

ABSTRACT

Dordio Gomes' mural painting *Assumption of Our Lady* in the Church of Our Lady of Perpetual Help was completed in 1953, showcasing reflections on the dogma and its proclamation. This article explores the commissioning of the mural, highlighting its significance in developing mural painting in Porto in the mid-20th century. The complex iconographic choices, technical aspects of the fresco, and the artist's meticulous attention to detail in public spaces are also discussed. By examining preparatory drawings and other documents from the artist's family archive, one can follow the creative process and modernist solutions aligned with the architecture. Changes to the church over time offer insights into the community's perception of the site's importance. Understanding this context is crucial for preserving and promoting heritage effectively.

RESUMO

A pintura mural *Assunção de Nossa Senhora*, de Dordio Gomes (1890-1976), executada na Igreja de N^a S^a do Perpétuo Socorro, em 1953, pertencente à Congregação do Santíssimo Redentor (CSsR), apresenta uma reflexão visual sobre aquele dogma e a sua proclamação. Este artigo aborda as circunstâncias da sua encomenda — que testemunha o desenvolvimento da pintura mural na cidade do Porto nos meados do século XX — as complexas opções iconográficas e as questões técnicas do fresco, a que o pintor dedicou particular atenção na sua obra em espaços públicos.

A partir dos desenhos preparatórios e de outros documentos do arquivo do artista, na posse da família, é possível acompanhar o processo criativo e as soluções modernistas enquadradas pela arquitetura.

Ao longo do tempo, a igreja sofreu inúmeras alterações evidenciadas pela cronologia. Tais mudanças dão-nos pistas para compreendermos o significado atribuído ao local pelas comunidades de uso, no passado e no presente.

Aprofundar este conhecimento é fundamental, não só para a contextualização das obras de arte, mas também para que se possam estruturar estratégias adequadas para a divulgação e promoção da preservação deste património.

keywords

ASSUMPTION OF OUR LADY
CHURCH OF OUR LADY OF PERPETUAL HELP
DORDIO GOMES
WALL PAINTING
FRESCO
20-CENTURY
PORTO
HERITAGE
CONSERVATION
COMMUNITIES

palavras-chave

ASSUNÇÃO DE NOSSA SENHORA
IGREJA DE NOSSA SENHORA
DO PERPÉTUO SOCORRO
PINTURA MURAL
FRESCO
DORDIO GOMES
SÉCULO XX
PORTO
PATRIMÓNIO
CONSERVAÇÃO
COMUNIDADES

0000-0003-0904-5427 / 0000-0002-8470-2557

0000-0002-0620-080X/ 0000-0001-7546-0288

<https://doi.org/10.34619/28uv-zlyl>

Antes do Muro: a Pintura *Assunção de Nossa Senhora*

**Dordio Gomes na Igreja de N.^a Sr.^a do
Perpétuo Socorro (Porto, 1953)**

PATRÍCIA TONEL MONTEIRO
(CITAR-UCP)

LAURA CASTRO
(UCP e CITAR-UCP)

EDUARDA VIEIRA
(UCP e CITAR-UCP)

FRANCISCO GIL
(CFisUC and QFM-UC)

Introdução

O estudo de uma obra de arte nunca a considera de forma isolada; antes a situa no seio de uma constelação de elementos históricos e artísticos e de um contexto social e humano específicos. É o que se procura fazer neste estudo monográfico sobre uma das pinturas murais que Dordio Gomes (1890-1976) — artista da designada segunda geração modernista, que marcou a pintura portuguesa dos anos 20 e 30¹ — produziu nos anos 50 do século XX para a igreja de N.^a Sr.^a do Perpétuo Socorro, na cidade do Porto. Para alcançar este objetivo foi da maior importância a consulta de fontes documentais, escritas e visuais, bem como os testemunhos orais, que em tantas ocasiões fornecem pistas relevantes para o pleno conhecimento de produção artística.

Além do que a pintura apresenta, exploram-se os caminhos que levam até à sua concretização, quer no plano técnico, quer no plano iconográfico, procurando-se averiguar igualmente as circunstâncias da encomenda e alguns dados biográficos relativos ao autor. No entendimento de Rancière, filósofo francês e teórico da arte, estes caminhos permitem-nos acompanhar a construção da imagem, tendo em conta narrativas textuais, acontecimentos e outros elementos que a informam e determinam (Rancière 2012).

Seguidamente, cientes da relação simbiótica entre os espaços (materialidade e significado) e a comunidade de uso, apresentam-se algumas considerações sobre o papel que esta pode assumir na valorização, na divulgação e na preservação da

¹ Natural de Arraiolos, Dordio Gomes frequentou o curso de Pintura Histórica na Academia de Belas-Artes de Lisboa, entre 1902 e 1910. Em 1910, partiu para Paris com uma bolsa de estudos do Legado Valmor, interrompida em 1911. Entre 1921 e 1926 realizou uma segunda estada em Paris, deslocando-se à Itália em 1924. No regresso a Portugal, em abril de 1926, instalou-se no Alentejo, onde residiu até 1932. Durante quatro anos trabalhou na decoração do Salão Nobre dos Paços do Concelho de Arraiolos, para o qual realizou 11 painéis de temática regionalista. Em 1933 concorreu à vaga de professor de pintura na Escola de Belas-Artes do Porto, cargo de que tomou posse em 1934 e em que

obra em apreço. Advoga-se que é na responsabilidade partilhada entre a comunidade de uso, a entidade detentora, a congregação religiosa acima identificada e os especialistas, investigadores, historiadores e conservadores-restauradores que pode residir o êxito das ações de preservação da arte mural e, conseqüentemente, da própria arquitetura (Smith, 2006). No limite, é também no cruzamento destes diversos interesses que se pode construir a consciência do bem patrimonial (Konsa 2013).

Este artigo monográfico inscreve-se numa proposta mais ampla que estuda diversos murais de Dordio Gomes e de outros artistas que trabalharam na cidade do Porto nos meados do século XX, procurando aprofundar o seu conhecimento e abrir novas perspetivas de preservação.

A «Casa do Porto» da CSsR e a igreja de N.^a Sr.^a do Perpétuo Socorro

A Congregação do Santíssimo Redentor (CSsR) foi fundada em 1732, em Scala (Itália), pelo Sto. Afonso Maria de Ligório (1696-1987) (Anuário Católico s.d.). Em 1963, uma comunidade Redentorista instalou-se na cidade do Porto, na Rua da Firmeza, formando a «Casa do Porto». A proximidade à estação de comboios facilitava o cumprimento das suas missões religiosas por todo o país (Martins 2012: 5).

Todavia, a comunidade de crentes cresceu e o espaço da pequena capela tornou-se insuficiente para suprir as respetivas necessidades. Assim, em 1951, sob o mandato do reitor Pe. Manuel Garcia (1912-1995), iniciou-se o processo de construção de um novo santuário, de traça modernista, projetado pelos arquitetos Fernando Tudela (1917-2006) e Fernando Barbosa (1916-?), dedicado a N.^a Sr.^a do Perpétuo Socorro.

O projeto foi orçamentado em 1 500 000 \$: 1 100 000 \$ para as obras de construção civil e 400 000 \$ para o programa de decoração da igreja (Martins 2012: 7). Este programa incluiu vitrais provenientes da Casa Maumejean de Madrid, um painel cerâmico intitulado *Condução de S. Gerardo ao paraíso*, do escultor Fernando Fernandes (1924-1992), no exterior, e a pintura mural de Dordio Gomes, objeto deste artigo, sobre o arco cruzeiro. Tendo em consideração as palavras do padre e professor Fausto Martins sobre este programa decorativo:

Gostava de saber quem foi o conselheiro artístico do Pe. Manuel Garcia. Porque o conjunto notável de obras artísticas que compõem o espólio da igreja do Perpétuo Socorro do Porto exige da pessoa responsável um elevado grau de

permaneceu até 1960. Participou na exposição «Cinco Independentes» (1923), marco do modernismo em Portugal, e nas exposições do grupo dos Independentes, no Porto, nos anos 40 e 50. Premiado nas exposições coletivas da Sociedade Nacional de Belas Artes, em 1913 e 1915, recebeu os Prémios Columbano (1938) e António Carneiro (1944) do Secretariado Nacional da Informação e o 1.º Prémio de Pintura da I Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian (1957). O seu lugar na história da arte portuguesa está ligado ao modernismo dos anos 20, com a realização de obras de matriz cubista.

conhecimentos. Presumo que tenha sido o próprio arquiteto, porque, no orçamento inicial, discrimina-se uma parte da verba para a «Decoração» (Martins 2012: 9).

Esta reflexão do Pe. Fausto Martins recorda a articulação das três artes e a ideia de uma unidade estética entre a arquitetura e as artes decorativas, que tão bem se testemunham no quadro do modernismo portuense (Moura 2013: 54). De tal modo, que se traduziu no ensino de Belas-Artes do Porto: primeiramente na disciplina de «Composição decorativa», e posteriormente, de forma afirmativa, com a inclusão da disciplina «Conjugação das três artes» no último ano do curso de Arquitetura, aquando da Reforma de 57 (Moniz 2011: 501-2). De igual modo, em última instância, o excerto levanta questões sobre os responsáveis pela definição dos temas e motivos decorativos.

No dia 11 de abril de 1953 inaugurou-se a igreja de N.^a Sr.^a do Perpétuo Socorro. O momento foi assinalado por várias celebrações: realizaram-se missas em todos os altares pelas intenções dos benfeitores; trasladou-se o Santíssimo Sacramento para o santuário; celebrou-se uma missa solene, radiodifundida, e um oitavário em honra de N.^a Sr.^a do Perpétuo Socorro. Nos meses seguintes tiveram lugar outros eventos, tais como a missão ao santuário, os peditórios pelas crianças e uma peregrinação ao Santuário de N.^a Sr.^a de Fátima que encerrou as festividades de inauguração em julho (*Crônicas de 1936 a 1953*). Os diversos momentos foram sendo registados fotograficamente e descritos nas crônicas da congregação, que registaram a vida em comunidade desde 1936, e nos jornais locais, tais como o *Comércio do Porto*, o *Diário do Norte* e *A Ordem* (*Crônicas de 1936 a 1953*).

A invocação do santuário prende-se certamente com a devoção da CSsR a N.^a Sr.^a do Perpétuo Socorro, representada no ícone que ainda hoje permanece na capela-mor, o qual representa Maria segurando Jesus ao colo. Apontando para o filho, volta o olhar para quem a observa, indicando Cristo como caminho para a redenção [Fig. 1]. Este ícone foi entregue à comunidade Redentorista portuense em Roma e tinha como destino o novo santuário. Ao observar os registos fotográficos é possível compreender a importância que este momento teve para a congregação. De tal forma, que foi encomendada uma fotomontagem da fotografia original incorporando a figura do Papa Pio XII, que abençoa o ícone [Fig. 2]. O ícone seria exposto pela primeira vez à comunidade, ainda na pequena capela da congregação, a 18 de janeiro de 1953 (*Crônicas de 1936 a 1953*).

A concretização da igreja não teria sido possível sem a colaboração da população portuense. Nas palavras do Pe. José Perez, «ficará esse dia a lembrar as futuras gerações da generosidade da gente do Porto, que movida pela devoção a N.^a S.^a do Perpétuo Socorro, levantou-lhe o primeiro Santuário em terras lusas» (*Crônicas*



de 1936 a 1953). A comunidade Redentorista refere ainda hoje que a igreja foi construída graças ao contributo fundamental das Zitas², que viviam no edifício em frente à «Casa do Porto». «Zitas» era a designação atribuída às meninas e mulheres que beneficiavam do trabalho social e educativo das Obras de Santa Zita (Martins 2010). As crónicas dos anos 50 mencionam a realização de peditórios e a venda de pequenos objetos religiosos, mas não destacam particularmente o contributo de nenhum grupo (*Crónicas de 1936 a 1953*).

O uso dos instrumentos de mobilização social da época — peditórios com crianças, o envolvimento das Zitas, peregrinação ao Santuário de N.ª Sr.ª de Fátima ou radiofusão da missa solene — revelam a geração de um consenso em redor da edificação da igreja, a formação de um ambiente social e a promoção de um sentido devocional, próprios de uma congregação missionária, que se manteriam pelo tempo fora.

Fig. 1 Entrega do ícone de N.ª Sr.ª do Perpétuo Socorro, em Roma, à CSsR do Porto. Este seria apresentado à comunidade a 18 janeiro 1952 e tinha como destino o novo santuário, ainda em construção (*Crónicas de 1936 a 1953*, s.s.).
Foto: Arquivo da CSsR do Porto.

² Entrevista ao Superior Provincial da Provincial Portuguesa da CSsR, Pe. Rui Santiago, a 21 novembro 2023, no Porto.

O fresco de Dordio Gomes *Assunção de Nossa Senhora* (1952-1953) — antecedentes, processo e obra final

Dentro do programa decorativo do santuário destaca-se, de forma marcante, a pintura mural de Dordio Gomes [Fig. 2], artista basilar na construção da escola artística portuense novecentista (Goulão 1989: 35). A técnica de pintura a fresco, à qual o pintor dedicou um manual, inscreve-se no seu percurso e na produção de obras para espaços públicos realizadas, maioritariamente, na cidade do Porto.

Dordio Gomes e a pintura mural

Aquando da segunda estada do artista em Paris, entre 1921 e 1926, Dordio Gomes realizou uma viagem de estudo a Itália, entre maio de 1924 e janeiro de 1925. Terá sido neste país, sob o impacto da cor das grandes pinturas do *trecento* e *quattro-*

Fig. 2 *Assunção de Nossa Senhora* de Dordio Gomes, na Igreja de N^ª S^a do Perpétuo Socorro.
Foto: Patrícia Tonel Monteiro



cento italianos, de artistas como Giotto (1267-1337), Cennino Cennini (1370-1440), Masaccio (1401-1428) e Piero della Francesca (1415-1492), que nasceu o seu encanto pela pintura mural (Soares 2003: 617; Castro 2022: 131-2; Gomes 2000: 63-4). Em verdade, o seu trabalho em espaços públicos inicia-se, aquando do regresso de Paris, em 1926, com a execução de 11 pinturas a óleo sobre tela para o Salão Nobre dos Paços do Concelho de Arraiolos (1927-1932), a sua terra natal (Castro 2022: 136). Estas obras espelham uma

pintura sólida, matérica, em que a organização espacial, a inserção de episódios, os volumes arquitetónicos, a estrutura das árvores, as massas de vegetação e o uso da cor rompiam com a neutralidade cromática (...), e demarcavam-se da suavidade do fresco (Castro 2022: 136-37).

É possível que Dordio Gomes tenha começado a desenvolver o gosto pela execução de pinturas murais ainda na Escola de Belas-Artes, em Paris, onde era já sentido o interesse pela redescoberta do fresco. Entre 1919 e 1929, o *atelier* de pintura foi orientado pelo artista Paul Baudouin (1844-1931), autor do livro *La Fresque, sa technique et ses applications* (1914) (Monfort 2013), que Dordio Gomes cita nas suas notas sobre a técnica — guardadas ainda no espólio documental da sua família — e no livro que viria a escrever, tema a que voltaremos. Não podemos confirmar que os dois se cruzaram em Paris, mas é certo que Dordio Gomes lá esteve num período em que a técnica era importante no ensino artístico.

Aquando do início do projeto Redentorista, Dordio Gomes teria já provado publicamente as suas competências como muralista, com obras desenvolvidas em diversos edifícios do Porto. Primeiramente no Café Rialto (1944), em duas pinturas, *As artes* e *Alegria da vida*, e, posteriormente, no batistério da Igreja de N.ª Sr.ª da Conceição (1947) e na Livraria Tavares Martins (1949) (Castro 1997).

A experiência então adquirida foi relevante e numa carta a Manuel Mendes, de 21 de novembro de 1944, a propósito das pinturas murais do Café Rialto escreve:

Fiquei entusiasmadíssimo com a técnica do fresco que não oferece dificuldades de maior nem tiraniza excessivamente. É tudo uma questão de prática para dominar os valores e conhecer de antemão as alterações da secagem. O essencial é o temperamento do artista, a técnica, o processo não importa e só tem verdadeiramente valor o que lá fica escrito, se exprimir compreensão e sensibilidade (Castro 2022: 134).

De tal modo terá sido este entusiasmo, que Dordio Gomes coordenou a partir de 1953 o curso livre de fresco na Escola de Belas-Artes do Porto, instituição em que lecionava desde 1931 (Castro 2022: 32). A iniciativa deste curso livre teve por fundamento, entre outros aspetos, a intenção do diretor da instituição, o arquiteto Carlos Ramos (1897-1969), de diversificar o ensino artístico. Este afirmou em 1952 existir a necessidade de «outros processos de expressão plástica», que poderiam ser pertinentes para os futuros pintores (Cardoso 2013: 52). Esta era uma manifestação clara da vontade de adaptar o currículo académico ao gosto modernista, que combinava experimentação, diversidade de práticas e exploração de novos processos. Tudo aponta para uma apropriação não purista de técnicas antigas que o aprofundamento da investigação deverá esclarecer. Deste curso livre resultou ainda a pintura a fresco *O mito de Prometeu*, de 1954, executado na entrada do Pavilhão de Arquitetura na Escola Superior de Belas-Artes do Porto (Castro 2022: 133). A terceira edição da Exposição Magna daquela instituição daria ênfase à nova área de ensino da pintura mural, apresentando igualmente os «cartões» preparatórios de outras pinturas murais de Dordio Gomes (Escola Superior de Belas Artes do Porto 1954: 11; 18).

Mais tarde, o artista viria ainda a executar outras obras na cidade do Porto: quatro pinturas murais nos Paços do Concelho (1957) e duas para a Sala das Sessões do Palácio da Justiça (1961) (Castro 2022: 133). Pela produção que deixou na cidade e pelo papel que teve na academia, o seu legado é muito relevante e expressivo do modernismo dos meados do século XX. No entanto, outros artistas interessaram-se também por esta prática (Cardoso 2013; Monteiro et al., 2023)³.

O fresco segundo Dordio Gomes

O conhecimento e experiência de Dordio Gomes seriam reunidos no manual que escreveu sobre a técnica, em 1953 — *A pintura a fresco. Os materiais, a técnica, a sua aplicação*. O pintor recuperou uma breve história da pintura a fresco e explicou o seu entendimento sobre os materiais e a técnica clássica, mencionando também os tratados e as publicações de outros pintores. Entre eles, louvou a obra de Cennino Cennini (1370-1440), autor de *Il libro dell' arte*; Costin Petrusco (1872-1954), professor nas Academias de Belas-Artes e de Arquitetura de Bucareste, professor honorário da Academia de Belas-Artes de Lyon e autor do livro *L'art de la fresque* (Cercel 2012); Max Doerner (1870-1939), autor de *Los materiales de pintura* (na tradução espanhola de Pedro Reverté (Doerner, 1994); Paul Baudouin; e Victor Mottez (1809-1897) (Gomes 2000: 39).

³ Referimo-nos a artistas como Augusto Gomes (1910-1976), Guilherme Camarinha (1912-1994), António Sampaio (1916-1994), Júlio Resende (1917-2011), Júlio Pomar (1926-2018), Martins da Costa (1921-2005) e António Coelho de Figueiredo (1937-1991), entre outros.

No referido manual menciona a importância de Victor Mottez, responsável pela tradução para a língua francesa do tratado de Cennino Cennini, pela recuperação da técnica tradicional do fresco, por impulsionar assim o seu ressurgimento e fomentar o gosto por esta (Gomes 2000: 52; Guillot 2013: 3).

Além dos materiais e procedimentos para a construção do muro, Dordio Gomes sintetiza os processos para a elaboração da pintura, não ignorando a importância da harmonia das composições (Gomes 2000: 60). Inicia o capítulo «A pintura» salvaguardando a necessidade de preparação prévia («cartão, desenhos e decalques») e de uma insistência na elaboração e na aplicação da cor, em consequência das exigências da técnica a fresco:

Na pintura a fresco, porém, apesar de todas as reações da hora terão de subsistir certas normas, certos princípios, sem os quais a sua realização não resultará. Há uma técnica a que devemos cingir-nos e que é inflexível e exigente. O muro escraviza, e a ele temos de nos subordinar. (...) Não podemos esquecer um momento que pintamos sobre reboco fresco, e que só nessa razão ele fixará a cor (...). Precisamos saber com nítida clareza o que queremos, tracejar ou manchar com rapidez e precisão, e segundo normas aconselhadas pela experiência do passado. Não ter hesitações, descuidos ou desvios, e prever antecipadamente o que dará o tom empregado uma vez realizada a secagem (Gomes 2000: 26).

A técnica do fresco implica, portanto, a aplicação de pigmentos, a dissolver «muito simplesmente na água» (Gomes 2000: 38), sobre a última camada de reboco fino, enquanto esta ainda está «fresca» — característica que dá nome à técnica. Durante o processo de «secagem» da argamassa — por evaporação da água e por carbonatação (reação entre carbonato de cálcio, ou cal, a água e o dióxido de carbono) — os pigmentos ficam encapsulados na matriz. Tal confere ao fresco a sua resistência, mas representa também um fator de alerta. De acordo com Dordio Gomes (2000: 38), «nem todas [as cores] poderão ser utilizadas, não resistindo à cal, que as altera ou devorará infalivelmente». Ou seja, o tom aplicado sobre a argamassa, antes do processo de carbonatação, difere do que é observável após a sua secagem. Tal resulta das reações químicas e físicas ocorridas, advindo daí a necessidade de antever alterações e excluir certos pigmentos.

Louva as «cores naturais» da paleta cromática de Cennino Cennini; inclusivamente acrescenta:

Deveremos sobretudo desconfiar das cores de excessiva alacridade e complicada fabricação química, para as quais a cal será sem misericórdia. Pela mesma razão terão de ser postas de parte as cores de origem animal, e mesmo mineral, como o azul da Prússia, os cromos, e tantas outras (Gomes 2000: 38).

Pigmentos com tons mais vibrantes são por vezes indicativos da presença de compostos suscetíveis a alterações na sequência dos processos cáusticos da cal. Segundo Paolo e Laura Mora, os pigmentos a empregar na técnica do fresco devem ser estáveis ao longo do processo de carbonatação da cal, resistentes à intempérie, à luz e à poluição. Os autores favorecem os pigmentos de origem mineral — que têm dado provas ao longo do tempo da sua estabilidade —, em detrimento de pigmentos orgânicos. Em verdade, os desenvolvimentos industriais foram aperfeiçoando processos e composições, adequando as formulações às diferentes técnicas (Mora e Mora 1984: 63-6), o que diversificou sem dúvida a paleta artística.

Apesar desta reflexão, Dordio Gomes considera a paleta de Cennino Cennini incompleta para os desafios modernos — «livro ingénuo para os nossos dias, mas precioso e de um valor incalculável» (Gomes 2000: 38). Esta constatação levou-o a adquirir, e muito provavelmente a utilizar, pigmentos de produção industrial e de venda comercial. Assim, na sua paleta integra: o branco de S. João; os pretos de marfim e videira; os vermelhos «*puzzole*», ocre e de cádmio; os amarelos de cádmio e ocre; os verdes «terra verde» e esmeralda; os azuis ultramarino e de cobalto; os terras de Siena natural e queimada; os terras de sombra (alertando para o facto de reduzirem a vivacidade das cores); e as lacas «*garanium*» e «*garance*»⁴ (Gomes 2000: 40-2).

Se a composição e a natureza de alguns destes pigmentos poderiam suscitar incertezas quanto à sua aplicabilidade, e conseqüente durabilidade, na técnica do fresco, Dordio Gomes tranquiliza-nos assegurando a qualidade dos materiais vendidos pelas casas *Lefranc* (francesa) e *George Rowney* (inglesa). A informação obtida após a leitura do seu manual é confirmada por documentos do arquivo pessoal do artista, na posse da família, como um catálogo da casa *Lefranc* e listas de pigmentos — adquiridos em Paris por Mabel Gardner, e posteriormente enviados para Portugal (Castro 2022: 136-7). Sob o título *Couleurs pour la fresque* o fabricante francês lista os pigmentos que comercializa e afirma que estes se adequação à técnica pictórica em questão — «*Ces couleurs en poudre sont essentiellement résistantes à la chaux et à la lumière*». De entre as cores listadas neste documento, estão assinaladas a lúpis, possivelmente pelo artista, o branco de São João, azul de cobalto, castanho vermelho, amarelo de cádmio claro, amarelo de Nápoles, preto de marfim, preto de videira, ocre vermelho, ocre amarelo, azul ultramarino, vermelho de cádmio claro, vermelho de *puzzoles*, terras de Siena (natural e queimada), terras de sombra (natural e queimada), *lime green* («*vert à la chaux*») e verde-esmeralda (Castro 2022: 137). No espólio à guarda da sua família foi ainda possível encontrar pigmentos da marca comercial *René Henri*.

Assim, se, por um lado, alertou textualmente para o risco de certos pigmentos menos tradicionais, por outro, parece não ter recusado o seu uso. Tal facto suscita várias questões sobre os materiais e as técnicas empregados nas pinturas murais,

⁴ Pigmento de origem orgânica obtido a partir das raízes da planta *Rubia Tinctorum* (Mayers 1991: 92).

não apenas de Dordio Gomes, mas de outros artistas portugueses, o que motivou uma investigação mais aprofundada que constitui um projeto doutoral em desenvolvimento.

Os frescos de Dordio Gomes aproximam-se da estética e da técnica da aquarela: os tons mais luminosos são determinados pelo branco da cal, a partir da qual o pintor constrói os valores cromáticos que determinam as volumetrias. De igual modo, a técnica do fresco exige um gesto determinado, sem margem para arrependimentos, pois, uma vez absorvida a cor, não é possível removê-la sem afetar a argamassa. Em todas as suas pinturas murais as composições, criteriosamente elaboradas, estabelecem um diálogo com a arquitetura dos espaços, enriquecendo-os esteticamente e simbolicamente.

O tema «Assunção de Nossa Senhora» — questões teológicas e iconográficas

É nossa convicção que o convite a Dordio Gomes para colaborar na decoração do santuário terá partido, muito possivelmente, dos arquitetos encarregados do projeto. Por sua vez, a definição do tema e a composição pictórica terão certamente sido debatidas com a comunidade encomendante. Trata-se de uma temática complexa que justifica que este ponto lhe seja integralmente dedicado.

O contexto histórico parece trazer algum esclarecimento à escolha do tema «Assunção de Nossa Senhora». Note-se que, à data, se vivia ainda sob a agitação da proclamação do dogma «*Munificentissimus Deus*» pelo Papa Pio XII a 1 de novembro de 1950. O documento afirma o dogma da «assunção de Maria», denotando a sua significância. Esta decisão papal terá suscitado discussão e inquietação no seio das comunidades cristãs, de acordo com o Pe. Rui Santiago (Superior Provincial da Província Portuguesa da CSsR). Assim, a representação desta temática iconográfica no arco da igreja evidencia a relevância deste à época, e a sua importância para a comunidade Redentorista, convertendo-se também num gesto de reafirmação da decisão papal.

Para que seja possível analisar a iconografia da pintura mural de Dordio Gomes é necessário primeiro compreender o que determina este dogma, as diferentes perspectivas teológicas sobre o tema e como estas se espelham nas representações pictóricas.

Efetivamente, nas sagradas escrituras não é referida a morte ou a «assunção» de Maria (Sant’Anna 2006: 3). Ao que sabemos, a sua devoção é conhecida desde o século V (Vatican News s.d.), assumindo, porém, elementos e interpretações diversas.

A imprecisão das memórias e dos textos sobre o tema deixaram espaço para que teólogos e crentes fossem especulando sobre o que sucedeu à mãe de Cristo nos seus últimos dias. Deste modo, verificam-se diferentes entendimentos sobre a «morte», a «ressurreição» e a «dormição» e/ou «assunção».

Para alguns Maria, imaculada, nunca poderia ter experienciado a morte, pois, no seu entender, esta representa a derradeira punição dos pecados — sendo a mãe de Jesus livre de pecados, não poderia experienciá-la. Outros, por sua vez, defendem que experimentou a morte — tal como o seu filho e seguindo o seu exemplo —, mas não como penalidade pelos seus pecados (Sri 2023). Este entendimento aproxima-se das reflexões de São Paulo: Jesus morreu para livrar o povo pecador, atribuindo um novo significado à morte e trazendo a salvação — e assim Maria, não sendo superior ao seu filho, experienciou também a morte (Sri 2023).

No seu livro, Simon Mimouni toma por base alguns dos textos redigidos sobre a «dormição» e a «assunção» para entender melhor os fundamentos literários destes conceitos. Salvaguarde-se que estes têm, por vezes, como pano de fundo a linguagem das lendas e o imaginário popular, o que os torna ocasionalmente contraditórios. Contudo, permitem compreender o culto mariano no cristianismo antigo, a sua doutrina e iconografia, e transmitem um eco dos conflitos teológicos — de ordem «cristológica», ou, se preferirmos, da doutrina da encarnação e ressurreição (Mimouni 2011: 160). O autor sugere três categorias doutrinárias: a «dormição sem ressurreição», a «dormição e assunção», e a «assunção com ou sem ressurreição». Na primeira, «dormição sem ressurreição», o corpo morto, por corromper, é depositado num lugar, conhecido ou não — em alguns casos num túmulo. A alma, que se separou, ascende aos céus, onde aguarda o dia da ressurreição de todas as almas. Na segunda, «dormição e assunção», comungam das duas perspetivas, sendo representados elementos de ambas. A título de exemplo, no caso da Igreja Egípcia e Etíope, os dois momentos são celebrados, com uma separação de 206 dias entre a festa da «dormição» e a da «assunção». A terceira apresenta duas doutrinas: a «assunção corporal» e a «assunção gloriosa». A «assunção corporal» apresentou sempre incoerências. Se por um lado alguns defendem que a alma e o corpo ascenderam simultaneamente aos céus, outros reivindicam que primeiramente ascendeu a alma, por intervenção de Jesus, e que só três dias depois o corpo se lhe juntou (daí o termo que define esta reflexão). Neste entendimento, cria-se uma certa ideia de imortalidade, na qual Maria é transferida de corpo e alma, não passando por qualquer túmulo. Por oposição, a «assunção gloriosa» reconhece a mortalidade do corpo de Maria, mas considera que tanto este como a alma se reúnem no céu, onde ressuscitam. Tendo Maria morrido antes de ter o privilégio da ressurreição, este entendimento toma a designação de «assunção gloriosa». Segundo Mimouni, esta interpretação parece tratar-se de um entendimento mais recente (Mimouni 2011: 160-5).

À data da proclamação do dogma, o que restava destas abordagens, pouco fundamentadas teologicamente, eram discussões em certos núcleos mais restritos e tradicionalistas sobre o fim da existência terrena de Maria e a transladação do seu corpo. O horizonte da discussão era sempre cristológico e salvífico. Isto é: de que modo a ressurreição é uma realidade que diz respeito à totalidade da vida humana? Dentro do enquadramento antropológico ainda herdeiro da filosofia aristotélica e platônica, esta totalidade existencial era significada nas expressões «corpo e alma». No caso da Igreja latina, eram empregados os termos «*dormitio*» («dormição») e «*transitus*» («trânsito»). O primeiro remete para esta ideia de «adormecer» e esperar a ressurreição, ao passo que o segundo aponta para a passagem — tradução portuguesa do hebraico «*Pesah*», origem da palavra Páscoa — e, portanto, para a «assunção» (Sant’Anna 2006: 4).

De um modo sucinto, a iconografia da «dormição», de tradição orientalizante, coloca Maria no seu leito, dormindo. Em seu redor, estão os apóstolos e Jesus Cristo, que segura nos seus braços uma segunda figuração de Maria, muito pequena, como se se tratasse de uma criança de colo. Este tipo de representação alude à ideia de um novo «nascimento» e parece centrar-se sobretudo na questão da «alma». Já na iconografia ocidental da «assunção», a mãe de Jesus surge por entre as nuvens rodeada de anjos, numa clara alusão à sua «assunção» nos céus — uma visão que reflete sobretudo sobre os aspetos corpóreos (Vatican News s.d.; Ondarza 2018; Réau 1957: 606; 616). O autor Louis Réau reconhece que durante muito tempo a arte dita ocidental se manteve refém dos exemplos iconográficos bizantinos (Réau 1957: 607). Como tal, naturalmente, é possível encontrar exemplares cuja iconografia oscila entre a tradição e a inovação na representação deste tema.

O dogma proclamado pelo Papa Pio XII, em 1950, veio oferecer uma síntese da discussão teológica da época. O documento nunca afirma a morte de Maria, aludindo sempre ao «fim da sua vida terrena». Tal permite a inclusão de várias perspetivas anteriores. De igual modo, a linguagem escolhida para a «assunção» foi «levada em corpo e alma», enunciando assim, com as categorias em uso no tempo, a totalidade da existência humana a ser assumida no mistério pascal de Cristo. É uma linguagem que quer enunciar uma esperança que se funda num mistério e, por isso, nunca resvala para a tentação de especificar o momento ou o processo. Também não diz que Maria tenha «ressuscitado», por dois motivos: por reservar essa linguagem axial para o evento crístico e para enfatizar a força da linguagem da «assunção» como participação universal na Páscoa de Cristo. Com efeito, «assunção» é o ato de «assumir». «*Maria Assumpta*» significa Maria «assumida». Algumas destas ideias têm sido acrescentadas ou inferidas em traduções e interpretações teológicas sobre o dogma (Mimouni 2011: 159).

Em todo o caso, «*Munificentissimus Deus*» deixa claro que o corpo humano de Maria nunca poderia ser corrompido pela decadência ou tocado pela morte (Vatican News s.d.):

Cristo com a própria morte venceu a morte e o pecado, e todo aquele que pelo batismo de novo é gerado, sobrenaturalmente, pela graça, vence também o pecado e a morte. Porém Deus, por lei ordinária, só concederá aos justos o pleno efeito desta vitória sobre a morte, quando chegar o fim dos tempos. Por esse motivo, os corpos dos justos corrompem-se depois da morte, e só no último dia se juntarão com a própria alma gloriosa. Mas Deus quis excetuar dessa lei geral a bem-aventurada virgem Maria. Por um privilégio inteiramente singular ela venceu o pecado com a sua concepção imaculada; e por esse motivo não foi sujeita à lei de permanecer na corrupção do sepulcro, nem teve de esperar a redenção do corpo até ao fim dos tempos (Libreria Editrice Vaticana s.d.).

Este excerto traz à discussão a categoria do «privilégio», há muito utilizado para o tema da mariologia. Contudo, além do critério «privilégio mariano» existe o critério «ícone discipular». Na verdade, considerar Maria imagem perfeita dos crentes, pela sua fidelidade à palavra e ação de Deus, é um dos fios condutores da teologia cristã católica. É neste contexto que o dogma da «assunção» se torna uma proclamação universal de igualdade salvadora: até a discípula perfeita e ícone dos discípulos foi assumida na Páscoa salvadora do próprio filho. Até ela, sendo mãe, foi assumida na energia da ressurreição do Filho e, como tão bem representa a iconografia oriental, nasce de novo nos braços daquele a quem trouxe primeiro nos seus.

À época foram várias as críticas a este dogma. Entre elas, algumas vozes alegavam que a afirmação da «assunção de Nossa Senhora» implicava reconhecer Maria e colocá-la ao mesmo nível do seu filho — como se também a ela fosse incumbido o poder da redenção. Contudo, é exatamente ao contrário: ao colocá-la no lugar de alguém cuja salvação acontece por «assunção», apesar de todo o seu mérito e privilégio pessoais, Maria torna-se um sinal em que todos nos podemos reconhecer. A proclamação desconstrói, aliás, essa ideia:

A glorificação de um corpo tomado em Deus não é obra da própria pessoa, é de Deus (...). No caso de Maria há também o mérito próprio da sua íntima associação à obra redentora, o que supõe sempre: os méritos do Salvador como fonte; a honra do Salvador como fim; a história da salvação como processo dinâmico (...) (Carvalho 2020: 44).

Deste modo, fica claro que a «assunção» só é possível na sequência da ascensão e ação de Cristo. E Maria, como primeira discípula e modelo cristão segundo a

Bíblia, é também as primícias da «assunção» que a todos é anunciada e modelo do acolhimento que Cristo nos reserva nos seus braços, ao dar-nos novo nascimento (Sri 2023).

Em suma, a proclamação papal reconhece a importância desta intuição teológica, a ponto de a definir na forma de dogma; eleva-o à consideração dos crentes e aproveita a importância de Maria como ícone e modelo. Todavia, como é próprio destas definições, não explica os modos nem os aspetos concretos sobre acontecimentos dos quais apenas a fé e a esperança conseguem ter uma palavra a dizer. Esta subjetividade, de algum modo, abre espaço para uma certa ambiguidade na linguagem e, com ela, para a coexistência de várias interpretações iconográficas deste dogma.

A motivação para a escolha deste tema para o arco do Santuário de N.ª Sr.ª do Perpétuo Socorro parece encontrar assim algumas respostas possíveis. De facto, o carisma dos Redentoristas, como o nome indica, é o anúncio da salvação enquanto resgate do ser humano em todas as suas dimensões, «corpo e alma». Também se refere a condições de igualdade e justiça, liberdade e paz. Uma dimensão essencial deste anúncio da Redenção é a opção «de resgate», que equivale a crer em Cristo como aquele que «assumiu a nossa condição mortal para nos assumir consigo na vida»⁵. «Assunção» é, assim, uma chave-de-leitura fundamental para o próprio carisma dos Redentoristas.

A inquietação vivida à época, na sequência da proclamação do Papa Pio XII, terá certamente gerado reflexão entre os Redentoristas. Assim, compreende-se a importância que assume a representação do tema no arco deste santuário, que também se converte numa reafirmação e num reconhecimento do novo dogma pela comunidade Redentorista, como foi mencionado.

Desenhos preparatórios

Exposta a complexidade do tema, e as doutrinas em confronto, é possível debruçarmo-nos sobre os desenhos preparatórios e finais de Dordio Gomes. Certamente, o pintor terá recorrido a diversas fontes bibliográficas ou iconográficas para determinar quais os elementos a incorporar na iconografia da «assunção». Estes estudos refletem o seu processo reflexivo e criativo, dando nota dos diferentes rumos possíveis. Provavelmente, as composições foram apresentadas e discutidas com a comunidade Redentorista do Porto, e sobretudo com o seu superior, o Pe. Manuel Garcia.

De entre os desenhos encontrados no arquivo da família de Dordio Gomes, destacam-se três propostas [Figs. 3, 4 e 5].

5 Pe. Rui Santiago.



Fig. 3 A «Assunção» (ao centro) e os apóstolos (de ambos os lados). Foto do espólio documental e artístico da família Dordio Gomes.

A proposta da Figura 3 exclui a representação da proclamação do dogma e mantém a narrativa apenas no tema da «assunção». Os apóstolos dividem-se em número igual, no lado esquerdo e direito do arco, e o túmulo surge esboçado ao de leve. De igual modo, é interessante notar que, em todas as propostas, a posição e posturas dos três apóstolos, os mais próximos do primeiro plano, não variam. A solução encontrada para estas figuras parece ter sido do agrado do artista desde o começo.

Nas diversas representações de Maria denotam-se algumas variações: braços abertos, num gesto expansivo, mãos e cabeça voltadas para cima [Figs. 3, 4 e 5]; braços junto ao corpo, e expressão mais contida, com as mãos verticais e as palmas viradas uma para a outra (parte inferior da Figura 5); e, por fim, rosto e olhar inclinam-se para baixo (parte inferior da Figura 5). Na obra final, Dordio Gomes optaria por uma solução que conjuga estas duas propostas: o olhar orientado para baixo e os braços abertos para o acolhimento (Figura 2).

Fig. 4 A proclamação do dogma (do lado esquerdo), a «assunção» (ao centro) e o povo (lado direito). Foto do espólio documental e artístico da família Dordio Gomes.



Fig. 5 A proclamação do dogma (lado esquerdo), a «assunção» (ao centro) e os apóstolos (lado direito), com um segundo estudo para a figura de Maria na parte inferior. Foto do espólio documental e artístico da família Dordio Gomes.

Em todas as sugestões verifica-se a presença dos anjos alados, com vestes esvoaçantes, bem como de crianças pequenas, por entre as nuvens do céu (Figuras 3, 4 e 5).

Nos estudos para a representação da proclamação do dogma os elementos apresentados correspondem praticamente à versão final da obra. Parece-nos ter havido apenas alguma hesitação sobre a colocação da mitra. Efetivamente, esta foi usada na cerimônia solene; contudo, Dordio Gomes optou por incluir na pintura final um solidéu. A composição final parece fiel aos registos fotográficos e videográficos da época — entre eles a filmagem do evento pela produtora Pathé News (British Pathé 2014). Inclusivamente foram representados aspetos da cenografia, como o trono e o leque. Dois dos estudos a guache atestam ainda o posicionamento das figuras cerimoniais, que se ajoelham junto do papa, com maior ou menor destaque. O corpo do Papa Pio XII volta-se para o momento da «assunção», e os seus braços e mãos encaminham o olhar do crente. Numa leitura possível, a figura papal surge como testemunha do dogma e, simultaneamente, aquele que o afirma e promulga.

A proposta da Figura 4 integra o povo — em lugar dos apóstolos —, em procissão, assumindo um papel de grande relevância no conjunto. Este grupo de pessoas converte-se igualmente em testemunha da «assunção», representante metafórico de todos os crentes. Este exemplo parece assente, sobretudo, na ideia de Maria como a primeira «resgatada», a que mostra o caminho da salvação aos fiéis, que a seguem de imediato. A composição deste desenho não foi concretizada. Desconhece-se se tal sucedeu por decisão do artista ou por vontade da comunidade encomendante.

Os esboços a cores, tanto a guache como a aquarela, refletem possíveis experiências da paleta de cor, que terá sido definitivamente determinada antes da execução da pintura final. Estes dois meios permitem um exercício semelhante à pintura a fresco, em que os pontos mais luminosos são atribuídos pela cor do suporte — o papel, no caso dos estudos, e a parede, no do fresco. De igual modo, assim que a coloração é absorvida não é possível reverter o gesto.

Pela confrontação documental, verificamos que os tons escolhidos para a maioria das propostas não diferem dos da obra final. Com exceção da túnica de Maria, que numa outra proposta é rosa em vez de branca. Tal solução verifica-se noutras pinturas do tema, como *A Assunção da Virgem Maria de Ticiano* (1488-1576).

A existência de esboços a cores denuncia um ensaio cuidadoso, bem como a necessidade de haver estudos cromáticos prévios, sobretudo no caso do fresco. Como foi mencionado anteriormente, a técnica requer a aplicação de cor (pigmentos diluídos em água) sobre um reboco de cal ainda fresco. O processo não permite hesitações ou erros, sob pena de ser necessário remover algumas camadas de argamassa. Assim, os desenhos preparatórios e os estudos de cor são fundamentais

— não só no processo de busca pela forma e cor adequadas, mas também como treino do gesto artístico, para que, quando o pincel tocar a superfície do muro, a mão saiba de memória seguir as linhas e os volumes ainda por concretizar.

Em suma, os estudos preparatórios apresentam elementos que sugerem as diferentes interpretações possíveis do dogma da «assunção de Maria». Resultam certamente de uma investigação atenta sobre o tema e da discussão deste com a Congregação Redentorista. A repetição de algumas figuras, como a de Maria, nas mais diversas posturas, testemunha um cuidadoso estudo dos gestos e uma consciência clara da sua importância e simbolismo. Do mesmo modo, os esboços a cores dão conta da necessidade de preparação prévia também por exigência da técnica.

A obra final, entre ponderações iconográficas

Os estudos, exercícios preparatórios, reflexões teológicas e iconográficas e todo o conhecimento técnico e artístico de Dordio Gomes resultaram numa magnífica pintura mural — *Assunção de Nossa Senhora*.

Em carta a Manuel Mendes, de 28 de outubro de 1952, Dordio Gomes dá conta deste projeto para a Congregação Redentorista:

Ando presentemente com uma obra entre as mãos na qual trabalho já há 6 ou 8 meses que me tem apaixonado verdadeiramente: trata-se de um fresco de mais de 30 metros a pintar numa igreja em construção no Porto, e a inaugurar ainda este ano. Acabei já todos os meus estudos preparatórios e vou começar a pintar quinta-feira. Ando cansado mas contente e esperançado na obra (apud Castro 2022: 135).

Este documento indica-nos que os estudos de composição teriam começado no início do ano de 1952, e que o processo de pintura teria início ainda na mesma semana — 30 de outubro de 1952. No entanto, contrariamente à expectativa, o santuário seria inaugurado apenas em abril do ano seguinte.

O arquiteto José Luís Dordio Gomes (1929-), filho do artista, confirma, de forma aproximada, esta datação. De acordo com o seu testemunho, o seu pai terá ficado muito doente durante a execução da pintura, no período do inverno, devido aos vãos abertos do edifício, que não protegeram o pintor da neblina húmida e das temperaturas frias daquele período, o que lhe valeu contrair uma forte gripe que se revelou no Natal em Arraiolos, antes de regressar à obra, já no ano seguinte.

Com o desenho final concluído, e à escala, o artista pôde então — depois da preparação das camadas de emboço e reboco da parede — proceder à transferência do desenho (com riscador ou por decalque), como detalha o seu manual (Gomes 2000). Conseguimos imaginar Dordio Gomes, sobre o andaime, transferindo e delineando as formas, e dando cor e volume às figuras com alguns dos pigmentos listados por si — como, por exemplo, o azul de cobalto, os ocres vermelho e amarelo, ou terras verde e de sombra.

Do lado esquerdo, está representada a proclamação do «*Munificentissimus Deus*». A figura do Papa Pio XII, usando solidéu sobre a cabeça, aponta para o momento central da representação pictórica — a «assunção de Maria». Em seu redor, estão os membros da Igreja: cardeais, de veste vermelha e branca; teólogos, vestidos de negro; e os clérigos ao serviço da liturgia. Estes elementos frisam a solenidade e a importância da representação. Junto à figura papal ajoelha-se um membro da Igreja, no qual a comunidade Redentorista do Porto pensa reconhecer as feições do Superior da casa à época, o Pe. Manuel Garcia (que, recorde-se, foi principal força motriz na concretização do novo santuário).

De tudo quanto foi dito no ponto anterior, compreende-se a importância que assume a representação deste tema no arco do seu santuário. De igual modo, esta converte-se num veículo de reconhecimento público do novo dogma.

Como elemento central da composição, está a figura de Maria, com túnica branca (símbolo de pureza) e manto azul celestial, num gesto amplo de acolhimento, rodeada de anjos músicos e crianças, por entre as nuvens — encarnando o tema da «dormição gloriosa»

E por fim, do lado direito, encontram-se os doze apóstolos, envergando túnicas de diferentes cores. É possível identificar Pedro, que segura as chaves, e João, o mais novo, imberbe, e de figura mais frágil e delicada (segundo testemunho do arquiteto José Luís Dordio Gomes). São os apóstolos que acompanham Maria nos seus últimos dias e que velam o seu túmulo, tornando-se assim os primeiros a testemunhar a sua subida aos céus. Junto de si vislumbra-se parcialmente um túmulo, onde está depositada uma mortalha. As linhas da mortalha não definem uma silhueta, o que permite uma margem interpretativa sobre a deposição, ou não, do corpo de Nossa Senhora. Segundo Réau, a incorporação dos apóstolos junto ao túmulo estabelece ainda uma alusão ao momento em que as «Santas Mulheres» visitam o sepulcro vazio de Cristo, confirmando a sua ressurreição (Réau 1957: 618). A postura corporal dos apóstolos e a expressão dos seus rostos espelham o espanto e louvor ao verem Maria no céu.

Ao incluir os apóstolos, o túmulo e o momento da «assunção» numa só composição, Dordio Gomes coloca em diálogo o entendimento teológico e a iconografia ocidental, mantendo elementos da sua raiz bizantina. Podemos encontrar outras

propostas semelhantes, como *A dormição e assunção da Virgem Maria* (c. 1424-1434), de Fra Angelico (c. 1395-1455). Assim, uma representação aparentemente simples deste tema guarda em si uma ponderação iconográfica mais complexa, à qual se acrescentou a cerimônia da proclamação do dogma e a sua importância. Retomando o desabafo do pintor, lê-se na continuação da carta de 1944 a Manuel Mendes:

A pintura mural e o decorativismo moderno obrigam a uma caligrafia especial que me escapa, fugindo-me sempre o estilo para a pintura de cavalete (...) Daqui a 10 anos espero entrar no segredo e pintar bem fresco (Castro 2022: 134).

Se no estilo da sua obra mural pode não ter abandonado a pintura de cavalete, consideramos que na dimensão pública e na monumentalidade das suas obras estabeleceu uma narrativa magnífica que sublinha a linguagem arquitetônica da igreja e convida o observador a envolver-se na narrativa e na simbologia da composição, promovendo uma reflexão mais profunda sobre o tema.

Comunidades de uso, valorização e preservação

Ao longo do tempo, as comunidades de uso (religiosa e crente) foram moldando o santuário de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro às suas necessidades e vivências. A narrativa dos vitrais (a história do ícone de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro) foi concluída com a colocação dos novos vidros nas janelas do coro alto, representando a vida de Cristo (*Crônicas de 1936 a 1953*; Martins 2012: 10). Nos anos 60, enriqueceram-se os rituais religiosos com uma nova custódia (ourivesaria Manuel Alcino) e um cálice — da autoria do escultor Barata Feyo (1899-1990) e da referida ourivesaria —, ambos inspirados em elementos arquitetônicos da igreja (Sousa 2003: 80-3). Na sequência da doutrina regulada pelo Concílio Vaticano II (1962-1965) o interior do santuário foi sendo reestruturado: a mesa afastou-se da parede, retirou-se o altar-mor e os painéis de alabastro, e, progressivamente, desapareceram também os altares laterais e o púlpito.

O espaço atual reflete a comunidade que o habita: a capela-mor revestida com painéis de madeira; a mesa de altar ao centro; os bancos corridos, em semicírculo, voltados para a cabeceira. As paredes expõem ilustrações e os desenhos das crianças da comunidade. Comungam num mesmo espaço os diferentes tempos, entendimentos e práticas — ainda reconhecíveis [Figs. 6 e 7].



Fig. 6 Aspeto da capela-mor, durante a missa solene de inauguração, em 1953. Ponto de vista a partir do coro alto. Foto do arquivo da CSsR do Porto.

Todas estas transformações refletem o dinamismo da relação entre as comunidades de uso e os espaços. O diálogo estabelecido é fluido e constante, simultaneamente individual e coletivo, como é característico da dimensão pública.

Estas transformações têm também um impacto significativo na leitura e entendimento dos objetos artísticos. Neste sentido, a pintura mural de Dordio Gomes toma agora uma outra dimensão, assumindo nova relevância e significado no seio da atual comunidade, que se assume na composição enquanto «povo» — assembleia viva.

A leitura atenta do modo como a entidade detentora e a comunidade se relacionam com a arquitetura e a arte religiosa é fundamental para qualquer processo de valorização patrimonial. Recuando a autores como Riegl, cujo pensamento assenta na noção de que a importância do monumento reside no valor que lhe é atribuído



Fig. 7 Perspetiva do interior do santuário, a partir do corpo da igreja, espaço da assembleia. Visita de José Luís e Paulo Dordio Gomes (respetivamente, filho e neto do pintor) à igreja redentorista, na presença de Pe Rui Santiago. A visita foi promovida por Patrícia Tonel Monteiro. Salientem-se as mudanças visíveis na capela-mor. Foto: Patrícia Tonel Monteiro

e não no objeto em si, nomeiam-se os valores histórico e artístico, entre outros (Riegl 1999: 57; 79). Contudo, é notório como a dimensão social e humana, em narrativas paralelas à obra de arte, enriquecem a história do objeto e contribuem para a sua valorização. São estes relatos sociais e humanos que estabelecem a ponte entre o público e o patrimônio. O objeto desce do seu pedestal e torna-se matéria palpável, testemunho de outras vidas.

Por outro lado, a aproximação e a exposição diária ao objeto artístico podem torná-lo quase invisível ou, pelo menos, destituí-lo da sua função inicial. Aos poucos, o convívio quotidiano parece apagar valores outrora facilmente reconhecíveis, até ao obliúvio total. A obra de arte banaliza-se e torna-se meramente decorativa.

Assim, promover a valorização e a preservação do patrimônio deste santuário passa por dois aspetos. Em primeiro lugar, por aprofundar o conhecimento sobre a obra, incluindo na sua história as narrativas, diretas e indiretas, que contribuem para a sua valorização. Este artigo é um contributo para este objetivo. Em segundo lugar, por integrar e legitimar o papel ativo que a comunidade de uso pode desempenhar neste processo, identificando igualmente as limitações e os objetivos comuns. Autores do campo da conservação, como Muñoz Viñas, têm vindo a reconhecer a relevância de considerar uma multiplicidade de perspetivas em torno das obras (Muñoz Viñas 2004: 26-7), bem como de ver o entendimento da conservação como um processo social (Muñoz Viñas 2004: 47-8).

No quadro da investigação de doutoramento em curso tem-se dado atenção a esta questão por se entender que é importante abarcar a multiplicidade de dimensões que o patrimônio convoca, desde a história, a história da arte e a ciência da conservação (incluindo o estudo material e técnico das obras de arte) até aos processos de valorização e patrimonialização. Tal como aponta Kate Clark, num texto de natureza provocatória, nenhuma comunidade ou disciplina científica detém o monopólio das práticas do patrimônio e não se trata de preservar valores, mas de preservar o que é valorizado (in Messenger e Bender 2019: 150-2).

Conclusões

A pintura mural *Assunção de Nossa Senhora*, de Dordio Gomes, na Igreja de N.^a Sr.^a do Perpétuo Socorro, no Porto, transforma o espaço de forma impositiva. Não apenas acentua o papel estrutural e decorativo do grande arco, como reforça a dimensão religiosa, propondo uma reflexão sobre o dogma da «assunção». A sua representação dentro do novo santuário reflete o posicionamento da comunidade Redentorista, num alinhamento claro com o que era então proclamado pela Santa Sé.

Os desenhos preparatórios testemunham o processo e as reflexões do artista acerca de um tema e de uma iconografia complexos que conhece diferentes perspectivas — ponderação feita, muito possivelmente, em colaboração com a comunidade Redentorista. Os estudos prévios são igualmente vitais para perceber a busca pela composição e expressão «certas», bem como a antecipação do momento de impacto com a superfície da parede — uma vez que a técnica a fresco não tolera hesitações ou erros. O arquivo familiar e os materiais de trabalho que preserva fornecem informações relevantes sobre esta prática. É de salientar de igual modo a importância do arquivo da congregação para o conhecimento de aspetos ligados à sua vida e à sua história.

Mas o tempo presente exige a consideração de um novo contexto, com outros visitantes e frequentadores desta igreja, impondo a necessidade de os mobilizar para a observação e de promover o seu reencontro com o património e a sua apreciação.

Agradecimentos

À família de Simão Dordio Gomes, em particular, a José Luís e Paulo Dordio Gomes, pela permissão para consultar o arquivo documental e o espólio artístico e, de igual modo, pela sua amabilidade e simpatia.

Ao Pe. Rui Santiago, pelo contributo fundamental para a elucidação e entendimento teológico por detrás da iconografia da «assunção», bem como pelo testemunho das memórias da Congregação Redentorista e pela disponibilização do arquivo.

À comunidade Redentorista que habita a Igreja de N.^a Sr.^a do Perpétuo Socorro, à qual carinhosamente chamam «a nossa Tenda», pela gentileza, abertura, entusiasmo e pró-atividade.

Referências

- Anuário Católico. s.d. «Redentoristas — CSsR». Consultado a 24.01.2024.
https://www.anuariocatolicoportugal.net/ficha_congregacoes_m_cirp.asp?congregacao_mid=25.
- British Pathé. 2014. «The Assumption proclamation (1950)», filmagens de 31 de outubro e 1 de novembro de 1950, 1:41. <https://www.youtube.com/watch?v=PJcSyaRU0kc>. Cardoso, S. 2013. *Pintura mural na cidade do Porto no Estado Novo*. Volume 1. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto.
- Carvalho, M. M. de. 2020. «A Assunção da Virgem Maria no debate teológico». *Humanística e Teologia*, 16 (1-2), 25-44. <https://doi.org/10.34632/humanisticaeteologia.1995.5916>.
- Castro, L. 1997. «Sentido do fresco na obra de Dordio Gomes (um manifesto clássico)», in Castro, L. e Machado, F. eds. 1997. *Frescos de Dordio Gomes*. Porto: Câmara Municipal de Matosinhos.
- Castro, L. 2022. *Dordio Gomes 1890-1976*. Vila de Arraiolos: Câmara Municipal de Arraiolos.
- Cercel, E. 2012. «Marea frescă de la Ateneul Român — creația pictorului Costin Petrescu». *Noema*, 11, 483-494. https://noema.crifst.ro/ARHIVA/2012_6_02.pdf.
- Crônicas de 1936 a 1953. s.d. Arquivo da Congregação do Santíssimo Redentor do Porto, Porto.
- Escola Superior de Belas Artes do Porto, ed. 1954. *III Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes Do Porto*. Porto: Imp. Portuguesa.
- Gomes, S. D. 2000. *A pintura a fresco. Os materiais, a técnica, a sua aplicação*. Porto: Câmara Municipal do Porto, Departamento de Museus e Património Cultural.
- Goulão, M. J. 1989. «O ensino artístico em Portugal: Subsídios para a história da Escola Superior de Belas Artes do Porto». *Mundo da Arte*, II(3), 21-37. https://www.academia.edu/41114724/O_ensino_art%C3%ADstico_em_Portugal_subs%C3%ADdios_para_a_hist%C3%B3ria_da_Escola_Superior_de_Belas_Artes_do_Porto.
- Guillot, C.. 2013. «Redécouverte à Lille d'un décor peint à fresque par Victor-Louis Mottez : Un jalon important dans la peinture décorative du XIXe

- siècle et du “premier XXe siècle”». *In Situ*, 22. <https://doi.org/10.4000/INSITU.10711>.
- Konsa, K. 2013. «Heritage as a socio-cultural construct: Problems of definition». *Baltic Journal of Art History*, 6, 125. <https://doi.org/10.12697/BJAH.2013.6.05>.
- Libreria Editrice Vaticana. s.d. «Constituição apostólica do Papa Pio XII “Munificentissimus Deus” sobre a definição do dogma da Assunção de Nossa Senhora em corpo e alma ao céu». Consultado a 15.01.2023. https://www.vatican.va/content/pius-xii/pt/apost_constitutions/documents/hf_p-xii_apc_19501101_munificentissimus-deus.html.
- Martins, E. C. 2010. «O Educador social Pe Joaquim Alves Brás e a obra de Santa Zita». In *VIII Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação, 20 a 23 de junho de 2008. Infância, Juventude e Relações de Género na Histórica da Educação*, 1-120. São Luís, Maranhão: Sociedade Portuguesa de Ciências da Educação.
- Martins, F. 2012. «A Igreja de N.ª S.ª do Perpétuo Socorro». *O Redentor. Boletim da Família Redentorista*, 28, 1-16.
- Mayers, R. 1991. *The artist's handbook of materials and techniques*. Revista por Steven Sheenan. Nova Iorque: Viking.
- Messenger, P. M. e Bender, S. J. eds. 2019. *History and approaches to heritage studies*. Gainesville: University Press of Florida.
- Mimouni, S. C. 2011. «De l'ascension du Christ à l'Assomption de la Vierge à partir des Transitus Mariae: Représentations anciennes et médiévales», in *Les traditions anciennes sur la dormition et l'Assomption de Marie*. Brill. 157-96. https://brill.com/display/book/9789004191167/Bej.9789004187467.i-382_006.xml.
- Monfort, M. 2013. «Paul Baudouin, Georges Pradelle et l'Association “La Fresque”». *In Situ*, 22. <https://doi.org/10.4000/INSITU.10748>.
- Moniz, G. 2011. *O ensino moderno da arquitetura. A Reforma de 57 e as escolas de belas-artes em Portugal (1931-1969). Volume 1*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Coimbra.
- Monteiro, P. T., Vieira, E., Gil, F. e Castro, L. 2023. «On the study of Porto's murals — wall paintings and terrazzo (1944-1964): A case study on challenges and possible approaches to their valuing and preservation», in Cirklová, J. ed. 2023. *Prague — Heritages. Past and present — Built and*

- social (28-30 junho 2023)*. Praga: Amps, 199-207. https://amps-research.com/wp-content/uploads/2024/04/Amps-Proceedings-Series-35.1_2024.pdf.
- Mora, P. e Mora, L. 1984. *Conservation of wall paintings*. Traduzido por Paul Philippot. Londres: Butterworths.
- Moura, S. M. de. 2013. *Portugália: Uma galeria moderna no Porto nos anos 40*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto.
- Muñoz Viñas, S. 2004. *Teoria contemporânea de la restauracion*. Madrid: Síntesis.
- Ondarza, P. 2018. «A Assunção de Maria nas Artes». Vatican News. Consultado a 14.01.2024. <https://www.vaticannews.va/pt/igreja/news/2018-08/assuncao-vmrgem-maria-arte-pintura.html>.
- Rancière, J. 2012. *O destino das imagens*. Tradução de Mônica Costa Neto. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Réau, L. 1957. *Iconographie de L'art Chrétien*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Riegl, A. 1999. *El culto moderno a los monumentos: Caracteres y origen*. Madrid: Visor.
- Sant'Anna, S. M. 2006. «A boa morte e o bem morrer: Culto, doutrina, iconografia e irmandades mineiras (1721 a 1822)». Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Smith, L. 2006. *Uses of heritage*. Oxon: Routledge.
- Soares, M. L. B. 2003. «Pensando sobre o tema “Em redor do século XX... Trajectos da pintura e da escultura”. Apontamentos para um estudo conjunto, galego e português, sobre a prática artística com origem a norte do Douro». *Ciências e Técnicas do Património*, 1(2), 615-40.
- Sousa, G. de V. 2003. *Manuel Alcino. Tradição e modernidade na ourivesaria portuguesa*. Porto: Manuel Alcino & Filhos.
- Sri, E. 2023. «The Assumption of Mary». Franciscan Spirit Blog. Consultado a 15.01.2024. <https://www.franciscanmedia.org/franciscan-spirit-blog/the-assumption-of-mary/>.
- Vatican News. s.d. «Assunção de Nossa Senhora». Consultado a 14.01.2024. <https://www.vaticannews.va/pt/feriados-liturgicos/assuncao-de-nossa-senhora.html>.