

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**AS PORTAS DA FACHADA DO NASCIMENTO
DO TEMPLO DA SAGRADA FAMÍLIA
EM BARCELONA:
um diálogo permanente**

Maria Teixeira Vaz Pinto Douwens

Dissertação

Mestrado em Escultura

Especialização em Escultura

Dissertação orientada pelo Professor Doutor João Castro Silva

2023

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Maria Teixeira Vaz Pinto Douwens, declaro que a presente dissertação de mestrado intitulada “As Portas da Fachada do Nascimento do Templo da Sagrada Família em Barcelona: um diálogo permanente”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Lisboa, 27 de julho 2023

RESUMO

Trata-se de um diálogo com as Portas da Fachada do Nascimento do Templo da Sagrada Família em Barcelona. No diálogo tenta-se desvendar a história das portas, o seu passado. Para sermos capazes de desvendar o passado, o diálogo leva-nos à origem da obra, procura-se saber o que é um templo cristão, o que é o Templo da Sagrada Família em Barcelona, quem é o arquiteto, Antoni Gaudí, e o escultor das Portas, Etsuro Sotoo.

Toma-se consciência de que o Templo da Sagrada Família é todo ele simbólico, e por isso, aprofunda-se as possibilidades do símbolo, o seu valor e significado.

Com o passado nas mãos, encara-se o presente, as Portas da Fachada do Nascimento integradas no seu lugar no templo. Faz-se uma recolha de relações e possíveis significados dos elementos que compõem as portas e compara-se a outros elementos do templo. Fala-se do nascimento, tema que as define, e do ato de renascer, de voltar a ser criança.

Por fim retoma-se o trajeto, as experiências técnicas realizadas, e os passos dados até ao nascimento da obra.

Palavras-Chave:

Diálogo; Escultura; Portas; Técnica; Fundação

ABSTRACT

This is a dialogue with the Doors of the Facade of the Nativity from the Temple of the Sacred Family in Barcelona. It seeks to unveil the history of these doors, their past. So as to be able to unravel this past, this dialogue takes us to the origin of the work, tries to understand what a Christian temple is; what the Temple of the Sacred Family in Barcelona is, who the architecture of the Temple of the Sacred family, Antoni Gaudí, was; and who the sculptor of the doors, Etsuro Stooo, is.

We become aware that this temple is very symbolic, and, for that reason, we deepen the possibilities of the symbol, it's value and significance.

With the past in our hands, we face the present, the Doors of the Facade of Nativity integrated in the Temple. We acquire possible connections and meanings for the elements that compose them and compare them to other parts of the Temple. We talk about nativity, theme which defines the doors, and about the act of being reborn, of returning to childhood.

At last, we remake the path, the technical experiences carried out, and the steps given until the birth of the doors as they are now.

Keywords:

Dialogue; Sculpture; Doors; Technique; Foundry

AGRADECIMENTOS

Muito recentemente li uma entrevista onde o escultor Etsuro Sotoo dizia: “Whatever your work, to perform well, you should have some good things to eat and warm, close friendships”¹. Ao ler esta frase ri-me, porque foi verdade. Este trabalho não existiria tal como é, se não fosse a companhia de muitos e principalmente se não fossem os encontros à mesa, único acontecimento ao qual raramente escapei. Quero, por isso, recordar este tempo vivido em companhia.

Agradeço a todos os que me acompanharam neste trabalho. Agradeço muito aos meus pais, por toda a dedicação oculta, discreta e escondida no dia-a-dia da família, pelas perguntas provocadoras, pela exigência mas, por fim, pela paciência e generosidade com que confiaram neste trabalho; aos meus irmãos, ao Lourenço, pela amizade com que me ajuda a encarar a realidade, e a enfrentar cada embate com coragem, ao Pedro, que com gosto relê e comenta o que lhe mostro, ao João por estar sempre tão disponível, ao Tomás, ao Salvador e ao Luís pela atenção e simplicidade que me *co-move*; ao meu avô, que faz da casa um lugar sempre habitado, educando-me a continuar a responder aos pequenos gestos do dia-a-dia; à Con, pela companhia constante de uma irmã; à Sofia pelo fervoroso interesse em tudo o que eu tinha para contar, pela gratuidade com que me corrige, como uma mãe, desejando que eu seja cada vez mais a Maria para a qual fui feita; ao Tónico pela amizade e paternidade com que me lança sempre para a frente, desafiando-me a apresentar aos outros as minhas descobertas e interessando-se sempre pelo meu trabalho; ao Tiago que me emprestou os seus livros; à Maria pela amizade e pela companhia diária na faculdade que me faz caminhar com alegria; à Mel e ao Xavier, pela companhia e amizade; à Guida, por ter dedicado um dia inteiro a fazer-me perguntas para que eu pudesse olhar com mais seriedade para aquilo que estudava; à Catarina pela amizade e preocupação constante; ao Tomás pelo contagiante gosto pela história da Arte e pelas sugestões; à Madalena pela amizade e disponibilidade perante todos os meus pedidos; ao Tio Pedro e ao Tio Tiago que me provocaram com sugestões e perguntas; aos amigos do Clu que me guiaram, ouvindo as minhas perguntas, tentando responder e acompanhar-me sempre; aos amigos de Barcelona, onde toda esta aventura começou, a todos os amigos espanhóis que se disponibilizaram para ajudar; à Luci pela estima

¹ Retirado de: <https://www.japantimes.co.jp/life/2017/04/01/people/etsuro-sotoo-master-sculptor-spain-found-calling-pile-rocks/>

e perseverante encorajamento; à Leo, Constança, Manuel, Madalena e Teresinha que me acompanharam na visita ao templo cheios de entusiasmo; à Maria que me recebeu em Barcelona; à Chiara que me enviou documentos e fontes que muito me ajudaram; à Carmen que me arranhou uma entrevista com o Sotoo; à Madre que me ensinou a compor uma entrevista; ao Etsuro Sotoo pela simplicidade, paciência e tempo que me deu, respondendo às minhas perguntas; ao Padre Ramiro, pela amizade e ajuda; ao Zé pelas últimas correções; ao Miguel e à Sara pelos retoques finalíssimos; à Faculdade de Belas Artes e ao Colégio de S. Tomás, e aos amigos com quem trabalho, sempre disponíveis, atentos e com vontade de ajudar; a todos os que me perguntaram pelo trabalho, que se interessaram e que fizeram sugestões, que intervieram sem que eu desse conta, fazendo deste diálogo uma procura constante.

Agradeço também a Gaudí e à Sagrada Família, não só pelas grandes vidas que tanto me provocam, mas por intervirem na minha vida e neste trabalho.

Finalmente agradeço ao Professor João Castro Silva, pelo interesse, paciência e sabedoria com que guiou o trabalho.

ÍNDICE

Introdução - p. 8

1. Enquadramento - p. 12

- 1.1. Biografia do escultor Etsuro Sotoo - p. 12
- 1.2. Diante do Templo da Sagrada Família em Barcelona - p. 15
- 1.3. Um Templo Cristão - p. 17
- 1.4. Gaudí e o projeto do Templo da Sagrada Família - p. 19
- 1.5. Notas sobre Simbologia - p. 24
- 1.6. Algumas notas sobre a Fachada do Nascimento - p. 25
 - 1.6.1. As Virtudes Teológicas: Fé, Esperança e Caridade - p. 29

2. As Portas da Fachada do Nascimento - p. 34

- 2.1. Exterior - p. 36
 - 2.1.1. A Porta da Caridade: Alçado Frontal - p.36
 - 2.1.2. A Porta da Fé: Alçado frontal - p.50
 - 2.1.3. A Porta da Esperança: Alçado Frontal - p. 56
- 2.2. Interior - p. 61
 - 2.2.1. Porta da Caridade: Vista do Interior - p. 64
 - 2.2.2. Porta da Fé: Vista do Interior - p.68
 - 2.2.3. Porta da Esperança: Vista do interior - p. 70

3. Concretização da Ideia - p. 73

- 3.1. Processo criativo - p. 75
- 3.2. Descrição do processo técnico - p. 79
- 3.3. Algumas reflexões sobre a concretização das portas - p. 86
- 3.4. Ensaios técnicos - p. 89

Conclusão - p. 92

Anexos - p. 94

- Diálogo com Etsuro Sotoo - p. 94

Índice e fontes das Imagens - p. 105

Referências Bibliográficas - p. 111

Introdução

O assunto desta investigação são as Portas da Fachada do Nascimento do Templo da Sagrada Família em Barcelona.

É um diálogo contínuo em que começaremos por conhecer o escultor que realizou o projeto para as portas, um escultor japonês de nome Etsuro Sotoo. Passaremos os olhos pela história de Sotoo, pela sua origem, e pelos estudos artísticos que realizou. Interessamo-nos chegar ao ponto da sua história em que viaja para Barcelona, e encontra o Templo da Sagrada Família. Este será o começo de uma procura que não mais cessará.

De seguida, colocar-nos-emos diante do Templo da Sagrada Família. Perante a estranheza de jamais termos visto um templo cristão assim, faremos um breve desvio para definir todo o *templo cristão*. Nessa altura, retomaremos a definição mais antiga e a mais recente de *templo cristão*, unindo-as numa só definição. Esta definição será uma ajuda à compreensão da proposta de templo cristão idealizada pelo arquiteto Antoni Gaudí, e plasmada no Templo da Sagrada Família.

Através de testemunhos de contemporâneos de Gaudí reconheceremos o caráter poético da obra de Gaudí, conseqüentemente, dar-nos-emos conta da densidade impressa no Templo e nas suas Fachadas. Descobriremos que Gaudí e, por seguimento, também Sotoo, amparavam na bíblia as decisões tomadas e, por isso, também nós recorreremos regularmente a textos bíblicos para confirmação. A harmoniosa combinação (infinita) de elementos, levar-nos-á a considerarmos útil a exposição de algumas notas sobre *Simbologia*.

Nas notas sobre *Simbologia*, compreenderemos que toda a analogia parte de um reconhecimento. Aquilo que é simbólico não é gerado por nós, mas antes reconhecido. São Tomás diz que é sinal toda a coisa que faça conhecer outra. No final destas notas, deter-nos-emos sobre a perda do valor simbólico dos dias de hoje, sugerida pelo escultor Sotoo.

Voltaremos, assim, a olhar para o Templo da Sagrada Família, particularmente para a Fachada do Nascimento, fachada lateral, virada a este, por onde atualmente se entra no Templo. É nesta fachada que se encontram as portas sobre as quais nos pretendemos deter nesta investigação.

A Fachada do Nascimento apresenta o nascimento de Jesus, e descreve o festejo de todas as criaturas da Terra, através da pedra. Servir-nos-emos do poeta Peguy para melhor compreender a festa que acontece, e como nos é apresentada. A Fachada está repleta de alusões a conteúdos místicos. Para além de representar a infância de Jesus e o festejo do seu nascimento, divide-se em três pórticos, e com eles alude às figuras da Sagrada Família: José, Maria, e Jesus, e simultaneamente às três virtudes teológicas: Fé, Esperança e Caridade.

Aqui, considerámos também necessário determo-nos sobre as *virtudes teológicas* e compreender, apoiados no Catecismo da Igreja Católica, o que são e o que define cada uma delas. Também Peguy, escritor de uma obra poética sobre as virtudes teológicas, continuará a ser uma enorme ajuda. Através de analogias, guiar-nos-á a conhecer melhor a relação destas virtudes com o humano.

Depois de caracterizadas as virtudes, voltaremos aos pórticos para descobrir os episódios neles representados, episódios concretos da infância de Jesus que tiveram um lugar e um tempo na história e, por isso, são envolvidos pela fauna e a flora respetivas.

Depois de um necessário enquadramento, chegamos às Portas da Fachada do Nascimento realizadas por Etsuro Sotoo. O escultor começou a trabalhar no templo em 1978 e ganhou, no ano 2000, o concurso para a realização das portas. Os anos de trabalho anteriores à realização das portas nos quais Sotoo fez diversas esculturas, algumas delas para a Fachada do Nascimento, serão também parte de um caminho importante de conhecimento de Gaudí, dos seus propósitos enquanto arquiteto, e do caráter do templo.

Começaremos por observar as escolhas compositivas do escultor. Sotoo decide representar nas portas elementos naturais de um jardim, e fá-lo apoiado na ideia de que Gaudí pretendia, no templo, uma ascensão gradual do concreto para o abstrato. Tendo observado que por cima da primeira porta que realizaria, a Porta da Caridade, se encontrava a representação do nascimento de Jesus, quis dar continuidade à composição pétrea da fachada e ao contexto de festa, onde o movimento era já sugerido através de elementos vegetalistas, como folhas e frutos, e algumas frases escritas.

Dedicar-nos-emos, primeiramente, a descrever o alçado frontal de cada porta, aquele que está virado para o exterior, visível para os visitantes. À medida que descrevemos a composição dos elementos, faremos uma recolha de contributos que pretendem decifrar o conteúdo comunicado, expresso nas particularidades de cada

elemento. Faremos algumas suposições relativamente a certos elementos encontrados e ao seu contexto, muitas vezes já presentes no templo da Sagrada Família.

Começaremos pela primeira porta a ser colocada, a Porta da Caridade, depois passaremos à Porta da Fé, e por fim, à Porta da Esperança. Concluiremos que no exterior existem características comuns a todas as portas, como os insetos, algumas espécies de flores, aberturas que permitem ver o interior, e o aspeto inacabado nas extremidades superiores.

Logo depois, entraremos no templo, que foi pensado por Gaudí para ser o interior de um bosque. Deste ponto de vista, encontramos características comuns às três portas, e a proposta de Sotoo de dar continuidade ao bosque pretendido por Gaudí. Analisaremos também os efeitos gerados pela luz, e a relação com o que observamos na realidade que conhecemos.

Passaremos então à elucidação das particularidades compositivas do interior de cada porta, começando novamente pela Porta da Caridade, passando depois à Porta da Fé, e à Porta da Esperança.

Finalmente, com base em conferências e vídeos encontrados *online*, explicaremos o processo de execução das portas, da modelação à fundição, e posterior patinagem.

Olharemos para a primeira maquete realizada para o concurso do ano 2000, e daí partiremos para o desenvolvimento do processo criativo, através de experiências de modelação em barro, e da observação de elementos naturais. Ao longo do texto servir-nos-emos de imagens que ilustram cada passo dado. Falaremos também dos efeitos gerados pela técnica na obra final, como os positivos e os negativos do relevo, e as folhas salientes colocadas em sobreposição com outras.

Descreveremos resumidamente o processo técnico escolhido e empreendido na realização da obra definitiva, a fundição de cera perdida. Referiremos as particularidades do material escolhido para a fundição, o bronze, e faremos ainda algumas reflexões sobre o material escolhido, o seu carácter simbólico, e a sua contribuição para a coloração da Fachada do Nascimento, desejada por Gaudí.

Terminaremos com a apresentação de alguns ensaios técnicos realizados para a melhor compreensão do processo, e das decisões tomadas em oficina, que são fruto da experimentação, do erro, e da observação.

Em anexo, apresentamos uma entrevista realizada ao escultor durante o trabalho da tese, que servirá de apoio a algumas constatações ao longo do trabalho.

Ao longo do trabalho, decidiu-se traduzir todos os excertos de obras estrangeiras para a língua em que se encontra esta dissertação, para que a leitura fosse fluída.

1. Enquadramento

1.1. Biografia do escultor Etsuro Sotoo

Etsuro Sotoo é um escultor japonês que vive atualmente em Barcelona. Nasceu em 1953, no Japão, em Fukuoka. Da sua infância sabemos que foi criado segundo uma tradição xintoísta e budista (Tradigo, 2007, p. 62). Conta que, aos catorze anos, disse ao seu pai que queria ser Leonardo da Vinci. O pai de Sotoo, engenheiro industrial, em sintonia com o mundo moderno, tinha pouca consideração pela aspiração à Sabedoria, e desejava antes que o seu filho se empenhasse numa especialização técnica e científica (Sotoo et al., 2010, p. 160). O próprio diz ter-se interessado pela prática escultórica logo em pequeno, e por isso, mais tarde, escolheu o ensino artístico (Tomimatsu, 1994, p. 10).

Etsuro Sotoo estudou escultura na Escola de Belas Artes de Quioto e, enquanto aluno, interessou-se pela realização de esculturas de grandes dimensões. Na escola de Quioto, os alunos tinham a responsabilidade de pagar os materiais. Para que isso não fosse um impedimento ao cumprimento do desejo de Sotoo de esculpir em grandes dimensões, juntava-se com alguns amigos, e partiam para as montanhas vizinhas, em busca de material natural (Tomimatsu, 1994, p. 1994).

Durante a Faculdade, Sotoo ganhou uma grande afeição pelo trabalho em pedra. Acredita que este gosto surgiu da admiração que tinha por um professor seu, Hiroaki Ueda, professor de Artes Aplicadas, e especializado em pedra. Sotoo conta que, na Faculdade, era considerado um rapaz de carácter agressivo, o que seria, para alguns professores, um problema, mas não para o professor Ueda que o estimava (Tomimatsu, 1994, p. 34).

Depois de se graduar, Etsuro Sotoo deu, durante um ano, aulas de artes em liceus das cidades de Osaka e Quioto, no Japão, não tendo tempo para trabalhar como escultor (Sotoo, Manuel Almuzara, et al., 2011, p.16). Numa das viagens entre escolas, aconteceu-lhe observar o trabalho de um pedreiro que colocava blocos de pedra junto ao passeio. Sotoo narra que, naquele momento, deu-se conta de ter uma relação afetiva com a pedra (Sotoo, Manuel Almuzara, et al., 2011, p.17). Cresceu, em si, a dúvida se o ensino seria o seu caminho.

Ao fim de um ano como professor, aos 25 anos, Sotoo percebeu que mais do que ensinar, desejava, de facto, talhar pedra. Fechou o seu contrato, e viajou para a Europa. Decidiu que o seu destino final seria a Alemanha, um bom lugar para trabalhar e aprender (Sotoo, Manuel Almuzara, et al., 2011, p.18). Antes de chegar à Alemanha, passou por Paris. Durante a semana que lá esteve, conta que tudo o que viu, monumentos, museus, e edifícios, tudo lhe parecia morto ou adormecido, e acrescenta: “a minha alma, pelo contrário, procurava algo vivo”² (Sotoo, Manuel Almuzara, et al., 2011, p.18). Resolveu, então, apanhar um comboio para terras mediterrânicas, pois considerava-as mais “quentes” e com mais vida.

Sotoo chegou a Barcelona em 1978. Diante dos blocos de pedra amontoados junto ao Templo da Sagrada Família pensou “quero trabalhar neste lugar, nesta obra”³ (Sotoo et al., 2011, p.19). Procurou falar com o arquiteto responsável naquela altura, Isidro Puig Boada⁴(1891-1987) e, ao encontrá-lo, apresentou-lhe registos de algumas das suas esculturas. O arquiteto reparou principalmente na “árvore torcida”, e comentou que “Gaudí também gostava de torções” (Tomimatsu, 1994, p.14).



Fig. 1- "árvore torcida", escultura realizada na escola de artes de Quioto

² Tradução livre do autor do original: «mi alma, en cambio, buscaba algo “vivo”»

³ Tradução livre do autor do original: “(...) quiero trabajar en este lugar”

⁴ Isidro Puig Boada foi membro da Junta Construtora do Templo da Sagrada Família, colaborou na reconstrução de maquetes de gesso destruídas na guerra civil espanhola, e foi diretor das obras do templo. Retirado do livro *De la Piedra al Maestro*, p.20

Depois de ouvir o que Sotoo tinha para lhe dizer, Puig Boada convidou-o a fazer uma prova: realizar, em apenas uma semana, um estudo em barro e outro em gesso que representassem uma folha de nespereira e que estes demonstrassem técnica e conhecimento. Sotoo assim o fez.

No dia 1 de julho de 1978, Sotoo começou a trabalhar no Templo da Sagrada Família (Tomimatsu, 1994, p. 20). No entanto, não começou pela pedra. Durante o primeiro ano dedicou-se a desenhar e a fazer modelos de barro e gesso. Os seus desenhos e modelos eram depois reproduzidos por pedreiros. Depois de algum tempo de trabalho, Sotoo começou também a talhar pedra, primeira razão pela qual desejava trabalhar naquele lugar (Tomimatsu, 1994, pp. 24–25). Nos anos seguintes, foram entregues a Sotoo diferentes tarefas, muitas delas de talhe de pedra.

Um dos primeiros trabalhos que fez em pedra foram folhas e frutos, que seriam aplicados em diversas partes do templo. Passou praticamente um ano dedicado à tarefa de realizar folhas e frutos. Durante estes trabalhos, foi necessário investigar. Sotoo, para melhor compreender o que lhe pediam que esculpisse, procurava certos elementos em livros de botânica, tentava estabelecer relações entre espécies já presentes no Templo e a respetiva estação do ano, e recompunha maquetes antigas, procurando perceber a ideia de Gaudí (Tomimatsu, 1994, p. 26).

Entre os trabalhos realizados pelo escultor para o Templo estão: Pináculos, Escudos dos artesãos, anjos e crianças para a Fachada do Nascimento, restauros da destruição da guerra civil, gárgulas para as torres dos evangelistas, um pelicano e os seus filhos para a Fachada do Nascimento, ... (Sotoo et al., 2011, pp. 123–124)

A grande quantidade de trabalhos que Sotoo realizou para a Fachada do Nascimento contribuiu para o aprofundamento do seu conhecimento da Fachada. Mais tarde este conhecimento seria muito importante na realização das Portas da Fachada do Nascimento, das quais não existiam vestígios dos planos de Gaudí.

O escultor cruzou-se com o Templo da Sagrada Família em 1978. Nessa altura o templo ainda não tinha interior, e poucos visitavam a obra. Hoje, ainda que continue em construção, é um monumento emblemático de Barcelona, visitado todos os dias por milhares de pessoas.

1.2. Diante do Templo da Sagrada Família em Barcelona

Em Barcelona, entre a calle Marina e a calle Sardenha, ergue-se, diante dos nossos olhos, rasgando o céu, um Templo Cristão, o Templo da Sagrada Família.



Fig. 2- diante do Templo da Sagrada Família

Observando-o, balbucia-se qualquer coisa, tal como nos aconteceu:

Que estranho,

Quão ousado,

Quão alto.

Nunca tinha visto nada assim.

É louco.

Quem teve esta ideia,

é louco.

Loucura,

coragem,

força.

Há qualquer coisa,

Desconfio do meu gosto.

É desconcertante,

É misterioso.

(...) (Douwens, 2021)⁵

O Templo da Sagrada Família, com o qual nos deparamos, foi idealizado por Antoni Gaudí, arquiteto catalão do século XIX-XX. É uma construção provocadora que gera perguntas, e que, por esta razão, não dispensa comentários. O Templo da Sagrada Família pede para ser investido, pede que se pergunte, pede para ser encarado.

⁵ “Que estranho, / Quão ousado, / Quão alto. / Nunca tinha visto nada assim.// É Louco. / Quem teve esta ideia,/é louco./ Loucura,/ coragem, força.//Há qualquer coisa,/ desconfio do meu gosto./ é desconcertante, /é misterioso.// Quanto saber reunido,/técnica apurada/pormenor,/ dedicação,/ dádiva humana./Quanto amor.//Oh que bela construção,/ que trabalho belo.//Como me fala,/ Como me alimenta!” poema da nossa autoria, publicado na Revista O Troco, edição: Em construção

Assim o faremos, encorajados e confirmados pelo poeta Rainer Maria Rilke⁶ (1875-1926) que nos diz: “a única coragem que nos é pedida é a de fazermos face ao estranho, ao maravilhoso, ao extraordinário que se nos depara” (Rilke et al., p. 72).

O poema segue o seu caminho e parece julgar que para uma construção assim só um arquiteto *louco*, mas logo nos versos seguintes, relaciona esta *loucura* com uma *coragem* e uma *força*, dando-nos a entender que se trata de uma *loucura* sã. No poema reconhece-se que Gaudí ousou muito, a ponto de ser confundido com um louco, no entanto, por fim, crê-se que ousou lucidamente.

Há qualquer coisa, diz ainda o poema, o templo não parece desprovido de nexos, também não se apresenta segundo um padrão reconhecível, todavia identifica-se nele prenúncios de uma unidade. Há uma relação entre os elementos que o compõem e por isso parece existir uma ordem.

1.3. Um Templo Cristão

Na realização do projeto, Gaudí partiu da identificação do Templo com o conceito místico da Igreja (Puig Boada, p.76). O conceito místico da Igreja é complexo e misterioso, ou seja, não se compreende apenas e totalmente pela razão, nem seremos capazes de o apresentar decentemente, por considerarmos que ainda não o abarcámos na sua totalidade. De forma resumida, a Igreja, significa convocação, ou seja, designa uma convocação de homens, a comunidade convocada, um povo da qual todos os homens são chamados a fazer parte (João Paulo II, 1993, pp. 176–203). Misteriosamente, a Igreja é também, paralelamente, corpo de Cristo, quer isto dizer que o povo é corpo de Cristo, e realiza gestos em nome de Cristo. Ora a Bíblia diz-nos que “É Ele a cabeça do Corpo, que é a Igreja.” (Carta aos Colossenses, 1, 18, *Bíblia Sagrada: Para o Terceiro Milénio da Encarnação*), e por isso concluímos que os gestos que realiza o corpo, que é o povo, são da cabeça, que é Cristo.

⁶ Poeta de língua alemã, do séc XX. Nasceu em Praga, mas andou pela Rússia, Espanha, Itália, Egito. Travou amizades com outros criadores reconhecidos, como Auguste Rodin, de quem foi secretário. Escreveu diversas obras, entre prosa e poesia. Retirado de <https://antigona.pt/blogs/autores/rainer-maria-rilke>

Desde o Antigo Testamento que o termo *Igreja* designa convocatória e assembleia do povo (João Paulo II, 1993, p. 177). Já o termo *Templo*, designa desde antes de Cristo, uma edificação Sagrada e, para os cristãos, realizada segundo diretrizes divinas (Hani 23). A seguinte passagem do Êxodo relata, em nome de Deus, algumas indicações deixadas a Moisés sobre a edificação do Templo: “Construir-me-eis um santuário, para que resida no meio deles [dos homens]. Fareis o santuário e todos os seus utensílios, de acordo com os modelos que vou mostrar-vos” (Êxodo, 25, 8-9). Também o profeta Isaías transmite, em nome de Deus, a seguinte mensagem: “(...) a minha casa é casa de oração (...) e assim será para todos os povos (...)” (Isaías, 56,7). O *templo* é, portanto, um edifício que remete para uma história muito antiga. É uma construção humana realizada segundo planos sobrenaturais, e designa um lugar de encontro com Deus.

No Novo Testamento, depois de Cristo, fala-se do *Templo* segundo novos fatores. Considera-se Templo de Deus, o corpo do homem, e o lugar de encontro de homens em seu nome. As seguintes passagens da Bíblia que fomos capazes de identificar expõem estas características do Templo: diz S. Paulo, “Não sabeis [homens] que sois templo de Deus e que o Espírito de Deus habita em vós?” (1ª carta aos coríntios, 1 Cor 3, 16); “Pois, onde estiverem dois ou três [homens] reunidos em meu nome, Eu estou no meio deles” (Evangelho de S.Mateus 18, 20).

No artigo *Un Estudio filosofico y teologico de la estética Sagrada: El Templo de "La Sagrada Familia" de Antoni Gaudí*, Robira diz-nos que o templo cristão abarca um duplo carácter, o de templo como lugar Sagrado construído segundo diretrizes divinas, e Igreja como assembleia do povo de Deus, concluindo que o templo é então um microcosmos, uma imagem do mundo ordenado (Robira, 2013, pp. 227–228).

1.4. Gaudí e o projeto do Templo da Sagrada Família

O Templo da Sagrada Família emerge como uma cadeia montanhosa no meio da cidade, conforme Robira comenta. As rochas da Fachada do Nascimento representam as formações geológicas de Montserrat que formam parte da paisagem natural e nacional da Catalunha (Robira, 2013, p. 234).



Fig. 3- Montanha de Montserrat na Catalunha

Este facto transporta-nos para outras referências bíblicas como a seguinte, do livro da Sabedoria, atribuído a Salomão que diz: “Tu me mandaste construir um templo no teu monte santo e um altar na cidade da tua morada, à imitação da tenda santa que preparaste desde o princípio.” (Sabedoria, 9, 8).

Ao mesmo tempo, a forma das rochas da Serra de Montserrat na Catalunha, que observamos na figura, faz-nos lembrar pessoas. Não sabemos se Gaudí o pensou deste modo, mas sabemos que atribuiu nomes de pessoas da história do cristianismo às torres do Templo da Sagrada Família. Nas figuras seguintes identificamos o aspeto montanhoso do templo, ao mesmo tempo nele reconhecemos figuras.

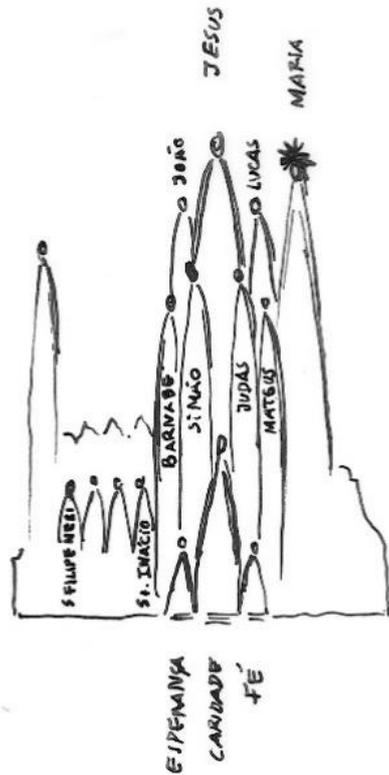


Fig. 4- desenho de estudo das representações no Templo



Fig. 5- desenho de interpretação das representações no Templo

Como já referimos, reconhece-se um nexa entre os elementos, mas o nexa não se apresenta de forma totalmente clara, nem imediata. É preciso perguntar, é preciso querer descobrir mais.

Segundo o que nos parece, Gaudí no seu projeto não inventa uma nova tipologia de templo cristão, mas propõe-se a retomar o significado do *templo* cristão segundo todos os seus fatores: casa divina; corpo humano; encontro dos homens em seu nome; lugar de encontro dos homens com Deus. Para além disto, Gaudí retoma também o caráter catequético do templo, muito presente na era medieval, onde eram apresentadas imagens para narrar o evangelho a quem não sabia ler. Gaudí serve-se das descobertas do passado e da sua sabedoria. Sobre isto, Bento XVI⁷ (1927-2022) diz: “A escultura gótica fez das catedrais uma “Bíblia de pedra”, representando os episódios do Evangelho e explicando

⁷ Bento XVI, 265 Papa da Igreja Católica, sucessor do Papa João Paulo II. É considerado um intelectual da doutrina católica, com vários livros publicados.

Retirado de: https://www.ebiografia.com/bento_xvi/

os conteúdos do ano litúrgico, da Natividade à Glorificação do Senhor” (Papa Bento XVI, 2009).

Gaudí pretende responder ao pedido do Evangelho: “Ide, pois, ensinai todas as nações (...)” (Evangelho de São Mateus 28, 19), e assume esta missão com alguma *loucura, coragem e força*. Desta maneira, plasma no Templo o anúncio do evangelho para que este chegue a outras nações e gerações. Sotoo comentou na entrevista:

(...) Porque é que lendo a Bíblia em milhares de anos nunca estamos fartos? Porque está cheia de mensagens. Cada um de nós cresce, e enquanto cresça descobre mais, descobre mensagens mais profundas. Quando somos crianças pensamos “menino Jesus que bonito”, é a superfície. Mas depende de quem a aprofundar até à infinita informação que tem de ter.(E. Sotoo, comunicação pessoal, 2 de dezembro de 2022, p. 99).

Sabemos por um amigo e discípulo de Gaudí, Isidro Puig Boada, que Gaudí era um devoto da liturgia, e que esta era para ele a lei do Templo vivente e por isso, a sua grande preocupação era que o Templo da Sagrada Família fosse um exemplo claro da litúrgia (Puig Boada, 1982, p. 76). No livro, *Luz do Mundo*, que transcreve uma entrevista de um jornalista a Bento XVI, Bento XVI diz-nos que a liturgia é o ato onde ocorre o essencial, que é entrarmos em contacto com Deus. Nela, Deus chega até nós e somos iluminados por Ele, através da sua palavra e da Sua doação no pão transformado, recebemos instruções e força (Bento XVI, 2010, pp. 151–152).

Gaudí, como consequência da afeição que tinha pela liturgia, ao invés de inventar e criar, propôs-se apenas a expor o que lhe ditava a liturgia, dando-a a conhecer (Puig Boada, 1982, p. 76).

É dito, por contemporâneos de Gaudí, que Gaudí desenha o Templo. Como quem escreve um poema, como quem conta o que lhe acontece à medida que descobre mais. Joan Maragall (1860-1911)⁸, um poeta amigo de Gaudí, descreve-o dizendo:

⁸ Joan Maragall foi um poeta catalão. Publicou artigos no Diário de Barcelona e alguns livros de poesia. Obteve algum reconhecimento por ter realizado traduções de Goethe.

<https://www.escriitores.org/biografias/320-joan-maragall>

[Gaudí] é um poeta, porque em seus lábios tudo é verdade e se faz novo: e parece que a ele mesmo se vai revelando o que diz, enquanto o diz: que a si mesmo lhe parece novo o que vai dizendo e goza-o em alegre surpresa, inflamando-se. Não é isto o poeta? (Sotoo et al., 2011, p. 102)⁹

Maragall não é o único que reconhece Gaudí como poeta. Também Puig Boada comenta que Gaudí não era um doutor nem um teólogo, mas sim um *vidente e autodidata*, que queria plasmar no Templo a visão poemática que tinha da religião católica (Puig Boada, 1982, pp. 74–76). No *Dicionário dos Símbolos*, fala-se em como o inspirado e poeta nos parece muitas vezes um louco, por escapar às normas comuns e ao bom-senso (Chevalier et al., 1994, p. 417).

Ao que parece, no desenho do Templo, Gaudí vai adensando cada espaço com tudo o que descobre que a esse espaço pertence. No exterior do Templo, não sintetiza, pelo contrário, experimenta que esteja presente, tudo o que lhe fale da história que conta. Gaudí apresenta-nos uma recolha infinita de factos de uma história, uma explosão de vida que foi descobrindo.

Sotoo diz, numa entrevista em 2001, que o Templo da Sagrada Família é um livro, ou melhor, uma canção da qual ninguém pode tocar toda a partitura, nem ler todas as páginas, mas que já sabemos que está muito bem feito (Benach, 2001, p. 6). Na entrevista que fizemos, diz também:

Sabes que a Sagrada Família inteira é um instrumento da música. Porque a missa necessita da música, sempre há música dentro da missa, mas Gaudí queria fazer a missa dentro da música. Essa é a melhor missa que há. Então porque não fazemos missa dentro de um instrumento de música? Pois o templo da Sagrada Família é um instrumento de música. (E. Sotoo, comunicação pessoal, 2 de dezembro de 2022, p. 104).

No livro *De la Piedra al Maestro*, Sotoo comenta que, na companhia do seu amigo arquiteto Jose Almuzara, começou a estudar os textos bíblicos e os comentários feitos por

⁹ Tradução livre do autor do original: “[Gaudí] es un poeta, porque en sus labios todo es verdad e se hace nuevo: y parece que a él mismo se le revele lo que dice, mientras vá diciéndolo: que a sí mismo le parece nuevo lo que va diciendo y lo goza en alegre sorpresa, inflamándose. No es esto el poeta?”

Gaudí ou por colaboradores e estudiosos da sua obra (Sotoo et al., 2011, p. 90). Através de Gaudí, Sotoo estudou a Bíblia, e ambos se serviram dos seus textos nos trabalhos do Templo. Como diz Sotoo na entrevista que lhe fizemos: “Em todo o meu trabalho, a primeira coisa que faço é abrir páginas da Bíblia, sempre me salva. (...) Gaudí dizia « com o missal pode construir-se toda a Sagrada Família» é certo, mas necessita-se da Bíblia” (E. Sotoo, comunicação pessoal, 2 de dezembro de 2022, p. 102). Por sabermos da importância que teve a Bíblia no processo dos trabalhos do Templo, faremos também nós, ao longo do nosso estudo, referência a passagens bíblicas, numerosas vezes.

Etsuro Sotoo, o escultor japonês que trabalha há mais de quarenta anos nas obras do Templo da Sagrada Família, e que contribuiu para a conclusão da Fachada do Nascimento, a única Fachada começada por Gaudí, diz-nos: “O método que impõe Gaudí na Sagrada Família obriga-me a uma coerência até ao último detalhe. Como na criação nada é decoração e tudo é único.”¹⁰ (Curtis, 2021, p. III). Esta afirmação leva-nos a crer que as portas realizadas por Sotoo para a Fachada do Nascimento, sobre as quais nos propomos deter, foram criteriosamente preenchidas e cada pormenor devidamente pensado.

Temos consciência de que, ainda que cada escolha tenha sido criteriosa, cada ideia apareceu, de alguma maneira, intuitivamente. A ideia base surge um dia, sem grandes avisos, dentro de uma história concreta. Pode, então, depois ser aprofundada, e acompanhada pelo estudo. Sotoo comenta acontecer-lhe ter uma ideia enquanto procura e depois, continuando a procurar e a experimentar coisas, chega à confirmação (E. Sotoo, comunicação pessoal, 2 de dezembro de 2022, p. 104).

Pensamos que este é o método que Sotoo herdou de Gaudí e que nos explicou também na entrevista quando nos disse: “a minha maneira de ser escultor é, não vender eu mesmo, não vender a minha ideia, mas procurar como os cientistas, o que ninguém sabe que existe, mas descobrir que existe.”(E. Sotoo, comunicação pessoal, 2 de dezembro de 2022, p. 95). Também José de las Casa (Matía Martín, 2006, p. 169), escultor que escreveu um dos capítulos do livro *Conceptos Fundamentales del lenguaje Escultórico*, diz-nos que na linguagem plástica habita a reflexão e o estar aberto a outro

¹⁰ Tradução livre do autor do original: “Il metodo che impone Gaudí nella Sagrada Família mi obbliga a una coerenza fin al mínimo dettaglio. Come nella creazione nulla è una decorazione e tutto è unico”

conhecimento desde a experiência. Quer isto dizer que linguagem plástica, mais do que transmitir ideias, é uma abertura e disponibilidade para uma experiência, é um processo de descoberta.

Tudo isto nos remete para a palavra *Simbologia* e, por isso, antes de avançarmos, poisaremos alguns apontamentos que nos ajudam a compreender melhor os passos que daremos e o que têm a ver com *Simbologia*.

1.5. Notas sobre Simbologia

Segundo J. J. Beljon o problema dos símbolos é que dificilmente podem ser criados por vontade (Beljon, 1993, p. 226). Isto quer dizer que não possuímos a *simbologia*, não a criamos. Beljon explica melhor contando que muitas vezes lhe aconteceu, ao passear num dia de sol em Roma, experimentar uma fonte como um descanso. A visão da fonte era já um substituto do descanso, o símbolo de um banho. No fundo, Beljon reconheceu um símbolo, não o criou. Na sua experiência identificou a fonte como símbolo. Beljon dá-nos a entender que os símbolos se reconhecem, existem, e são mostrados, mas não somos nós que os criamos.

No cristianismo, o simbolismo, para além de servir para que se possa identificar um Santo, ou outro elemento, conta uma história que aconteceu um dia. Assemelha-se, portanto, à ideia de Beljon, em que a simbologia é reconhecida numa história. Por exemplo, S. José é retratado com os lírios brancos porque, nos textos narrados, os sacerdotes pediram aos pretendentes de Maria para colocarem as suas varas no templo. A que delas florisse, indicaria quem seria o esposo de Maria. No dia seguinte, a vara de S. José floresceu, e sobre ela estava poisada uma pomba (Lemos, 2021, p. 97). Segundo S. Tomás, um sinal é “toda coisa que faz conhecer uma outra, seja por uma relação natural de uma a outra (relação de causalidade, de semelhança, de analogia), seja por uma relação convencional (linguagem), seja instituída (ritos), seja por um complexo dessas três coisas.” (de Aquino, p.98).

Sotoo diz-nos que “(...) o Simbolismo é aquilo que falta hoje”¹¹ (Falco, 2012, p. 33). Já não se reconhecem símbolos, já não se acredita numa relação simbólica inerente à forma, já não se acredita que a simbologia é a realidade a falar.

Segundo Luigi Giussani (1922-2005)¹², “o sinal é a experiência de um fator presente na realidade que me remete para outro”(Giussani, 2022, p. 106), ou seja, o reconhecimento de que qualquer coisa fala de outro. E acrescenta mais adiante, “A sensibilidade para perceber todas as coisas como sinal do Mistério é a pacífica verdade do ser humano”(Giussani, 2022, p. 108), fazendo-nos crer que reconhecer as coisas como sinal de algo maior é humano, é natural.

No Templo da Sagrada Família, os textos bíblicos transformaram-se num relato de imagens em série, e segundo um encadeamento harmonioso (Robira, 2013, p. 233). Por isso, pretendemos, no fundo, que este trabalho seja uma passagem entre símbolos que nos contam histórias, que analogamente falam de nós, homens, e que nos introduzem a um passado que nos pertence. Começaremos pela Fachada do Nascimento, quase terminada, no tempo de Gaudí, e terminaremos nas portas de Sotoo que segundo o que nos parece, pretendem seguir a lógica anterior.

1.6. Algumas notas sobre a Fachada do Nascimento

Imaginemo-nos diante da Fachada do Nascimento, a única Fachada construída durante a vida de Gaudí, terminada em 2015, com a colocação das portas em bronze patinado realizadas pelo escultor Etsuro Sotoo, quase cem anos depois. Atualmente, é por esta Fachada que se entra no Templo apesar de ser uma das laterais.

¹¹ Tradução livre do autor do original: “Il simbolismo è quello che manca oggi”

¹² Luigi Giussani foi um padre católico, professor e intelectual italiano. Fundou o movimento Comunhão e Libertação e foi também autor de numerosos ensaios.

Retirado de: <https://www.wook.pt/autor/luigi-giussani/21095>



Fig. 6- Portas da Fachada do Nascimento

É a Fachada virada a este, virada para nascente. O próprio nome, Fachada do Nascimento, transmite-nos esta correspondência. O sol nasce e ilumina a Fachada do Templo, dedicada ao Nascimento, e tem o seu ocaso no lado oposto (poente), iluminando a Fachada da Paixão, que representa a morte de Jesus. A manhã e a noite são assim ligadas à vida e a morte. Gaudí une a natureza à vida do homem.

A Fachada do Nascimento festeja, antes de mais, o nascimento de Jesus, o primeiro dia da vida de Jesus e, como comenta o poeta Peguy, *o primeiro dia é o dia mais bonito* (Péguy et al., 1998, p. 33). Gaudí faz corresponder este *primeiro dia* de Jesus, este acontecimento, com a manhã de cada dia, escolhendo a Fachada virada para nascente, onde nasce o sol.

Vejamos um excerto do poema de Peguy¹³ (1873-1914), poeta francês do século XIX-XX, de onde retirámos a expressão *o primeiro dia é o dia mais bonito*. É um poema

13 Peguy foi um poeta francês, nascido em Orleães em 1873, e escritor de uma extensa obra literária tanto civil, como católica. O teólogo Urs von Balthasar colocar-lho-á no patamar de Santo

que fala no nascimento de Jesus, mas onde se entrevê relações com todo o tipo de nascimentos:

Tudo o que há de pequeno é tudo o que há de mais belo e de maior.

Tudo o que há de novo o que há de mais belo e de maior.

(...)

Tudo o que começa tem uma virtude que nunca mais se encontrará.

Uma força, uma novidade, uma frescura como a alva.

Uma juventude, um ardor.

Um impulso.

Uma ingenuidade.

Uma nascença que nunca mais se há-de encontrar.

O primeiro dia é o dia mais bonito. (Péguy et al., 1998, p. 33)

À semelhança deste poema também o *Dicionário dos Símbolos* nos diz que a manhã simboliza o tempo em que a luz ainda é pura, onde tudo é ainda incorrupto, nada está pervertido; a manhã é símbolo de pureza e de promessa, é a hora paradisíaca e o tempo da confiança em nós e nos outros, na existência (Chevalier et al., 1994, p. 436).

De facto, os Pórticos desta Fachada são especialmente festivos, tudo neles vibra como se fosse a primeira vez, *como se fosse a primavera* (Puig Boada, 1982) . Há uma canção popular catalã de onde vem esta frase, e que serviu também de inspiração para Gaudí. O seu nome é Cant dels Ocells (canto de Pássaros), e coloca os pássaros em louvor.

Agostinho, Dante, Pascal e Hopkins, considerando-os génios religiosos. Peguy morrerá durante a I Guerra Mundial.

Retirado de <https://www.bertrand.pt/autor/charles-peguy/233846>

Na Fachada, a própria pedra, material frio e pesado, está carregada de movimento como no *primeiro dia*, dia em que um bebé se agita, chora e todos se regozijam, e como em cada *manhã* em que os botões de flor se abrem, os pássaros despertam e cantam, tudo ganha mais cor, tudo se move, tudo se transforma.

Reconhecemos cada vez mais que este festejo poderia celebrar o nascimento de qualquer homem, e o nascimento de cada dia. No entanto, é celebrado através de um nascimento concreto, o de Jesus, uma história concreta, com os seus pormenores, e com o seu contexto. Podemos dizer que esta Fachada é uma ode ao nascimento, uma ode à vida, mas é concretamente um canto ao nascimento particular de um Homem, que fora previamente anunciado.

Gaudí relembra muitas vezes a passagem do Novo Testamento: “Digo-vos que, se estes [os discípulos] se calarem, as próprias pedras clamarão.”¹⁴(Puig Boada, 1982, p. 76) (Evangelho de São Lucas, 19,20). Com efeito, nesta Fachada, as pedras gritam como se saltassem do lugar onde estão. Uma gritam em palavras como se vê no caso da figura seguinte, onde é entoado o hino ao nascimento de Jesus referido pelo evangelista Lucas: “Glória in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis” (Evangelho de São Lucas, 2,14)¹⁵. Outras pedras clamam através de imagens, como é o caso das que estão revestidas de vegetação em florescimento.



Fig. 7- pormenor com inscrição “Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis”

¹⁴ Tradução livre do autor do original: “os asseguro que si éstos (los discípulos) callasen, gritarán las piedras”

¹⁵ “Glória a Deus nas alturas e paz na terra aos homens de boa vontade”
(Evangelho de São Lucas 2, 14)

As Portas de Etsuro Sotoo, colocadas nesta Fachada parecem participar também neste clamor, como se pode entrever já na figura seguinte. O escultor não quis inventar, limitou-se a expandir, para as portas, o louvor da vegetação presente na pedra, tornando as portas parte do poema de Gaudí.



Fig. 8- relação entre as portas em bronze e as pedras

Este louvor é também representado pela presença das virtudes teologais: Fé, Esperança e Caridade. Estas virtudes dão nome aos três pórticos que compõem a Fachada. A palavra *virtude* significa hábito de praticar o bem (Fontinha, 1875, p. 1871). Segundo o Catecismo da Igreja Católica (João Paulo II, 1993, pp. 397–399), a virtude é uma “disposição habitual e firme para fazer o bem”, ou seja, representa a inclinação mais positiva do homem, a melhor disposição do homem, a posição mais humana.

1.6.1. As Virtudes Teologais: Fé, Esperança e Caridade

A palavra teologal refere-se ao que é próprio da teologia (Fontinha, 1875, p. 1733) e a Teologia (theologia = théos– Deus + lógos– tratado) é a ciência que se ocupa de Deus e de seus atributos, o tratado do conhecimento da Divindade (Fontinha, 1875, p. 1733). Por isso, em particular, as Virtudes Teologais, são os hábitos que unem o homem ao conhecimento de Deus. Segundo o Catecismo da Igreja Católica, as virtudes teologais ajudam os cristãos a viverem em relação com Deus (João Paulo II, 1993, p. 403), adaptam as faculdades do homem à participação da natureza divina (João Paulo II, 1993, p. 399),

e colocam-no na disposição mais correspondente à sua humanidade. Peguy refere-se às três virtudes como três irmãs, criaturas como nós, falando em nome de Deus:

Porque as minhas três virtudes, diz Deus.

As três virtudes minhas criaturas.

Minhas filhas meus filhos.

São elas próprias como as minhas outras criaturas.

Da raça dos homens.

A Fé é uma esposa fiel.

A Caridade é uma Mãe.

Uma mãe ardente, cheia de coração.

Ou uma irmã-mais-velha que é como mãe.

A Esperança é uma miudinha de nada.

(...) (Péguy et al., 1998, p. 13)

Servindo-nos deste poema percebemos melhor que as virtudes teológicas se relacionam com diferentes modos de ser e de agir. Peguy personifica-as como três meninas diferentes, pois o caráter de cada uma é particular. Esta visão, de certo modo, ajuda-nos a reconhecer a presença real destas virtudes, no concreto da vida humana, do agora.

A Fé é, segundo Peguy, *uma esposa fiel* (Péguy et al., 1998, p. 13), ou seja, aquela que confia no que lhe foi dito e que segue confiando. É a que confia em Deus e na sua ação (Fontinha, 1875, p. 792). Segundo o catecismo, a Fé representa a crença em Deus e em tudo o que ele nos disse e revelou, e naquilo que a Santa Igreja nos propõe para crer (de Sousa, 1993, pp. 399–404). Peguy, mais adiante, diz que a Fé, a *esposa fiél*, só vê o

que é (Péguy et al., 1998, p. 18), ou seja, a Fé, não avalia o passado e o futuro, mas *vê o que é*, vê o presente, maravilha-se, e acredita na promessa que foi feita. A fé é a virtude do homem que recorda o que aconteceu, vê o que acontece, ouve o que lhe é prometido, e acredita.

A **Esperança**, a *miudinha de nada*, diz Peguy, *é essa miúda que há-de atravessar os mundos* (Péguy et al., 1998, p. 3). A Esperança é a que *vê o que será*, (Péguy et al., 1998, p. 18) e espera o futuro, cheia de certeza pelo que já viu. Segundo o catecismo, “Pela Esperança, desejamos e esperamos de Deus, com firme confiança, a vida eterna e as graças para a merecer” (de Sousa, 1993, pp. 399–404). A Esperança é então a virtude do homem que espera confiante, porque já viu o que será.

A **Caridade** *é uma Mãe, uma mãe ardente, cheia de coração; ou uma irmã-mais-velha que é como mãe*. A caridade é o mandamento novo, *amar*. *A Caridade ama o que é*, diz Peguy (Péguy et al., 1998, p. 18). Segundo o Catecismo, “Pela Caridade, amamos a Deus sobre todas as coisas e ao próximo como a nós mesmos por amor a Deus”(de Sousa, 1993, p. 404). A caridade é então a virtude do homem que ama o que é, ama o presente.

Para falar destas três virtudes, Gaudí dá a cada uma um lugar na Festa do Nascimento de Jesus. A Fachada do Nascimento divide-se então em três pórticos, cada um referente a uma das virtudes: Fé, Esperança e Caridade (Puig Boada, 1982, p. 82). As três meninas do poeta Peguy ajudam-se umas às outras a contarem-nos a história da infância de Jesus, cada uma segundo o que lhe diz mais respeito, como se o seu caráter as fizesse contar diferentes episódios, para cada uma mais marcante.

Portanto os Pórticos da Fé, Esperança e Caridade, contêm neles representados episódios da infância de Jesus ou episódios que dizem respeito à vinda de Jesus, que a profetizam. Cada episódio está associado à virtude que nele se destaca. Gaudí, ao colocar as virtudes a narrar a infância de Jesus, caracteriza simultaneamente as três irmãs.

Aqui, retomamos o facto de Gaudí ter atribuído nomes de membros da história da Igreja a elementos do templo, como referíamos anteriormente, por exemplo: as torres dos evangelistas e dos apóstolos. Retoma-se a ideia de um corpo, o templo, que é um povo. Neste corpo, a Esperança, a Caridade e a Fé poderiam ser os pés, pequeninos e discretos, mas não menos essenciais, pois agem segundo a sua função como cada membro. Se

continuarmos seguindo a analogia, recordamos também que cada membro tem a sua função particular, insubstituível.

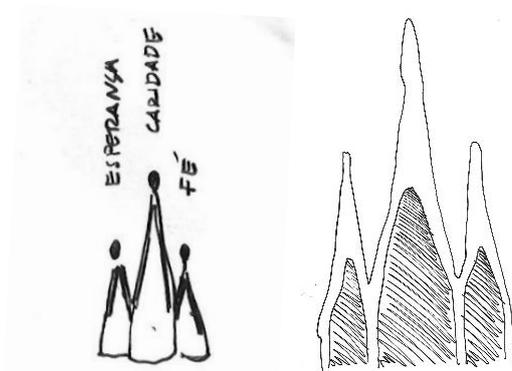


Fig. 9- desenhos de interpretação das representações no Templo

Voltamos também à ideia de que a Sagrada Família se eleva como um monte, onde os três pórticos parecem-nos cavernas escavadas na rocha. Unindo as duas analogias, estas “cavernas” serão as entranhas das três irmãs, o indecifrável coração humano, o desconhecido, o impenetrável. Gaudí coloca-nos diante da densidade que esconde um corpo. É como se pretendesse apresentar o que as sustém, a estrutura interna, aquilo que as faz ser o que são.

É curioso que as suas entranhas, o tesouro escondido, sejam uma história, acontecimentos históricos, como é exemplo, o nascimento de Jesus. Estas meninas, no seu interior, são feitas de uma história, de acontecimentos.

Aqui podemos referir que nos parece que as associações que encontraremos com o Templo da Sagrada Família são infinitas, quase rebuscadas. Ainda assim, pensamos ser relevante mencioná-las tal é a coerência que as sustém. O livro *Gramática del arte* incentiva-nos a continuar:

Nos bons trabalhos de arte e em qualquer objeto bem desenhado, as possibilidades de associação são intermináveis, o como expressou William Blake: «se as portas

da percepção estivessem purificadas, tudo apareceria ao homem tal como é, infinito» (Beljon, 1993, p. 236)¹⁶

No Pórtico da Fé, a irmã que *é uma esposa fiel e que vê o que é*, conta-nos os episódios: a visitação de Maria a Isabel; Zacarias que confirma a missão do filho João Batista; João Batista a pregar; a apresentação de Jesus no Templo; e o jovem Jesus a ensinar aos doutores (Puig Boada, 1982, p. 84). Este pórtico destaca também a figura de Maria, exemplo de Fé, de quem ouve, acredita e rejubila. Os episódios comunicam a fé no que é anunciado.

A “caverna” central, o pórtico central, o da Caridade, que é a irmã *cheia de coração, a irmã-mais-velha que é como mãe, que ama o que é*, conta-nos o episódio principal: o festejo do nascimento de Jesus; mas também outros episódios: a anunciação do anjo a Maria; e a coroação de Maria como Rainha (Puig Boada, 1982, p. 84). Estes episódios parecem representar o passado, presente e futuro, a história da vinda de Jesus desde a anunciação, quando Maria recebe Jesus no seu ventre e diz que sim à sua missão, o nascimento do mistério feito carne, e a coroação de Maria que regressa aos céus depois de cumprir a sua missão. Este pórtico está também dedicado particularmente a Jesus.

No Pórtico da Esperança, a irmã que é uma *miudinha de nada, que vê o que será*, conta os episódios: os votos esponsais de Maria e José; Jesus na carpintaria do patriarca da família, S. José; a fuga de José, Maria e Jesus para o Egito, e a matança dos inocentes (Puig Boada, 1982, p. 84). Também neste pórtico se destaca a figura de José, o homem de esperança que confia no futuro.

Todos os episódios referidos percorrem a infância de Jesus, são a história de Jesus desde o seu anúncio, à sua vinda e crescimento.

¹⁶ Tradução livre do autor do original: “En los buenos trabajos de arte y en cualquier objeto bien diseñado, las posibilidades de asociación son interminables, o como lo expresó William Blake: «Si las puertas de la percepción estuvieran purificadas, todo apareceria para el hombre tal como es, infinito».

2. As Portas da Fachada do Nascimento

O escultor, Etsuro Sotoo, participou no concurso para a realização das portas. Sotoo trabalhava na Fachada do Nascimento há algum tempo e, por isso, estava mergulhado no estudo de Gaudí e dos seus propósitos. Conta que, para o concurso, existiram propostas de outros artistas que apresentavam novamente José, Maria e Jesus representados nas portas. Mas, por várias razões, Sotoo não quis repetir personagens já presentes na Fachada, quis colocar elementos que completassem. Na entrevista que fizemos disse, acerca das portas:

(...) estão cheias de mensagens, não? ¿Porque é que lendo a Bíblia, milhares de anos depois nunca estamos fartos? Porque está cheia de mensagens. Cada um de nós cresce, enquanto cresce descobre mais, descobre mensagens mais profundas. Quando somos crianças pensamos “menino Jesus que bonito”, é a superfície. Mas depende de quem a aprofunde até à infinita informação que tem de ter. (E. Sotoo, comunicação pessoal, 2 de dezembro de 2022, p. 99)

Sotoo conta que pretendia colocar-nos diante da vida e fazer nascer perguntas, pois descobrira, através do filósofo Reihnold Neibuhr, que sem as perguntas, as respostas não servem para nada (Sotoo et al., 2010, pp. 98 e 168). Ou seja, as portas, quaisquer que fossem os seus elementos, serviriam para que os visitantes pudessem entrar em diálogo, pudessem abrir-se às suas próprias perguntas.

Outro motivo que levou Sotoo a escolher elementos naturais, foi o conhecimento de que Gaudí explicava a Fachada do Nascimento a diversos níveis. Gaudí pretendia facilitar a compreensão, e por isso, a parte mais baixa da Fachada seria compreendida por todo o mundo. E, à medida que se elevava o olhar, os elementos iam-se tornando gradualmente mais simbólicos, culminando no topo com a máxima abstração (Sotoo et al., 2010, p. 170). Isto queria dizer que na base do templo estaria algo palpável, conhecido por todos independentemente da cultura.

A ideia base surgiu quando Sotoo se deu conta de que as Portas da Caridade se encontravam exatamente por baixo do Nascimento de Jesus. Pensou então que, por baixo de tal acontecimento, os elementos concretos e reais que existiriam seriam os constituintes naturais do lugar, a terra e as plantas (Sotoo et al., 2010, p. 167). Quando se apercebeu

que na Fachada em pedra existiam muitos pássaros, decidiu acrescentar os insetos, pois pensou que de barriga vazia os pássaros não seriam felizes, não cantariam nem participariam da festa (E. Sotoo, comunicação pessoal, 2 de dezembro de 2022, p. 95). Disse-nos:

No nascimento de Jesus todo o mundo tem que estar feliz e observando a fachada do nascimento havia muitos pássaros, por isso o pássaro também tem de estar feliz. Para estar feliz deveria ter comida, com a barriga vazia não és feliz. E onde estão os insetos? Não há insetos? Então partindo disto fiz as portas. (E. Sotoo, comunicação pessoal, 2 de dezembro de 2022, p. 95)

Robira (Robira, 2013, p. 229) comenta que o pórtico dos templos adquire um valor importante com a seguinte passagem do evangelho de S. João: “Então, Jesus retomou a palavra: « Em verdade, em verdade vos digo: Eu sou a porta das ovelhas.(...) Eu sou a porta. Se alguém entrar por mim estará salvo; há de entrar e sair e achará pastagem.” (Evangelho de S. João 10, 7-9). Na *Bíblia*, Cristo diz ser a porta de entrada para a Jerusalém Celeste, e Gaudí diz ter pretendido representar a Jerusalém Celeste no interior do Templo, a mística cidade da paz (Puig Boada, 1982, p. 80), um jardim, a *pastagem* das ovelhas. Gaudí entendia a estética Sagrada como um cosmos centrado no verbo de Deus, por quem e para quem todas as coisas foram criadas (Robira, 2013, p. 236), ou seja, via o Verbo como o centro de tudo.

2.1. Exterior

2.1.1. A Porta da Caridade: Alçado Frontal



Fig. 10- Alçado Frontal da Porta da Caridade

A Porta da Caridade foi a primeira a ser terminada e foi colocada no Natal de 2014. À semelhança, Peguy diz-nos que a Caridade é uma *irmã-mais-velha* (Péguy et al., 1998, p. 13) portanto a que nasceu primeiro.

Esta porta enquadra-se, como já referimos, no Pórtico da Caridade, o pórtico central, para o qual o acontecimento em destaque é o nascimento de Jesus, e tudo o que o envolve celebra o nascimento. Este pórtico foi, segundo Puig Boada, pensado por Gaudí à luz de um salmo, o salmo 148 (Puig Boada, 1982, p. 84):

“Aleluia!

Louvai ao Senhor, do alto dos céus;

louvai-o nas alturas!

Louvai- o, todos os seus anjos;

louvai-o, todos os seus exércitos celestes!

Louvai-o, Sol e Lua;

louvai-o, estrelas luminosas!

Louvai-o, altura dos céus,

e águas que estais acima dos céus!

Louvem todos o nome do Senhor,

porque ele deu uma ordem e tudo foi criado;

Ele fixou tudo pelos séculos sem fim

e estabeleceu leis a que não se podem fugir!

Da terra, louvai o Senhor;

monstros do mar e todos os abismos;

fogo e granizo, neve e neblina;

vento tempestuoso, que obedece à sua palavra;

montanhas e todas as colinas;

árvores de fruto e todos os cedros;

feras e todos os rebanhos;

répteis e aves que voam!

Louvai-o, reis do mundo e todos os povos;

todos os chefes e governantes do mundo;

os jovens e as donzelas,

os velhos e as crianças!

Louvem todos o nome do Senhor,

pois só o seu nome é sublime,

e a sua glória está acima do céu e da terra!

Ele engrandeceu a força do seu povo,

Ele é a honra de todos os seus fiéis,

dos filhos de Israel, seu povo amigo.

Aleluia! (Salmos, 148)

O salmo descreve o louvor que se dá no dia do nascimento de Jesus, o louvor do *Sol*, da *lua*, das *montanhas*, das *árvores de fruto*. É um festejo que atravessa todos os seres vivos: flores, árvores, animais, homens, estrelas, ...

O Pórtico da Caridade é o pórtico central e tem duas portas. Em ambas cresce e predomina a hera. Em tempos Sotoo trabalhara para uma varanda do Templo onde tivera de esculpir folhas de hera. Sotoo conta que, nessa altura, realizava os primeiros trabalhos no templo e queria perceber tudo o que fazia. Cita-nos, então, o início do evangelho de S. João (Evangelho de São João 1, 1): “No principio era o verbo”¹⁷ (Sotoo et al., 2011, p. 33). No princípio existia o verbo, que é a palavra, e explica que a partir desta frase foi percebendo o significado das folhas que esculpia.

As folhas seriam as palavras, e tal como as plantas se alimentam através das folhas que recebem a luz do sol, os homens alimentam-se do alimento que é a Palavra. As plantas só dão fruto se receberem muita luz, e os homens precisam da palavra divina para madurar (Sotoo et al., 2011, p. 33-34). Sotoo conclui que *folhas* significam *palavras*, e reconhece as folhas como símbolo das palavras. É uma relação que o escultor reconhece através da natureza.

Sotoo conta ter lhe surgido a ideia de representar o lugar onde Jesus nasceu - a terra, as plantas e os bichos do estábulo pois as portas encontram-se exatamente por baixo do nascimento de Jesus (Sotoo et al., 2010, p. 167). Talvez a hera não se relacione diretamente com o salmo que serviu a Gaudí na elaboração da Fachada, pois não é uma planta de festejo, não tem flor, nem se transforma, e por isso parece não louvar, mas para compreender melhor a escolha de Sotoo veremos o que nos conta acerca deste elemento em diversas entrevistas.

No livro *De la Piedra al Maestro*, Sotoo diz-nos que a hera é uma planta cujas as folhas estão sempre verdes e que trabalha continuamente para perdurar mas não tem flor, e que por isso representa a *fidelidade do matrimónio* (Sotoo et al., 2011, p. 72). Noutra entrevista, o escultor acrescenta que a hera é a planta que melhor significa o amor, porque cada rama, para crescer, precisa de se sustentar na do lado (Peñarroja, 2018, p. 73) Sotoo compara também a hera a si próprio, dizendo que o facto de não ser da Catalunha fez com

¹⁷ Tradução livre do autor do original: “En el principio era el verbo”

que se tivesse de agarrar para crescer e, sendo ajudado por outros, foi crescendo (E. Sotoo, comunicação pessoal, 2 de dezembro de 2022, p. 97). Aqui começamos a intuir que Sotoo não se apoia apenas num manual de simbologia cristã estático, mas transmite aquilo que descobre e vive ele próprio, ou seja, os símbolos que descobre.

Parece-nos que a simbologia apresentada no templo pelo escultor é fruto da sua história. Sotoo ao mesmo tempo que estuda e investiga o passado e a história da igreja, vai reconhecendo a presença da simbologia também na sua vida.

Sotoo não é o único a plasmar elementos particulares da vida nos trabalhos que faz, já aconteceu no passado, talvez de forma mais discreta. Ghiberti colocou nas portas do Paraíso do Batistério de Florença, entre os vários motivos decorativos, painéis e frisos de flores que cresciam perto de Florença (Coats, 1970, p. 22). Aqui introduz-se novamente a ideia de que a escolha dos elementos é realizada com alguma liberdade pelos artistas segundo aquilo que conhecem, veem, e lhes aparece. A simbologia ou a iconografia é então uma associação quase apenas posterior que unifica as características dos elementos com aquilo que representam. Segundo Enrique Robira:

o simbolismo, pertence à capacidade imaginativa e representativa do espírito, que permite traduzir, mediante imagens polivalentes, a correspondência com as diversas ordens da realidade visível, o invisível ou abstrato para conduzir o homem à comunhão com o divino, segundo a expressão latina dos medievais «per visibilia ad invisibilia» (Robira, 2013, p. 226).¹⁸

Sabemos que o próprio Gaudí, no estudo e na idealização do Templo, foi construindo o seu próprio sistema simbólico, como um poeta, servindo-se da realidade para falar. Continuaremos a descobrir a realidade que envolve o escultor e que se propõe a falar dos “assuntos invisíveis”.

Segundo o dicionário etimológico, a *hera* é um arbusto cujos ramos são muito compridos e trepam por árvores e paredes (Fontinha, 1875). Quer isto dizer que a hera se

¹⁸Tradução livre do autor do original: “La simbolización pertenece a la capacidad imaginativa y representativa del espíritu, que permite traducir, mediante imágenes polivalentes, la correspondencia con los diversos órdenes de la realidad visible, lo invisible o abstracto para conducir al hombre a la comunión con lo divino, según la expresión latina de los medievales “per visibilia ad invisibilia.”

separa em ramos que se estendem e que crescem agarrados a algo que lhes dá suporte. A hera apoia-se em algo que a permite crescer.

Também é relevante mencionar que a hera está verde nas quatro estações do ano (Chevalier et al., 1994, p. 363), ou seja, a sua cor resiste à passagem do tempo. A cor *Verde* é a cor do reino vegetal, é o despertar da vida. O desencadear da vida parte do vermelho e desabrocha no verde (Chevalier et al., 1994, p. 682) ,ou seja, se a hera está sempre verde então está em contínuo despertar, num constante nascer.

No livro *Signs and Symbols*, a Hera, por ser eternamente verde, é reconhecida como símbolo da fidelidade e vida eterna, e por se agarrar ao seu suporte, é também símbolo de uma afeição que não morre (Ferguson, 1989, p. 33).

Esta é a porta do Pórtico da Caridade, a *irmã que é como uma mãe, e que ama o que é*, e por isso pretende explicar-nos a Caridade através da hera. O escultor diz-nos que para si, o espírito da caridade, é olhar para onde normalmente outra pessoa não olha, estar atento aos detalhes aos quais outros não prestam atenção (Sotoo et al., 2011, p. 72).

No meio da hera atravessa-se uma trepadeira vermelha que se expande por ambas as portas. A trepadeira desenha na porta da esquerda a letra J, de José, e na da direita a letra M, de Maria (Sotoo, 2016, p. 33). Diz o dicionário do símbolos que “o desencadear da vida parte do vermelho e desabrocha no verde”(Chevalier et al., 1994, p. 682). O início da vida é o sangue, é vermelho, é o fluir do sangue.

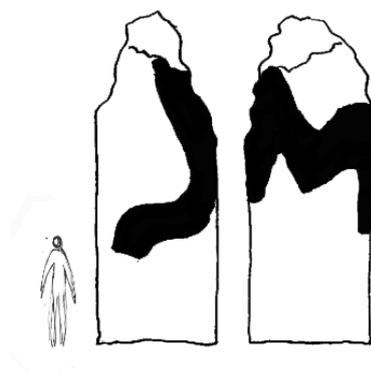


Fig. 11- desenho das letras J e M nas Portas da Caridade

Exatamente por baixo do nascimento de Jesus, existe esta espécie vermelha. O nascimento de Jesus está representado precisamente por cima das letras J e M, a vermelho envolvidas pelo verde.

Parece-nos que a colocação das letras dos esposos, Maria e José se relaciona com o simbolismo da hera no entanto as letras estão desenhadas por uma outra espécie de trepadeira que não a hera. Sotoo diz ter encontrado este tipo de hera vermelha: “(...) é de Montserrat, um tipo de hera que não danifica a parede” (E. Sotoo, comunicação pessoal, 2 de dezembro de 2022, p. 97). Também aqui nos damos conta de uma transversalidade entre aquilo que acontece ao escultor e o tema que estuda: ao ver a hera que não estragava a parede, recordou-se da caridade. Sotoo diz:

Este tipo de hera, a vinha virgem, no verão é verde e no outono é vermelha. Eu queria fazer deste lado José e deste lado Maria, dentro de dois tipos de hera. Porque aqui há que apresentar todo o ano, não só a primavera, também inverno, verão e outono. Como a porta é para todo o ano, quero representar todo o ano. (E. Sotoo, comunicação pessoal, 2 de dezembro de 2022, p. 97).

Parece-nos também que o escultor pretendeu encaminhar-nos para a zona central da porta, o Verbo, Jesus, ou inversamente, comunicar uma expansão do centro para fora.

Segundo descobrimos, o nome desta trepadeira é, admiravelmente, vinha-virgem. É curioso porque se relaciona com a passagem Bíblica, “Eu sou a videira; vós, os ramos.”, ou seja, Jesus diz ser a origem e dele nascerem os homens (Evangelho de São João 15,5). Consequentemente, e assumindo este corpo comum do qual fazem parte Cristo e as pessoas, recorda-se a seguinte passagem bíblica:

É a partir dele que o Corpo inteiro, bem ajustado e unido, por meio de toda a espécie de articulações que o sustentam, segundo uma força à medida de cada uma das partes, realiza o seu crescimento como Corpo, para se construir a si próprio no amor.” (Carta ao Efésios, 4,16).

A cor *vermelha*, segundo o dicionário dos símbolos, é considerada o símbolo fundamental do princípio da vida, cor do fogo e do sangue (Chevalier et al., 1994, pp. 686–689).

Na zona inferior de ambas as portas crescem flores amarelas. Estas são flores de abóbora e segundo diz o escultor, são, na Catalunha, um símbolo do matrimónio (E. Sotoo, comunicação pessoal, 2 de dezembro de 2022, p. 97). Na composição das portas estas flores distribuem-se rente ao chão, como acontece na natureza. Algumas destas flores crescem junto ao tronco central que separa as portas, e parecem esticar-se como se trepassem para alcançar o núcleo da festa.

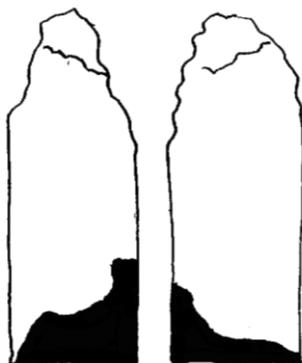


Fig. 12- desenho da mancha que ocupam as flores de abóbora nas Portas da Caridade

Apenas na porta que tem a letra J encontramos duas *iris germanicas*, azuis, encostadas à esquerda, entre as flores de abóbora. Como veremos mais à frente, esta flor é uma das protagonistas da porta da Esperança, o que nos leva a crer que por detrás das portas há uma continuidade neste jardim, sendo todo ele um só, e sendo as portas fragmentos de um todo maior que simula a ligação entre elas.

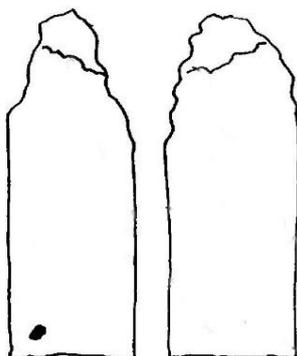


Fig. 13-desenho das iris germanicas presentes na Porta da Caridade

As portas deixam de ser molduras estáticas que transmitem um conteúdo. O escultor coloca-nos em ação. Sabemos que as portas vistas do interior do Templo terminam nos seus limites, ou seja, os motivos não se propagam pelas paredes entre elas. No entanto, Sotoo, confia na nossa imaginação, e olhando de fora faz-nos reconhecer a continuidade entre elas, faz nos crer que são um só jardim. Sotoo realizou, em tempos, outras esculturas para a Fachada do Nascimento, e sobre uma delas, um anjo tocador de harpa, diz-nos: “(...) eu pensei que se não colocasse as cordas, as colocaria cada um quando observasse a harpa. Esta escultura não a acabei eu, acaba-a quem a olha, quem a contempla (...)”¹⁹ (Sotoo et al., 2010, p. 72). Nas portas dá-se de novo esta proposta do escultor. Ao colocar elementos de uma porta na porta do lado, propõe que imaginemos e completemos o jardim que as une a todas.



Fig. 14- anjo tocador de harpa, realizado por Sotoo

¹⁹ Tradução livre do autor do original: “Yo pensé que si no colocaba las cuerdas, las colocaria cada uno cuando mirase el arpa. Esta escultura no la acabé yo, la acaba quien la mira, quien la contempla.”

Nesta porta residem animais pequenos de todos os tipos: aranhas, lagartos, caracóis, centopeias, bichos da conta, escaravelhos, joaninhas, moscas, formigas e borboletas. A quantidade de insetos presentes alimenta a ideia de que há vida, e “a vida é movimento, mudança e transformação de energia”²⁰ (Beljon, 1993, p. 77). Neste caso, o movimento é dado pela distribuição dos animais em toda a porta, muitos em posição de quem está a caminho, como é o caso da formiga.

Segundo Sotoo, todos os insetos têm o seu simbolismo, por exemplo, a minhoca que se transforma em borboleta significa a conversão, o caracol que é a lentidão significa a paciência e o escaravelho a força e o trabalho (Església de Barcelona, 2014).

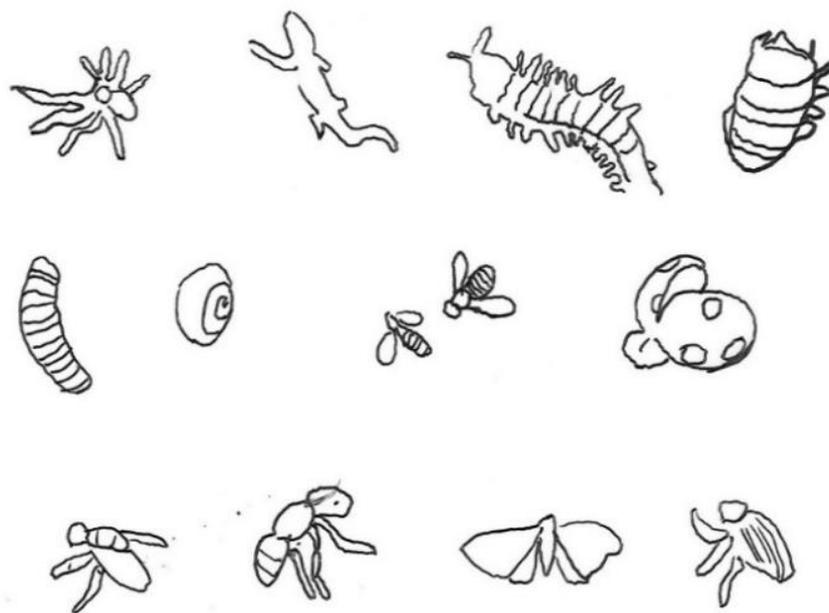


Fig. 15-desenho de bichos presentes na Porta da Caridade

Todos eles, segundo o escultor, vêm aos pares. Este pormenor acentua a ideia de vida, porque a existência de um macho e uma fêmea da mesma espécie é sinal de fecundidade. O facto de virem aos pares faz lembrar a história da arca de Noé, onde Deus mandou que todos os animais entrassem aos pares.

²⁰ Tradução livre do autor do original: “La vida és movimiento, cambio, transformación de energia (...)”

Percorrendo a porta com o olhar deparamo-nos com vários botões dourados pousados sobre folhas. Durante a nossa investigação, começámos por nos aperceber de que na porta estava representada a lagarta, primeiro estágio da borboleta, mas também a borboleta, estágio final da transformação. Como veremos em outras portas, Sotoo quis representar os elementos em crescimento, em movimento, e em transformação, no passado, no presente e no futuro. Por isso, muitos deles aparecem em várias etapas da sua vida. Reconhecemos também que as portas estão preenchidas apenas com a representação de elementos naturais, da natureza, reconhecíveis e identificáveis. Por estas razões, e por termos pesquisado e encontrado semelhanças visuais, consideramos que os botões dourados são casulos de borboletas.



Fig. 16- elemento dourado presente na Porta da Caridade



Fig. 17- casulo de borboleta

Nestas portas existem aberturas entre as folhas, que nos permitem ver para o interior. Neste caso identificamos três aberturas alcançáveis, uma a cerca de 70 cm do chão, adequada a uma criança; outra a cerca de 150 cm do chão, e outra a uns 90 cm do chão.

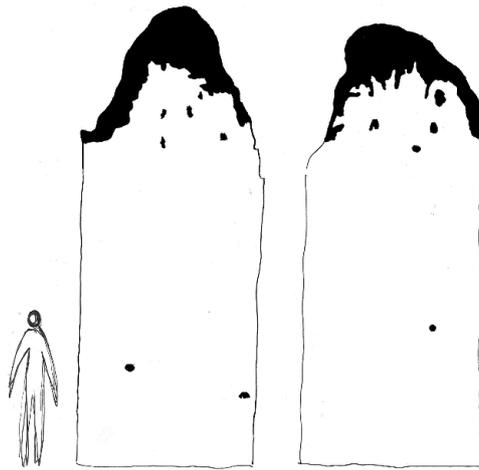


Fig. 18- desenho das aberturas presentes nas Portas da Caridade



Fig. 19 - abertura a 90 cm do chão



Fig. 20- abertura a 70 cm do chão



Fig. 21- abertura a 150 cm do chão

É curioso que duas das aberturas pelas quais conseguimos espreitar estejam a uma altura inferior à de um adulto médio. Concluímos que o escultor quis que nos baixássemos para espreitar. Mais uma vez, os visitantes são chamados a participar na obra, respondendo e perguntando às portas, interagindo, renascendo, e voltando à infância. É como se fôssemos empurrados a viver naquele momento, a movermo-nos, a querermos explorar, a não deixarmos de ser crianças. David Bowie diz-nos, numa das suas músicas, “we’re absolute beginners/with eyes completely open”²¹, retomando o olhar infantil de quem nada sabe e se esforça por perceber. O que é certo é que a própria Bíblia refere

²¹ Música de David Bowie (1947-2016)

Reitrada de: <https://www.letras.mus.br/david-bowie/5428/traducao.html>

várias vezes as crianças, quase sempre para elogiar o seu estar diante da realidade. Diz Jesus: “Deixem vir a mim as crianças e não as impeçam; pois o Reino dos céus pertence aos que são semelhantes a elas” (Evangelho de São Mateus 19, 14).

Também nesta porta, escondido entre folhas de hera, está pendurado um Triságio, elemento semelhante a um terço, mas com diferente número de contas. Explicaremos mais adiante a existência deste elemento presente também na Porta da Fé. Foi o escultor quem nos contou da existência deste elemento nas portas (E. Sotoo, comunicação pessoal, 2 de dezembro de 2022, p. 100), pois não o tínhamos visto, ainda que já tivéssemos olhado para a porta diversas vezes. Aqui é importante apresentar outra particularidade das portas: serem sempre novas, pois há sempre mais para descobrir, há uma possibilidade contínua de diálogo. A obra de arte, segundo Focillon, só é imóvel aparentemente, pois nasce de uma mudança e prepara outra (Focillon, 2020, p. 15).



Fig. 22- três-ágio entre as folhagens da Porta da Caridade

2.1.2. A Porta da Fé: Alçado frontal



Fig. 23- Alçado Frontal da Porta da Fé

A Fachada do Nascimento está banhada pelo primeiro sol da manhã e em particular no pórtico da Fé projetam-se os primeiros raios de sol do dia, diz-nos a arquiteta Chiara Curtis (*Cuando las Piedras hablan*, 2020). Chiara comenta que Gaudí entrava sempre em diálogo com a Natureza, deixava-se interpelar por ela pondo-se em relação. Projetava respondendo ao que observava na Natureza.

A porta da Fé encontra-se revestida pela representação de um roseiral, um jardim de rosas. Ao aproximarmos o nosso olhar, existem rosas em diferentes fases de crescimento: umas em botão, outras com as suas primeiras cinco pétalas, e outras que parecem ter atingido a maturação.

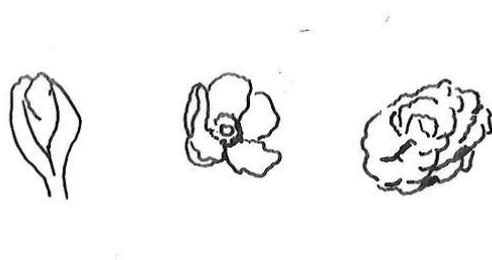


Fig. 24- desenho das rosas em diferentes estádios na Porta da Fé

Sabemos que se trata da mesma flor, em diferentes estádios, através da conversa que tivemos com o escultor, onde nos contou que, durante o estudo do tema da Fé, descobriu que a rosa quando nasceu tinha cinco pétalas, e quis desde logo colocá-la na porta (E. Sotoo, comunicação pessoal, 2 de dezembro de 2022, p. 98). A rosa, flor escolhida como protagonista desta porta, é uma flor de grande prestígio, pelo seu feitio e perfume, sendo, por esta razão, considerada a mais utilizada como símbolo no Ocidente (Chevalier et al. 575). Sotoo afirma que são rosas silvestres, flores que nascem no monte sem que as cuidem, pequenas, e bonitas (Sotoo et al., 2011, p. 73).

A porta aparenta representar um roseiral comum, no entanto, se olharmos com mais atenção, verificamos que este, ao contrário dos outros roseirais, não tem espinhos. No livro *La Libertad Vertical*, Etsuro Sotoo, o escultor, diz ter escolhido a rosa silvestre sem espinhos, como a de S. Francisco de Assis (Sotoo et al., 2010, p.170). A rosa de S. Francisco chama-se *Rosa canina assisense* e é uma rosa única que existe apenas em Assis,

no Santuário de Porciúncula (*Il Roseto*). Também esta, tal como a hera, estava já presente no templo, no Pórtico da Capela do Rosário, que, por sinal, o escultor restaurara.



Fig. 25- rosas sem espinhos no pórtico da Capela do Rosário

Discretamente entre as folhas de roseira, surgem, no lado esquerdo da porta, algumas folhas que parecem ser de hera, a planta protagonista da porta central, novamente acentuando a ideia de que por dentro o jardim é um só, onde as espécies se interlaçam e cruzam.



Fig. 26- desenho da presença de folhas de hera na Porta da Fé

Moram também, na Porta da Fé, alguns pássaros em diferentes fases da vida: os que acabam de nascer, os que esperam pela mãe no ninho porque ainda não voam, e os considerados como adultos.



Fig. 27- desenho de pássaros presentes na porta da Fé

Ao longo de toda a porta podemos observar vários insetos: formigas, lagartas, abelhas, escaravelhos e apenas um escorpião. Segundo o escultor, todos os animais das portas estão representados aos pares menos o escorpião, que está representado apenas uma vez (Sabaté, 2016, p.7).

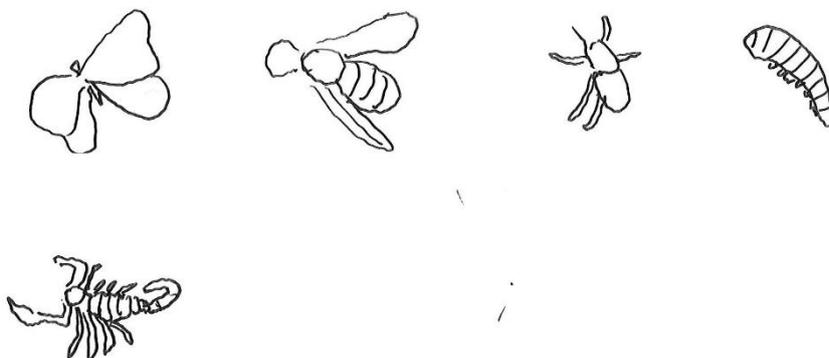


Fig. 28- desenho de bichos presentes na Porta da Fé

Entre as folhagens destacam-se também três aberturas, através das quais se pode contemplar o interior do templo. Nesta porta, das três aberturas, só uma é acessível, pois está colocada a, aproximadamente, 90 centímetros do chão, adequada à altura de uma criança. Mais uma vez, um adulto terá de se agachar para poder espreitar.

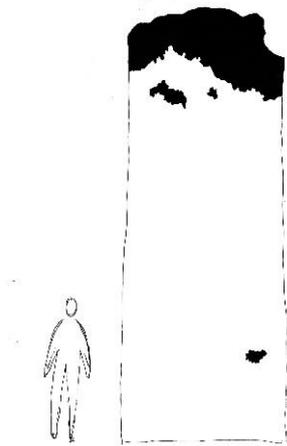


Fig. 29- desenho das aberturas presentes na Porta da Fé

Ainda escondido e pendurado entre folhas, encontramos novamente um Triságio. Em 2012 Sotoo restaurou uma parte do pórtico da Fé, destruída na guerra civil espanhola, onde estaria pendurado um terço. Durante o estudo para este restauro, Sotoo teve dificuldades pois, em fotografias, o número de contas não correspondia às do terço. Ao contrário de um terço, que tem cinco conjuntos de dez contas, este elemento era múltiplo de três, tendo três grupos de nove contas. Sotoo acabou por descobrir que o elemento ali pendurado não correspondia ao terço, mas sim ao Triságio, uma oração à Trindade: Pai, Filho e Espírito Santo (Sotoo, 2016, p.69). Talvez o triságio pendurado na Porta da Fé, seja uma representação do triságio caído e perdido na guerra civil espanhola. A vegetação em eterno nascimento eleva-o novamente ao seu lugar.



Fig. 30- triságio pendurada nas folhagens da Porta da Fé

Por detrás desta porta está a referida Capela do Rosário, pensada e construída por Gaudí. Esta capela foi parcialmente destruída em 1936, durante a guerra civil espanhola e, posteriormente, já nos anos oitenta, foi restaurada pelo escultor Etsuro Sotoo (Sotoo, 2016, p. 73). O pórtico da capela do Rosário foi, desde a sua construção, forrado a rosas. Por isso, tudo indica que este pórtico tenha servido de inspiração para a porta realizada por Sotoo.



Fig. 31- Capela do Rosário

O escultor ainda nos diz mais. Revela-nos ter feito descobertas significativas no restauro deste portal e ter encontrado na Capela do Rosário um testamento da arte e do espírito de Gaudí, que serviria para conduzir os continuadores da obra (Sotoo et al., 2011, p. 45).

Note-se também que o nome desta capela, Capela do Rosário, refere-se à oração mariana, mas, na sua origem, *rosarium* significa jardim de rosas.

2.1.3. A Porta da Esperança: Alçado Frontal



Fig. 36- Alçado frontal da Porta da Esperança

Na Porta da Esperança, o primeiro protagonista é a cana e o segundo são as flores *iris germânica*, que são representadas tanto em botão, como com cinco pétalas, e já desenvolvidas. Novamente está presente a acentuação da vida, plasmada pela renovação, e dando a entender que a transformação da flor é sinal de uma vida nova a cada instante. Sotoo conta que as colocou porque nascem na montanha de Montserrat, nas margens dos riachos, escondidos entre as fendas das rochas. Acrescenta serem a esperança do ermita da montanha (Curtis, 2016).

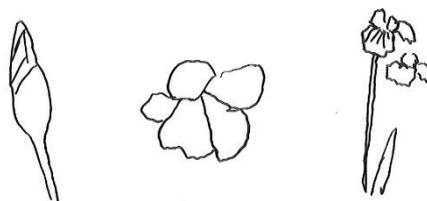


Fig. 32- desenho de estádios da flor *iris germanica* presente na Porta da Esperança

A cana, segundo Sotoo, é o tronco de uma planta que cresce muito rápido e que se utiliza muito, por exemplo, para ajudar o tomate e feijão a crescer (Sotoo et al., 2011, p. 73). Refere também que as canas fazem referência ao rio Nilo, que a Sagrada Família teve de atravessar para fugir do Egito (Sotoo et al., 2010, p. 170).

Entre as canas existem também três lírios brancos, encostados ao lado esquerdo da porta. Estes não estão presentes nas outras portas, mas apenas na da Esperança. Nas representações de vários santos estão presentes os lírios, associados à pureza (Ferguson, 1989, p. 33). Como já referimos, na história de S. José, os lírios fazem parte dos votos esponsais de Maria e José.



Fig. 33- desenho dos lírios presentes na Porta da Esperança

Nesta porta estão também presentes diversos animais tais como a borboleta, o besouro, o sapo, a tartaruga, a traça, a libelinha, a mosca, a rã e os caracóis.

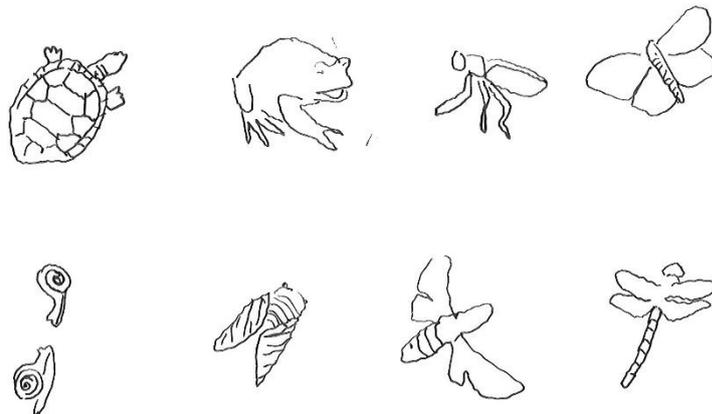


Fig. 34- desenho dos bichos presentes na Porta da Esperança

À semelhança de outros elementos também nesta porta encontramos diferentes fases da vida: rãs em acasalamento, os girinos, e rãs adultas. Tal como Gaudí, Sotou parece adensar as portas, como se tentasse que nelas vivessem o passado, o presente e o futuro, a vida em todo o seu potencial.

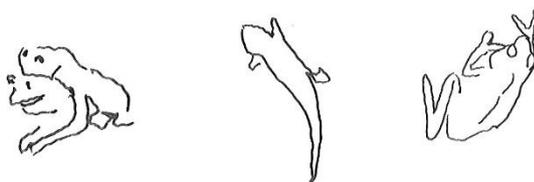


Fig. 35- desenho dos estádios da vida da rã

Nesta porta, as aberturas que permitem ver para o interior do templo não servem para espreitar, pois encontram-se fora de alcance, a cerca de 380 cm do chão (*Informació basica, les portes de Naixement*, p.1).

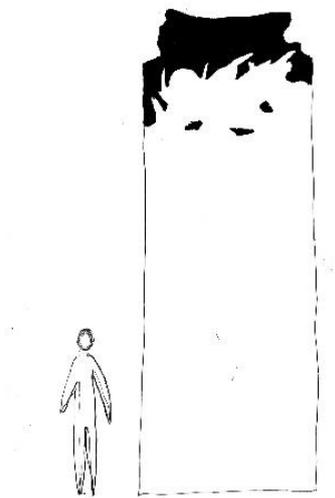


Fig. 36-desenho das aberturas presentes na Porta da Esperança

É curioso que as aberturas desta porta estejam todas inalcançáveis, acima de 3,80 m de altura em relação ao chão. É como se Sotoo sugerisse que só conseguiremos espreitar quando tivermos 3,80m de altura, algo inalcançável ao ser humano. No entanto, o facto das aberturas existirem, aludem à possibilidade. Esta crença na possibilidade parece relacionar-se com a inocência mencionada no poema seguinte, a inocência de quem mesmo depois de ver como tudo corre no mundo, onde pessoas sofrem, pessoas morrem, confia *que amanhã as coisas irão melhor*. Uma confiança, quase cega, de quem não consegue vislumbrar o interior do Templo pelas aberturas da porta, mas confia no que lhe foi anunciado, e que um dia poderá ver.

O poema de Peguy diz assim:

Mas a Esperança, disse Deus, cá está o que me espanta.

A mim mesmo.

Isso é que é espantoso.

Que essas pobres crianças vejam como tudo isso corre e creiam que amanhã as coisas irão melhor.

Que elas vejam como as coisas correm hoje e creiam que irão melhor amanhã de manhã.

(Péguy et al., 1998, p. 11)

2.2.Interior



Fig. 37- ambiente interior do Templo da Sagrada Família

Sabemos que Gaudí pensou no interior do Templo como um bosque com a intenção de que se penetrasse na alma de uma visão religiosa profunda (Puig Boada, p.100). Gaudí concebia o interior do Templo como um ventre, um espaço imersivo e de recolha. Um espaço que permitisse o encontro com o núcleo de toda a história representada no exterior. Diz-nos Sotoo, que estando no interior do templo, podemos sentir-nos no centro da mãe natureza (Sotoo, 2016, p.35).



Fig. 38- Portas vistas do interior

O interior das portas apresenta-se com uma plasticidade diferente do exterior, com muito menos relevo e muito menos informação. Mantêm-se a cor e o movimento, que lhes conferem vitalidade, contudo expõem-se os elementos de uma maneira menos nítida, mais difusa, com uma profundidade oferecida pelas alternâncias nas cores, e não pelo relevo. O escultor comenta que, apesar de normalmente as portas estarem abertas, quando estão fechadas, vemos a sua parte de trás e por isso quis decorá-las. Não quis, no entanto, que as pessoas se sentissem enclausuradas, pois queria transmitir o prolongamento infinito da natureza, ou seja, ainda que as portas estivessem fechadas queria que se sentisse que estavam mais abertas ((E. Sotoo, comunicação pessoal, 2 de dezembro de 2022, p. 101).

O escultor pretende então que o ambiente de bosque, concebido para o interior do templo, seja acompanhado pelas portas. Propõe que o interior das portas contribua para a proposta de Gaudí.

As aberturas entre as folhagens que vimos do exterior do Templo são agora vistas de outra perspetiva, do interior. Nesta perspetiva, as aberturas, ainda que permitam que se olhe para fora do templo, são, antes de mais, veículo de passagem da luz para o interior. É através da zona superior das portas que entra mais luz, como poderíamos observar também num bosque real.

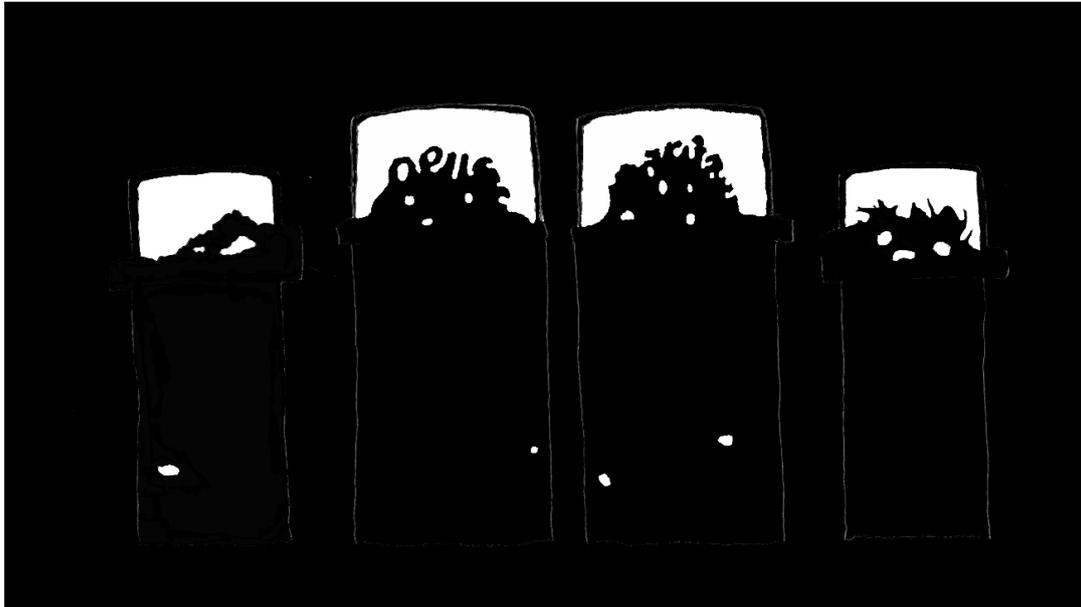


Fig. 39-desenho de simulação da entrada de luz através das portas em alto contraste



Fig. 40- mata da zona de Sintra

2.2.1. Porta da Caridade: Vista do Interior



Fig. 41- Portas da Caridade vista do interior

O escultor disse-nos que a parte interior das Portas da Caridade representa um bosque em técnica de pintura japonesa, para simular um bosque muito profundo (E. Sotoo, comunicação pessoal, 2 de dezembro de 2022, p. 101).

Sobre esta superfície flutuam folhas de hera douradas que desenharam um caminho oscilante. É uma partitura musical, a partitura da canção popular catalã “*Canto del Ocells*”, canto dos pássaros (Sotoo, 2016, p.35).

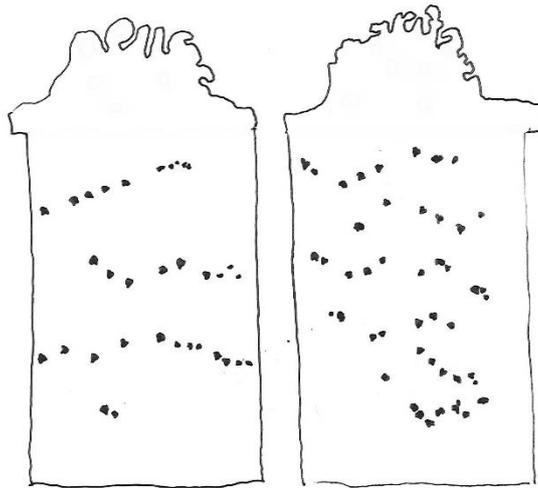


Fig. 42- desenho da partitura de folhas de hera presente nas portas

Sotoo quis colocar esta música no interior das portas da Caridade, muito provavelmente, porque o próprio Gaudí se serviu dela para compor a Fachada do Nascimento. A letra desta música descreve um diálogo entre pássaros que anunciam uns aos outros, cada um com as suas palavras, o nascimento de Jesus. A música começa assim “Ao vê-lo emergir/ o maior luminar/ na noite mais feliz./ Os passarinhos cantando/ eles vão celebrá-lo/ com sua doce voz./ a águia imperial / vai pelo ar voando/ cantando com melodia,/ dizendo:- Jesus nasceu/ para nos tirar do pecado/ e nos dar alegria.-/(...)”²²(Puig Boada, 1982, p. 175)

No livro *La Libertad Vertical*, o escultor narra que se deu conta de que em japonês o substantivo “palavra” se separa em dois caracteres que se podem usar desligados. Um deles significa “dizer”, e o outro “folhas”. Este facto ajudou-o a perceber melhor as folhas que fazia. Para Sotoo, significa que dizendo “palavras”, se tira de dentro “folhas” invisíveis para chegar ao outro, de modo que tenham energia. Acrescenta que há palavras que nascem do cérebro e chegam ao cérebro de outros, mas há palavras que nascem do

²² “En veure despuntar/ El major lluminar/ en la nit més ditxosa/ els ocellets, cantant,/ a festejar-lo van/ amb sa veu melindrosa./ L’àliga imperial/ va pels aires volant/ cantant amb melodia,/ dient: - Jesús és nat/ per treure’ns de pecat/ i dar-nos alegria.-/ Respond-li lo pardal:/ -Esta nit és Nadal,/ és nit de gran contento.-/ El verdum i el lluer/ diuen cantnat també;/-Oh! Que alegria sento!-/ Oh que hermós i que bell/ és L’Infant de Maria!-/ I lo aegre tord:/ -Vençuda n’és la Mort:/ já naix la vida mia.-/ Cantava el rossinyol:/ -Hermós és como un sol,/ brillant como una estrella.-/La cotxa i el manyac/ i sa Mare donzela.(...)” cant dels ocells, em catão, retirado de (Puig Boada, 1982, p. 175)

coração e chegam ao coração de muita gente, e que estas são palavras com energia. Sotoo diz ser esta a importância das folhas. O escultor conclui ainda que de nada servem as folhas de plástico de imitação, nem as folhas velhas de outros anos, nem as palavras de outros, mas que pelo contrário devem ser folhas frescas e conectadas com a raiz, com o coração (Sotoo et al., 2010, p. 44).

Seguindo este pensamento do escultor, podemos perceber aquilo que quis representar nestas portas. As folhas de hera douradas, colocadas nas portas são as palavras da canção popular *Canto de Pássaros*. Estas folhas não estão verdes, estão douradas. Podemos relacionar o facto de as folhas estarem douradas com o que contava o escultor acerca do efeito da palavra divina nas pessoas. Da mesma maneira que a luz solar nas folhas dá energia e faz o fruto crescer, assim a palavra divina dá energia às pessoas para crescerem. Assim, podemos dizer que estas folhas representam palavras iluminadas, fazendo também referência à passagem: “Jesus falou-lhes novamente: “Eu sou a luz do mundo” (Evangelho de São João 8, 12).

No cimo da porta da esquerda lê-se “Deus caritas est” e no cimo da porta da direita “Caritas Numquam excidit”, que significa “Deus é amor” e “o amor nunca deixa de ser”. Estas frases em latim poderão vir de de duas passagens bíblicas: a primeira do evangelho de S. João (1ª carta de São João, 1 Jo 4, 16) e a segunda de uma das cartas de S. Paulo aos Coríntios (1ª carta aos coríntios, 1 Cor 13, 8-13). As frases só podem ser lidas no interior do Templo, sugerindo que só no interior, na Presença de Deus, se compreenderá tais palavras.

A primeira frase, “Deus é amor”, aparece na primeira carta de S. João, que nos diz:

(...) Nós conhecemos o amor que Deus nos tem, pois cremos nele. Deus é amor, e quem permanece no amor permanece em Deus, e Deus nele. É nisto que em nós o amor se mostra perfeito: em estarmos cheios de confiança no dia do juízo, pelo facto de sermos neste mundo como Ele foi.(...) (1ª carta de São João, 1 Jo 4, 16).

A segunda frase, “o amor nunca deixa de ser”, vem da carta de uma carta de S. Paulo:

O amor jamais passará. As profecias terão o seu fim, o dom das línguas terminará e a ciência vai ser inútil. Pois o nosso conhecimento é imperfeito e também imperfeita é a nossa profecia. Mas, quando vier o que é perfeito, o que é imperfeito

desaparecerá. Quando eu era criança, falava como criança, raciocinava como criança. Mas, quando me tornei homem, deixei o que era próprio de criança. Agora, vemos como num espelho, de maneira confusa; depois, veremos face a face. Agora, conheço de modo imperfeito; depois, conhecerei como sou conhecido. Agora permanecem estas três coisas: a fé, a esperança e o amor; mas a maior de todas é o amor. (1ª carta aos coríntios, 1 Cor 13, 8-13)

2.2.2. Porta da Fé: Vista do Interior



Fig. 43- Porta da Fé vista do interior

No interior da Porta da Fé está presente o mesmo roseiral que cobre o exterior. No entanto, as folhas e as rosas dissipam-se produzindo uma mancha entre elas. Esta mancha verde, onde não se distingue elementos concretos, contribui para a criação do efeito de profundidade pretendido e mencionado pelo escultor. Ao mesmo tempo, esta mancha, marcada pela ausência de pormenores, representa, segundo o escultor, incenso, elemento associado à Virgem Maria (E. Sotoo, comunicação pessoal, 2 de dezembro de 2022, p. 96).

Segundo o dicionário dos símbolos, incensar é um ato universal e que se relaciona com a associação do homem à divindade. O incenso é o elemento encarregado de elevar as orações ao céu, relacionando-se com a tarefa do sacerdote e com a oferta de um dos reis magos ao Menino Jesus (Chevalier et al., 1994, p. 376).

2.2.3. Porta da Esperança: Vista do interior



Fig. 44- Porta da Esperança vista do interior

Sobre o interior da Porta da Esperança o escultor diz-nos que se lê de baixo para cima. Começando por baixo, reconhece-se matéria rugosa e ondulante que representa a areia do deserto do Sinai (Peñarroja, 2018, p. 73). À medida que se eleva o olhar, esta matéria transforma-se num mar, neste caso, diz-nos o escultor, que é o mar do Egito. Este mar está cheio de peixes, vida abundante. Peixes estes que representam a multiplicação dos cristãos que, de algum modo, dependeu da grande esperança de José (Peñarroja, 2018, p.73). Sotoo quis representar a esperança de José na fuga para o Egito, uma esperança promissora, representada pelos peixes (Sotoo, 2016, p. 39).

O poeta Peguy fala-nos da esperança como uma *miudinha de nada*. Sabemos, pela introdução do livro *O Pórtico do Mistério da Segunda Virtude*, que Peguy se inspirou na sua filha Germaine. Peguy reconhece a sua pequena filha de nove anos como símbolo da esperança (Péguy et al., 1998). A filha de Peguy, pequeno pedaço da sua história, uma miudinha indefesa era, para o poeta, sinal de esperança. Nesta porta, percebe-se o confronto que se tem diante, o de um grande deserto face à pequena esperança num futuro que ainda não se conhece. A pequena esperança de Peguy era a sua filha, tal como a pequena esperança de José era Jesus.

No cimo da porta vemos o futuro, os peixes, a promessa. Os peixes parecem ser todos da mesma espécie. Na revista *Nuestro tiempo*, é dito que estes peixes são carpas japonesas, peixes alongados em referência à cultura do escultor. No entanto, na recente entrevista que fizemos, Sotoo diz ter representado vários peixes, peixes do mar mediterrâneo: entre sardinhas, peixe-espada, ... (E. Sotoo, comunicação pessoal, 2 de dezembro de 2022, p. 101). Observando, verificamos que uns são mais largos, outros mais gordos, apesar de todos serem levemente alongados.

Os peixes movimentam-se em todas as direções e parecem desorientados, cruzam-se uns com os outros, mas não nadam para o mesmo sítio. Sendo o peixe a representação arcaica dos cristãos, parece que o escultor quis representar homens dispersos. De facto, não seria estranho que assim fosse pois Cristo veio agitar as águas e lançar os homens em diferentes direções. É também esta uma suposição e analogia nossa, mas que não deixa de nos parecer coerente, ainda que possa não ter sido premeditada pelo escultor.

Os peixes desta porta são também atravessados pela luz que vem do exterior, e que entra pelas aberturas, que mencionámos se inalcançável pelo homem. Aqui, a

representação da luz faz das aberturas uma introdução ao inesperado, aparecimento da luz, sobre os homens representados pelos peixes. Diz Jesus: “Eu sou a luz do mundo. Quem me Segue não andará nas trevas, mas terá a luz da vida” (Evangelho de São João 8, 12).

3. Concretização da Ideia

A execução das portas envolveu muita experimentação como é comum acontecer na maioria dos trabalhos artísticos de grandes dimensões. Sabemos que o escultor quis avançar com o projeto logo depois do concurso, mas as circunstâncias não permitiram que assim acontecesse. O trabalho levou quinze anos desde a eleição da proposta vencedora de Etsuro Sotoo, até à colocação das portas na Fachada. Sotoo admite ter aproveitado este tempo para aprofundar a investigação (E. Sotoo, comunicação pessoal, 2 de dezembro de 2022, p.98).

Para explicar o processo utilizado pelo escultor e pela sua equipa servir-nos-emos de imagens que retirámos de entrevistas e de um video apresentado na Conferência *New York Encounter 2018 (An «Impossible» Beauty, 2018)* que demonstram a realização das portas. Aproveitamos para referir que o escultor trabalha com uma equipa porque de facto a complexidade e o tamanho deste projeto traz novas exigências, especialistas e técnicos, que façam evoluir o projeto da melhor forma segundo a experiência e área de cada um. Assim, na realização das Portas, Sotoo tinha consigo, além de Shiho Othake, também escultora, outros que fariam os moldes, a fundição e a soldadura.

Começaremos por voltar ao ano 2000, à proposta entregue a concurso realizada, segundo nos conta o escultor, em madeira e gesso, pintado a aguarela (E. Sotoo, comunicação pessoal, 2 de dezembro de 2022, p. 97).

A ideia base da proposta levada a concurso continha já presentes os elementos atualmente protagonistas de cada porta - a cana, a hera e a roseira - exceto os pequenos animais. Nas seguintes imagens podemos ver a maquete:



Fig. 45- Maquete da Porta da Esperança

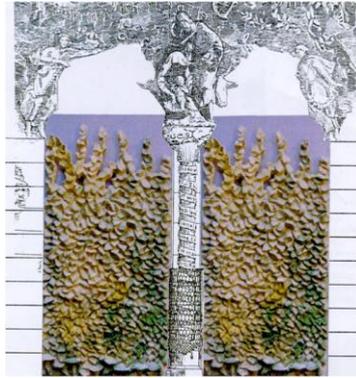


Fig. 46- Maquete da Porta da Caridade



Fig. 47- Maquete da Porta da Fé



Fig. 48- Relação de escala da Maquete com o escultor

A maquete abarcava praticamente todas as características que têm atualmente as portas: composição ascendente, a presença e a ausência da vegetação na área da porta, aberturas entre as folhagens, e cor. Parece-nos então que estes quinze anos serviram, entre outros trabalhos simultaneamente realizados, para um aprofundamento do conteúdo e um aperfeiçoamento da técnica.

3.1. Processo criativo

É principalmente na experimentação e na convivência com a matéria que o escultor desenvolve e aprofunda o que faz. Não é objetivamente antes, nem depois, é durante, como nos diz Castro Silva “as soluções surgem sempre a partir da experiência e de necessidades práticas” (Castro Silva, 2021, p. 17). Reconhecemos que o processo artístico é orgânico, feito de tentativa e erro. Na fotografia seguinte encontramos registos daquilo que parece ser uma das primeiras experiências da observação dos elementos naturais, e da descoberta das possibilidades da matéria. Na fotografia está presente Shiho Othake, escultora japonesa que se mudou para Barcelona em 2010 (Stoppa, 2013), e que pouco depois se juntou à equipa de Sotou para trabalhar no projeto das Portas da Fachada do Nascimento.

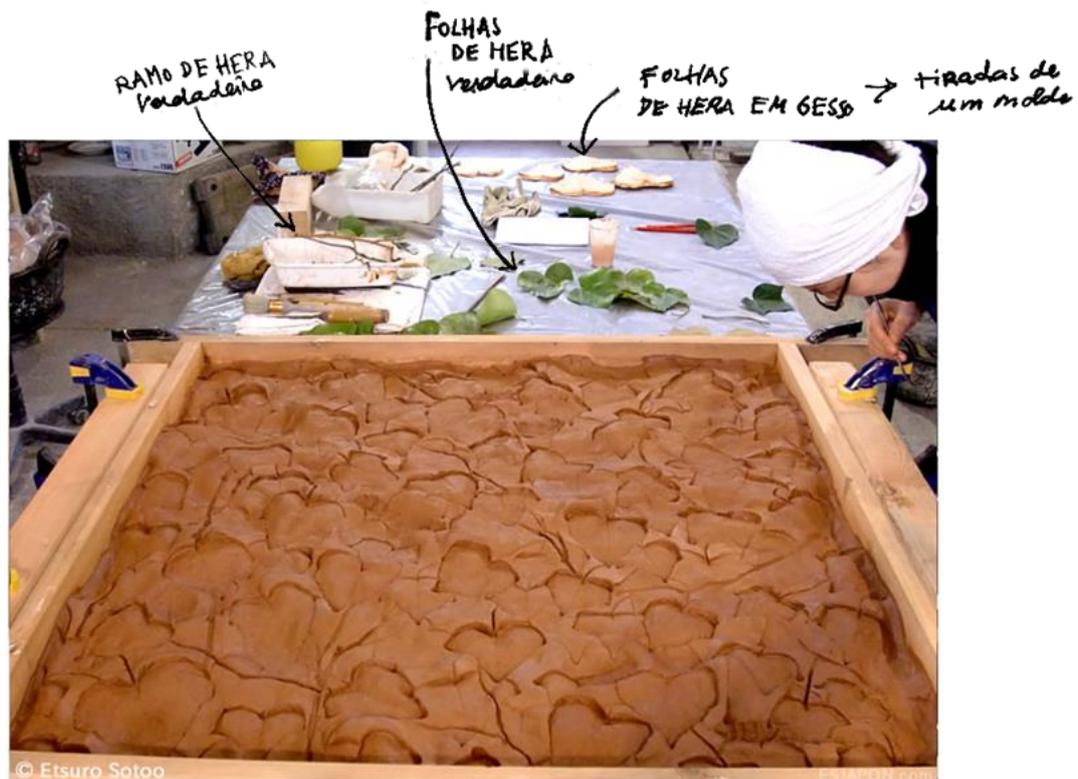


Fig. 49- experiências de Shiho em oficina

Na imagem podemos identificar um encofrado de madeira, com barro calcado, pronto para a realização de um molde do relevo deixado no barro. O barro calcado apresenta-nos o negativo da peça e o material que nele for vertido, terá o positivo.

O barro é utilizado nesta experiência como material de modelação, mas não é o único que se adequa a este tipo de trabalho. Também podemos modelar com cera e mesmo com gesso, recorrendo a diferentes métodos que se assemelham conceptualmente (Castro Silva, 2021, p. 46). A escolha dos materiais usados em cada projeto depende de muitos fatores e, muitas vezes, só durante o processo se toma consciência da escolha mais adequada, errando e refazendo, caminhando e avançando.

A técnica da modelação permite hesitações, permite que se avance e recue na experimentação. Modelar é um processo tátil onde as ferramentas mais importantes são as mãos, e a maleabilidade do material permite ao escultor imprimir praticamente tudo o que a vontade lhe dita (Castro Silva, 2021, p.41).

Ao fundo da fotografia vemos também folhas de hera verdadeiras, e quase no limite da fotografia identificamos folhas que nos parecem ser de gesso, com espessura, o que nos indica que serviriam para dar profundidade às folhas decalcadas no molde. Sotoo e a sua equipa serviram-se tanto da modelação direta, através da observação dos elementos naturais, como do decalque dos elementos naturais (E. Sotoo, comunicação pessoal, 2 de dezembro de 2022, p. 103).

A entrevista que fizemos ao escultor e a presença de folhas em gesso na fotografia levam-nos também a crer que foram realizados moldes de folhas para uma possível reprodução. Podendo reproduzir folhas, seria mais fácil preencher a área das portas. Ao colocar as folhas em diferentes posições na composição estas deixariam de ser reconhecidas como a mesma folha. O tamanho das portas implicaria um grande número de folhas, por isso o molde foi uma maneira de facilitar o processo e evitar que fossem modeladas folhas uma a uma. A realização de folhas através de moldes tem então a vantagem de permitir a sua multiplicação com rapidez, mas também torna possível o aumento do relevo do modelo. Adicionando folhas, saídas de moldes, sobre o modelo e sucessivamente acrescentando outras folhas por cima, produz-se um efeito de profundidade que se aproxima mais da realidade, sem que se veja a parede à qual se agarra a hera, no caso da Porta da Caridade.

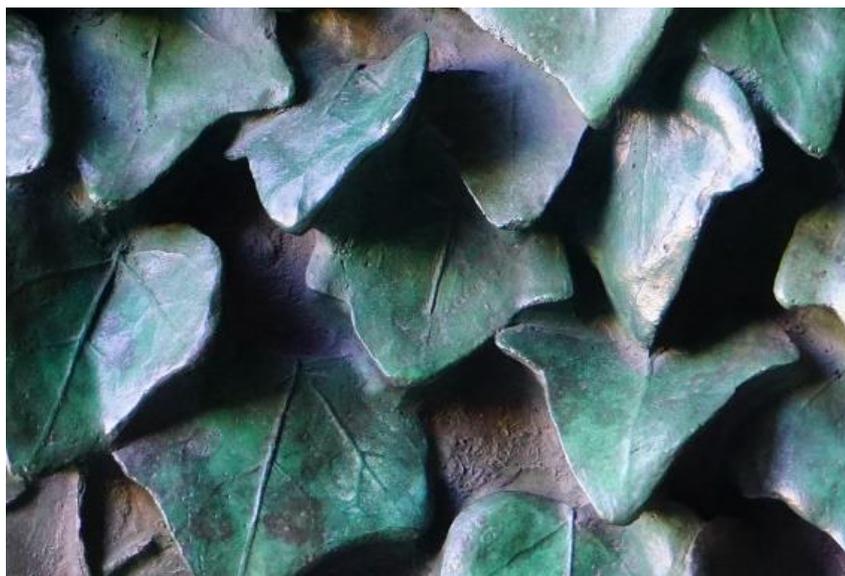


Fig. 50- folhas de hera, relevo gerado pela sobreposição

Observando as folhas de roseira da Porta da Fé, representadas nas figuras seguintes, percebemos que algumas têm os veios com o relevo positivo e outras com relevo negativo. Este facto confirma a utilização do decalque.



Fig. 51- veios da folha em positivo



Fig. 52- veios da folha em negativo

Não sabemos ao certo por que razão foram colocadas folhas com estas características, pois verificámos que os veios das folhas verdadeiras têm volume de ambos os lados. Parece-nos, no entanto, que pode ser, ou apenas uma técnica que facilita o

trabalho, não deixando de representar o elemento, ou também uma maneira de criar volume, através de sombras. Gaudí dizia “É preciso combinar os elementos côncavos e convexos, fazendo que em cada elemento convexo, ou seja situado a plena luz, se lhe oponha outro concavo, ou seja uma sombra”²³ (Puig Boada, 1982, p. 30). J. J. Béljon diz-nos também que Rodin definia a escultura como a arte das saliências e das covas, nunca podendo sair já feita do papel (Beljon, 1993, p. 135), pelo que dependem de uma organicidade que só pode ser resolvida com as mãos, na tridimensionalidade.

Os insetos presentes nas portas foram também realizados em barro, a partir de modelos originais. Mas estes, ao contrário das folhas, foram todos modelados à vista, sem recurso a decalques, ou moldes de originais. No tempo de Gaudí, este e os seus trabalhadores recolhiam da natureza os modelos que pretendiam representar, por exemplo pássaros, chegando por vezes a tirar moldes dos modelos originais. O facto de o escultor ter pretendido fazer os insetos maiores do que a escala real teve também influência no trabalho realizado. Diz o escultor “fi-los grandes, para que os adultos voltem a ser pequenos. Para uma criança, um escaravelho é muito maior que para o seu pai, é deste tamanho que vês aqui. Com isto quero que os adultos entendam o valor que tem para uma criança apanhar um escaravelho”²⁴(Sotoo et al., 2010, p. 167). Recuperamos a ideia previamente apresentada de que Sotoo nos propõe que voltemos a interessarmo-nos pela realidade como crianças, renascendo ao encontrar estas portas.

Atualmente, é possível encontrar com facilidade modelos reais de insetos conservados em resina. Na imagem, retirada de um vídeo na oficina de Sotoo, percebemos que ele se serviu de animais em resina, mas não temos a certeza que tenha realizado os modelos apenas com base neste tipo de exemplares.

²³ Tradução livre do autor do original: “Es preciso combinar los elementos salientes com los entrantes, haciendo que a cada elemento convexo, o sea situado a plena luz, se le oponga outro cóncavo, o sea una sombra.”

²⁴ Tradução livre do autor do original: “Por eso los he hecho grandes, para que los adultos vuelvan a cuando eran pequeños. Para un niño un escarabajo es mucho más grande que para su padre, es de este tamaño que veis aqui. Com esto quiero que los adultos entiendan el valor que tiene para un niño coger un escarabajo.”



Fig. 53- imagem de vídeo, insetos em resina

3.2. Descrição do processo técnico:

As portas são feitas em bronze.

Sabemos que para que as portas cumprissem a sua função prática de abertura ou encerramento da passagem, e sendo submetidas a constante movimento, ao clima do exterior e do interior, e ao toque diário, deveriam ser realizadas num material resistente. O bronze apresenta-se como um material de grande dureza e de resistência perante a corrosão atmosférica (Castro Silva, 2021, p. 106).

Para além disto, perante trabalhos de grande minúcia, o bronze é uma escolha acertada pois “só o bronze consegue reproduzir com todo o detalhe, a expressão passada da mão para a matéria.” (Castro Silva, 2021, p. 105).

Tentaremos agora percorrer o processo técnico aplicado na realização das peças finais e definitivas.

Em primeiro lugar colocou-se a plasticina, possivelmente Chavant²⁵, numa caixa do tamanho da porta. Como a área é grande, a escultora serviu-se do gesto de pisar para

²⁵ Chavant é uma marca americana de argila. Tem argilas Hard, Soft and Medium, que mantém detalhes ultrafinos, oferece sensação de aderência baixa e é duradoura.

Retirado de: <https://chavant.com/chavant-alien-clay-1>

espalhar a matéria e de uma ripa de madeira para nivelar a superfície, para que não ultrapassasse a altura da cofragem (imagens seguintes).



Fig. 54- imagem do vídeo, Shiho a espalhar a matéria



Fig. 55- imagem de vídeo, Shiho a trabalhar o relevo

De seguida, com folhas de hera, provavelmente feitas previamente a partir de moldes, realizou-se o decalque e a modelação sobre a superfície de plasticina.



Fig. 56- imagem de vídeo, folhas de hera em cera



Fig. 57- imagem de vídeo, decalque com uma folha de cera

Posteriormente tirou-se o molde, em gesso, do relevo.



Fig. 58- imagem de vídeo, separação do molde do modelo

No modelo positivo de gesso fizeram-se ajustes e adicionou-se diretamente elementos em falta tais como: folhas, flores e animais, tornando o relevo mais orgânico e com mais profundidade.



Fig. 59- imagem de vídeo, colocação dos elementos de cera no modelo



Fig. 60- imagem de vídeo, relação de escala entre a joaninha modelada e a mão de Sotoo



Fig. 61- relação e escala de uma joaninha verdadeira com a mão humana

Como podemos ver, na última imagem, a relação entre a mão do escultor e o tamanho da joaninha não coincide com a real, pois a joaninha encontra-se com um tamanho superior ao que tem na realidade. Normalmente, uma joaninha cabe na ponta de um dedo, enquanto no modelo das portas ocupa um volume superior ao do polegar humano.

Outra particularidade que notamos nas imagens apresentadas é a cor dos elementos em cera tal como: o azul das folhas, o vermelho dos animais e o branco do modelo base. Para o trabalho de modelação existem diferentes tipos de ceras: umas mais moles, que permitem o manuseamento, e outras intermédias, que são mais frágeis (Manso, 2012, p. 83).

Depois de se acrescentarem todos os pormenores sobre o modelo, iniciou-se o processo da fundição em bronze. O tipo de fundição escolhida para este trabalho foi a fundição de cera perdida, adequado a trabalhos de grande detalhe, textura, e complexidade

(Manso, 2012, p. 42). Mais uma vez, recordamos a “orquestra” que atua por detrás de Sotoo, e que é necessária à especificidade técnica de cada etapa e material empreendidos no projeto. Só especialistas, com oficinas e com os instrumentos adequados, realizam a fundição.

O bronze é uma liga metálica de cobre e estanho universalmente usada na escultura. Tem como características a “força estrutural, a grande resistência à corrosão dos meios atmosféricos, a facilidade de fundição e a superfície que permite bons acabamentos e boas aplicações de patinas” (Manso, 2012, p.39). Segundo Ricardo Manso, em relação a outras ligas, o bronze apresenta diversas vantagens: tem o mais baixo ponto de fusão de todas as ligas, entre 1020° C e os 1250° C, permitindo menos gastos de energia e sendo, por isso, uma liga mais económica em relação a outras; a sua viscosidade permite a reprodução fiel de uma superfície complexa e com muitos detalhes, comparativamente a outras ligas (Manso, 2012, p. 14, 40).

As dimensões das portas não permitiram a realização de uma peça única, foi preciso separar cada porta em várias secções, como é costume fazer-se em trabalhos de grande dimensão (Manso, 2012, p. 42). Para cada uma das secções realizou-se um molde em silicone e nele se colocou a cera. Por ser um trabalho de grandes dimensões, a cera foi aplicada a pincel, como podemos ver na figura (Manso, 2012, p. 87).



Fig. 62- imagem de vídeo, aplicação da cera no molde de silicone

Depois de aplicada a cera, cada modelo foi envolvido por material refratário e foi levado ao forno. No forno, a cera derreteu e saiu do molde, deixando vazio o espaço que ocupava para que este pudesse ser preenchido pelo bronze. Foi retirado do forno o molde de material refratário e nele foi vertido o bronze fundido, preenchendo o espaço antes ocupado pela cera.

Depois do tempo de arrefecimento, foi quebrado o material refratário dando origem a secções de bronze que foram posteriormente unidas através da soldadura. Unidas as partes, obtém-se o objeto completo e procede-se à sua coloração através da patinação. Para a realização das patines, a experimentação é o melhor caminho, por se tratar de um processo com muitas variantes e com resultados pouco objetivos (Manso, 2012, p. 197).



Fig. 63- imagem de vídeo, patinação da porta da Caridade



Fig. 64- imagem do vídeo, patinação das portas

No final, a porta está pronta a ser colocada no seu lugar.



Fig. 65- colocação da Porta na Fachada

3.3. Algumas reflexões sobre a concretização das portas

Como referimos na explicação do processo, as portas foram realizadas através da técnica de fundição de cera perdida em bronze. Numa conferência na qual participou, Sotoo explica-nos as razões para a escolha do bronze dizendo:

“O bronze é um material muito nobre. Podia utilizar alumínio inoxidável, ou inclusive cerâmica, mas há que pintar tudo. Mas no bronze dependendo do óxido que se ponha, nasce cor. Tudo, quase todas as cores nascem do bronze. Em alguns [elementos] tive de adicionar com cera, como tatuagem, mas a maioria nasce do bronze. Com ácido, a vida. A vida não é sempre mel, nós recebemos ácidos queimados, mas, como o bronze, cada vez, se recebemos este golpe ácido, convertemos em cor mais viva. Nasce cor com ácido. Aprendemos do Bronze.”

(Etsuro Sotoo y La Sagrada Família, diálogo con la Belleza: Arte, hombre y Dios al encuentro, 2019)²⁶

A declaração de Sotoo *-Há que pintar tudo-* advém também da proposta de Gaudí de que a Fachada do Nascimento deveria ser pintada. Gaudí propunha que se pintassem os pórticos da Fachada do Nascimento e, inclusive, mandara o seu discípulo Josep Maria Jujol (1879-1949)²⁷ fazer estudos de cor na maquete da Fachada: azul de noite para o pórtico central, o do Natal; verde-claro nas cenas do Egito, por associação ao Nilo; siena, para o portal da direita, referente à Palestina (Puig Boada, 1982, p. 140).

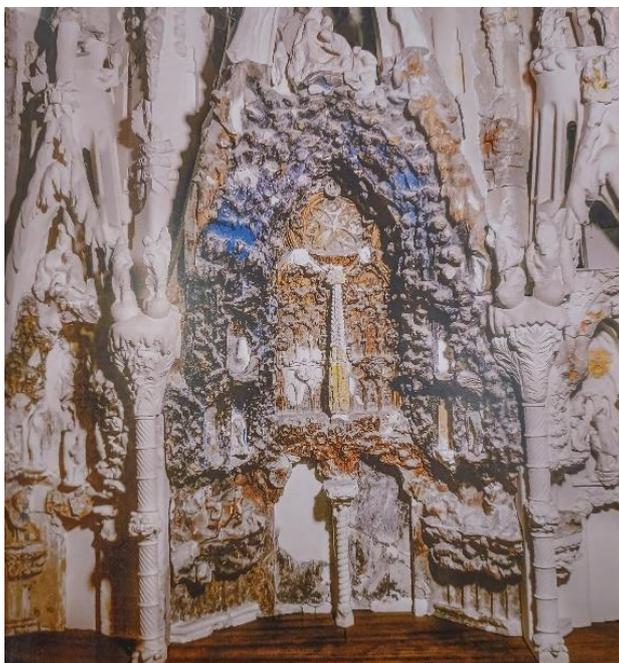


Fig. 66-Vestígios da maquete pintada por Jujol

²⁶ Tradução livre do autor do original: “Bronze es un material muy noble. Podia utilizar alumínio inoxidable o incluso cerâmica, pero todo hay que pintar. Pero bronze, depende de oxido que ponga, nasce color. Todo, casi todos colores nascen de bonze. Com acido a vida. A vida no es sempre miel, nosotros recibimos este golpe ácido, convertimos en color más vivo. Nasce color com ácido.”

²⁷ Josep Maria Jujol foi um arquiteto catalão, colaborou com Antoni Gaudí em projetos como a Casa Batlló e a Casa Milà. Interessava-se pela reutilização de materiais velhos, é exemplo disso a técnica de trencadis aplicada no Parc Guëll. Retirado de: <https://sites.google.com/site/barcelonamodernista/josep-maria-jujol-i-gibert>

O livro *El Templo de la Sagrada Família* expõe que Gaudí acreditava na cor como inerente à vida, e na vida como qualidade essencial de uma obra de arte, por isso desejava colorir o Templo (Puig Boada, 1982, p. 140). Gaudí desejava que a Fachada do Nascimento tivesse vida, que o nascimento impresso nas suas paredes estivesse em constante ação, que na Fachada estivesse impressa a vida que é o contínuo nascer.

No dicionário etimológico, *nascer* significa sair do ventre materno; aparecer à face da terra; brotar; germinar; (Fontinha, 1875, p. 1232). Quer isto dizer que nascer é vir à luz, é expor-se à luz. A exposição à luz traz consigo o aparecimento da cor. A cor ganha força, contrastes e tonalidades.

Até agora, nos pórticos da Fachada do Nascimento, apenas as portas de Sotoo têm cor e ainda não se sabe se o que as envolve será pintado. No projeto de Gaudí, não se sabe ao certo como seriam feitas as portas, mas, independentemente disto, Sotoo quis colorilas. O escultor tinha vontade de contribuir para a vitalidade da Fachada e de convidar à possibilidade de coloração dos pórticos (Etsuro Sotoo y La Sagrada Família, diálogo con la Belleza: Arte, hombre y Dios al encuentro, 2019).

O escultor diz-nos ainda que uma das razões que influiu na escolha do bronze como material foi a descoberta da correspondência com o homem. Ambos nobres, Sotoo compara o bronze ao homem no contexto das alterações sofridas para que surja a cor, dizendo que também no homem, quando submetido a golpes corrosivos, nasce a vida, e inerentemente a cor. Não é assim o nascimento humano? Um ventre que se corrói para que nasça uma criança? Talvez a afirmação de Sotoo se refira analogamente a outros acontecimentos corrosivos da vida comum de cada homem, mas parece-nos que o exemplo que todos conhecemos e que é mais visual e fiel a esta afirmação, é o do ventre da mãe, que sofre transformações para que dele possa nascer a vida cheia de cor.

Sotoo conclui a afirmação dizendo: *Aprendemos do Bronze*, reforçando a ideia de que o trabalho é uma aprendizagem, crença pronunciada pelo escultor em diversas entrevistas (E. Sotoo, comunicação pessoal, 2 de dezembro de 2022, p. 105).

3.4. Ensaios técnicos:

Para melhor compreendermos o processo de concretização do projeto das portas, realizámos algumas experiências, em barro e gesso, simulando os estudos primordiais da modelação que dão origem às formas das folhas, das flores, e dos animais.

Para o primeiro ensaio apanhámos na rua um ramo de hera. Preenchemos o fundo de uma cofragem com barro, e nele calcámos o ramo de hera e as suas folhas. Retirámos as folhas e o ramo, e vertemos gesso para o interior da cofragem. Depois do gesso secar, retirámos o barro e obtivemos um modelo positivo de um ramo de hera. Reparámos, olhando para o resultado, que as folhas de hera não têm o aspeto almofadado com que ficaram, por terem sido calcadas com os dedos.



Fig. 67- primeiro ensaio da composição de ramo de hera

Fomos observar novamente a hera na natureza e vimos que é frequente a sua folha ter uma superfície quase plana, e reparámos também que as folhas tendencialmente pendem com o vértice virado para o chão.



Fig. 68- observação da superfície da folha de hera



Fig. 69- observação da direção das folhas de hera

Por esta razão, passámos à realização de um molde individual de folhas de hera com espessura, para que pudéssemos reproduzir folhas noutra material que nos ajudasse a impor espessura na folha decalcada.

Fizemos uma lastra de barro com cerca de 1cm de espessura, nela calcámos levemente uma folha de hera. Recortámos o excedente do barro, restando apenas o modelo da folha em barro. Colocámos a folha dentro de uma cofragem e vertemos nela o gesso preparado. Passado o tempo de secagem, retirámos a folha de barro do molde. A partir deste molde seria possível fazer muitas folhas, de forma eficaz e rápida.



Fig. 70- realização de um molde de folha de hera em gesso

Para uma segunda experiência, experimentámos servir-nos das folhas de barro seco para fazer o decalque com profundidade. A ideia original seria realizar o decalque com folhas de cera retiradas do molde individual, no entanto, por variadas razões resolvemos simular desta forma. O resultado demonstra uma evolução da técnica e um desenvolvimento do conhecimento do conteúdo, e parece-nos começar a aproximar-se do esperado.



Fig. 71- segundo ensaio da composição do ramo de hera

Conclusão

Chegamos ao fim da caminhada e não podemos deixar de dizer que não nos parece o fim. Ficamos antes dominados por uma abertura a um mundo infinito por desvendar, diante de uma fonte inesgotável que serviria para dizer muito mais.

Começámos pelo embate com qualquer coisa estranha, maravilhosa e incompreensível: O Templo da Sagrada Família, um *templo cristão*, mas mais concretamente as portas da Fachada do Nascimento. Este embate fez-nos querer perceber melhor a densidade presente nas Portas, a cor, a vitalidade. Nelas mergulhámos, com sede, à procura de uma explicação.

O que nos dizem estas portas? Umhas portas revestidas de vegetação, de elementos vulgares, aparentemente insignificantes, e nós pretendemos que nos falem? Será que falam? Seguimos agitados por uma autêntica *perseguição do real* (Andresen et al., 2015, pp. 893–894), como diz Sophia de Mello Breyner sobre o seu fazer na *Obra poética III* (Andresen et al., 2015, pp. 893–894).

A *simbologia*, assunto que se demonstra intemporal no passado, presente e futuro, deixou-nos algumas pistas sobre aquilo que temos diante: que os símbolos são reconhecidos e não criados pelos homens, que contam uma história, que unificam e relacionam, e que apontam para algo maior do que eles.

Consola-nos também o pensamento de Luigi Giussani de que “a sensibilidade para perceber todas as coisas como sinal do Mistério é a pacífica verdade do ser humano” (Giussani, 2022, p. 108).

Olhámos então para cada elemento em particular e fomos às fontes referentes aos artistas e ao tema, mas principalmente à *Bíblia*, fonte comum, que tanto serviu Gaudí como o escultor das portas, Sotoca. Descobrimos uma relação infinita entre as coisas: em cada ser, uma unidade tremenda, uma vitalidade humana, e uma harmonia impossível.

Descobrimos Portas que propõem um caminho sensorial onde somos chamados a dialogar, a entrar, e a tomar parte: espreitar pelas aberturas; a tocar nos insetos; a encontrar objetos perdidos deixados por uma história... uma possibilidade de diálogo permanente.

Concluimos que as Portas da Fé, Esperança, e Caridade da Fachada do Nascimento falam de um *re-nascer*, de um assemelhar-se à pequenez das crianças, da possibilidade de estarmos continuamente em renascimento através do diálogo e das perguntas, como *absolute beginners, with eyes completely opened*.

Em entrevistas, e também pelo facto de termos realizado pequenos ensaios técnicos, descobrimos que o arquiteto e o escultor, enquanto realizavam a obra, participaram desta experiência de descoberta, de voltar a ser criança. Os elementos presentes nas portas não representam a imposição de uma ideia, mas antes uma proposta de diálogo com a própria vida. Geram um crescimento e uma aprendizagem que continua dentro de perguntas. Como diz Sotoo, o artista, tal como o cientista, lança-se na procura da verdade, daquilo que parece que, todavia, as pessoas ainda não descobriram, e apresenta-o (E. Sotoo, comunicação pessoal, 2 de dezembro de 2022, p. 95).

Em suma, descobrimos que a natureza *en-sina*, dá sinais, aponta e indica qualquer coisa. Gaudí e Sotoo *en-sinados* pela Natureza, inspirados a contar o que aprendiam, também com esta obra nos *en-sinam*, dizendo que a própria realidade é a porta para o Mistério.

Anexos:

Diálogo com Etsuro Sotoo

(transcrição da entrevista realizada ao escultor Etsuro Sotoo, em espanhol)

2 de dezembro de 2022, no Templo da Sagrada Família em Barcelona

M: Me gustaría empezar volviendo atrás en el tiempo. En el año 2000 usted ha ganado el concurso para la realización de las puertas de la Fachada de Nacimiento. ¿Qué propuesta ha llevado a concurso?

[...]

E: En el año 2000 mi objetivo era acabar la Fachada de Nacimiento. La gente decía que el Templo de la Sagrada Familia nunca acabaría, yo oía y por eso quería limpiar este mal imagen que tenía Gaudí y la Sagrada Familia. Yo quería acabar en el siglo XX, en la última navidad del siglo XX. Para eso estaba haciendo los últimos coros de la Fachada de Nacimiento, entre el ángel del arpa, el del Fagot y otros nueve niños. Iba luchando y luchando, pues los nueve niños eran de tres metros de altura, y en piedra, que es mucho trabajo.

[...]

En el mismo año hubo el concurso para las puertas de la Fachada de Nacimiento. Mi tema no era como el de los otros artistas. Ellos habían hecho modelos con la Sagrada familia, José, virgen Maria, Jesús, sentado, de pie, ... todo muy bien hecho y con muchos materiales. Yo, como he dicho, no tenía tiempo. Por eso hice un modelo en madera y yeso, pintado con acuarela, y ya está. Mi idea era que Gaudí tenía que hacerlo, pero no lo había hecho. Partía de aquí.

En el nacimiento de Jesús todo el mundo tiene que estar feliz y observando la Fachada de Nacimiento había muchos pájaros, por eso el pájaro también tenía que estar feliz. Para estar feliz debería tener comida, con la pancha vacía no eres feliz. ¿Y dónde están los bichos? ¿No hay bichos? Entonces partiendo de esto he hecho las puertas.

La gente utiliza mucho las palabras caridad, esperanza y fe. Pero yo como soy escultor tengo que profundizar físicamente. Por ejemplo, la caridad. La gente le gusta mirar flores, espectáculos bonitos, pero nadie mira quién no tiene flor, quien no tiene belleza, quien no tiene felicidad. Observar a esta gente es la caridad. Entonces, la planta elegida fue la hiedra que no tiene flor, y que la gente siempre pisa, siempre arrincona, pero allí siempre está lleno de bichos, es el mejor sitio para bichos. Así la hiedra y los bichos son el tema de caridad.

Mi manera de ser escultor es, no vender yo mismo, no vender mi idea, sino buscar como los científicos lo que nadie sabe que existe, pero descubrir que existe. Por ejemplo, hace 2000 años nadie sabía que aquí hay oxígeno, que aquí hay hidrogeno que está flotando. Pero nadie lo ha visto, los científicos han descubierto y ahora sabemos que lo hay y que es transparente. Gracias a este aire podemos vivir.

Él artista, también, igual que el científico, hace la búsqueda de verdad, de lo que parece que todavía la gente no ha descubierto, y preséntalo. Esto es lo que pienso que es mi trabajo, por esto he buscado para las puertas que tema faltaba. He elegido los bichos y la hiedra para la puerta de caridad, la caña y también los bichos para la puerta de esperanza. ¿Has visto de tras de la puerta de esperanza?

M: He visto. Pero detrás solo en fotos.

E: Claro no se puede ver. En esta foto detrás de la puerta de Fe, no se ve muy bien, pero es incienso, como la Virgen María. Para nosotros es obligatorio estar aquí por gravedad, encarcelados. Pero la Virgen María es libre cómo incienso que sube, sube para Dios que ven aquí. Esto que yo hice es el símbolo de virgen Maria. Esto es de la puerta de fe.

Vamos a la caridad. La puerta de caridad es esta con la J y M, José y María.

M: Estas hojas son rojas. Mirándolo, he investigado y me pareció ser una especie de hiedra, que se llama vid virgen.

E: Si es de Montserrat, un tipo de hiedra que no hace daño a la pared. Y detrás está la partitura de canción de *El canto de ocells*, o canto de pájaros. Porque con la puerta cerrada solo se oye los pájaros que canten y hay muchos en el exterior.

M: ¿Dónde ha surgido la idea de usar este tipo de hiedra?

E: Fui Montserrat y ahí hay mucho de esta hiedra y según dicen no hace daño a la pared. La hiedra (común) engancha mucho y a veces quita la piedra, es demasiado fuerte. Pero este es muy suave y color es roja.

M: ¿Le interesaba el color?

E: Si. La hiedra común no cambia el color, es verde y amarillo.... Este tipo de hiedra, la vid virgen, en verano es verde y en otoño es roja. Yo quería hacer este lado José y este lado Maria, dentro de dos tipos de hiedra.

Porque aquí hay que presentar todo el año, no solamente primavera, también invierno, verano y otoño. Como la puerta es para todo el año, quiero representar todo el año.

M: ¿y la flor de calabaza?

E: La calabaza es el símbolo de matrimonio.

M: ¿Son cosas que han aparecido en este tiempo en que pensaba las puertas? ¿Son fruto del estudio del simbolismo? ¿O los dos?

E: Si, (los dos). Porque iba siempre buscando, igual que científico, 24 horas buscando la verdad. Y aquí se dice que calabaza tiene simbolismo de matrimonio.

M: ¿Es una cosa de aquí?

E: Es cosa de Catalunya. Y la hiedra también pienso que es mi simbolismo. Tiene sus raíces tan pequeñas pero la rama y lama, que aquí hace como tierra, ayudan para aguantar. Una raíz pequeña aquí, una raíz pequeña aquí, pasa aquí otra raíz y es gracias a esta que aguanta entre las dos, es como pobre gente ayudando en conjunto. Es más fuerte.

M: A veces pasa en el trabajo tener una idea y después cruzarme con gente que comenta o pregunta algo y el proyecto empieza a cambiar. ¿Esto ha pasado con las puertas? ya que ha tenido algunos años hasta que hayan sido puestas.

E: Claro. En el año 2000 hubo el concurso, para las puertas, que me gané. Pero hasta 2015, eran 15 años y tenía que esperar. Este tiempo para mí parecía un sufrimiento, pero fue el aprovechamiento perfecto, porque iba surgiendo más información, más

estudio, material, posibilidad de colorear, porque todos los colores salen del bronce. Todos los datos, si es la verdad, son válidos para aplicar. Estos 15 años me parecían injustos, pero yo aproveché este tiempo para profundizar la investigación.

M: ¿Te acuerdas de algún encuentro concreto que haya llevado a cambios en el proyecto?

E: Si. Pero el alma, la vertebra de la idea, o sea, el concepto, no he cambiado nada. Pero he ido añadiendo nuevos datos, por ejemplo, la flor de calabaza. También cuando hacía lirios para la puerta de Esperanza, fui a Montserrat y vi estos lirios. Cuando empecé a estudiar la Fe he descubierto que el origen de la Rosa es de 5 pétalos, muy sencilla, por cierto, pero yo quise colocar el origen de Rosa. Quería colocar un poco de todo esto. Rosa y violeta, juntas, es de Montserrat. Todo mezclado y colocado es superficie.

Pensando «aquí ha de venir otra cosa» y profundizando, pueden tener relación las tres puertas, y eso me gustó. Entonces en las tres puertas, esperanza y fe y caridad, el concepto es lo mismo. Eso, si es correcto, no hay que cambiar el concepto. Luego, añadiendo o quitando, superficialmente, puede cambiar. Pero hacer una nueva idea o cambiar el concepto creo que es un error, el concepto tiene que estar fijo y por esto hay que estudiar mucho antes de empezar.

Por ejemplo, hoy estoy haciendo la torre de Jesús es un concepto desde el principio. Pero luego salió que los científicos han descubierto el dibujó de la primera luz del universo. Pues la ciencia confirma después de mi idea. Eso es, el concepto, sí es correcto, la ciencia lo confirmará.

Pasa igual en la Biblia. Antiguo Testamento dijo que nuestro cuerpo es hecho de tierra, o sea, que Dios ha hecho barro a nuestro cuerpo. Pero solo ahora, la ciencia ha confirmado que todas nuestras moléculas son iguales que tierra. Eso ha pasado ahora, en el siglo XX. Pero cómo si puede saber hace 4 mil años. Si es un concepto correcto no si puede cambiar todo, no, nadie puede cambiar.

M: Quiero preguntarle sobre la densidad de las puertas. Cuando las he visto, me fue atractivo, pero al mismo tiempo estaba lleno de información, era raro. He leído en el libro de la libertad vertical que usted decía “Se quería poner letras de la Biblia pensando que la Sagrada Familia adquiriría más importancia, pero los

escultores debemos imaginar para facilitar un mensaje”. A mí me parece que la densidad de las puertas tiene que ver con la densidad del mensaje. ¿Dónde ha aparecido la idea de llenarlas? Hay iglesias que tienen elementos simbólicos pero que están, por ejemplo, solo en el friso.

Estas están llenas de mensaje, ¿no? ¿Porque leyendo la Biblia en miles de años nunca estamos hartos? Porque está lleno de mensajes. Cada uno de nosotros crece, y en cuanto crezca descubre más, descubre mensajes más profundos. Cuando somos niños pensamos «*niño Jesús que bonito*», es la superficie. Pero depende de quien la profundizar hasta infinita información que tiene que tener.

El otro día fui a México y he visto la Virgen de Guadalupe. Aunque hoy en día haya ordenadores, es difícil de pintar los reflejos de ojos de este virgen Maria, de varias personas que están mirando a la virgen, ¿no? Estos milagros son milagros: que si puede ver tanta información en un cuadro, hoy en día, con microscopio y todo esto.

M: ¿están personas en los ojos de la Virgen?

E: La gente está ahí. El cuadro no está muy grande, pero, en los ojos de virgen, hay personas reflejadas. Ahora podemos ver con microscopio. Es imposible de pintar, pero ha sido pintado. Es una pintura.

Toda la obra que pueda ser humana, como gran libro, o gran músico, cada vez que miras descubres una cosa, es infinita de información. Esto es lo que es obra de arte o la obra maestra, es milagro.

Este templo tiene que ser así. Y otra cosa es que, Gaudí nunca ha usado mal el espacio, aprovechaba todo rincón de espacio. ¿Conoces la puerta del Rosario que he restaurado? Está llena de información, ningún centímetro está vacío. Eso es el trabajo máximo que puede hacer el hombre para regalar a casa de Dios. Por esto yo lo intenté, por esto me alegro de que me preguntes. Por ejemplo, aquí hay un pequeño rosario colgado. Pero la gente no lo descubre. Pero si fijas es como si hubiera pasado alguna niña pequeña corriendo por el bosque y dejado caer su rosario que quedó colgado, pero un Rosario de trisagio. Yo quería colocar aquí el rosario, pero el rosario de trisagio.

M: ¿El rosario de trisagio que es?

E: Normalmente el rosario tiene diez granos. Este tiene nueve granos, es el rosario celestial de Trinidad, que siempre Gaudí llevaba y rezaba.

M: En cada puerta la vegetación crece, pero no llega al final, o sea, hay un espacio que no está acabado. Para mí hay una razón. Pienso que tiene que ver con no estar acabado, ni estar nosotros acabados.

E: Eternamente en crecimiento.

M: ¿usted porque ha pensado dejarlo así?

E: Esta puerta tiene que ser energía, tiene que estar llena de energía. No es el círculo de nacimiento, crecimiento, transformación y muerte, no. Está llena de energía. Esto es el símbolo de nacimiento.

M: ¿Qué quiere decir lleno de energía?

E: ¿has oído hablar de entropía? Que las cosas nacen, transforman y mueren es el círculo. Pero la energía no cambia. Por lo tanto, aquí, solo aquí, hay eterna energía, que hay que mostrar con estas hojas, y Gaudí mostro con estas flores y pájaros, lleno de energía. Yo quería presentar energía pura.

M: Hay también agujeros por donde si puede mirar un poco hacia dentro del templo. ¿Qué le ha hecho hacerlos?

E: Mira. Yo siempre aprendí, desde el primer día de Gaudí, con contacto con Gaudí: Estructura, Función y Simbolismo, en algún sitio lo has leído.

La puerta tiene la función de proteger el interior de la Sagrada familia, pero también si quiere que cuando cierre y abra no haga daño a nadie Yo quiero que sea como con Gaudí, que la puerta tiene que funcionar. Por eso, cuando abre o cierra, quiero que se vea un poco al otro lado. También cuando está cerrado, quiero que los niños o adultos vean un poco hacia dentro, que tengan una vista de comunicación. Porque no sabemos qué pasaría.

M: ¿El simbolismo también tiene que ver con ser japoneses? ¿Y también con su historia en Catalunya?

E: No puedo negar que soy japones. La semilla de arroz hace arroz. La semilla de nueces hace nueces, pero dependiendo de donde plantas crece bien o no crece bien, como ere. Mi semilla llegó a Cataluña, a Europa, a mediterráneo, y adaptó muy bien. Me ayudo a crecer más de lo que imaginaba y más de lo que esperaba. Mi origen de japon tiene que ver con respetar, y saber simplemente respetar la naturaleza. La naturaleza no es enemiga de la civilización, sino con la naturaleza podemos aprender y tenemos que obedecer. Entonces con esta cultura de japon, mezclando la cultura de mediterráneo, también muy rica, ya salen estas ideas. Pues es un gran encuentro.

M: Hay una unidad entre las puertas vistas de fuera y de dentro. ¿Cuál ha sido la decisión o las decisiones para hacerlas así?

E: Yo desde el principio quería hacer el interior también. Para los turistas la puerta está abierta, y no sé ve la parte detrás. Pero cuándo la puerta está cerrada, la gente que está en el interior del templo ve la parte detrás. Por eso, por ejemplo, detrás de la puerta de caridad parece un bosque de técnica de pintura japonesa, nubes y un bosque muy profundo. Porque yo quería que la gente no se sintiera cerrado. Aunque esté cerrada, fuera de esta puerta, está la naturaleza eterna, no una ciudad cerrada, con calles y edificios. Cuando cerrada si siente más abierta, eso es mi pensamiento.

También para la puerta de esperanza. Aquí, a medianoche, el ángel dice a San José: «Despiértate y llévate a tu niño a Egipto». Pues San José, un anciano pobre, frente a este desierto piensa: «cómo voy a llegar ahí?». De la esperanza saca la valentía, cruza el desierto y llega a Egipto. Pero por esta pequeña esperanza de salvar el bebé, este bebe será convertido Cristo que se convertirá en la esperanza del mundo entero. Por eso, San José quería llegar al mar. Este mar de Egipto estaba lleno de pes, que es símbolo de cristiano. En el exterior son hojas, pero la misma forma en el interior sirve de pes.

M: ¿los peses son carpas no?

E: son peces de Sardinias, de...

M: ¿ah son varios peces no solo una especie?

E: Si varios peces de mar de egipcio y algunos peces japones, pues tenía que ser peces muy largos que no hay muchos en mediterráneo, sardina o este espada, o lo que

sea. Pero quería exponer que la pequeña esperanza de un anciano puede convertir la gran esperanza del humano, eso es lo que quería mostrar.

M: ¿y los agujeros que hay aquí?

E: También para entrar la luz de mediterráneo, hay que entrar un poco ahí. Porque arriba la luz atraviesa las cañas.

M: Usted decía, también en una entrevista, que sabe que está trabajando bien cuando encuentra en la biblia la descripción de su trabajo. ¿Esto ha pasado con las puertas?

E: Siempre. En todo mi trabajo, lo primero que hago es abrir páginas de biblia, siempre me salva. Por ejemplo, Gaudí decía «con el misal puede construir toda la Sagrada familia» es cierto, pero necesita la biblia.

M: Me acuerdo de haber buscado elementos de las puertas en la Biblia y encontré, por ejemplo, un pasaje donde Jesús dice: “yo soy la vid y vosotros las ramas” (Juan 15,5), y he pensado que las puertas tienen que ver con esto, o sea, que nosotros somos las ramas que crecen y que camina con él.

E: Mira, mis ideas, nadie las ha hecho antes, pero, siempre salen instantáneas, y abriendo páginas de Biblia confirmo.

Por ejemplo, te enseñe una cosa. Aquí hay, alta, la torre de virgen, y las de los cuatro evangelistas que están colocando, y aquí si necesita un nuevo símbolo, y nadie sabe que es. Pero yo he dicho «aquí pasión, es fuego, tiene que venir fuego, aquí gloria, es viento porque da vida, sopla, y en nacimiento, aquí tiene que venir agua, y tierra, que tiene que venir detrás pero ya está Virgen Maria». Virgen maria es tierra.

M: ¿por qué?

E: Por qué es tierra madre. Y mira el agua, viento y fuego, es nuevo símbolo, pero todo confirmado en la biblia. Pasa que simbolismo, el sacerdote, nadie imagina.

M: A mí me pasó este año pensar que el cielo es el manto de María y ahora que dice que la virgen es la tierra, aún más es verdad que el cielo es el manto azul de Maria.

E: Simplemente la profundidad de palabras tan sencillas que puede ampliar mundo entero, e esto es la nuestra libertad.

M: Sobre la técnica: He leído algunas cosas de Gaudí que me han interesado, y para mí fue nueva el proceso de Gaudí, de hacer los modelos directamente de la gente para las esculturas. Me parece que usted ha usado algo de este proceso para las puertas. ¿Las hojas las han hecho con hojas verdaderas?

E: Si, visto que es un poco grande.

M: ¿pero lo han hecho modelando y calcando?

E: también, también.

M: ¿esta técnica de quitar el molde del modelo verdadero tiene que ver con una voluntad de enseñar la realidad como es? Que no sea una cuestión de.... estilo?

E: Si. También la cuestión de técnica ahorra en el proceso. Por ejemplo, para hacer con el proceso clásico, modelando el original, luego hay que hacer un molde, después llenarlo y luego pasar a piedra. Pero como esta puerta es muy grande si hiciéramos hoja a hoja, tardaría mucho. Por esto primero he hecho un molde, directamente el negativo, y luego he sacado la hoja y ya sale. Luego añadiendo bichos y hojas, flores, ya si tiene modelo original. Por esto, hacer escultura puede ahorrar procesos, y esto es también un nuevo estilo.

M: Nos salva pensar que hay un mundo de técnicas que nos es solo modelarlo con las manos, o sea, la técnica tradicional.

E: Si, hay que mejorar como Gaudí también lo hacía. Y yo hice también. Hoy, fui a una fábrica de cerámica porque necesitaba acuarela en cerámica, pero cerámica-acuarela no existía hace miles de años. Yo invente y puede hacer cualquier. Jesús tiene que atravesar todos los materiales como acuarela.

M: ¿ha probado a hacer los vidriados y todo?

E: Si claro. Pues próximo tema, después de puerta, es la torre de Jesús.

M: ¿Que más le fascino en el proceso de trabajo de las puertas en estos años, desde la técnica, hasta las decisiones y el resultado?

E: Buscando tengo la idea, pero falta la confirmación, pues buscando, buscando y inventando cosas viene la confirmación. Por ejemplo, sacar muchos colores de bronce mismo, alguna persona hacía, pero nunca han hecho tanta variedad, y por eso lo hemos hecho buscando productos químicos, temperaturas de fuegos y micro fuegos, todo esto probando y disfrutando.

No hay que inventar nada, simplemente hay que polir la técnica que teníamos. Gaudí siempre hacía forja y todo esto, pase que nadie es forjador, que es tan peligroso, tan complicado, pero se puede hacer. Quiero decir que no hace falta inventar cosas, si no polir, toda la técnica hay que polir.

M: Las puertas son un objeto que se mueve, se abre y cierra, o sea, tienen una utilidad práctica. ¿Qué implicaciones tuvo esto en el trabajo?

E: Facilitar. Yo quería que nadie hiciese daño con esta porta y por lo tanto tenía que moverse las 2 toneladas y medio solo con un dedo. Y así es, cierra fácil, el mecanismo es muy delicado y sensible, pero funciona.

M: ¿hay también una utilidad espiritual? ¿O sean usted intenta que las puertas sean una ayuda al entrar y conocer el templo?

E: Si. No es solamente una puerta que cierra con un poco de decoración, no.

Sabes que la Sagrada Familia entera es un instrumento de la música. Porque la misa necesita la música, siempre hay música dentro de misa, pero Gaudí quería hacer la misa dentro de música. Eso es la mejor misa que hay. ¿Entonces porque no hacemos misa dentro de instrumento de música? Pues el templo de la sagrada familia es un instrumento de música. Este dinamismo de pensamiento es esta puerta. No solamente una puerta que cierra y punto, sino simbolismo convierte puerta. Eso es lo que quería hacer.

M: El interior del templo es un bosque, ¿usted ha traído un poco del bosque a la entrada?

E: Si eso es, la entrada del bosque.

M: ¿De qué forma Gaudí ayuda en sus trabajos de ahora? ¿Continua a ayudarlo?

E: Pasa que Gaudí no me ayuda. Pero me ha ayudado a llevarme donde tengo que estar, si entro donde tengo que estar, ya soy libre. Puedo hacer lo que quiero, pero dentro de mi camino. Gaudí me ha llevado donde tengo que estar y a mirar donde tengo que mirar.

M: ¿El trabajo de las puertas y estos años han sido formas de aprender?

E: Todo el trabajo es para aprender, el trabajo no es el objetivo. Sino a través del trabajo puedo crecer yo, eso es el objetivo.

Índice e fontes das Imagens:

- Fig. 1- "árvore torcida", escultura realizada na escola de artes de Quioto p.13
retirado de: (Tomimatsu, 1994, p.13)
- Fig. 2- fotografia diante do Templo da Sagrada Família p.15
autoria de Maria Douwens
- Fig. 3- Montanha de Montserrat na Catalunha p.19
retirado de: <https://www.barrabes.com/blog/reportajes/2-8473/1.500-agujas-5.000-vias.-montserrat> [consultado em 26 fevereiro 2023]
- Fig. 4- desenho de estudo das representações no Templo p.20
autoria de Maria Douwens
- Fig. 5- desenho de interpretação das representações no Templo p.20
ibidem.
- Fig. 6- Portas da Fachada do Nascimento p.26
retirado de: <https://www.tribune.com/progettazione/architettura/2018/12/susky-arte-leredita-di-antoni-gaudi/> [consultado em 26 fevereiro 2023]
- Fig.7- fotografia do pormenor com inscrição “Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis” p.28
- Fig. 8- fotografia da relação entre as portas em bronze e as pedras p.29
autoria de Maria Douwens
- Fig. 9- desenhos de interpretação das representações no Templo p.32
ibidem.
- Fig.10- Alçado Frontal da Porta da Caridade p.36
retirado de: Sotoo, E. (2016) *Kotonoha*, p.33
- Fig. 11- desenho das letras J e M nas Portas da Caridade p.41
autoria de Maria Douwens
- Fig. 12- desenho da mancha das flores de abóbora nas Portas da Caridade p.43
ibidem.

- Fig. 13- desenho das iris germanicas presentes na Porta da Caridade p.43
ibidem.
- Fig. 14- fotografia de anjo tocador de harpa, realizado por Sotoo p.44
ibidem.
- Fig. 15- desenho de bichos presentes na Porta da Caridade p.45
ibidem.
- Fig. 16- fotografia de elemento dourado presente na Porta da Caridade p.46
ibidem.
- Fig. 17- casulo de Borboleta p.46
retirado de: <https://sukanyaramanujan.wordpress.com/2013/11/02/everyday-miracles/> [consultado em 26 fevereiro 2023]
- Fig. 18- desenho das aberturas presentes nas Portas da Caridade p.47
autoria de Maria Douwens
- Fig. 19- fotografia de abertura a 90 cm do chão p.47
ibidem.
- Fig. 20- fotografia de abertura a 70 cm do chão p.47
ibidem.
- Fig. 21- fotografia de abertura a 150 cm do chão p.47
ibidem.
- Fig. 22- fotografia de triságio entre as folhagens da Porta da Caridade p.49
ibidem.
- Fig. 23- Alçado Frontal da Porta da Fé p.50
retirado de: Sotoo, E. (2016) *Kotonoha*, p.43
- Fig. 24- desenho das rosas em diferentes estádios na porta da Fé p.51
autoria de Maria Douwens
- Fig. 25- fotografia de rosas sem espinhos no pórtico da Capela do Rosário p.52
ibidem.

- Fig. 26- desenho da presença de folhas de hera na porta da Fé p.52
ibidem.
- Fig. 27- desenho de pássaros presentes na porta da Fé p.53
ibidem.
- Fig. 28- desenho de bichos presentes na Porta da Fé p.53
ibidem.
- Fig. 29- desenho das aberturas presentes na Porta da Fé p.54
ibidem.
- Fig. 30- fotografia de triságio pendurada nas folhagens da Porta da Fé p.54
ibidem.
- Fig. 31- fotografia Capela do Rosário p.55
ibidem.
- Fig. 32- desenho de estádios da flor *iris germanica* presente na Porta da Esperança p.57
ibidem.
- Fig. 33- desenho dos lírios presentes na Porta da Esperança p.58
ibidem.
- Fig. 34- desenho dos bichos presentes na Porta da Esperança p.58
ibidem.
- Fig. 35- desenho dos estádios da vida da rã p.59
ibidem.
- Fig. 36- desenho das aberturas presentes na Porta da Esperança p.59
ibidem.
- Fig. 37- fotografia de ambiente interior do Templo da Sagrada Família p.61
ibidem.
- Fig. 38- Portas vistas do interior p.62
composição de imagens de: Sotoo, E. (2016) *Kotonoha*,
- Fig. 39- desenho de simulação da entrada de luz através das portas, alto contraste p.63
autoria de Maira Douwens

- Fig. 40- fotografia de mata da zona de Sintra p.63
ibidem.
- Fig. 41- Porta da Caridade vista do interior p.64
retirado de: Sotoo, E. (2016) *Kotonoha*, p.35
- Fig. 42- desenho da partitura de folhas de hera presente nas portas p.65
ibidem.
- Fig. 43- Porta da Fé vista do interior p.68
retirado de: Sotoo, E. (2016) *Kotonoha*, p.43
- Fig. 44- Porta da Esperança vista do interior p.70
retirado de: Sotoo, E. (2016) *Kotonoha*, p.39
- Fig. 45- Maquete da Porta da Esperança p.74
retirado de Sotoo, E., Llimargas i Casas, M., & Oriol, P. (2010). *La Libertad Vertical: Conversaciones sobre la Sagrada Familia*. Encuentro Ediciones., p.166
- Fig. 46- Maquete da Porta da Caridade p.74
ibidem, p.168
- Fig. 47- Maquete da Porta da Fé p.74
ibidem, p.167
- Fig. 48- Relação de escala da Maquete com o escultor p.74
retirado de: <https://www.ccma.cat/324/lescultor-japones-sotoo-fara-les-noves-portes-policromades-de-la-sagrada-familia/noticia/1965112/> [consultado em 27 fevereiro 2023]
- Fig. 49- experiências de Shiho em oficina p.75
retirado de: Curtis, 2014
- Fig. 50- fotografia de folhas de hera, relevo gerado pela sobreposição p.77
autoria de Maria Douwens
- Fig. 51- fotografia de veios da folha em positivo p.76
ibidem.
- Fig. 52- fotografia de veios da folha em negativo p.77

ibidem.

Fig. 53- imagem de vídeo, insetos em resina p.79

retirado de: <https://www.ccma.cat/324/lescultor-japones-sotoo-fara-les-noves-portes-policromades-de-la-sagrada-familia/noticia/1965112/> [consultado em 27 fevereiro 2023]

Fig. 54- imagem do vídeo, Shiho a espalhar a matéria p.80

retirado de: *An «Impossible» Beauty, New York Encounter 2018*. (2018, janeiro 24).

Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=UeuCj8D4ugI&list=PLMhcYELoqVkb1iP9Ky7ZbAwXrifxnJ3rf&index=5> [consultado em 27 fevereiro 2023]

Fig. 55- imagem de vídeo, Shiho a trabalhar o relevo p.80

ibidem.

Fig. 56- imagem de vídeo, folhas de hera em cera p.81

ibidem.

Fig. 57- imagem de vídeo, decalque com uma folha de cera p.81

ibidem.

Fig. 58- imagem de vídeo, separação do molde do modelo p.82

ibidem.

Fig. 59- imagem de vídeo, colocação dos elementos de cera no modelo p.82

ibidem.

Fig. 60- imagem de vídeo, escala entre joaninha modelada e mão de Sotoo p.83

ibidem.

Fig. 61– relação e escala de uma joaninha verdadeira com a mão humana p.83

retirado de: <https://www.needpix.com/photo/download/928454/ladybug-hand-finger-nature-summer-bug-insect-cute-beetle>

Fig. 62- imagem de vídeo, aplicação da cera no molde de silicone p.84

retirado de: *An «Impossible» Beauty, New York Encounter 2018*. (2018, janeiro 24).<https://www.youtube.com/watch?v=UeuCj8D4ugI&list=PLMhcYELoqVkb1iP9Ky7ZbAwXrifxnJ3rf&index=5> [consultado em 27 fevereiro 2023]

Fig. 63- imagem de vídeo, patinagem da porta da Caridade p.85
ibidem.

Fig. 64- imagem do vídeo, patinagem das portas p.85
ibidem.

Fig. 65- colocação da Porta na Fachada p.86
ibidem.

Fig. 66- fotografia de vestígios da maquete pintada por Jujol p.87
retirado de: Jujol, J. M. (2019). *Jujol & Gaudí*. Triangle Postals

Fig. 67- fotografia de primeiro ensaio da composição de ramo de hera p.89
autoria de Maria Douwens

Fig. 68- fotografia de observação da superfície da folha de hera p.90
ibidem.

Fig. 69- fotografia observação da direção das folhas de hera p.90
ibidem.

Fig. 70- fotografia de realização de um molde de folha de hera em gesso p.91
ibidem.

Fig. 71- fotografia do segundo ensaio da composição do ramo de hera p.91
ibidem.

Referências Bibliográficas:

Alves, H. (Ed.). (2000). *Bíblia Sagrada: Para o Terceiro Milénio da Encarnação;*

Versão dos textos originais. Difusora Bíblica.

An «Impossible» Beauty, *New York Encounter 2018.* (2018, janeiro 24).

[conferência video] Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=UeuCj8D4ugI&list=PLMhcYELoQVkb1iP](https://www.youtube.com/watch?v=UeuCj8D4ugI&list=PLMhcYELoQVkb1iP9Ky7ZbAwXrifxnJ3rf&index=5)

9Ky7ZbAwXrifxnJ3rf&index= 5 [consultado em 26 de fevereiro 2023]

Andresen, S. de M. B. (2015). *Obra poética* (1a. edição). Assírio & Alvim.

Beljon, J. J. (1993). *Gramática del arte.* Celeste Ed.

Benach, E. (2001). La pedra és més intelligent i té més cor que nosaltres. *Tot Claror*, 6-8.

Bento XVI. (2010). *Luz do Mundo- o Papa, a Igreja e os Sinais dos Tempos (Uma*

Conversa com Peter Seewald) (1ª). Principia Editora, Lda.

Bento XVI. (2009). *Audiência Geral. Quarta-feira, 18 de novembro de 2009,*

As Catedrais, da arquitetura românica à gótica, o "background" teológico.

Disponível em: [https://www.vatican.va/content/benedict-](https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/audiences/2009/documents/hf_ben-xvi_aud_20091118.html)

[xvi/pt/audiences/2009/documents/hf_ben-xvi_aud_20091118.html](https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/audiences/2009/documents/hf_ben-xvi_aud_20091118.html)

[consultado em 27 de fevereiro 2023]

Castro Silva, J. (2021). *Reflexões sobre Escultura, Matéria e Técnicas, um manual*

Edição Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes (CIEBA).

Chevalier, J., Gheerbrant, A., Rodriguez, C., (1994). *Dicionário dos símbolos.* Teorema.

Coats, P. (1970). *Flowers in history.* Weidenfeld & Nicolson. Edição Viking, NY

Curtis, C. (2016), *Las Puertas de la fachada de la Natividad de la Sagrada Família, obra de Etsuro Sotoo*

retirado de: <https://www.esjapon.com/las-puertas-de-la-fachada-de-la-natividad-de-la-sagrada-familia-obra-de-etsuro-sotoo-15276>

[consultado em 26 de fevereiro 2023]

Curtis, C. (2021, novembro 30). Lo Scalpellino di Gaudí. *L'osservatore Romano*

de Aquino. T. (2003). *Suma teológica*. Loyola.

Douwens, M. (2021). Diante. *O Troco*, 3, 1.

Església de Barcelona (2014), Entrevista a Etsuro Sotoo [video]

retirado de: <https://www.youtube.com/watch?v=UeuCj8D4ugI>

[consultado em 26 de fevereiro 2023]

Etsuro Sotoo y La Sagrada Família, diálogo con la Belleza: Arte, hombre y Dios al

encuentro. (2019, dezembro 1) [conferência video] retirado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=pR5hMqQzJJU>

[consultado em 26 de fevereiro 2023]

Falco, F. (2012). Colpiendo la pietra, construisco me stesso. *Arte e Fede*, 45, 28–34.

Ferguson, G. (1989). *Signs & symbols in Christian art*. Oxford University Press.

Focillon, H. (2020). *A Vida das Formas, seguido de Elogio da mão*. Edições 70.

Fontinha, R. F. (1875). *Novo dicionário etimológico da língua portuguesa*. Porto

Giussani, L. (2022). *Dar a vida pela obra de Outro*. Paulus.

Hani, J. (1981) *O Simbolismo do Templo Cristão*, Edições 70.

Il Roseto, ed il Cortile delle Rose,

retirado de: <https://www.porziuncola.org/roseto.html>

[consultado em 27 de fevereiro 2023]

Informació basica, (2016) les Portes de Naixement. Relatório, Secretària Direció Oficina

João Paulo II (1993). *Catecismo da Igreja Católica*. Gráfica de Coimbra Lda

- Lemos, A. P. (2021). *São José: Um pai justo e silencioso*. Porto: Albatroz.
- Manso, R. (2012). *Tecnologia e história da fundição artística*. Tese de Mestrado, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa
retirado de: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/5648>
[consultado em 26 de fevereiro 2023]
- Matía Martín, P. et. al. (2006). *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*. Akal.
- Péguy, C. P. (1998). *O Pórtico do Mistério da Segunda Virtude*. Grifo.
- Peñarroja, T. (2018). El escultor japonês que entendió a Gaudí. *Nuestro Tiempo, Campus, cuando las piedra hablan*, 68–74.
- Puig Boada, I. (Ed.). (1982). *El Templo de La Sagrada Familia* (4. ed). Barcelona. Ed. de Nuevo Arte Thor.
- Rilke, R. M. (2000). *Cartas a um Jovem Poeta*. Lisboa: Contexto Editora, Lda.
- Robira, E. (2013). Un Estudio filosofico y teologico de la estética Sagrada: El Templo de «La Sagrada Familia», de Antoni Gaudí. *Nuevo Pensamiento*, 221–237.
- Sabaté, N. (2016) Simbologia de Les Portes de la Façana del Naixement
[recebido em correspondência email]
- Sotoo, E. (2016). *Kotonoha*. Sotoo Kikaku
- Sotoo, E. (2022, dezembro, 2). *Entrevista pessoal ao escultor Etsuro Sotoo*, no Templo da Sagrada Família em Barcelona (anexo da dissertação)
- Sotoo, E., Llimargas i Casas, M., & Oriol, P. (2010). *La Libertad Vertical: Conversaciones sobre la Sagrada Familia*. Encuentro Ediciones.
- Sotoo, E., Manuel Almuzara, J., & Graupera i Canal, M. (2011). *De la piedra al Maestro*. Palabra.

Stoppa, A. (2013). A Moça que esculpe o Templo. *Passos*. (Edição junho 2013)

disponível em:

<https://portugues.clonline.org/hist%C3%B3rias/encontros/2013/07/10/shiho-othakea-esculpe-o-templo-sagrada-familia-barcelona>

[consultado em 26 de fevereiro 2023]

Tradigo, A. (2007) L'erede de Gaudí, *Famiglia Cristiana*, p.62-65

Tomimatsu, Y. (1994). *Dreams in Stone*. Kunio Doi.