há obras de arte, porém, que expressam abertamente o tema divino, são chamadas de arte religiosa ou cristã. Dentro desta "categoria" é que se encontra a arte sacra.

A arte sacra não é somente uma obra de arte, e não ainda uma obra de arte cristã, mas uma obra de arte litúrgica! Aqui está o ponto central e decisivo para a escolha da iconografia, ou seja, das imagens e pinturas que compõem o espaço sagrado, a igreja. A arte sacra está voltada ao culto.

A igreja não é museu, nem depósito de imagens, mas um lugar vivo onde o Sagrado se manifesta, onde a comunidade se reúne para celebrar a presença de Deus no seu meio. A liturgia, centrada na Trindade, deve atrair os fiéis e envolvê-los nesta atmosfera da Jerusalém celeste. Daí a pergunta: as imagens, as pinturas, os painéis das igrejas contribuem para unificar a liturgia, para levar ao “centro”? Ou contribuem para a dispersão, para a distração dos fiéis?

Na verdade, tudo o que compõe o espaço sagrado deveria apontar para esta única realidade: estamos reunidos em nome da Trindade. Assim, as músicas, as vestes, os

⁵¹ Concílio Ecuménico Vaticano II, p.39

⁵² Dom Marcos Barbosa, OSB, nascido Lauro de Araújo Barbosa (Cristina, MG, 12 de Setembro de 1915 — Rio de Janeiro, 5 de Março de 1997), foi um monge beneditino brasileiro e padre católico, escritor, poeta e membro da Academia Brasileira de Letras.

⁵³ Charles Baudelaire; (09 de Abril de 1821 - 31 de Agosto de 1867) foi um poeta francês que também produziu um trabalho notável como ensaísta, a arte crítica, e pioneiro tradutor de Edgar Allan Poe .

gestos, as peças do altar, o incenso, as pessoas...tudo deveria convergir para Deus, sem dispersão. Não viveríamos mais profundamente a liturgia?

Centralizando em Deus a nossa vida, não seríamos como liturgias vivas para o mundo? Portanto, não é pouco sabermos a diferença entre arte religiosa e arte sacra, a fim de nos aproximarmos cada vez mais Daquele que é o Belo por excelência.

Através do conhecimento e admiração do património clássico e medieval de arte sacra (desde a arte sacra greco-romano), o Renascimento italiano iniciou um ciclo e um período impar. O princípio que está na base do surgimento da arte sacra é, considerado como eficaz meio de comunicação, pelo seu carácter catequético.

Quando pensamos em arte sacra, pensamos numa infundável viagem ao passado. Passado, que revela uma intenção memorialista, ilustrativo nas mensagens e sentidos, esse que, hoje, pode contribuir para um pórtico de acesso a uma realidade cheia de significados e de memórias. Instrumento estético oficial das grandes comemorações da Igreja – os meios de comunicação ocupam a tarefa de transmitir os valores simbólicos que estão de acordo com os interesses morais de uma catequese feita pelo homem e para o homem, participação activa de todos num esforço de actualizar e contextualizar a produção destes novos objectos estéticos. O objecto estético é determinado pelo seu distanciamento da vida prática. Exige que o espectador o perceba e o descodifique através de uma percepção essencialmente estética, diversa da linguagem usual da vida prática. Por meio duma postura reflexiva no acto actualizando o sentido da obra, incorporou-se novos códigos de entendimento, uma percepção do mundo diferentes da habitual. Apelando à participação activa do espectador, os conceitos e procedimentos da tradição de arte na Igreja como liturgia ou alfaia litúrgica não são de modo algum antiquados no contexto actual de produção. A evolução natural das formas é o meio principal, embora não exclusivo, da modificação ocorrida na conjectura actual. O processo da transformação, esse sim, foi extremamente lento e gradual, à imagem dos processos que acompanharam o desenvolvimento das restantes artes.

4.1 OS SANTOS-ICONOGRAFIA

Entre os católicos, santo é aquela que viveu uma vida exemplar na terra e a quem a Igreja Católica considera que está certamente com Deus. Os santos são mais

vulgarmente conhecidos pelo martírio, virtude heróica, e milagres. Como resultado destes dons, católicos em todo o mundo rezam aos santos, e honram-nos celebrando os seus dias festivos, mencionando-os de tempo a tempos na celebração da Missa, colocando estátuas e pinturas a eles alusivas, entesourando seus pertences mundanos, bem como seus restos físicos, e dando os seus nomes aos filhos e às suas igrejas.

O processo pelo qual a Igreja Católica determina quem é santo designa-se canonização. O candidato tem que ter falecido há pelo menos cinco anos, antes que um processo de santidade possa ser oficialmente iniciado. Quando uma pessoa religiosa muito respeitada morre, o bispo local tem que deixar que a reputação de santidade dessa pessoa cresça por si só. Se a devoção das pessoas aumenta, e continua durante cinco a dez anos depois da morte da pessoa, então o bispo é autorizado a iniciar uma investigação oficial da vida e obra do candidato, de modo a ver se a reputação de santidade é fundada na verdade.

Há dois diferentes níveis de honra para os santos indivíduos que faleceram. Aquelas pessoas que são veneradas localmente, ou por ordens religiosas de padres ou freiras são beatificadas. Sendo veneradas com o título de "beato". Somente as que são canonizadas pelo Papa são realmente santos. Esta distinção é virtualmente ignorada pela maioria dos católicos. A mais completa compilação dos santos católicos, *Bibliotheca Sanctorum*, é promovida pela Congregação pelas Causas dos Santos, um dos nove ministérios da Santa Sé, que supervisiona a canonização dos santos. No passado, o processo era mais extenso e minucioso, pois antes de João Paulo II se tornar Papa havia um longo complexo processo que conduzia à canonização. Houve, realmente, no Vaticano, um ofício cujo propósito era fazer tudo o que pudesse para expor o lado negativo do candidato, de modo a assegurar que nenhum indivíduo fosse indevidamente honrado. Houve realmente, no Vaticano, um ofício cujo propósito era fazer tudo o que pudesse para expor o lado negativo do candidato, de modo a assegurar que nenhum indivíduo fosse indevidamente honrado. Esse ofício era conhecido como o do "Advogado do Diabo". Nos anos recentes, o ofício do "Advogado do Diabo" tem sido afastado, e o processo de canonização foi agilizado. João Paulo II beatificou e canonizou mais indivíduos do que todos os outros papas juntos no século vinte.

Quando uma pessoa é canonizada, os católicos ficam seguros de que podem rezar com confiança a esse santo para que interceda junto de Deus em seu benefício. O nome da pessoa é acrescentado à lista de santos e é determinado um dia festivo no qual ela será honrada na celebração da Missa. Alguns santos são indicados como

intercessores especiais junto de Deus em benefício de certas causas ou grupos de pessoas. Eles são chamados Santos Padroeiros. A Igreja Católica faz distinção entre o tipo de adoração que pode ser dada a Deus, *latria*, e a veneração própria para os santos, *doulia*. Contudo, na prática, esta distinção é frequentemente difícil de manter. Os santos e suas histórias são parte integrante da fé católica e um meio importante do seu ensino aos católicos e de como cumprir essa fé, e por isso havendo uma ligação especial dos católicos com os santos aos quais rezam. É comumente aceite que os santos não se esquecem das provações que suportaram enquanto estavam na terra e, aproximando-se de Deus, dão mais força àqueles que nela permanecem.

4.1.1 SÃO FRANCISCO XAVIER⁵⁴

Nascido Francisco de Jaso y Azpilicueta (Xavier, 7 de Abril de 1506 -, 3 de Dezembro de 1552). Enquanto São Francisco evangelizava no Oriente, contavam-se muitas histórias a seu respeito, e dizia-se que era capaz de prever o futuro, ver acontecimentos que se desenrolavam à distância e com boas palavras acalmar as tempestades marítimas. A imagem de São Francisco Xavier surge geralmente associada a um símbolo composto por um caranguejo com um crucifixo nas tenazes. Este símbolo relaciona-se com um dos milagres que lhe é atribuído⁵⁵.

Nesta escultura o material usado é resultado de uma técnica muito desenvolvida pelo escultor, sendo ele mesmo o precursor desta técnica, isto é, cobre repuxado soldado a liga de prata.

A folha de cobre é cortada, dobrada na calandra⁵⁶ e batida na bigorna, levada ao sítio, depois soldada peça a peça (pode dizer-se que, por exemplo, e para formar

⁵⁴Ver anexo nº 1

⁵⁵Segundo a tradição, esse milagre deu-se certo dia, quando São Francisco Xavier navegava ao largo das ilhas Molucas, quando rebentou um temporal. Os marinheiros, aflitíssimos, julgando que chegara o último dia das suas vidas, gritavam em altas vozes pedindo a Deus misericórdia. Como de costume, São Francisco manteve a serenidade, pegou no crucifixo de madeira que sempre trazia consigo e mergulhou-o nas águas revoltas. As Ondas desfizeram-se logo e o crucifixo desapareceu no mar. Quando o navio chegou à praia e os tripulantes desembarcaram, viram sair das ondas um enorme caranguejo que trazia o crucifixo perdido para o devolver ao dono. São Francisco Xavier recolheu-o sem dizer palavra e o caranguejo voltou para o mar.

⁵⁶ Ver anexo nº26, figura nº2

uma mão, o trabalho tem de ser minucioso, pelo conjunto de peças que no fim irão ser soldadas entre si).

A folha de cobre desta escultura, de grandes dimensões, tem uma espessura de 8mm. Foi toda construída peça a peça, o panejamento do hábito foi feito em cima de uma estrutura de aço, moldado à mão com a ajuda de maços e maçaricos.

O frontão que sucede a escultura é suportado por dois arcos com vários elementos sobre a vida do santo. Foi feito do seguinte modo: foi desenhado, digitalizado, e recortado a laser, por fim, cada elemento foi soldado nos arcos. Foi feito um estudo iconográfico, baseado na vida do Santo, que permitiu, por meio de desenhos, descrever toda a sua vida desde o nascimento até à morte.

Este frontão equilibra a escultura principal, e funciona como “lembrete” do quanto este Santo foi importante na evangelização do Oriente.

Podemos constatar também a representação rigorosa que o autor faz dos documentos de que dispõe, o que confere a esta peça um conhecimento erudito da iconografia referente a este Santo. A arte que conferiu a este conjunto escultórico concedeu-lhe numa figuração teatral. Foi convocado a transformar um espaço público que, com este conjunto, se torna notoriamente mais sagrado. O autor estudou peça a peça tendo em atenção a luz. Soares Branco ao conceber esta escultura, que representa o Santo e a sua biografia (frontão), conseguiu um o resultado final bastante feliz. A representação dá continuidade às preferências do autor, recorrendo sistematicamente o tratamento da forma de maneira académica e atemporal. À semelhança de várias obras do escultor, também esta adopta uma deliberada simplificação na passagem à obra final.

Esta escultura foi concluída em 2001, baseada na iconografia de São Francisco Xavier patrono de Setúbal; o material é cobre repuxado; linhas firmes e enérgicas; a incidência da luz é bastante boa; a textura é lisa e a cor é de cobre patinado; a mão do Santo com a cruz marca o movimento; no espaço, está inserido num jardim público de grandes dimensões.

4.1.2 SÃO FRANCISCO DE ASSIS⁵⁷

Giovanni di Pietro diBernardone, mais conhecido como São Francisco de Assis (Assis, 5 de Julho de 1182 — morreu a 3 de Outubro de 1226 em Porciúncula. A sua atitude foi original quando afirmou a bondade e a maravilha da Criação, quando se dedicou aos mais pobres dos pobres e quando amou todas as criaturas, chamando-as de irmãos. Alguns estudiosos afirmam que a sua visão positiva da natureza e do Homem, que impregnou a imaginação de toda a sociedade da sua época, foi uma das bases que levaram à formação da filosofia da Renascença⁵⁸.

Na capela do Convento dos Capuchos, conjunto onde esta escultura se insere, está datada de 1953, medindo 1.30cm Foi encomendado pelo dono do Convento, o Duque de Palmela, e por um grupo de Instituições do qual fazia parte a Câmara Municipal de Almada⁵⁹.

Ao analisarmos esta escultura, deparamo-nos com a influência da imaginária oitocentista. O autor quis mostrar um frade simples no seu hábito de Franciscano. Esculpido com alguma serenidade e delicada modelação, mostra uma presença corporal característica destes frades. A sombra desta peça projectada no nicho deixa antever uma quase perfeita leitura da obra. De salientar também o material de que esta é feita: técnica barrista destes monges⁶⁰.

O tema iconográfico está obviamente relacionado com a maneira como este santo é representado, o que neste caso, em concreto, faz lembrar a devoção dos frades místicos da Serra da Arrábida, pois S. Francisco está com as mãos postas sobre o peito, e não com as pombas ou pomba, como é iconograficamente conhecido. Esta escultura tem uma linguagem comum a muitas peças oitocentistas. Realça-se a qualidade do

⁵⁷ Ver anexo nº2.

⁵⁸ SICARI, António M.-*Atlas Histórico dos Santos*, Edições Inapa, Lisboa,2006, p.149

⁵⁹ Ver anexo nº2.

⁶⁰ A cerâmica consiste na fabricação de objectos, tanto utilitários quanto artísticos, modelados numa pasta composta de argila. A argila é um material plástico, facilmente moldável, que se solidifica sob a acção do calor. A sua composição, que varia de acordo com os locais de onde é extraída, apresenta certos elementos minerais que determinam a cor, a porosidade e dureza da peça, bem como a temperatura a que pode ser submetida sem que sofra deformações. Os objectos de cerâmica podem ser lustrados ou esmaltados e dividem-se em três grupos diferentes de produtos - terracota, grés e porcelana - , segundo o grau de cozimento e a composição química do material utilizado.

relevo, apresentando uma linguagem acadêmica plena de vigor escultórico. Foi concluída em 1953, baseada na iconografia de São Francisco de Assis (neste caso em concreto como frade Franciscano místico); o material é barro com a técnica dos frades capuchos; linhas de contorno suave; a incidência da luz é fraca pois está no interior de uma antiga capela; a textura é lisa e a cor é de barro cozido e patinado; as mãos do Santo cruzadas sob o peito anulam o movimento.

4.1.3 SÃO DOMINGOS

Caleruega,c. 1170 - Bolonha, Itália. Fundou a Ordem das Monjas Dominicanas (1207), em Prouille, e a dos frades pregadores Dominicanos (1215), em Toulouse. Regressou a Toulouse, e escolheu a Regra de Santo Agostinho. O sucessor de Inocêncio III, Honório II. Concede a aprovação dos Frades Pregadores pela bula *Religiosamvitam* (22.12.1216). Foi prodigiosa a sua actividade nos últimos cinco anos de vida. Indo a Roma, visitou os frades em Espanha, Provença, Paris e Bolonha, convocou e presidiu aos dois primeiros Capítulos Gerais em Bolonha (1220 e 1221). Uma tradição, lembrada por muitos papas, dá-o como instituidor do Rosário. Morreu ao regressar da pregação na Missão no Norte de Itália. Doze anos depois, foi canonizado e o seu culto espalhou-se largamente. “Varão evangélico” e “homem apostólico” são os títulos que melhor o definem.

Esta escultura está inserida no conjunto do Convento dos Capuchos, tal como a anterior.⁶¹ Iconograficamente este Santo é representado com vários atributos: com barba ou sem barba, estrela brilhante vermelha sobre a fronte, um cão preto com uma tocha na boca, um livro e uma flor-de-lis, um rosário e ainda uma fogueira onde se queimam livros heréticos.

Neste caso concreto, existe um desenho⁶² do santo inserido num nicho, mas quando falamos da peça original deparamo-nos com a imaginária oitocentista; parece-nos que o autor quis mostrar um frade simples no seu hábito de Dominicano. Modelado com alguma serenidade, baseia-se numa gramática figurativa, e mostra uma presença

⁶¹ Ver anexo nº3

⁶² Ver anexo nº3

corporal característica destes frades. Modelado com formas despretensiosas, mas elegantemente arredondadas na zona do capuz e do hábito, segura um dos seus atributos mais clássicos: o livro.

4.1.4 SÃO JOÃO DE DEUS⁶³

Montemor-o-Novo, Alentejo, um outro grande herói de seu nome João. Nasceu no dia 8 de Março de 1495, na Rua Verde, numa habitação modesta, de gente humilde e honrada. De todas as realizações de Soares Branco, esta é que se encontra mais próxima da escultura do gótico⁶⁴. É fruto de uma encomenda directa das autoridades civis e religiosas, empenhadas na construção da Igreja de São João de Deus, em Lisboa. No projecto, historicista por natureza, inspirado na figura do Santo nas igrejas góticas do Carmo (Lisboa) e Graça (Santarém), o elemento de maior alcance simbólico foi entregue ao escultor Domingos Soares Branco. O artista concebeu uma escultura evocadora da glória histórica deste Santo, em posição axial, segurando na mão uma romã junto do qual se ajoelha uma figura de um enfermo.

Esta figura leva-nos a uma apresentação de uma figura distanciada do mundo das formas anatomicamente normais. Conduz ao *hieratismo* típico das antigas esculturas góticas. À semelhança de vários projectos do escultor, também este adopta uma deliberada simplificação na passagem à obra final. Esta escultura foi encomendada pelo

⁶³ Ver anexo nº4

⁶⁴A escultura Gótica representa a segunda grande escola internacional de escultura europeia a florescer na Idade Média, entre aproximadamente meados do século XII e do século XVI, evoluindo a partir da escultura românica e dissolvendo-se na escultura do Renascimento e do Maneirismo. Quando os valores clássicos voltaram a ser apreciados no Renascimento a escultura dos séculos imediatamente anteriores foi vista como disforme e rude, sendo-lhe dado o nome de *gótica*. Ao contrário, o seu aparecimento, a arte gótica foi vista como inovadora e foi chamada de *opus modernum* (trabalho moderno), sendo a escultura uma das suas mais como uma arte autónoma. A primeira fase desenvolveu um estilo austero, estilizado, com proporções alongadas e um aspecto geral hierático, desejando transmitir uma impressão de espiritualidade, bastante longe da anatomia real de um corpo. Evoluindo para o naturalismo e realismo, a partir de uma progressiva absorção de influências clássicas e uma maior observação da natureza.

poder Eclesial em 1953, como em cima referimos, e é feita de cimento, pintado e patinado. Mede 1,80cm, tem a inscrição Ano Jubilar 1953-1978.⁶⁵

Esta escultura foi feita em 1953, baseada na iconografia de São João de Deus, ostenta linhas firmes e enérgicas; a incidência da luz não é das melhores; a textura é lisa e a cor é baseada no escuro clássico das peças cultuais; a mão do Santo com a cruz, e a outra apoiada no enfermo, marcam o seu movimento; no espaço está inserida numa parede lateral da Igreja de São João de Deus, em Lisboa.

4.1.5 SÃO JOÃO EVANGELISTA⁶⁶

Foi um dos doze apóstolos de Jesus e além do Evangelho segundo João, também escreveu as três epístolas de João (1, 2, e 3) e o livro do *Apocalipse*. São João Evangelista (6-103) nasceu em Batsaida na Galileia. Filho do pescador Zebedeu e de Maria Salomé, uma das mulheres que auxiliaram os discípulos de Jesus. João e o seu irmão mais velho, Tiago, foram convidados a seguir Jesus, logo depois dos apóstolos Pedro e André.

Segundo os registos do Novo testamento, João foi o apóstolo que seguiu com Jesus, na noite em que foi preso, e foi corajoso ao ponto de acompanhar o seu Mestre até à morte na cruz.

A História conta que João esteve presente, e ao alcance de Jesus, até à sua última hora, e que lhe foi entregue a missão de tomar conta de Maria, Mãe de Jesus.

Esta escultura faz parte do conjunto “Calvário húngaro; o equilíbrio do conjunto é evidente: um jogo de volumes entre os corpos das figuras, desenhando um triângulo em que o vértice é Jesus. Desenha-se de uma forma muito clássica, até, maneirista por vezes. As vestes quase rígidas, mas, ao mesmo tempo, cheias de volume e movimento. As tonalidades do sol na brancura do mármore de Estremoz irradiam uma grande claridade, tornando-se um espelho para o olhar; terá sido de propósito, por ter sido posta

⁶⁵ A técnica do cimento armado, que a partir do século XX superou a arquitectura tradicional em ferro e vidro, foi possível graças ao emprego do cimento. Cimento é um material fabricado a partir da mistura de calcários e argilas que, submetida a elevadas temperaturas, liberta água e gás carbónico e dá origem a compostos químicos muito resistentes.

⁶⁶ Ver anexo nº5

no Monte da Transfiguração, e talvez por isso a textura daquelas peças tenha ficado tão lisa e brilhante. É possível perceber que algumas expressões corporais foram alteradas; este facto vê-se na progressiva realidade do projecto, à medida que se caminha nas fases intermédias. Esta escultura concluída em 1972, foi baseada no livro de João (19,17 e 30), o material é mármore branco de Estremoz; linhas firmes e enérgicas; a textura é lisa; as mãos levantadas do Santo marcam o movimento; no espaço, está inserido num jardim público de grandes dimensões que fazem parte do Complexo via Sacra, Calvário dos Húngaros, Valinhos, Fátima.

4.1.6 SÃO JOÃO BAPTISTA⁶⁷

O trabalho de salvação, que nos faz nascer novamente da água e do Espírito, começou com o nascimento de Jesus, e pelo modo como lavou os pecados do mundo ao receber o Baptismo de São João Baptista, no Rio Jordão. No baptismo de Jesus está escondido o mistério da remissão dos pecados, o mistério do nascer da água e do Espírito.

João Baptista (Judeia, 2 a.C. - 27 d.C.) foi um pregador judeu, do início do século I. Segundo a narração do Evangelho de São Lucas, João Baptista era filho do sacerdote Zacarias e Isabel, prima de Maria, mãe de Jesus. Foi profeta e é considerado, principalmente pelos cristãos ortodoxos, como o "profeta" que anunciou o Messias, Jesus Cristo. Baptizou muitos judeus, incluindo Jesus, no rio Jordão, e introduziu o baptismo de gentios nos rituais de conversão judaicos, que mais tarde foram adoptados pelo cristianismo.

a) É uma escultura de Atelier e de cavalete⁶⁸: o seu tamanho mede 40cm. A técnica descrita no vazado de bronze: o trabalho começa com barro verde que é moldado com os dedos e a ajuda de teques.⁶⁹ Seguidamente, é passado a gesso, por

⁶⁷Ver anexonº6

⁶⁸ Veranexo nº6 a)

⁶⁹ Ver anexo nº6 b)

formador de gesso; só quando este trabalho está concluído, é que se passa para a fundição de bronze, e neste caso sob o processo de areia perdida⁷⁰.

Esta escultura é de 1963, e encontra-se na Capela Hospital de Santa Maria, sobre a pia Baptismal, fazendo uma ligação perfeita entre o bronze e o mármore de Estremoz.

b) Uma outra escultura de São João Baptista é este baixo-relevo que assinala o baptismo de Jesus Cristo. No espólio da Oficina-Museu Soares Branco, este baixo-relevo é um dos mais antigos que se conservam do autor, e nele se testemunha já uma das principais dominantes da sua obra: o cultivo criterioso dos diferentes passos do processo criativo, estudando diferentes composições e respostas de materiais aos desafios de projecto⁷¹.

É concebida plasticamente e concretizada com a noção de ser uma massa bidimensional, o volume concentrado que lhe dá força. Formalmente está implícito um baixo-relevo com a base quadrada e redonda em cima. A ascendência é evolutiva. A modelação é tratada em síntese, aliás muito usual no trabalho de Domingos Soares Branco. Simples com um nivelamento perfeito, uma anatomia bem desenhada e um panejamento simples, a composição apresenta-se equilibrada. Mede 1.08 cm a maqueta pertence ao Museu Oficina Soares Branco em Maфра. É de gesso, sendo o original do estabelecimento prisional de Sintra e encontra-se na capela Baptismal⁷².

⁷⁰O bronze foi utilizado na criação de objectos artísticos desde a remota Antiguidade. É feita desse material grande parte das obras clássicas que perduraram até a actualidade. Exemplos disso são as estátuas do "Posêidon da Beócia" ou as dos "Cavalos gregos" da Basílica de São Marcos, em Veneza, magníficos exemplares da escultura grega em bronze, ou a "Loba capitolina", mostra da técnica escultórica dos etruscos, herdada pelos romanos. A utilização do bronze, como material para esculturas, presente também nas culturas chinesa e japonesa antigas, alcançou expressões sublimes durante o Renascimento. Entre as obras principais figuram as portas do baptistério de Florença, de L. Ghiberti

⁷¹Resina é o nome dado a qualquer composto orgânico natural ou sintético que consista numa substância líquida não-cristalina ou viscosa. A maioria das gomas e resinas naturais são produtos, fossilizados ou não, da exsudação de certas plantas, especialmente pinheiros e outras coníferas. As resinas fossilizadas denominam-se copais. As resinas sintéticas não se diferenciam claramente dos plásticos e, da mesma forma que as resinas naturais, têm larga aplicação na produção de vernizes, medicamentos, sabões e tintas. Os principais tipos de resinas termoplásticas são o polietileno, o policloreto de vinila, o poliestireno, os acrílicos, o politetrafluoretileno e os silicones. Entre as termorrígidas destacam-se as resinas fenólicas (baquelita), as nitrogenadas (ureia e melanina), a epóxi (usada em adesivos e no revestimento de soalhos conhecido como sinteco), as de poliéster reforçado (de múltipla aplicação, inclusive para fazer embarcações, pranchas de surfe, telhas e piscinas) e as de poliure.

⁷²Ver anexo nº6 a)

4.1.7 SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA⁷³

São Pedro de Alcântara, de nome de baptismo Juan de Garabito y Vilela de Sanabria (Alcântara, 1499 — Arenas de San Pedro, 18 de Outubro de 1562) foi um frade franciscano espanhol que nasceu no seio de uma família nobre. Estudou Direito na Universidade de Salamanca, mas abandonou os estudos e tomou uma vida religiosa em 1515 no convento de São Francisco de los Majorretes, perto de Valência de Alcântara, onde toma o nome de frade Pedro de Alcântara. Foi ordenado em 1524, com 25 anos⁷⁴.

Viajou até Portugal para reformar uma das Províncias Franciscanas da altura. Estabeleceu-se na Serra da Arrábida, sendo bastante apreciado pelo rei D. João III. Fundou uma série de mosteiros para os chamados Arrábidos (ou Capuchos, noutras zonas do país). Escreveu toda a Regra da Comunidade em Azeitão. Em 1555, iniciou a reforma da ordem dos Capuchinhos mediante as regras "Alcântarinas", hoje conhecidas como de "Estrita Observância". Mais tarde, foram os Arrábidos que foram colocados no Convento de Maфра por D. João V. Acabaram por ser expulsos aquando da implantação do Liberalismo, e foram reintegrados na Ordem Franciscana. Foi beatificado pelo papa Gregório XV, em 1622, e canonizado por Clemente IX em 1669.

Escultura em terracota, apresenta-se como um trabalho difícil, por ter de trabalhar sem volume por dentro, aliás muito parecido com o da folha de cobre. A posição do frade de joelhos não deixa o panejamento ter mais volume, se bem que a anatomia que é sugerida é perfeita. Os atributos iconográficos desta escultura são bastante simples, ostentando apenas os estigmas nas mãos. Para esta representação, Soares Branco não lhe coloca qualquer cenário que lhe sirva enquadramento. Insere-se no conjunto de peças feitas por Domingos Soares Branco em 1953, nesta técnica dos monges barristas.

Sobre esta escultura, como sobre outras, existem algumas histórias: durante a revolução republicana, os monges foram expulsos do Convento da Arrábida e parte do espólio escultórico foi destruído. Quando os ânimos se acalmaram, e já sem os frades, a população foi ao Convento e colou bocados de umas esculturas noutras, Dizia-se que

⁷³Ver anexo nº7

⁷⁴TAVARES, Jorge Campos – *Dicionário de Santos*. 3ª Edição: Lello Editores, Porto, Abril de 2001, p.122

esta escultura tinha a cabeça de São Pedro de Alcântara e o corpo de São Francisco e isto pelos “estigmas” que este ostenta, atribuídos a São Francisco.

Esta escultura foi concluída em 1953, e é baseada na iconografia de São Pedro (estigmas nas mãos), o material é barro cozido (sessenta anos à intempérie da Serra da Arrábida), linhas firmes e enérgicas, a incidência da luz é bastante boa, a textura é lisa e a cor é de barro patinado pelo tempo; as mãos do Santo abertas e o corpo levemente inclinado marcam o movimento; no espaço está inserido num jardim privado (fundação Oriente) de grandes dimensões e com mar pela frente.

Depois do Convento ter sido comprado pela fundação Oriente esta história continuou e a escultura nunca foi inventariada como sendo de 1953 encomendada pelo Duque de Palmela a Domingos Soares Branco. Achamos estranho dada a referência descrita pelo autor, e depois de analisado o trabalho: a face magra muito própria do seu trabalho, e o gosto pelo Gótico: mãos também elas “assinadas” na sua elegância, o panejamento enquanto trabalho exemplar na modelação do barro, que é característico de Soares Branco. Por fim pedimos autorização, e trepamos o muro: lá estava a assinatura “Domingos Soares Branco 1953”, incisa com o teque no barro verde, se porventura fosse assinado posteriormente via-se que tinha sido gravado e não era o caso.

4.1.8 SANTA MARIA MADALENA⁷⁵

Maria Madalena é descrita no Novo Testamento como uma das discípulas mais dedicadas de Jesus Cristo. É considerada santa pelas igrejas Católica, Ortodoxa e Anglicana, sendo celebrada no dia 22 de Julho. O nome de Maria Madalena indicia ser natural de Magdala, cidade localizada na costa ocidental do Mar da Galileia⁷⁶, sendo referenciada em diversos Evangelhos⁷⁷.

⁷⁵ Ver anexo nº8

⁷⁶PINTO, Paulo Mendes; Dias, Maria Julieta-*A verdadeira História de Maria Madalena*, Lisboa: Casa das letras, 2006O que se pode, com rigor histórico, saber sobre Maria Madalena. Quem foi Maria Madalena? Na personagem que normalmente designamos por Maria Madalena encontram-se várias outras figuras e diversas tradições religiosas. Os pequenos e poucos trechos que os Evangelhos nos fornecem sobre esta mulher encaixaram perfeitamente em medos e sonhos repensados ao longo de séculos.

a) Maria Madalena do Calvário Húngaro, em mármore branco, mede 1,80m: Esta escultura não faz parte do triângulo Nossa Senhora, São João e Jesus, mas ajuda à composição cujo vértice é Cristo. Sem romper com o conhecimento clássico que configuram a história da Igreja, aqui o artista usa de uma liberdade criativa e mesmo de composição, proporcionando ao conjunto escultórico uma maior harmonia. Esta figura tem menos aspereza do que as restantes⁷⁸; ela é mais serena, mais doce, talvez tomando como modelo alguém próximo do Escultor⁷⁹. Talvez tivesse sido de propósito tal insistência luminosa, próxima do que narra sobre o momento evangélico, também acontecido num monte⁸⁰.

A proporção do conjunto é evidente e firma-se entre outros no sensato jogo dos vultos corpóreos. Madalena não entra nos vértices deste triângulo, mas apenas ajuda a estabelecer o ângulo da base; Maria Madalena auxilia a harmonia do conjunto: o observador descansa da violência do restante conjunto escultórico; esta figura não pode ser observada com o mesmo sentido de severidade que se verifica nas restantes: ela é mais calma, mais imperturbável, mais agradável de ver. Este conjunto tem um notório movimento e uma brancura alva empregue pelo sol: «debaixo da luz solar intensa, torna-se num espelho de textura brilhante que dificulta o olhar do observador»⁸¹.

Esta escultura foi concluída em 1972, e está baseada no relato de Lucas sobre Santa Maria Madalena (Lucas 10:38-42); o material é mármore branco de Estremoz; linhas suaves com uma incidência de luz bastante boa; a textura é lisa e a cor é branca; o movimento, marcado pela posição de Santa Maria Madalena de joelhos, posiciona-a prostrada aos pés da Cruz; no espaço, está inserido num jardim público de grandes

Os evangelistas referem-na escassas vezes. Além de se ter criado uma insolúvel confusão entre algumas mulheres que foram acompanhando Jesus, há todo um inevitável esquecimento de que a figura real terá sido alvo.

⁷⁷ A presença de Maria Madalena nos Evangelhos: Ela acreditava que Jesus Cristo era realmente o Messias. (Lucas 8:2; 11:26; Marcos 16:9). Madalena esteve presente na crucificação e no funeral de Cristo, juntamente com Maria de Nazaré e outras mulheres. (Mateus 27:56; Marcos 15:40; Lucas 23:49; João 19:25) (Mateus 27:61; Marcos 15:47; Lucas 23:55). No sábado após a crucificação, saiu do Calvário para Jerusalém com outros crentes para poder comprar perfumes, para preparar o corpo de Cristo; forma como era costume funerário. Permaneceu na cidade durante todo o sábado, e no dia seguinte, de manhã muito cedo, "quando ainda estava escuro", foi ao sepulcro, achou-o vazio, e recebeu de um anjo a notícia de que Cristo havia ressuscitado e foi-lhe dito que devia informar tal facto aos apóstolos. (Mateus 28:1-10; Marcos 16:1-5,10,11; Lucas 24:1-10; João 20:1,2; compare com João 20:11-18). Nada mais se sabe sobre ela a partir da leitura dos Evangelhos Canónicos.

⁷⁸ DUARTE, Marco Daniel, *Arte Sacra em Fátima uma peregrinação estética*, Fundação Arca da Aliança, Fátima, Outubro, 2006, p.155

⁷⁹ Ver anexo nº8 a)

⁸⁰ Ibid.pp155

⁸¹ DUARTE, Marco Daniel, *Arte Sacra em Fátima uma peregrinação estética*, Fundação Arca da Aliança, Fátima, 2006.p.155

dimensões que faz parte do Complexo - Via-sacra, Calvário dos Húngaros, Valinhos, Fátima.

b) Maria madalena do convento da Arrábida⁸². Terracota: (técnica descrita na nota 58) mede 40cm. Está inserida num nicho em muito mau estado. É uma estatueta cultual. Tem como atributo um crânio, e as regras bem representados, surgindo recostada. Trabalho de “atelier”, e de cavalete, na representação das mãos e volumetria das roupagens, movimento mesmo estando recostada. O traço é muito comum em Soares Branco, recorrendo a características formais, mas já com um leve desejo de transição. É precisamente a interpretação exacta que o autor faz da iconografia que confere a esta escultura uma superioridade erudita. Veio inclusivamente provocar um afastamento entre o nicho (vedado com grades) e o público usufruidor do espaço da escultura, o que torna esta mesma escultura um marco de erudição, e até mesmo de intelectualização.

Esta escultura foi concluída em 1953, baseou-se na iconografia de Santa Maria Madalena (o livro, o crânio e as regras); o material é barro cozido (60 anos à intempérie da serra da Arrábida), apresenta um conjunto de linhas suavizadas pelo trabalho de modelação; a incidência da luz é bastante má, pois está inserida num nicho; a textura é lisa e a cor é de barro patinado pelo tempo; o corpo, levemente encostado, insinua um subtil movimento; no espaço está inserido num jardim privado (fundação Oriente) de grandes dimensões e com mar pela frente.

4.1.9 SÃO LUIS DE GRIGNION⁸³

Louis-Marie Grignion, mais conhecido como São Luís Maria Grignion de Montfort (31 de Janeiro de 1673 Montfort-sur-Meu. Com 12 anos de idade, entrou no Colégio Jesuíta de São Thomas Becket, em Rennes.

É uma das esculturas da colunata no Santuário de Fátima (1960). O tratamento anatómico e o panejamento assim como a imagem de Nossa Senhora e o Menino, que o

⁸²Ver anexo nº8 b)

⁸³ Ver anexo nº9

transporta na mão, são bem conseguidos e trabalhos, na pedra não deixando nenhuma parte da peça por esculpir.

A escultura é modelada com formas naturais, mas elegantemente arredondadas nas zonas do hábito e dos atributos mais clássicos (Nossa Senhora e o Menino Jesus), como se tratasse de uma apresentação ao mundo Mariano.

Esta escultura foi concluída em 1960, baseada na iconografia de São Luís Maria Grignon de Montfort (o livro e o Menino); o material é de pedra branca (calcário); linhas firmes e enérgicas; a incidência da luz é bastante boa; a textura é lisa e a cor é de branco patinado pelo tempo; a mão direita do Santo suporta um livro, onde Nossa Senhora e o Menino se apoiam; a mão esquerda levemente levantada e o corpo levemente inclinado marcam o movimento; no espaço está inserido na colunata do Santuário de Fátima.

4.1.10º SANTO CONDESTÁVEL⁸⁴

D. Nuno Álvares Pereira também conhecido como o Santo Condestável, Beato Nuno de Santa Maria, hoje São Nuno de Santa Maria, ou simplesmente Nuno Álvares Pereira (Paço do Bonjardim ou Flor da Rosa, 24 de Junho de 1360 – Lisboa, 1 de Novembro de 1431), foi um nobre e guerreiro português do século XIV que desempenhou um papel fundamental na crise de 1383-1385. Após a morte da sua mulher, tornou-se carmelita entrando na Ordem em 1423, no Convento do Carmo, que mandara construir como cumprimento de um voto e onde permaneceu até à morte, tomando o nome de Irmão Nuno de Santa Maria.

Foi beatificado em 23 de Janeiro de 1918 pelo Papa Bento XV, através do Decreto *Clementíssimus Deus* e consagrado em 6 de Novembro. Iniciado em 1921, o processo de canonização foi interrompido em 1940 por razões essencialmente políticas. O país festejava então os Centenários da Fundação de Portugal e da Restauração da Independência, e Salazar desejava que a canonização do Beato Nuno se revestisse de uma pompa nunca vista e num ambiente de grande exaltação nacionalista, incluindo

⁸⁴Ver anexo nº10

uma possível visita papal a Portugal, para que o próprio Sumo Pontífice presidisse às cerimónias da Canonização; no entanto, o Papa de então (Pio XII) recusou, profundamente incomodado com o significado altamente político que o processo estava a ter, pelo que foi suspenso e, por assim dizer, caiu num certo "semi-esquecimento", só tendo sido reiniciado em 2004, por vontade do Cardeal Patriarca de Lisboa, D. José da Cruz Policarpo

Entretanto, em 1953 foi inaugurada a Igreja do Santo Condestável, sede da Paróquia do mesmo nome, em Campo de Ourique (Lisboa), que contou com a Procissão de Transladação das Relíquias, desde o Largo do Carmo, no meio de honras militares e de um intenso entusiasmo popular (segundo testemunhos da época, mais de metade do povo de Lisboa esteve presente na consagração da Igreja e nas restantes cerimónias religiosas) e com a presença dos mais altos dignitários da Nação.

No consistório de 21 de Fevereiro de 2009 - acto formal no qual o Papa ordenou aos Cardeais para confirmarem os processos de canonização já concluídos -, o Papa Bento XVI anunciou para 26 de Abril de 2009 a canonização do Beato Nuno de Santa Maria, juntamente com quatro outros novos santos. O processo referente a Nuno Álvares Pereira ficou concluído na Primavera de 2008, noventa anos após sua beatificação. D. Nuno Álvares Pereira foi finalmente canonizado como São Nuno de Santa Maria pelo Papa Bento XVI às 9h 33min (hora de Portugal), do dia 26 de Abril de 2009. É o Padroeiro dos Escuteiros Católicos de Portugal (Corpo Nacional de Escutas).

Encomenda directa das autoridades civis e religiosas, empenhadas na construção da Igreja do Santo Condestável, em Lisboa. O projecto, historicista por natureza, inspirado na figura de D. Nuno Álvares Pereira e nas igrejas góticas do Carmo (Lisboa) e Graça (Santarém), contou com a colaboração de muitos artistas ligados à estética estado-novista: Vasco Morais Palmeiro (Regaleira) (projecto geral de arquitectura); Leopoldo de Almeida (escultor, autor do portal principal-coro, neo-gótico); Portela Júnior e Francisco Rebocho (pintores, responsáveis pelo mural da capela-mor); Almada Negreiros (vitrais). No entanto, o elemento de maior alcance simbólico o frontal do túmulo-relicário, onde solenemente se colocaram as pretensas relíquias de D. Nuno Álvares Pereira em 14 de Agosto de 1951, foi entregue ao escultor Domingos Soares Branco.

Trata-se de uma das primeiras peças do escultor, ainda enquanto estudante de Belas Artes (curso que viria a concluir dois anos depois). Com uma técnica de baixo-relevo, Soares Branco concebeu uma peça (obra) evocadora da glória histórica de D.

Nuno, ilustrando o seu escudo (enquanto Conde de Ourém) em posição axial, em torno do qual se ajoelham quatro figuras vestidas à época, representando soldados nobres que o acompanharam nas suas batalhas vitoriosas contra Castela. Para a concepção destas figuras, o escultor recorreu a modelos dos seus colaboradores, e a uma pintura (das poucas que se conhecem dele) – a segunda figura do lado esquerdo.

Para o frontal do túmulo-relicário de D. Nuno Álvares Pereira, Soares Branco realizou um primeiro projecto bidimensional. À semelhança de numerosas obras posteriores, também nesta se detectam diferenças estruturantes entre o desenho original e o estudo, e entre estes e a peça final. Inicialmente, os quatro nobres soldados, que acompanham o escudo, amparavam-no, como se o depositassem em algum lugar; no estudo, e também na peça final, as figuras limitam-se a venerar o escudo, memória imagética do tumulado. Finalmente, registam-se pequenas alterações de composição nas posições e atributos das figuras, bem como no formato e conteúdo da legenda epigráfica que acompanha a cena (muito mais simples e directos na obra final do que no estudo inicial). É de presumir que o conceito que deu origem à peça tenha sido discutido (e submetido à aprovação) com os seus professores, especialmente com Leopoldo de Almeida, na dependência do qual Soares Branco trabalhou no Santo Condestável de Lisboa. No espólio da Oficina-Museu Soares Branco, este desenho a aguarela e caneta sobre papel, colado em cartolina azul⁸⁵, é um dos mais antigos que se conservam do autor e nele se testemunha já uma das principais dominantes da sua obra: o cultivo criterioso dos diferentes passos do processo criativo, estudando diferentes composições e respostas de materiais aos desafios de projecto.

Esta escultura foi concluída em 1953, baseada na iconografia tumular castrense, sendo o material pedra Lioz; linhas firmes; a incidência da luz é má pois está inserido no altar; a textura é lisa, salvo o baixo-relevo com as armas do Santo e quatro nobres em posição orante, e a cor é o branco patinado pelo tempo; a falta de movimento é marcada por ser um túmulo/relicário assente em leões passantes; no espaço, está inserido no altar-mor da Igreja de Santo Condestável Lisboa.

⁸⁵ Ver anexo nº10 (desenho)

4.1.11º SANTO ANTÓNIO⁸⁶

Santo António de Lisboa ou de Pádua, nasceu em Lisboa, provavelmente a 15 de Agosto de 1195, numa casa junto das portas da antiga cidade (Porta do Mar), que se pensa ter sido o local onde, mais tarde, se ergueu a Igreja em sua honra.

a) O Santo António de Lisboa em Roma

A Igreja de Santo António dos Portugueses é uma igreja barroca, situada no centro de Roma, que funciona como igreja nacional da comunidade Portuguesa visitante ou residente naquela cidade.

A igreja foi sucessivamente projectada por Martino Longhi (1638), Carlo Rainaldi (1657), e finalmente por Cristoforo Schor (1697), no local de outra construída no século XV por iniciativa do cardeal Antão Martins de Chaves. A abóbada aduelada, construída entre 1674 e 1676, foi concebida por Rainaldi. Os tectos têm estuques de Pompeo Gentile com frescos de Salvatore Nobile. O altar principal tem uma Aparição à Virgem; numa das capelas existe um monumento neoclássico, em honra de Alexandre de Sousa, esculpido por António Canova em 1808. Outra das capelas contém um Baptismo de Cristo, da autoria de Giacinto Calandrucci, a Circuncisão de São João Baptista de Nicolas Lorrain, e um monumento também da autoria de Giacinto Calandrucci. Noutra capela, existe um monumento fúnebre dedicado ao embaixador Manuel Pereira de Sampaio, por Pietro Bracci, datado de 1750 e, numa outra, três trabalhos de Nicolas Lorrain: Natividade, Adoração pelos Reis Magos e Repouso no Egito. A primeira capela do lado esquerdo, tem como peça sobre o altar uma Virgem com o Menino e os Santos António e Francisco da autoria de Antoniazzo Romano.

Em 1957-58, Domingos Soares Branco é bolseiro nesta Igreja, em Roma tendo-se ocupado da transformação da fonte do jardim-Páteo Nesta sua permanência em Roma elabora uma serie de desenhos, descritos em anexo⁸⁷ de onde resulta um arco ogivado em forma de nicho. Para este conjunto escultórico, Domingos Soares Branco executa dois medalhões com os fundadores da obra Dom Antão Martins e de Dona Guiomar

⁸⁶ Ver anexo nº12.

⁸⁷ Ver anexo nº12 c).

(retrato da Senhora Dona Fernanda Soares Branco). É de salientar que toda esta obra e conversão deste arco já existente, foi inserido uma estatueta de Santo António, feita pelo escultor o seu professor, Leopoldo de Almeida⁸⁸.

Com o propósito de contextualizar a importância de Santo António para os portugueses bem como para o escultor, achamos que seria de extrema importância referir este conjunto escultórico em que a escultura principal (Santo António) não é da sua autoria, mas o facto de ter sido bolseiro nesta instituição e de ter feito todo o projecto desta intervenção artística⁸⁹.

b) O Santo António Doutor da Igreja⁹⁰, de Domingos Soares Branco é de Terracota, técnica dos monges Barristas do Convento dos Capuchos. É uma imagem do santo, muito pouco conhecida (a mais usual na Arte sacra é o Santo António e o Menino). A representação iconográfica do Santo baseia-se no Evangelho apoiado nas mãos, a figura muito austera, cuja silhueta se relaciona com um verdadeiro Patriarca e Doutor da Igreja. A silhueta apresenta bem cuidada, num trabalho de modelagem perfeito; já a anatomia, singela, envolta num panejamento modelar.

c) Uma das obras mais originais da obra de Soares Branco foi efectuada em 1981 e inaugurada no dia 12 de Maio de 1982⁹¹, por ocasião da visita papal de João Paulo II ao nosso país. Colocada no adro da Igreja de Santo António⁹² e à sombra da Sé de Lisboa, adquiriu imediatamente o estatuto de obra de grande devoção local; compõe-se de duas partes essenciais: a estátua, propriamente dita, representa o santo na sua iconografia tradicional, em posição majestática e com o livro nas mãos, sobre o qual repousa o menino, sendo a ligação entre as duas figuras plenamente conseguida; a estrutura assenta numa composição de micro-arquitectura seccionada por arcos neo-românicos, em cujo intradorso se representaram episódios que remetem para a lenda do santo e para a história de Lisboa, destacando-se a barca que transportou o corpo de São Vicente até a capital, alguns milagres efectuados por Santo António (cura do homem de muletas, salvação do seu pai da forca, milagre dos peixes...), a morte do santo e a sua posterior canonização.

⁸⁸ Ver anexo nº12 c).

⁸⁹ Ver anexo nº12 c).

⁹⁰ Ver anexo nº12 b).

⁹¹ FERREIRA, Rafael Laborde e VIEIRA, Manuel Lopes. *Estatuária de Lisboa*, Lisboa, Câmara municipal de Lisboa, 1985.p.35.

⁹² Ver anexo nº12 a).

Na sua aparente complexidade, esta realização é o exemplo acabado de como o processo conceptual subjacente a cada escultura impôs, por vezes, níveis acentuados de narratividade. O Santo, na sua serenidade divina, apresenta-se sobre a sua história terrena, cujos episódios mais marcantes foram esculpidos em arcos neo-românicos, a remeter para os longínquos séculos XII e XIII, em que o santo viveu. Entre estas duas dimensões (terrena e celestial) localiza-se a representação da Sé-Catedral de Lisboa, não apenas por ter sido o local onde Santo António fez os seus primeiros estudos, mas também porque é um símbolo (o mais importante) da presença do culto Cristão no solo Lisboeta.

A opção pela colocação da estátua sobre plinto - a sugerir um fundo histórico e monumental concreto - já havia sido ensaiada no Nuno Álvares Pereira (1972) do Museu Militar, Lisboa, repousando a figura do Condestável de D. João I sobre uma composição do mesmo género.

Esta Estátua feita em chapa de cobre martelado e soldado, representa o Santo na sua iconografia tradicional, suportando um livro na mão, simbolizando a pregação e a sabedoria, e o Menino Jesus, segurando uma cruz. A base, perfurada em arcos românicos de estrutura tronco-piramidal, é encimada pela sugestão do templo da Sé. Os arcos são preenchidos com índices cronológicos, representações biográficas e fenómenos taumatúrgicos do Santo.

Achamos nós que para Domingos Soares Branco todo o conhecimento e estudo, dentro de um profundo saber, o levou a concluir diversas peças de cariz religioso baseando-se no aprofundamento do estudo iconográfico e iconológico da história. Não é de estranhar, por isso, que a mitologia surja nas suas obras mais precoces - aquelas em que o escultor teve possibilidade de explorar plenamente a sua formação académica -, mas aparece também associada ao tema da Justiça - neste caso, suavizando-se as formas e associando o carácter intemporal das figuras aos mitos que simbolizam a Justiça divina na tradição cristã.

O corpo é revestido deixando vislumbrar apenas nas extremidades (pés, mãos e rosto), uma derme fina e patinada, símbolo da fragilidade do novo que renasce e vence o velho. A tonsura (corte de cabelo no acto da ordenação) de Santo António é plasticamente bem conseguida, algo similar no tratamento das formas do hábito e do menino Jesus, o qual este Santo apresenta ao mundo com o livro aberto. Fosse outro o espaço desta escultura e ela tornar-se-ia insuportavelmente forte. A sua fortaleza situa-

se num espaço recôndito (mas cheio de historia) não deixando indiferente aqueles que o visitam (largo da Igreja de Santo António – Lisboa).

Esta escultura foi concluída em 1982 e inaugurada pelo Papa quando visitou Portugal nesse ano, baseada na iconografia de Santo António e de aspectos relativos à sua vida (o livro e o Menino); o material é de cobre, com linhas suaves e enérgicas; a incidência da luz é bastante boa; a textura é lisa e a cor é de cobre patinado pelo tempo; as mãos suportam um livro aberto e o Menino; o corpo levemente inclinado marca o movimento; no espaço está inserido no largo de Santo António defronte para a Igreja com o mesmo nome.

4.2 PAPA PIO XII⁹³

Papa Pio XII⁹⁴ nascido Eugénio Maria Giuseppe Giovanni Pacelli; (Roma, 2 de Março de 1876 — 9 de Outubro de 1958), foi eleito Papa no dia 2 de Março de 1939 tendo sido o primeiro Papa Romano desde 1724.

Foi o único Papa do século XX a exercer o Magistério Extraordinário da Infalibilidade Papal – invocado por Pio IX, quando definiu o dogma da Assunção de Maria, em 1950, na sua encíclica *Munificentissimus Deus*. A sua acção durante a Segunda Guerra Mundial tem sido alvo de debate e polémica já que foi um dos principais protagonistas daqueles dias tão carregados de tragédia, quando procurou, com todas as suas forças, evitar a guerra, tendo adquirido uma grande experiência diplomática. Segundo o Papa Bento XVI, depois das Sagradas Escrituras o Papa Pio XII é o autor ou fonte autorizada mais citada nos documentos do Concílio Vaticano II (1962-1965). Este Papa consagrou o mundo e a Igreja ao Imaculado Coração de Maria, em Outubro de 1942, e renovou a consagração em 8 de Outubro desse ano. Consagrou a Rússia em 1952.

Esta escultura feita em mármore de Estremoz, em 1962, encontra-se no recinto do Santuário de Fátima, mede 3m de altura e é de mármore de Estremoz. A estátua de Pio XII é da autoria do escultor Soares Branco, e foi construída em 1961, com ofertas

⁹³Ver anexo nº 11.

⁹⁴http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/index_po.htm.

dos católicos alemães. A figura do Papa Pio XII insere-se no trabalho de Domingos Soares Branco com ajuda dos canteiros havendo uma perfeita percepção deste enquadramento histórico executado segundo concepção artística de Soares branco. Este trabalho é uma lição pedagógica no trabalho de pedra baseado na verdade fisionómica e na indumentária do Papa Pio XII, isto é, os paramentos de Bispo de Roma: cordão de lã (vermelho), palio, que simboliza a união entre ele e toda Igreja, Casula manto por cima dos ombros com uma cruz nas costas, báculo encimado com cruz papal e mitra símbolo máximo do poder Papal.

A sua sombra, projectada no enorme recinto asfaltado, será o ponteiro de possíveis leituras desta obra, um tempo de contemporaneidade em que as esculturas ganham valores externos aos da sua própria matéria. A base tem as armas do Sumo pontífice, a data do seu conclave, esta assinada e datada, e ainda o nome dos dois canteiros que o ajudaram neste trabalho⁹⁵.

4.3 AS VIAS-SACRAS⁹⁶

A Via-sacra, ou Caminho da Cruz, é um caminho de oração muito importante, pois tem como objectivo principal levar as pessoas a meditarem naquilo que é fundamental no Cristianismo: o mistério pascal de Jesus Cristo, a sua morte e ressurreição.

1. Jesus é condenado à morte; 2. Jesus carrega com a cruz; 3. Jesus cai pela primeira vez; 4. Jesus encontra sua Mãe, 5. Simão de Cirene ajuda Jesus a carregar a cruz; 6. Verónica limpa o rosto de Jesus; 7. Jesus cai pela segunda vez; 8. As mulheres de Jerusalém choram por Jesus; 9. Jesus cai pela terceira vez; 10. Jesus é despojado de suas vestes; 11. Jesus é pregado na cruz; 12. Jesus morre na cruz; 13. O corpo de Jesus é retirado da cruz; 14. O corpo de Jesus é colocado no sepulcro; 15. Ressurreição (não se representa).

Estas peças que se interligam representam a ultima parte da vida de Jesus Cristo, onde ele se entrega e é crucificado. São baixos-relevos em gesso pintados e patinados. É uma peça cultural, de salientar a falta do número 15, que é atribuída à Ressurreição de

⁹⁵ Ver anexo nº11.

⁹⁶ Ver anexo nº13.

Jesus. Conhecendo a obra do autor poder-se-á tomar como válida uma perfeita percepção do conteúdo presente neste conjunto de peças que se interligam. Alguns aspectos merecem especial referência pelo procedimento do assunto que Soares Branco lhes empresta: o sofrimento que a figura de Jesus Cristo experimenta, por exemplo nos relevos das três quedas a caminho do calvário é um indicador da segurança escultórica de Soares Branco, permanecendo na característica barroca do *pathos* como aumenta por exemplo a ternura de Maria Madalena (décima segunda e décima terceira estações) ou a quietude de Nossa Senhora (décima quarta estação).

Esta escultura foi concluída na década de 60, baseada na iconografia da via-sacra; o material é gesso dourado a folha de ouro; linhas firmes; a incidência da luz é má (pois está inserido nos arcos dos nichos); a textura é lisa; o movimento é marcado pela representação de cada um dos quadros; no espaço está inserido na base dos arcos da Igreja de São Cristóvão, em Lisboa.

4.4 NOSSA SENHORA⁹⁷

Maria, Mãe de Jesus de Nazaré, segundo a *Bíblia*. Acredita-se que tenha nascido em Jerusalém, cerca de 15 a.C., mas para alguns estudiosos terá sido em Nazaré. A veneração feita à Virgem Maria é conhecida por Marianismo. Os evangelhos canónicos de Mateus e Lucas descrevem Maria como uma virgem. Tradicionalmente, os cristãos acreditam que ela concebeu seu filho milagrosamente pela acção do Espírito Santo. O Novo Testamento começa o seu relato da vida de Maria com a anunciação, quando o anjo Gabriel apareceu anunciando que Deus a escolheu para ser a mãe de Jesus. A tradição da Igreja, e os escritos apócrifos, afirmam que os pais de Maria eram um casal de idosos, São Joaquim e Santa Ana.

A figura de Maria foi uma peça várias vezes repetida na obra de Domingos Soares Branco. Sem querer fazer representações demasiado complicadas ou controversas, optou por representações de algum modo estereotipadas, onde o rosto é quase sempre muito semelhante a outras peças. Mesmo quando comparadas, as imagens de Nossa Senhora com o menino ao colo, são praticamente semelhantes, tendo como

⁹⁷ Ver anexo nº14.

principal objectivo dar ao espectador uma sensação de leveza e candura. Das várias representações de Nossa Senhora, de Domingos Soares Branco, achamos que se deveriam enunciar as seguintes, pelas várias técnicas usadas em cada uma destas Esculturas, como também pela sua importância na Arte Sacra:

a) Nossa senhora da Saúde no Hospital de Santa Maria⁹⁸. Feita em 1960, para a capela do Hospital de Santa Maria, em Lisboa. Mede 80cm, e é feita de gesso policromado. Uma obra invulgar na memória de uma estética de autor, *incontinuada*, mas bastante brilhante de cores e formas, perfeitamente funcional adentro do campo da arte sacra da época que ainda enlevava a obra retabular a qual vai ao encontro das imagens que os doentes ou peregrinos teriam nas Igrejas das suas terras.

b) Nossa Senhora de Fátima no recinto da Oração⁹⁹. Nossa Senhora de Fátima, feita em 1960,4m, para o altar-mor do Santuário. Assim aparece descrito no artigo «A iconografia da Senhora de Fátima: da criação “ex nihilo” às composições plásticas dos artistas» de Marco D. Duarte¹⁰⁰.

Um pouco anterior a esta obra é a escultura de Domingos Soares Branco, datada de 1960, e presentemente colocada no arranjo exterior do centro Pastoral Paulo VI, numa rotunda relvada. Segundo o autor, a escultura terá sido encomendada para um dos mais importantes espaços do santuário, a Basílica do Rosário: esta peça, de mármore branco de Estremoz, foi executada por José Raimundo, de Pêro Pinheiro, e esteve prevista para ser colocada por detrás do altar-mor da basílica do Santuário, para poder ser elevada por um dispositivo mecânico adequado. Tal não sucedeu e, segundo o escultor, «a imagem esteve 16 anos em Pêro Pinheiro». A escultura foi, depois, colocada junto a estrada do Santuário, daí ter advindo o nome por que era conhecida entre os frequentadores da Cova da Iria: Nossa Senhora Caminhante.

Lê-se no jornal do santuário¹⁰¹, que esta escultura começara a ter importância de relíquia e, por isso, foi colocada em Lugar de honra, de modo a adquirir sacralidade para a qual concorre também o facto de a escultura ser afastada da sua inicial função que era a de ser peregrina. A Reitoria do Santuário de Fátima entendeu que ela não deveria sair regularmente em peregrinação, mas só por alguma circunstância extraordinária. Em

⁹⁸Ver anexo nº14 a).

⁹⁹Ver anexo nº14 d).

¹⁰⁰ DUARTE, Marco Daniel –*A iconografia da Senhora de Fátima: da criação “ex nihilo” às composições plásticas dos artistas* (artigo sem data, facultado gentilmente pelo autor).

¹⁰¹ VALINHO; António, “Nossa Senhora de Fátima peregrina do mundo”em *voz de Fátima*, Fátima, Maio de 2004,p.1

Maior de 2000, foi colocada na exposição "Fátima Luz e Paz", onde foi venerada por dezenas de milhares de visitantes. Passados vários anos, mais precisamente no dia 8 de Dezembro de 2003, solenidade da Imaculada Conceição, a imagem foi entronizada na Basílica do mesmo Santuário de Fátima, tendo sido colocada numa coluna junto do Altar-mor.

Das várias imagens da Nossa Senhora de Fátima, que Domingos Soares Branco executou, uma delas é uma peça de grandes dimensões que se encontra num dos jardins de Fátima. Sabendo de antemão que Soares Branco seria um artista que os não desapontaria, foi o eleito para a realização desta peça. O resultado final é uma figura corrente de Nossa Senhora. Está representada com uma nuvem por baixo, símbolo da descida do Reino dos Céus à terra para falar com os pastores. Tem as suas vestes compridas e a cabeça coberta, apresentando um rosto sereno e extremamente afável, com as mãos unidas, em sinal de prece, e segura um terço que lhe cai pelas vestes abaixo. O Escultor criou esta figura segundo uma anatomia clássica e correcta e acentuou a verticalidade da peça, empregando um ar estático e ausente de expressão facial, sugerindo uma postura de orante, ao invés de alguém que está a conversar.

c) Nossa Senhora de Fátima, em biscuit¹⁰² reproduzida pela Fábrica da Vista Alegre. Feita para oferecer ao Papa João II, em 1983, na Postulação dos Videntes; existe também uma réplica na Igreja do Palácio das Necessidades. Normalmente, as Nossas Senhoras de Fátima são representadas no momento em que estão a transmitir a mensagem aos três pastorinhos. Essas figuras surgem, muitas vezes, com uma expressão perfeitamente familiar com uma inclinação da cabeça, reveladora de uma mulher do

¹⁰²A técnica da cerâmica tem no expoente máximo em Portugal a Fábrica da Vista Alegre (Ílhavo). A arte da cerâmica manifesta-se na cultura dos povos desde a mais remota Antiguidade. O estudo das técnicas de fabricação e decoração dos objectos de cerâmica é tido como o "alfabeto" de arqueólogos e historiadores, pois fornece base segura para a reconstrução de muitos aspectos da vida de antigas civilizações. A cerâmica consiste na fabricação de objectos, tanto utilitários quanto artísticos, modelados em uma pasta composta de argila e de materiais purificadores. A argila é um material plástico, facilmente moldável, que se solidifica sob a acção do calor. A sua composição, que varia de acordo com os locais de onde é extraída, apresenta certos elementos minerais que determinam a cor, a porosidade e dureza da peça, bem como a temperatura a que pode ser submetida sem que sofra deformações. As porcelanas podem ser moles ou duras. Moles são as porcelanas artísticas, cozidas entre 1.200 e 1.350o C; duras, as utilizadas para fins científicos, que requerem temperaturas entre 1.350 e 1.500o C. Alguns historiadores designam como cerâmica de pequeno fogo a terracota; e de grande fogo, a porcelana, em que a aplicação dessa camada transparente segue-se a um cozimento apenas provisório. O procedimento mais simples de decoração é aquele em que a peça recebe uma só camada transparente, sob ou sobre a qual se acrescenta a decoração, pintada ou modelada. Quando a decoração é aplicada sob a camada vítrea, as cores utilizadas endurecerão sob a acção do calor. Quando, pelo contrário, são empregues sobre a camada, os procedimentos comuns são o esmalte, que os chineses levaram à perfeição.

mundo terreno, demonstrando simultaneamente um ar terno e familiar. Domingos Soares Branco ao prescindir destes gestos manifestamente humanos, conferiu um maior sentido de imaculada e divina, já por si inerente a esta figura religiosa. É uma peça que merece ser destacada pela inteligente escolha dos materiais, e a leveza com que foi elaborada.

E curioso notar nesta peça a sucinta resolução da forma da imagem, sendo de uma delicadeza extrema. A base, que substitui a tradicional nuvem, surge aqui sob a forma de um aglomerado rugoso e creme de cerâmica, contrastando com a pureza, brancura e simplicidade da imagem, o que lhe confere um ar ainda mais delicado e divino.

d) Nossa Senhora da Conceição no Convento dos Capuchos¹⁰³: Imagem feminina em posição frontal, de pé, sobre peanha, sugerindo nuvens em tonalidade azul, com três Anjos homogêneos, com encarnação creme. Nossa Senhora veste alva em tonalidade branca, levemente plissada na extensão da perna esquerda, caindo até cobrir os pés; a alva apresenta ornamentos em motivos florais de coloração amarela e dourada, a orla, os punhos e a gola da alva são ornados com duas faixas em tonalidades azuis e douradas.

É um trabalho que lembra as peças Barrocas e insere-se muito bem na talha. Esta talha de oratório foi cedida pelo Museu de Arte Antiga, e mesmo não pertencendo ao local integra-se muito bem.

e) Nossa Senhora do Calvário Húngaro¹⁰⁴, em Fátima, o Marianismo é o culto da superioridade espiritual feminina, que considera as mulheres semidivinas, moralmente superiores e espiritualmente mais fortes do que os homens. Esta força espiritual engendra a abnegação, quer dizer, uma capacidade infinita de humildade de sacrifício; esta peça faz parte do conjunto calvário Húngaro.

O mármore branco de Estremoz confere-lhe um austero sofrimento, pela posição inclinada de dádiva ou de clemência. Diferente da outra peça, que representa Santa Maria Madalena, numa atitude de sofrimento também, mas de forma mais resignada. Citando o padre Tolentino Mendonça: «De facto, não há beleza que não seja costurada pelo mistério da cruz, que não nos coloque como Maria e João aos pés da cruz¹⁰⁵».

¹⁰³Ver anexo 14 c).

¹⁰⁴ Ver anexo, 14. f).

¹⁰⁵ MENDONÇA, José Tolentino – *O Tesouro escondido, Para uma arte da procura interior*, Paulinas, Prior Velho 2011. P.70.

f) Nossa Senhora das Misericórdias¹⁰⁶

Esta peça revela toda a sensibilidade de Soares Branco. É uma figura feminina com uma coroa dourada na cabeça, que segura de uma forma extremamente delicada a sua veste, com um rosto meigo e sereno, deixando transparecer a imagem de uma verdadeira Santa. Esta figura representa efectivamente, a Rainha Dona Leonor de Lencastre, a fundadora da Santa Casa Misericórdia de Lisboa. No comprido vestido, desta Nossa Senhora da Misericórdia, surgem as imagens esquematizadas das *Sete Obras Corporais de Misericórdia*.

Esta peça, além de ser dotada de uma grande beleza, torna-se curiosa, pelo pormenor da inserção de imagens simplificadas das *Obras* da Misericórdia nas vestes, criando com isto um processo de caracterização quase que completo e literário, tal como sucede na peça de Santo António já analisada. A peça não se caracteriza somente pelos seus atributos iconográficos, mas também por representações visuais de partes das suas vidas, no caso da Rainha Dona Leonor, pela obra deixada e acções praticadas.

4.5 OS SACRÁRIOS¹⁰⁷

Na Igreja Primitiva, sacerdotes e leigos, após tomarem o pão consagrado nas celebrações eucarísticas, guardavam-se nos sacrários¹⁰⁸ as restantes Hóstias consagradas, a fim de as proteger para depois darem-nas a doentes e outros que não conseguiram assistir à celebração. Quando se iniciou a Paz na Igreja, terminando a perseguição aos cristãos, foi estabelecida a prática de manter a Eucaristia sempre nestes recipientes. Quando as condições financeiras tornavam possíveis, o recipiente era feito geralmente de ouro, com uma pomba dentro, normalmente de prata.

A bandeira é um símbolo da vitória. Frequentemente surge associada à figura do Cordeiro de Deus (Agnus Dei), como um símbolo da Ressurreição e do triunfo de Cristo sobre o pecado e a morte. O imperador Constantino incorporou uma cruz na sua

¹⁰⁶ Ver anexo, 14.

¹⁰⁷ Ver anexo nº15

¹⁰⁸ Sacrário ou Tabernáculo é um pequeno cofre colocado sobre o altar para guardar a píxide ou o ostensório, onde está a Eucaristia. Em muitos casos está situado em capela própria, a Capela do Santíssimo.

bandeira quando foi convertido ao cristianismo após ter tido uma visão: a de uma cruz no alto nas nuvens. A bandeira pode ser e usada como um emblema dos santos. Nas profecias de Isaías¹⁰⁹ e Jeremias¹¹⁰ a bandeira é usada tanto para anunciar o mal como a vitória (Is. 11:12; Jr 4.6;21).

A porta é um símbolo de Cristo, que disse: “Eu sou a porta”. Ela também pode ser usada para simbolizar o convite para a oração e para mostrar que Jesus quer abrir a porta do céu para todos (Jo 10.7-9. Mt. 7.7-8Ap. 3.20).

Quanto aos Sacrários da Igreja do Estreito, e do Hospital de Santa Maria, salienta-se o primeiro pelo seu trabalho em cobre repuxado e o da Igreja do Estreito pela sua pintura:

O Sacrário da Igreja do Estreito¹¹¹ é de cobre repuxado com uma estatueta de Jesus com uma bandeira na mão, pintado com motivos alusivos ao Espírito Santo. É peculiar esta estatueta de Jesus, feita em cobre repuxado soldado a prata, funcionando como um esboço muito característico da sua obra (possível de ver vários esboços no seu museu) e dando ao conjunto um enquadramento muito sóbrio.

O Sacrário da capela do Hospital de Santa em Maria-lisboa¹¹² em Lisboa, é uma peça diferente da peça que está na Igreja do Estreito. Esta insere-se num cilindro de mármore branco de Estremoz tendo como único trabalho de escultura um pequeno baixo-relevo na porta. Trata-se neste caso de trabalho de cinzelação muito minucioso.

A modernidade das formas é tal que o observador comum não terá em conta todo este tipo de permanência imagética de uso verdadeiramente sublime. A sobriedade das linhas destes dois Sacrários dão factura à escultura, e resolvem-se numa cristalização tão medida que bem pode lembrar o rigor da ritualidade cultural, nomeadamente numa das suas mais importantes características: a simbólica.

¹⁰⁹Bíblia Sagrada, Difusora Bíblica. 8ª Edição, Lisboa, 1978.

¹¹⁰*Ibid.*

¹¹¹ Ver anexo 15 a).

¹¹² Ver anexo 15 b).

4.6 JESUS CRISTO

A doutrina católica professa que a salvação do Homem deve-se, para além da graça divina, ao voluntário Sacrifício e Paixão de Jesus na cruz. Este supremo sacrifício deve-se à vontade e ao infinito amor de Deus, que quis salvar toda a humanidade. Além disso, é também fundamental para a salvação a adesão livre do crente à fé em Jesus Cristo e aos Seus ensinamentos, porque a liberdade humana, como um dom divino, é respeitado por Deus, o nosso Criador.

Há um pormenor muito peculiar em todos os Cristos de Domingos Soares Branco, apesar de todas as influências que o escultor vai "colher" à arte clássica do Renascimento, e demais pinturas do mundo ocidental que representam as crucificações: os seus Cristos estão pregados segundo a forma anatomicamente correcta, em que os pregos se encontram nos pulsos, não nas palmas das mãos como era habitualmente representado.

Na obra de Domingos Soares Branco existem varias representações de Jesus Cristo, a saber:

- a) Cristo na cruz, em Luanda.
- b) Calvário húngaro, em Fátima.
- c) Cristo Ressuscitado, na Igreja de São Domingos, em Lisboa.
- d) Senhor dos Navegantes, em Paço de Arcos.
- e) Cristo crucificado, Hotel Pax Fátima.
- f) Cristo na Cruz, feito de pregos exposto no salão nobre da rádio Renascença e no museu Soares Branco em Mafra.

a) Cristo na cruz em Luanda¹¹³. Um outro exemplo é um Cristo Crucificado de grandes dimensões, talvez o de maiores dimensões realizado por Soares Branco. Revela uma deformação anatómica. Neste caso não é uma escultura que apresente uma contorção, já que este apresenta-se excessivamente estilizado, proporcionalmente, os membros estão correctos, mas apresentam uma incómoda magreza. O tronco e os membros inferiores criam um rectângulo contíguo, não se revelando nenhuma forma tipicamente humana, parecendo que estamos na presença de uma figura andrógena. Esta rudeza linear é também reveladora de um sofrimento, um mecanismo utilizado pelo artista para conferir ao espectador uma impressão de desagrado e simultaneamente de

¹¹³Ver anexo nº 16 a).

pena. No entanto, essa ideia é transmitida apenas pela figura de Cristo, pois demonstra serenidade, não aparentando sofrimento nem dor, ou seja, o escultor não consagra o óbvio, não representa, sugere.

Esta escultura foi concluída em 1954, o material é de gesso; linhas suaves e enérgicas; a incidência da luz é bastante boa; a textura é lisa e a cor é branca patinada; no espaço, está inserida no Altar da Igreja da Sagrada família, em Luanda.

b) Calvário húngaro¹¹⁴. A Hungria, que se afirma como "Reino Mariano", tem Nossa Senhora como padroeira. É importante sublinhar que Santo Estevão foi o primeiro rei do mundo inteiro que, em 1038, ofereceu a sua Coroa a Nossa Senhora.

Em Fátima, Via-Sacra começa na Rotunda de Santa Teresa, também conhecida por Rotunda Sul, e acaba no Calvário Húngaro¹¹⁵, onde se encontra a Capela de Santo Estevão, encimada pela Crucificação de Jesus, conjunto escultórico de Domingos Soares Branco. Foi inaugurada a 13 de Outubro de 1992, aquando do septuagésimo quinto aniversário das Aparições de Fátima, na presença do Embaixador da Hungria, já liberta do comunismo.

Nestas esculturas que compõem o Calvário Jesus Cristo, Maria, João Evangelista e Maria Madalena, são peças rígidas, em que Soares Branco optou por uma acentuação geométrica das figuras, com posições manifestamente estáticas, transparecendo uma robustez considerável. Em parte isto derivou do condicionamento a que o escultor ficou sujeito logo à partida, uma vez que as cruces já se encontravam no alto da capela, tendo sido obrigado a conceber as figuras de forma a se encaixarem, com alguma lógica, naquelas cruces disformemente altas e corpulentas, afastando-se consideravelmente do estilo expressionista com que elaborou as esculturas que lhe serviram de estudo prévio; ainda assim, estas apresentam-se carregadas de enorme interesse plástico quer pela sua modelação nervosa e dinâmica, quer pelas suas posições, gestualmente mais impressionáveis e descritivas do episódio religioso que retratam.

De todos os vultos esculpidos, é o esquelético corpo do crucificado o que mais exclama, nos contornos angulosos que apresenta, na cor negra dos cravos que penetram nos pulsos, a este propósito, Soares Branco afirma: tanto historicamente como anatomicamente, os pregos devem ser espetados entre o rádio e o cúbito, deixando as mãos muito esculpidas rasgarem o horizonte, tanto na simbologia como na matéria, pois

¹¹⁴ DUARTE, Marco Daniel - *Arte Sacra em Fátima, Uma Peregrinação estética*, Fundação Arca da Aliança, Fátima, Outubro, 2006, p. 154, 155.

¹¹⁵ Ver anexo nº16 b).

o autor desenhou-o para além do espaço da Cruz, tornando-se a componente de maior importância para a leitura, tanto do conjunto em si como só desta escultura: Cristo morto.

O eixo vertical da Cruz de Jesus divide o conjunto em duas partes; cada uma torna-se quase que independente uma da outra. A figura de Maria Madalena é aquela que dá ao conjunto uma imagem de solenidade, apresentando a morte de Cristo e transformando-se assim na imagem da Igreja adoradora. As duas imagens laterais tornam-se como que os pilares da Igreja em posição *orante*. Sendo a imagem à direita de Jesus, Nossa Senhora, no momento em que Jesus a olha, e diz «mulher eis o teu filho¹¹⁶» (João 19 e 26) torna-se recriação iconográfica do madeiro da Cruz adorado por estas três figuras.

c) Cristo Ressuscitado na Igreja de São Domingos¹¹⁷ (1954). Pelas características do material a talha em madeira foi sempre considerada uma arte menor. Apenas na temática religiosa (as virgens medievais, as procissões de Valladolid ou da Andaluzia, como também a talha alemã) teve alguma predominância. Vasari¹¹⁸ dizia que com a madeira nunca se conseguiria a "carnosidade ou a morbidez" do mármore ou do bronze¹¹⁹.

Representado com uma postura de salvador, os braços abertos indicam que é um Cristo já ressuscitado e recebe o mundo com toda a sua paz misericórdia Não e por mera coincidência que esta peça foi concebida para o Estabelecimento Prisional de Pisão, em Sintra. É uma figura que transmite paz e tranquilidade, ao mesmo tempo que convida o

¹¹⁶ DUARTE, Marco Daniel, *Arte Sacra em Fátima uma peregrinação estética*, Fundação Arca da Aliança, Fatima, 2006, p.154.

¹¹⁷ Ver anexo 16 c)

¹¹⁸http://reocities.com/HotSprings/retreat/8815/talha_em_madeira.htm (12-6-2012)

¹¹⁹No entanto houve momentos da história da arte que o entalho em madeira se situou ao mesmo nível que a escultura em metal ou pedra. Nos impérios antigos do Oriente Próximo, no período arcaico grego, na Europa Medieval, quando toda a escultura era concebida como "colorida". As técnicas não sofreram muitas alterações. Os antigos egípcios já utilizavam ferramentas muito parecidas às actuais: cinzel, serras e foice, machados grandes e pequenos, sovela e broca; a escova de carpinteiro, no entanto parece não ter sido usada até a época grega e romana. A técnica consiste num desgaste de um tronco, vai se retirando pedaços de madeira para conseguir uma figura que no acabamento é lixada e polida. Este sistema tem que ser trabalhado com precisão, pois não admite erros. Por ser a madeira um material perecível, grande parte das obras escultóricas em madeira foram perdidas. Normalmente a peça era trabalhada a partir de um bloco inteiro cujo interior era esvaziado para evitar a absorção de humidade. A superfície era recoberta por uma camada de gesso variável, outras vezes era coberta com uma lâmina de metal cinzelado, ouro ou prata, e incrustadas com pedras preciosas, vidro ou marfim, e às vezes eram vestidas e enfeitadas com jóias. Quando a Contra reforma se manifesta, e a arte tem efeito de propaganda da igreja, a talha em madeira destaca - se bastante. Com a chegada do Neoclassicismo, a talha em madeira deixou de ter sentido na maior parte da Europa. Só contemporaneamente, quando o artista avalia o material, não como meio para se expressar, mas como meio de expressão em si, a madeira volta a ser material escultórico, mas não é dissimulada com o gesso, nem outro material, os artistas procuram as características próprias da madeira, os veios, o dinamismo das fibras e os diferentes tipos da madeira. http://reocities.com/HotSprings/retreat/8815/talha_em_madeira.htm

observador a ter esperança e demonstra que nunca é tarde para o arrependimento e para se retomar um novo rumo na vida.

Esta escultura tem um rosto sereno e amigável, transmitindo uma ideia de confiança e felicidade, ao contrário dos Cristos crucificados, que são sempre representados com um rosto de sofrimento, desvendando um corpo que se encontra em agonia causada pela dor; essa dor simboliza todo o sacrifício de Cristo pela Humanidade.

Esta obra parece deter uma força tão forte como o milagre que representa: imagem de um poder sem limites, que se transfigura na onipotência e onipresença de um Cristo crucificado, morto e ressuscitado. Aquele que venceu todas as barreiras – o filho de Deus. Também ele, Deus. Esta Escultura foi concluída em 1954. O material é de madeira (Cedro Brasileiro) apresenta-se em linhas suaves; a incidência da luz é bastante má; a textura é suave, e a cor é a da própria madeira patinada pelo tempo; as mãos estão elevadas; os pés estão juntos, suportados por uma nuvem, como iconograficamente devem ser representados. O corpo, levemente inclinado, marca o movimento, dando a leve impressão de elevação. No que diz respeito ao espaço, está inserido na capela do lado esquerdo da Igreja de S. Domingos, em Lisboa.

d) Senhor dos Navegantes¹²⁰, de cobre, mede 3m. O Cristo de Paço de Arcos, uma outra peça muito elaborada em termos anatómicos, denota uma acentuação, intencional, dos músculos e ossos do peito. É uma figura extremamente magra, que contudo sugere uma postura soberana, não revelando sofrimento, mas sim grandiosidade, uma vez que ergue a cabeça para o observador (o que passa) e o corpo, apesar de revelar uma enorme pressão, sofre calmamente. A figura insere-se plenamente nas correntes estéticas da modernidade, embora não se furtando à figuração antropomórfica (imagem humana de Deus), o escultor representa o corpo humano numa escala grandiosa e plasticamente colossal, sendo este o factor que faz da escultura uma obra de arte, isto é, narra-se o mistério, que nela se condensa.

O material é de cobre: linhas hirtas e enérgicas; a incidência da luz é bastante boa, a textura é rugosa e a cor é de cobre patinado pelo tempo; as mãos suportam um cravo; os pés estão juntos, não estando como iconograficamente deveriam ser representados, um sobreposto ao outro. Ao estarem juntos, cada um tem um cravo. O corpo hirto e a cabeça, ainda direita, marcam tanto o movimento como a solenidade do momento, a cruz é feita de tubos de cobre com uma forte alusão às redes de pesca, pois

¹²⁰ Ver anexo nº16 d).

o que une os tubos da estrutura da cruz é uma rede. No que diz respeito ao espaço, está inserido na parede exterior (lado direito) da Igreja do Senhor Jesus dos navegantes, em Paço de Arcos.

e) Cristo crucificado¹²¹, no hotel Pax, Fátima. O escultor ao apresentar o acontecimento da Cruz experimentou várias formas. Evidenciou o lado mais humano do momento dramático da paixão e morte de Jesus, a angústia que retrata no rosto, no corpo rígido e menos penitente, mostra um ser hirtamente vencedor. A intensidade da modelação da face conduziu a escultura a um expressionismo realista; a figura de Jesus esculpida em cobre, assente numa cruz de madeira, onde também foi colocado o letreiro – INRI(Jesus de Nazaré Rei dos Judeus), trata o crucificado tão flagelado evidenciando a via-sacra, e de seguida a pregar na cruz.

A face deste Cristo fere os olhos, tal é o realismo desta peça, exhibe-se aqui o sofrimento na totalidade, sem dissimular qualquer dor daquele corpo cuja imagem suscitará a piedade dos fiéis.

Soares Branco deixou-se guiar pelos cânones de um expressionismo religioso; esta forma de apresentar Cristo crucificado ostensivamente, expressivamente acusadora do sofrimento, poderá ser notada em obras do passado, que pelo seu dramatismo ganharam estatuto de tesouros artísticos da Igreja. Este Cristo de Soares Branco perceptível nas esculturas do gótico (séc. XIII e XIV) faz lembrar o Cristo negro do Museu Machado de Castro (séc. XIV, Oratório das Donas, do Mosteiro de Santa Cruz).

Presença poderosa, esta peça apresenta o corpo de Cristo crucificado, em dimensões inferiores ao natural, longilíneo, com carácter de arcaizante medievalismo. A cabeça pendente, já coroada de espinhos, atinge uma expressão dramática; o tronco negro, estriado pelo relevo das costelas, contrasta com a brancura da parede, de onde emergem as pernas esqueléticas de pés afastados, atravessados por dois cravos, característica iconográfica fora de comum. O alongamento do corpo exprime um sentimento plástico que é já de evocação gótica, a par do ritmo que contorciona toda a imagem. Mas a expressão dramática da boca entreaberta e o gotejar do sangue, ao longo do rosto e dos braços, reflectem um sentimento realista pela expressão resignada. Esta escultura foi concluída em 1967-68; o material é de cobre; linhas hirtas e enérgicas; a incidência da luz é bastante boa, a textura é rugosa e a cor é de cobre patinado pelo tempo; as mãos suportam um cravo; os pés estão juntos, não estando como iconograficamente deveriam ser representados, um sobreposto ao outro. Ao estarem

¹²¹Ver anexo nº16 f).

juntos, cada um tem um cravo. O corpo levemente inclinado marca o movimento. No que diz respeito ao espaço, está inserido na capela do Hotel Pax -Fátima.

f) No final da década 1970, Soares Branco leccionava na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Todos os dias estacionava o carro na "Ribeira das Naus" - zona entre a Praça do Comércio e o Cais do Sodré - e deslocava-se, a pé, até ao Largo da Academia de Belas-Artes, no Chiado, onde se encontra a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. No percurso, um dia, deparou-se com um prédio pombalino que estava a ser recuperado, havendo, portanto entulhos espalhados pelo local: desde material de construção recente, até aos materiais originais; alguns desses materiais, os pregos forjados em particular, serviram como ponto de partida para a criação do corpo de Cristo crucificado: Estes pregos, que são muito resistentes, e normalmente utilizados na construção naval, eram extraídos das tábuas que estavam a ser retiradas do edifício em questão. Apresentavam-se dobrados e torcidos devido ao tempo e à utilização. Essas deformações originaram na mente do escultor a imagem de ossos. Foi esse, então, o ponto de partida para a elaboração deste trabalho: a aparente semelhança entre ossos humanos e os pregos forjados deformados. O que o escultor fez, depois foi um mero aproveitamento do material, tal qual como este lhe chegava as mãos, limitando-se a encaixa-los como que se de um puzzle se tratasse, soldando os pregos consoante tamanhos e curvaturas, como representação dos respectivos ossos do corpo humano.

Cristo na Cruz feito de pregos¹²², Museu Domingos Soares Branco em Mafra, e Rádio renascença em Lisboa¹²³. Nos Cristos de Pregos serviu-se dos mais antigos pregos que o mercado lhe forneceu (século XVIII, gaiola pombalina) para esculpir o corpo de um Deus que se deixou pregar no madeiro pelo mistério sacrossanto da redenção¹²⁴. Pode-se quase até falar de uma obra de cariz "ready-made", isto é, reaproveitamento de objectos já criados, e com uma determinada função, adoptando-lhes um novo significado, sem lhes alterar a forma original, pois neste caso apenas se soldaram pregos¹²⁵. No entanto não deixamos de estar na presença de uma escultura, onde há um grande trabalho técnico, aliado a uma poética de autor.

¹²² Ver anexo nº16 g)

¹²³ Ver anexo nº16 g)

¹²⁴CORREIA, Emanuel, *Soares Branco Mestre Escultor*, Chaves ferreira, Lisboa, 1998.p.31.

¹²⁵ Pregos. Há desde logo uma ligação com um objecto utilizado na Paixão de Cristo. Um dos símbolos da crucifixão e o mesmo que molda e materializa a peça. Outrora os pregos causaram dor e sofrimento físico a Jesus Cristo e agora ressuscitando a imagem deste

Esta escultura é, obrigatoriamente, suspensa numa parede, uma vez que não tem uma base ou um apoio que permita a sua sustentação vertical, ficando, assim, numa forma de exposição semelhante a uma pintura ou desenho. Tal não retira em nada o interesse da obra, pois trata-se de uma construção escultórica que lembra formalmente um desenho.

Ainda do ponto de vista formal, Soares Branco prescinde da Cruz de Jesus crucificado, a sua figuração acentua a relação *entranhada* entre o matadouro e o cordeiro, isto é; entre a cruz e o crucificado; desde logo pelo material usado, empregando o ferro (pregos) quer como matéria-prima quer como produto final; mas também pela silhueta que a figura toma, em forma de ípsilon (Y), «espécie de árvore que sugere a forma da cruz»,¹²⁶ como sugere Marco Daniel Duarte. Fazendo uma alusão ao Salmo 80,18 que liga intimamente o «filho do homem» com a videira, formando precisamente deste modo uma única realidade com os *seus*, com todos os filhos de Deus que veio reunir (João 11,52)¹²⁷. A videira, enquanto atributo crístico, encerra também toda uma eclesiologia, a união inseparável de Jesus com os *seus*. Ele, e por Ele, constituem todos uma videira, e a sua vocação é permanecerem na videira (a maneira como ela é disposta nos arames de uma vinha).

A videira nunca mais pode ser arrancada, nunca mais pode ser abandonada, como Bento XVI¹²⁸ diz: «precisa continuamente de purificação. Purificação, fruto, permanecer, mandamento, amor, unidade.». Estas são as palavras-chave decisivas neste drama que é estar na videira com e no Filho. Duas maneiras de explicar toda a arte sacra, duas silhuetas que sugerem a imorredoura arte sacra.

São os braços do crucificado que se tornam na copa da árvore (Cristo por cima do mundo), relembrando a árvore da vida. Os braços abertos que parecem receber o mundo ou mesmo suporta-lo; os braços de um Cristo Rei, que mesmo de cabeça baixa, posicionam as mãos em sinal de vitória. Soares Branco conjuga a figura da árvore com a

com os objectos que crucificaram. Facto dos pregos serem pombalinos, da época pós-terramoto, não deixa de ser também uma curiosidade: uma vez que era impossível para o escultor construir a peça com pregos do período da crucificação de Cristo, utilizou peças de um período de reestruturação da capital do nosso país. Transporta para a peça objectos oriundos de uma fase de pós-calamidade, que serviram para restituir vida a Lisboa e que posteriormente reconstruíam a imagem de Jesus Cristo. É muito pertinente em termos técnicos, a sua escolha dobrar-se sobre pregos. Em termos de efeito visual, estes transmitem uma imagem de ferida, de sofrimento, devido a sua aparente agressividade como material escultórico e igualmente pelas formas retorcidas e pontiagudas. No entanto, o que realmente interessa é o espírito (a Alma) que reencarna no final da vida.

¹²⁶ DUARTE, Marco Daniel, *Arte Sacra em Fátima uma peregrinação estética*, Fundação Arca da Aliança, Fátima, 2006, p.125.

¹²⁷ Bíblia Sagrada, Difusora Bíblica. 8ª Edição, 1978, p.1420.

¹²⁸ RATZINGER; Joseph (já como Papa Bento XVI), *Jesus de Nazaré*, 1ª ed. Trad. José J.F. de Farias (edição especial, visita de sua Santidade o Papa Bento XVI a Portugal), Lisboa: a esfera dos livros, 2007, p.327.

do pontífice que preside à oração no momento mais trágico, e mais eficaz da redenção com a figura do crucificado.

Soares Branco não deixa qualquer dos símbolos atribuídos à Cruz sem tratamento nesta sua obra, e no entanto, prescinde do instrumento do martírio e, em vez disso, exhibe o martirizado, acentuando, portanto, o protagonista da história narrada sob o título *paixão*.

Embora possa parecer, num primeiro olhar, Cristo não sai da Cruz. A figura esculpida tem os pés e as mãos bem firmes; parece preso “porque quer”, pois a Cruz não está lá. Comparamos esta enorme demonstração de sofrimento, patenteado no corpo de Cristo feito de pregos (instrumento da sua morte e permanência na Cruz), como sofrimento patenteado no seu corpo, e a serenidade do seu rosto esclarecedor do mistério pascal ali contido. «Reconciliemo-nos com a Beleza, deixemo-nos transformar interiormente por ela»¹²⁹.

É de salientar a diferença entre o Cristo da rádio Renascença e o do Museu, este último deriva de um aprofundar da técnica, e mesmo da criação, pois este Cristo devolve-nos um sofrimento impensável de ser suportado, surgindo pendurado, vitorioso da sua morte. O da rádio Renascença por ser uma encomenda, da Igreja, os atributos inerentes à *Paixão*, obrigando a um estudo iconográfico: pois que a Igreja obriga a que Jesus Cristo seja representado com os braços horizontais face à Cruz. Estas peças foram concluídas em finais da década de 70, e princípios da década de 80, sendo o material ferro; ostenta linhas angulosas e enérgicas; a incidência da luz é bastante boa; a textura é lancinante; as mãos suportam um cravo tal como os pés afastados suportam também um cravo; o corpo, preso a uma cruz inexistente, marca o movimento; no espaço, está inserido no salão nobre da rádio Renascença¹³⁰, no museu Domingos Soares Branco em Mafra¹³¹.

¹²⁹ MENDONÇA, José Tolentino – *O Tesouro escondido. Para uma arte da procura interior.*, Paulinas Editora, Prior Velho, 2011, p.73

¹³⁰ Ver anexo nº. 16, g)

¹³¹ Ver anexo nº. 16, g)

5. CONCLUSÃO

As biografias têm normalmente uma dimensão de algum modo apologética. A função e o propósito, as expectativas que lhe atribuídas e o papel do artista não são constantes mas, sim variáveis em diferentes épocas e sociedades. No entanto, algumas obras, alguns artistas, salientam-se devido à sua capacidade de “falarem” para além da sua época, oferecendo inspiração e significado através dos tempos. Antes do Renascimento, um artista era considerado um artesão, e a obra-prima era o seu trabalho, que submetia à sua corporação, como prova de ter dominado a técnica ou técnicas. Os grandes mestres do Renascimento propunham uma coisa bem diferente – o artista deve ser julgado mais pelas qualidades do intelecto, e da imaginação, do que pela sua habilidade manual.

Na verdade, qualquer criação está intimamente ligada à habilidade e à técnica do artista, mas também à sua capacidade criativa. Um grande escultor deve dominar perfeitamente as habilidades físicas necessárias e possuir ainda os conhecimentos e a imaginação que lhe permitam levar essas habilidades, e as regras artísticas existentes, até novos limites.

Assim, o verdadeiro virtuosismo torna este domínio enganadoramente natural e simples (faz parecer que é fácil); quase todas as esculturas deste trabalho se distinguem pelo seu virtuosismo técnico.

Pelo facto de Domingos Soares Branco ter conseguido “reescrever” as regras existentes, oferecendo uma linguagem visual alternativa, é que outros criaram e construíram a partir das suas obras. Uma característica particular, o facto de, entre as suas virtudes, reside estar o desafio dos limites artísticos existentes, tendo na maior parte dos casos, ter conseguido superá-los e mesmo alargá-los.

“Cristo feito de pregos”, “Santo António”, “Jesus em Ressurreição”, entre outros, são grandes obras de arte, que exprimem a confiança e o empenhamento do artista naquilo que lhe foi pedido, ou seja, que realizasse obra digna do próprio Deus; ressalta a mesma qualidade, a fé numa ideia e no poder da Escultura para exprimir essa ideia.

Os artistas vivem e trabalham dentro duma complexa organização povoada por patronos, colecionadores, negociantes, instituições várias, Estado, e outros artistas. Sobressair da multidão exige grande coragem e individualismo, qualidades, essas, que

permitem alcançar o êxito. Só aqueles que são dotados de uma visão profunda e utilizam a arte, não como objectivo final, mas como meio de encontrar maiores verdades, é que conseguem criar obras-primas, capazes de suportarem o julgamento crítico mais severo de todos: o tempo¹³².

Singularizar espaços públicos através de monumentos foi uma opção recorrente na história das cidades. Não se trata apenas de monumentalizar eixos estruturantes, mas dotá-los de conteúdos permanentes de memória colectiva. Heróis, símbolos, e cidadãos destacados, nas mais diversas áreas, foram retratados e reinventados, humanizando o espaço, resgatando-o a um mero estatuto de *passagem*. Domingos Soares Branco foi um dos grandes responsáveis por esse processo, na segunda metade do século XX. Do seu atelier saíram importantes obras que marcam, ainda hoje, a paisagem nacional. O *Monumento a Sá Carneiro* (Lisboa, 1991) é a sua realização mais conhecida, porque polémica, mas outras existem que atestam o imenso trabalho do escultor, na sequência lógica da tradição escultórica dos seus mestres: através de formas novas e materiais distintos, comemorar uma certa ideia de Portugal.

Tudo isso nos parece que conduz a uma afirmação da arte figurativa, ou seja, uma arte que se empenha em *figurar* como realidade - como máximo instrumento de serviço, como a melhor possibilidade de uma arte sacra. A arte figurativa, de facto, consegue servir adequadamente o culto católico, porque se fundamenta na realidade criada e redimida e, precisamente comparando-se com a realidade, consegue evitar os lados opostos dos excessos. Por esta razão, pode afirmar-se que a arte cristã de todos os tempos é um horizonte de *realismo moderado*, ou, se quisermos, de *realismo antropológico*, dentro do qual se desenvolveram, no tempo, todos os estilos próprios da arte cristã: a ideia estética e o elemento que o génio incute, na matéria artística, e que não estão previstos em nenhum cânone, em nenhuma regra. E ela que dá a gravidade espiritual o significado, que garante a obra sua preservação, a sua permanência e actualidade. Como assinala Gadamer, «a demonstração de que o belo agrada sem conceito não nega o facto de que somente nas coisas belas onde há algo de significativo temos o nosso interesse plenamente liberto¹³³»; segundo Kant,¹³⁴ é o génio que incute

¹³²CORREIA, Emanuel, *Soares Branco Mestre Escultor*, Chaves Ferreira, Publicações, Lisboa, 1998

¹³³GADAMER, Hans-Georg - *Verdade e Método - Esboços de uma Hermenêutica Filosófica*, O termo "hermenêutica" provém do verbo grego "*hermēneuein*" e significa "declarar", "anunciar", "interpretar", "esclarecer" e, por último, "traduzir". Significa que alguma coisa é "tornada compreensível" ou "levada à compreensão". "Verdade e Método" Editora Vozes, Petrópolis, 1999. pp. 416; 428 e 512

na obra essa ideia, e o gosto que a faz transmissível numa bela forma; no gosto vai disciplinar-se a intempestividade do génio. A arte vai garantir a sua diferença em relação às experiências teóricas e práticas, que o génio tão voluntariosamente deseja articular.

Este nosso trabalho teve como finalidade referenciar a vida e obra de Domingos Soares Branco, neste caso concreto, sobre a sua produção de arte sacra. No caso do Santo António (Sé de Lisboa, Igreja de Santo António), achamos nós e pressupomos que a essência desta obra começou por ser arte *religiosa* e no decorrer dos anos, passou a arte *sacra*. O seu plinto (base) representa a vida deste Santo representada em baixo relevo, o que talvez tenha feito com que o povo de Lisboa o venerasse (com ex-votos e promessas). Deste modo, pensamos que a arte religiosa pode passar a arte, sacra por ajudar alguém a posicionar-se perante Deus.

Neste sentido também, é possível afirmar que a poética deste autor consiste numa dimensão narrativa, tal como num exemplo de rigor e fundamento com base em estudos clássicos. Narração porque conta, porque conduz o pensamento à linguagem, detectando assim uma energia activa, narrativa, compreendendo e problematizando a singularidade do fenómeno criativo, constituindo exercício espiritual, bem como um exercício de linguagem, e também exercício de conhecimento, de interrogação, bastante intimista, em muitos casos. Existe, poderíamos dizer uma grande unidade interior aliada a uma fusão do pensamento, da palavra, da obra, do acto.

A busca da originalidade, marca a diferença no trabalho de Domingos Soares Branco. Esta é a demanda tomando esta palavra como o que está perto da origem a que todos, consciente ou inconscientemente, se propõem, com particular acuidade na idade adulta, mas que, para muitos, é já um sonho de sempre. Ser um herói, típico desejo de

¹³⁴Nos princípios da modernidade Kant anteviu que a característica desta cultura era a tensão, ou o livre-jogo, entre a diferença e a relação do diferenciado.

No caso concreto da obra de arte, o gosto enfatiza o momento da diferença e da autonomia; o génio contém, ao menos implicitamente, uma advertência sobre as limitações que derivam desta autonomia. Assim, oferece-nos a possibilidades de relação do artístico com o moral e o teórico.

O seu risco seria a dissolução da arte, ou a perda da sua qualidade diante dos imperativos da moral e do conhecimento... talvez esta seja a permanente advertência do gosto para o génio. Em todo caso, trata-se de conservar a tensão e não de resolvê-la.

A tensão entre estes dois pólos – o génio e o gosto – e o cerne da reflexão kantiana sobre a arte. Sem o génio não há liberdade criativa, não há finalidade sem fim da obra. É também o génio que leva à obra as ideias estéticas que dão à arte a sua dimensão espiritual, o seu significado. No entanto, é o gosto que faz com que a arte se constitua enquanto linguagem aspirando a uma comunicabilidade. O gosto é o que vai retirar o génio da sua cápsula subjectiva, de originalidade extravagante, exigindo-lhe uma obra, impondo-lhe um mundo. A tensão existente entre o génio e o gosto, e a tensão própria da arte entre o olho e o espírito. Destacada esta tensão, como o ponto central da reflexão estética de Kant, percebe-se que qualquer acusação de que o esteticismo tenha sua origem na *Crítica da Faculdade do Juízo* não passa de uma acusação precipitada. (pp.211,212,218,225).

criança, materializa-se na fase adulta, no propósito de fazer algo de grandioso. Algo que o olhar dos outros veja, e os leve a exclamar de admiração e a pensar quão interessante, engenhoso, importante ou útil é aquilo que se criou; aquilo que, vindo de dentro de um indivíduo, se exterioriza na satisfação das necessidades dos outros. A cura de uma doença será o mais almejado dos propósitos, mas fora do âmbito da medicina e das ciências biológicas, muitos outros se materializam diariamente, e são colocados ao nosso dispor, tornando melhor, mais fácil e mais bela a vida de todos.

Alguns não passam de objectos de todos os dias, utilitários, que usamos sem olhar, mas que, ao facilitarem o nosso dia-a-dia estão, ainda que de forma discreta, a melhorar o nosso mundo, o nosso quotidiano, a nossa vida. Falamos de objectos que olhamos sem ver. Porém, quando associados a uma enorme beleza, ou até estranheza, deixam-se ver, tornam obrigatório o acto de ver, e não apenas o de meramente olhar. São esses objectos, esses projectos, essas ideias que aqui nos reúnem e que, sistematicamente, agregam muitas mais pessoas noutras tantas páginas. Objectos únicos, naquilo que de único pode ter uma obra de arte, ou qualquer outro objecto do dia-a-dia dos humanos. Coisas que, de tão banais que parecem ser, apenas as usamos e raramente as “observamos”. Porém, quando a utilidade se alia a uma engenhosa, a uma artilosa, ou apenas inesperada estética – “ferem-nos” a vista, e fazem-no de tal forma que os “vemos” e desejamos.

Queremos possuí-los, na certeza absoluta de que melhorarão a nossa vida, no sentido genérico em que todas as vidas melhoram quando rodeadas de coisas belas que nos inspiram e despertam em nós sentimentos bons. Não falamos de puro materialismo, mas antes de algo espiritual, apaixonante, que nos faz desejar ser melhores pessoas, mais hábeis e capazes até de criar e aceitar outras tantas coisas boas. Por inusitado que pareça a arte tem esse poder, de, com a sua delicadeza, aquele nos trazer paz, leveza e uma, talvez falsa - mas também talvez isso nem importe – sensação de sabedoria, por, ao compreendê-los, nos acharmos, nós próprios, mais “entendidos”. Uma mesa é apenas uma mesa, descrita por qualquer criança como um tampo sobre quatro pernas, mas o que acontece quando essa mesa é mais do que isso? O que se passa dentro de nós quando uma mesa, ou a própria casa no seu todo, se enche de pequenos artificios e merece destaque de “peça de arte”, no “museu de funcionalidades” que é a nossa casa? Coisas que já fizemos, e as que desejamos fazer, no que nos inspira são essas peças únicas, altivas ou estranhas que os artistas inventam para nos surpreender. Peças que, por as compreendermos tão bem, desejamos olhar mais vezes, senti-las por perto, levar

para casa. Não é só a forma pela forma, que Domingos Soares Branco procura, mas também o seu conteúdo, a sua estética pessoal.

Desde há muitos anos (de facto, que nós sabemos, desde que o artista se conhece como tal) que esse caminho criativo é sempre idêntico. Inicia-se com o acto de reunir a informação necessária, recorrendo à pesquisa de historiador, e aos informes da memória, organizando de seguida e elaborando os dados recolhidos (utilizando o indescritível ambiente do seu atelier dos Coruchéus, em Lisboa), abrindo-se a uma espécie de diálogo surdo com a peça imaginada, perscrutando-lhe, de seguida, a essência, através de inúmeros estudos preliminares, a fim de descobrir como deve assumir, na fase criativa, o essencial do tema. Ou seja, assume o desejo de atingir, numa espécie de conhecimento alquímico, os sinais precisos na identidade procurada, a partir dos quais poderá finalmente elaborar o objecto certo para a dimensão dos sonhos...

Através das associações poéticas, intensifica-se a emoção e torna-se o espectador mais activo passa a participar no processo de descoberta da vida, sem se apoiar em conclusões já prontas, fornecidas pelo enredo, ou nas inevitáveis indicações oferecidas pelo autor. Só tem à sua disposição aquilo que lhe permite penetrar no significado mais profundo dos complexos fenómenos representados diante dele; complexidades do pensamento, e visões poéticas do mundo, não têm que ser introduzidas à força na estrutura do que é manifestamente óbvio. A lógica comum da sequência linear assemelha-se, de modo desconfortável, à demonstração de um teorema. Para a arte, trata-se de um método incomparavelmente mais pobre do que as possibilidades oferecidas pela ligação associativa, que possibilitam uma avaliação não só da sensibilidade, como também do intelecto

Não procurámos fazer uma apresentação das obras de arte sacra, na obra de Domingos Soares Branco, sobretudo aqueles mas as que mais ilustram as diversas propostas de obras culturais, tida como parte integrante da arte sacra portuguesa, na segunda metade do séc. XX. Não se tentou fazer um levantamento de todas as obras que definem a sua obra, mas as que diferem num novo contexto de produção. Tentamos estabelecer algumas linhas de reflexão, baseados no exemplo das obras deste escultor, nas quais julgamos ter percebido um entendimento que ajude a compreender aquilo que de facto está na origem e propósito da arte sacra. Seguimos um critério particular, referenciando um grupo de esculturas que definiram e caracterizaram o desenvolvimento da obra de arte sacra no âmbito da escultura de Soares Branco.

Domingos Soares Branco tornou-se independente, através da síntese e de uma nova abordagem técnica, e tendo provado, desta forma, a sua completa liberdade.

Neste nosso trabalho, procurámos apresentar também as evidências da evolução que a arte sacra sofreu ao longo do século XX, decorrente de um processo de filiação com modificação e adaptação gradual, através de uma evolução natural e sucessiva, desenvolvida a partir das formas ancestrais, mostrando também que a diversidade formal, material e tecnológica é imensa. Realizadas ao longo de vários anos, conjugando diferentes modos de ver, projectar e actuar, reunindo uma infinidade de agentes externos (novos materiais: cobre, plástico, pregos, etc.) a prática de objectos de culto corresponde a um processo longo e um permanente estudo.

Como o escultor, Soares Branco faz uma selecção intimista sobre o tema e centraliza-o em todas as suas obras; é uma personagem expectante, mística, solene e silenciosa, mágica, no universo da arte sacra; as suas esculturas sacras desprendem-se totalmente de atitudes plásticas comuns aos artistas figurativos, como figurativo que é, por convicção profunda, parte do tema principal para a construção de um imaginário preenchido por imagens cheias de “interioridade”. Nas dimensões da existência e da morte, reconstitui imaginários, sugere-nos itinerários, questiona o “ser”. Na presença deste escultor, podemos afirmar que o melhor da escultura não se vê, contempla-se, já que ao contemplarmos a escultura de Soares Branco, sentimo-nos perturbados e confrontados com emoções e sensações estranhas: Visões de formas, teias, texturas, com inesperadas relações.

Na verdade, a sua obra transmite espiritualidade; as imagens do Cristo apontam para o subconsciente, onde tudo se decompõe e aperfeiçoa, obrigam-nos a entrar em nós próprios, reencontrar fantasmas, repensar a essência do nosso eu. As relações de ancestralidade e filiação serão a única maneira de designar adequadamente a arte sacra, e a melhor maneira de classificar a aparente diversidade através de um conjunto de características que representem as afinidades da Igreja e das esculturas cultuais entre os diversos exemplos, e que poderão reflectir essa sua ancestralidade comum.

BIBLIOGRAFIA

BARBOSA, Dom Marcos, *Arte Sacra*, Editora Presença, Rio de Janeiro, 1976.

BIBLIA SAGRADA, Difusora Bíblica, 8º Edição, Lisboa, 1978.

CHAPIN, Marcel, “valor eclesial dos bens culturais da Igreja”, *Communio, Revista internacional Católica*, Nº 1 Janeiro – Fevereiro, Comissões diocesanas de Arte Sacra, Lisboa, 1996.

DUARTE, Eduardo, “*Soares Branco*”, Dicionário de Escultura Portuguesa, J. F. Pereira (dir.), Caminho, Lisboa, 2005.

DUARTE, Marco Daniel, *Arte Sacra em Fátima: uma Peregrinação Estética*, Fundação Arca da Aliança, Fátima, 2006.

DUARTE, Marco Daniel – “A iconografia da Senhora de Fátima: da criação ex nihilo às composições plásticas dos artistas”.(artigo sem data, facultado gentilmente pelo autor).

CORREIA, Emanuel- *Soares Branco Mestre Escultor*, Lisboa, edições Chaves Ferreira, Lisboa, 1998.

FERREIRA, Rafael Laborde e VIEIRA, Manuel Lopes. *Estatuária de Lisboa*, Câmara municipal de Lisboa, Lisboa, 1985.

GADAMER, Hans-Georg, *Verdade e método. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica* 3ª edição. Tradução de Flávio Paulo Meurer, revisão de Énio Paulo Giachini, Editora Vozes, Petrópolis, 1999.

MÂLE, Emile, *El arte religioso de la Contrarreforma: Estudios sobre la iconografía del final del s. XVI y de los ss. XVII y XVIII*- Ediciones Encuentro, Madrid, 2002.

MENDONÇA, José Tolentino – *O Tesouro escondido, Para uma arte da procura interior*, Paulinas, Prior Velho, 2011.

KANT, Immanuel – *Crítica da faculdade do juízo.*, Introdução de António Marques, tradução de António Marques e Valério Rohden, Edição Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1992.

RODRIGUES, António dos Reis- *Sobre o uso da riqueza – O destino universal dos bens* –Pincipia, publicações universitárias e científicas, Cascais, 2005.

PANOFSKY, Erwin.,*Iconografia e iconologia*, uma introdução ao estudo da arte da renascença. In: O significado nas artes visuais, Perspectiva, São Paulo, 1976.

PEREIRA, José Carlos Francisco, *Neotomismo e Arte Moderna*, Fundação Lusíada, Lisboa, 2002.

PINTO, J. Barbosa, *Sinopse (documentos conciliares), Vaticano II*, (2ªEdição),Editorial A.O, Braga, 1979.

QUADROS, António, *Memorias das Origens Saudades do Futuro. Val o r e s, m i t o s, i d e i a s*, Publicações Europa América, Lisboa, 1 9 5 8.

RAMOS, Pedro, *Escultura Religiosa de Domingos Soares Branco*, Boletim Cultural 2004, Câmara Municipal de Mafra, Mafra, 2005.

SICARI, António, *Atlas Histórico dos Santos*. Edições Inapa,Lisboa,2006.

TAVARES, Jorge Campos, *Dicionário de Santos*, Edições Inapa, Lisboa, 2001.

VALINHO, António, *Nossa Senhora de Fátima peregrina do mundo*, em voz de Fátima, Fátima, Maio de 2004.

Frei Agostinho da Cruz, *Liturgia das Horas*, Volume II, Gráfica de Coimbra, 5ª edição, Coimbra, 2009.

JACINTO, Ricardo, *O Cristo de pregos forjados de Mestre Soares Branco*, Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 2010.

PLAZAOLA, Juan, *Historia y sentido del arte Cristiano*.BAC, Madrid, 1996.

RATZINGER; Joseph (já como Papa Bento XVI), *Jesus de Nazaré*, 1º ed. Trad. Jose J.F. de Farias (edição especial, visita de sua Santidade o Papa Bento XVI a Portugal), a esfera dos livros, Lisboa, 2007.

BIBLIOGRAFIA DE REFERÊNCIA NÃO CITADA

CLARK, Kenneth, *El desnudo.*, Alianza forma, Princeton University, 1981.

FERRETI, Sergio - Panofsky e Warburg, *Arte e Historia*, New Haven , 1989.

FOCILLON, Henri, *A Vida das Formas*, Edições 70, Lisboa, 1943.

WARBURG, Aby, *A Renovação da Antiguidade Pagã, Contribuições para a literatura Europeia*, Horst Bredekamp, Berlin, 1998.

ORTEGA Y GASSET, José, *A desumanização da arte e outros ensaios de estética*, Tradução de Miguel Serras Pereira, Almedina, Lisboa, Março 2003.

SEBASTIAN, Santiago, *Arte e Humanismo*, Forme, Madrid, 197

-----, *Contra reforma y Barroco*, Forme, Madrid 1981.

-----, *Iconografia Medieval*, Etar, Madrid, 1988.

-----, *Mensaje del arte medieval*, Escudero, Córdoba, 1978.

DOCUMENTOS RETIRADOS DA INTERNET.

Carta do papa João Paulo II aos artistas 1999 Copyright © Libreria Editrice Vaticana, (Internet Lisboa 16-07-2010).

http://www.vatican.va/holy_father/paul_vi/speeches/1965/documents/hf_p-vi_spe_19651208_epilogo-concilio-artisti_po.html (16-07 2010).

Bento XIV Vaticano, Capela Sistina, 21.11.2009© SNPC | Atualizado em 02.12.09 http://www.snpcultura.org/pcm_bento_xvi_artistas_1.html (12-9 2010).

BOY, Renato viana- A doutrina cristã no ocidente através das representações artísticas do Cristo. Comunicação apresentada no V congresso de ciências humanas, letras e Artes, promovido pelas IFES Mineiras. Ouro Preto, Agosto-2001.

<http://www.ichs.ufop.br/conifes/anais/LCA/lca0302.htm>(2-4-2012),pp.36

http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/index_po.htm

Discurso do Papa Bento XVI aos participantes no congresso sobre a «herança do magistério de Pio XII e o concílio vaticano II» sábado, 8 de Novembro 2008 (16-07-2010).

Carta encíclica do papa Pio XII

http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_29061943_mystici-corporis-christi_po.html (16-07-2010).

<http://www.monfortinos.kit.net/vida.html> 11-06-2012.

http://www.estudosdabiblia.net/bd11_08.htm 11-06-2012.

Bento XVI, Vaticano, Capela Sistina, 21.11.2009© SNPC | Atualizado em 02.12.09 http://www.snpcultura.org/pcm_bento_xvi_artistas_1.html (16-07-2010)-

Vaticano, 4 de Abril de 1999, Solenidade da Páscoa da Ressurreição
http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/letters/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists_po.html(8-6-2012)

Carta do Papa João Paulo II, aos artistas 1999 *Carta do papa João Paulo II aos artistas* 1999 Copyright © Libreria Editrice Vaticana, Internet Lisboa 16-07-2010

<http://comunidadesenhordavida.org.br/formacaoTexto.asp?IDArea=45&IDTexto=285>(pag46) (8-6-2012)

http://www.vatican.va/archive/ccc/index_po.htm

São Gregório de Nissa (Cesareia, Capadócia:330 -395): Teólogo, místico e escritor cristão. Padre da Igreja.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Greg%C3%B3rio_de_Nissa (8-6-2012)

http://amaivos.uol.com.br/amaivos09/noticia/noticia.asp?cod_noticia=10875&cod_canal=34

Compêndio do Catecismo da Igreja Católica -Foi elaborado por uma comissão presidida pelo Cardeal Joseph Ratzinger, prefeito da Congregação para a Doutrina da Fé, nomeada em Fevereiro de 2003 pelo Papa João Paulo II. Foi o mesmo Joseph Ratzinger, já como Papa Bento XVI, que aprovou e promulgou o Compêndio, através dum *motu proprio* publicado a 28 de Junho de 2005. [va/archive/compendium_ccc/documents/archive_2005_compendium-ccc_po.html](http://www.vatican.va/archive/compendium_ccc/documents/archive_2005_compendium-ccc_po.html) (visto 14-10- 2011)

http://reocities.com/HotSprings/retreat/8815/talha_em_madeira.htm

CATÁLOGOS

Escultura religiosa de Domingos Soares Branco, oficina Municipal de Artes Soares Branco, Mafra, 2007.

Conhecer Domingos Soares Branco, Câmara Municipal de Mafra, Mafra 2008.

A Igreja de Santo Condestável em Lisboa, Lisboa, 2009.

Soares Branco colecção de desenhos, Câmara Municipal de Mafra, (sem data).

Parish Church of Saint Constable, Associação Portuguesa de Cultura e Desenvolvimento, Lisboa, 2009.

Domingos Soares Branco, Escultura Pública, Câmara Municipal de Mafra, Mafra, 2009.

Índice Onomástico

ALMEIDA, Leopoldo -17, 19, 68, 78.

ALMEIDA, Fortunato – 29.

ALMEIDA, Simões – 16.

BAUDELAIRE, Charles -50.

BARBOSA, Dom Marcos – 50.

BELLARD, Henrique Mantero – 23.

BRACCI, Pietro -69.

BRANCO, António Soares – 19.

BRANCO, Domingos Soares – 8, 9,10, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 25, 26, 58, 61, 63, 67, 69, 70, 71, 73, 75, 76, 77, 80, 81, 82, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 93, 100.

BRANCO, Maria Helena Soares – 27, 28.

BRANCO, Leopoldo Soares – 30.

BUONARROTI, Miguel Ângelo – 42.

CABRAL, Pedro Alvares – 24, 30.

CANOVA, António – 69.

CALANDRUCI, Giacinto – 69, 78.

CARNEIRO, Francisco Sá – 20.

CARAVAGGIO, Miguel Ângelo, 42.

CHAVES; Cardeal Antão Martins – 76.

CORREIA, Emanuel – 12, 15..

COSTA, Beatriz – 28..

COUTINHO, Carlos Gago – 24

CRISTO, Jesus – 30, 37, 39, 42, 46, 87, 88,96

DUARTE, Marco – 41, 46, 81, 90

FRANCO, Francisco -19.

FERNANDES, Manuel – 28.

GADAMER, Hans-Georg -96.

GENTILE, Pompeo– 78.

KANT, Emanuel -90.

KONDOR, Luís – 15.

LACERDA, António – 19.

LONGHI, Martinho 77.

LORRAIN, Nicola – 78.

MACEDO, Diogo -17.

MÂLE, Emile -37.

MARDEL, Carlos – 24.

MAYA, Ernesto Canto -17.

NOBILI, Salvatore -78.

FEYO, Salvador Barata – 17.

FERRO, António – 11.

OLIVEIRA, Luís (major) - 29 .

OLIVEIRA, Sá – 31.

Bento XIV (Papa) – 36.

Bento XV (Papa) – 72, 97.

Bento XVI (Papa) – 67, 98, 99.

Clemente IX (Papa)- 97.

João XXIII(Papa) – 29.

João Paulo II(Papa) – 53, 98, 99.

Gregório (Papa) – 36.

PioVI (Papa) – 36.

Pio XII (Papa) – 27, 66, 72, 73, 98.

Urbano VIII (Papa) – 35,36.

PEREIRA, José Carlos -48.

POLICARPO, Dom José – 66.

RAINALDI, 77, 78

RODRIGUES, Ernestino – 28.

ROMANO, Antoniazzo- 78.

ROUAULT, George – 4.

SALAZAR, António Oliveira – 66.

Santo António de Lisboa – 8, 20, 23, 26, 31, 69, 70, 71, 72, 78, 89, 91.

Santo Condestável – 26, 68, 70, 71, 72, 74.

São Domingos de Gusmão – 29, 56, 81, 83.

São Francisco de Assis – 55, 56.

São Francisco Xavier – 55.

Santa Isabel (Rainha)- 17, 27.

S. João Baptista – 59, 60, 69.

São João de Deus – 57, 58.

São João Evangelista -58, 59.

São José da Galileia -27, 30.

São Luís de Grignon – 27, 65.

Santa Maria Madalena – 28, 63, 64, 65, 78.

S. Pedro de Alcântara – 61.

São Tomas de Aquino – 47

TEIXEIRA, Artur Anjos -17.

VALENTE, Maria Fernanda – 22

VALENTE, Lino – 22

VASARI, Giorgi – 83.

VILHENA, Henrique – 22.