



A função revelante da arquitetura religiosa moderna em São Paulo: o concreto aparente dos templos religiosos e sua simbólica do Sagrado

The revealing role of modern religious architecture in São Paulo: fair-faced concrete finish in religious architecture and its symbology of the Sacred

Célia Maria Ribeiro*
Donizete José Xavier**

Resumo: O presente artigo tem por objetivo desenvolver, a partir da hermenêutica da arte de Paul Ricoeur, um diálogo fecundo com a arquitetura religiosa moderna questionando sobre a sua função revelante em relação ao Sagrado. O concreto aparente, chamado de arte brutalista, ganha aqui total significação. Aspectos poéticos e metafóricos constituem a sua simbólica, então, atestamos que o concreto aparente é, per se, um espaço poético-simbólico. Assim, ressalta-se que o equilíbrio sutil das virtualidades iconoclastas desses templos modernos e as ressurgências simbólicas do Sagrado seguem a orquestração da função revelante da arquitetura religiosa moderna em São Paulo.

Palavras-chave: Arquitetura moderna. Brutalismo. Sagrado. Símbolo. Ricoeur.

Abstract: This article aims at developing, based on Paul Ricoeur art hermeneutics, a fruitful dialogue with modern religious architecture, while questioning about its revealing role towards the Sacred. The fair-faced concrete finish, known as brutalist art, has here a total claim. Poetic and metaphorical aspects constitute its symbology, so, we attest the fair-faced concrete finish as poetic-symbolic space per se. Hence, we emphasize that the subtle equilibrium found at the iconoclastic virtualities of these modern temples and the symbolic reemergence from the Sacred follow an essential role in São Paulo modern religious architecture.

Keywords: Modern architecture. Brutalism. Sacred. Symbol. Ricoeur.

Introdução

Se, por um lado, é verdade que na arte religiosa há uma força de sedução que espelha o movimento entre o finito e infinito que, em última instância, constitui a angústia mais profunda de todo ser humano aberto ao horizonte do todo e, portanto, capaz de intuir a totalidade através da perspectiva, a relação entre arquitetura e religião tem alguma coisa a dizer ao homem contemporâneo. É aqui que se pergunta, para além do aspecto relevante, pela função revelante da arquitetura moderna, qual seu significado em especial quando se trata do contexto cultural e religioso da cidade de São Paulo, quando

* Doutora em Ciência da Religião (PUC-SP). Contato: cmariar@uol.com.br.

** Doutor em Teologia Fundamental (PUG-Roma). Docente do PPG em Teologia da PUC-SP. Contato: djxavier@pucsp.br.

analisada sob o enfoque simbólico do Sagrado presente nos templos modernos. Cabe recordar que, na história dessa cidade, a tradição construtiva caracteriza a arquitetura religiosa paulista, uma vez que a relação entre arquitetura e religião foi embrionária, pois desde 1554, início da sua formação urbana de origem indígena e europeia, os templos religiosos de tradição católica começaram a erigir-se. O primeiro deles foi o Pátio do Colégio, considerado o marco inicial do nascimento citadino, construído para fins de catequização de indígenas promovida pelo padre Manuel da Nóbrega e José de Anchieta, que à época ainda era noviço, ambos da Companhia de Jesus; e em comunhão com o pedido de Portugal.

Ao Brasil colonial os jesuítas trouxeram da Europa as influências estéticas de cunho fortemente religioso com o objetivo de propagar o cristianismo católico e seu poder. Essas influências estéticas marcaram a arte barroca nacional. Nos grandes centros urbanos do país, construções de igrejas com suas pinturas e imagens de santos chamavam a atenção da população para o caráter sagrado que, dos templos, emanava. A arte barroca cumpria seu objetivo de catequização de princípio medieval. No barroco, expressão artística mais contrastante da história da arte, assim como foi a sua época, o dramatismo foi a sua marca. Se, por um lado, nos contrastes próprios do estilo da arte barroca a manifestação artística expressava a aproximação do divino com o humano, por outro o estilo barroco, com a expressão dramática dos seus personagens, manifestava a angústia e a dramática do homem situado em seu tempo. A angústia do homem barroco tornara-se a angústia do homem religioso seduzido pelo dramatismo. A força da sedução da arte barroca configurava-se como um espelho do movimento entre o finito e infinito que, em última instância, constituía a angústia profunda do ser humano. Os contrastes da arte barroca, o claro e o escuro, a assimetria dos seus contornos, a não nitidez de sua perspectiva, manifestavam a nostalgia do infinito.

Depois do marco inicial, seguiu-se a primeira “versão” da Catedral da Sé (1591), conhecida por mais de 200 anos como “a Velha Sé”, construída de taipa de pilão no terreno escolhido pelo cacique Tibiriçá. O modelo que hoje temos é resultado da terceira versão desdobrada pela tradição construtiva entre os dois primeiros decênios da história de São Paulo. Cidade comercial e de composição heterogênea que cresceu e ainda cresce num ritmo acelerado, acompanhando culturalmente a mentalidade e os apelos do homem do seu tempo para responder às suas demandas. Nesse sentido, da primeira construção de taipa de pilão como técnica construtiva, São Paulo foi adaptando-se às exigências vigentes e sua arquitetura religiosa acompanhou tudo isso. Foi na década de 1950, após a Segunda Guerra Mundial, que São Paulo viu surgir as primeiras obras brutalistas em seu terreno.

A arquitetura brutalista é um estilo arquitetônico que nasce no pós-guerra, nos anos 1950, marcando o recomeço da Europa. Foi o arquiteto, urbanista, escultor e pintor Le Corbusier, mestre suíço da arquitetura moderna, que empregou pela primeira vez o nome de Brutalismo – “*béton brut*”, “concreto bruto” em português –, na sua obra “*unité d’Habitation*”, inaugurada em 1946. A arte brutalista, tecida por elementos econômicos no processo da reconstrução das cidades do velho continente, foi marcada pela ausência de acabamentos e elementos decorativos para evidenciar a necessidade da utilização de materiais mais baratos na construção de grandes obras e o caráter de sua

funcionalidade e praticidade. No Brasil, encontraremos duas grandes escolas brutalistas: a Escola Paulista de Arquitetura, de São Paulo, e a Escola Carioca. Surge primeiramente no Rio de Janeiro com o objetivo de renovar a própria arte brutalista. Os arquitetos, os “brutos” como serão chamados, atentos às proporções e aos desenhos das obras, procuravam elegância nas formas. A Escola Paulista acrescentou o caráter da ternura da obra.

Sabe-se também que os arquitetos brutalistas, “os brutos”, procuravam em suas obras contextualizar o momento histórico em que vivia o Brasil. Nos anos 1960, sob o forte esquema da ditadura militar, muitos arquitetos modernistas aproximaram-se do Partido Comunista e sofreram as consequências do Decreto AI-5. Edifícios de Artigas e Paulo Mendes refletiam a ideologia da esquerda e resistência da nação nesse contexto de perseguição e proibições. Os “brutos” pensaram espaços abertos para grandes manifestações populares. Dada a sua importância no Brasil, o Brutalismo já faz parte do memorial de uma história de resistência e libertação.

Os primeiros templos religiosos de concreto aparente surgiram exuberantes. Igrejas como a de São Domingos (1953), em Perdizes, a de Santa Maria Madalena e São Miguel Arcanjo (1955), na Vila Madalena, e a de São Bonifácio (1965), na Vila Mariana, construídas com as mesmas estruturas arquitetônicas do Parque do Ibirapuera (1951), do Museu de Arte Moderna (MAM – 1954) e do Museu de Artes Plásticas de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP – 1968), remontam a uma hermenêutica de compreensão das intenções mais profundas que avassalam o homem em sua inserção dinâmica no seu tempo.

A arquitetura brutalista e a arte religiosa

Nenhum tipo de atividade humana perdura tanto como as artes plásticas, e tudo o que sobrevive em cada contexto histórico é muito valioso para se compreender a história em que o homem se insere. Quando o ser humano se aventura a penetrar num conhecimento mais profundo sobre seus costumes e crenças, a obra de arte ocupa o lugar primordial, é manifestação do ser, expressão de seus desejos e de suas buscas mais profundas. Hegel já atestava essa autonomia da arte como parte integrante do processo histórico do ser humano, uma vez que, enquanto representação, o conduz a uma realidade diferente do seu cotidiano. O que é aparente, no dia a dia, esconde uma essência; porém, na arte, o que é aparente desvela a essência que lhe é mais inata. Essa autonomia da arte torna-se ainda, para o filósofo alemão, uma chave que o homem possui em suas mãos para abrir os segredos da sabedoria e os mistérios da religião. Para ele, nas obras de arte os povos de todos os tempos têm depositado os mais íntimos pensamentos e intuições, o que confere a ela o papel de fornecer aos homens uma realidade autônoma, elevada e verídica.

É nesse contexto que este artigo procura compreender a arquitetura brutalista e o movimento denominado Brutalismo em sua relação com o homem religioso. Se, por um lado, o Brutalismo, derivado do termo *béton brut*, que significa concreto bruto, é conhecido como um movimento arquitetônico popular que nasce após a Segunda Guerra Mundial cuja intenção é comunicar força e funcionalidade, inclusão e igualdade, a Arquitetura Brutalista é o nome dado à arquitetura que explora a potencialidade

e plasticidade dos aspectos estruturais, em que concreto armado e aparente define o contorno e a beleza estética da obra.

No Brasil, a arquitetura brutalista tem o seu apogeu na cidade de São Paulo, cujo resultado desembocou na Escola Paulista de Arquitetura. Escola que procurou ressaltar uma identidade emblemática e cristalizada da arquitetura brasileira, uma vez que, como afirma Ruth Verde Zein, Arquiteta da Escola Paulista Brutalista, o conceito de identidade “seja menos uma essência e mais uma construção, a ser inventada e renovada pelos menos uma vez, ou mais, a cada geração que passa: a identidade cultural não é nem pode ser unívoca, não é nem pode ser atemporal” (Zein, 2007). Se, por um lado, ela caracteriza a inserção de um indivíduo numa cultura determinada, por outro esse indivíduo compartilha, por meio dela e com os membros de seu grupo, tradições, crenças, mitos e outros. Não obstante, é preciso reconhecer que a diversidade cultural está intimamente vinculada ao conceito de identidade cultural. Nesse sentido, nas palavras de Zein, a arquitetura brasileira “não nega a possível existência de uma ‘identidade’ de cunho regional e/ou nacional, mas aposta na possibilidade de que ela seja um constructo, passível a ser revisado e atualizado de diversas maneiras ao longo de um período temporal relativamente amplo” (Zein, 2007). Diante disso, fica claro que o conceito de diversidade cultural, tal como assumido pela arquitetura brutalista de São Paulo, aponta para a variedade de culturas existentes no Brasil e no mundo em seu diálogo com o homem do seu tempo e seu ambiente.

São justamente os traços fundamentais dessa singular forma de compreensão da diversidade cultural que a arquitetura brutalista marca de modo efetivo, a partir de duas realidades que se encontram e se contaminam solidariamente na mesma arte arquitetônica: o Brutalismo ético e o Brutalismo estético. Se o primeiro fundamenta-se pelas normas morais e pela ética, o segundo enfatiza a arte plástica, a expressão na forma, o compromisso regional, a reconsideração na história e a “monumentação” do vernáculo. É aqui que este artigo busca uma estruturação epistemológica, uma vez que se pergunta pelo Sagrado que se manifesta no concreto aparente. Para nós, o influxo do Sagrado na arquitetura religiosa moderna de São Paulo se dá pela mediação ética e estética presente nos seus templos brutalistas, cuja mística existente requer uma nova hermenêutica que seja apta aos símbolos modernos e que lhes permita “falar” adequadamente. É dessa forma mesmo, porque existem modalidades inevitáveis na vida de toda cultura em todos os tempos, e estas modalidades, nos reflexos das exigências fundamentais do homem, não podem não encontrar símbolos adequados para se exprimir.

Historicamente, tem-se consciência de que a arte é a atividade do ser do homem pela qual se dá forma material ao concebido pelo espírito/intenção, juntamente com as técnicas utilizadas por ele para consegui-lo. A obra de arte é uma manifestação plástica do momento histórico no qual se realizou. Então, como se pretende falar de uma função revelante da arquitetura religiosa moderna em São Paulo e o equilíbrio sutil das virtudes iconoclastas e as ressurgências simbólicas do Sagrado, este artigo propõe a recorrer a algumas nuances do pensamento de Paul Ricoeur, que, em nossa ótica, permitam melhor compreender a própria generosidade desta arte moderna. Nas palavras do filósofo: “a compreensão não é um ato puramente subjetivo, mas um modo fundamental de ser” (Ricoeur, 1972, p. 14).

Nesse sentido, se é verdade que a arte é solidária ao homem, isso significa que a obra em si e seu espectador “dialogam” por meio dela. Para Ricoeur, quando se trata de contemplar uma obra de arte, é do lado do espectador que se revela outra historicidade, a da recepção. O espectador torna-se historicamente receptor. “É talvez a historicidade da recepção que podemos decifrar, melhor em proveito da constituição das permanências, através da sua historicidade: como se a obra de arte criasse para si mesma um público temporalmente aberto e indefinido” (Ricoeur, 1996, p. 02). Então, numa tentativa de levantar o véu que oculta o mais recôndito e pessoal do homem religioso contemporâneo, receptor histórico da arte moderna, sua intersecção com a obra em si permite falar do caráter revelante da obra, haja vista que uma obra de arte tem uma intencionalidade que escapa à intuição do seu criador. A obra de arte possui uma autonomia que lhe é própria. Para Ricoeur, cada obra de arte exibe seu caráter de revelação, sua capacidade de compartilhar com o seu público o seu sentido e sua referência. Daí a urgência em elucidar a vertente semântica de uma hermenêutica da arte de origem fenomenológica, que acredita no poder revelador dos símbolos. “Tudo o que o símbolo nos dá é o que pensar” (Ricoeur, 1960, p. 323).

Arte, linguagem e hermenêutica estética

Em entrevista a Jean-Marie Brohm e Magali, Paul Ricoeur reflete sobre a aposta de Kant em relação à ideia da comunicabilidade de tudo que é belo e estético. Para o filósofo prussiano, o que é comunicado é o jogo que se dá entre o entendimento e a imaginação, exigido pela própria arte. Ricoeur, na esteira desse pensamento, afirma que “cada um de nós revive uma espécie de debate, de conflito, entre a regra e a imaginação, que se encontra afetada no sublime pela desmedida, pelo caráter excessivo do objeto relativamente à capacidade de conter, enquanto no belo há uma imaginação harmônica” (Ricoeur, 1996, p. 01). O caráter excessivo do objeto e a imaginação harmônica do belo se fundem dinamicamente, o que ressalta a importância de uma hermenêutica estética capaz de dar conta da compreensão da transcendência temporal da obra de arte.

Cabe aqui recordar que, para Ricoeur, o conceito de imaginação é fundamental, uma vez que a mesma é um fenômeno de intervenção no processo metafórico, em que se dá o conflito entre igualdade e diferença. Mas, para ele, a imaginação deve ser sempre entendida, não no sentido de Hume, para quem a imagem é apenas um resíduo de uma impressão recebida pelos sentidos, mas na linha kantiana que o filósofo prussiano denominou de imaginação produtiva. Para Ricoeur, a imaginação “é o poder de esquematizar a nova pertinência semântica” (Ricoeur, 1982, p. 56); “é o lugar onde nascem novos sentidos e novas categorias” (Ricoeur, 1973, p. 108). Falar do caráter excessivo da obra é assumir que a mesma tem por princípio uma autonomia em relação à intenção do artista. Ricoeur, ao trabalhar a ideia de transcendência temporal da obra de arte, fala-nos de uma dimensão de trans-historicidade da obra de arte, o que significa compreender a sua perduração pelo fato de escapar à história da sua criação. Nessa perspectiva, a obra de arte tem uma autonomia que lhe é própria, ela fala e se comunica por si mesma. Mas o que uma obra de arte comunica é a sua temporalidade

de segundo grau, a sua expectativa de sentido, seu esboço de totalidade, seu significado profundo. Sendo assim, a obra de arte visa para além da intencionalidade do seu criador, e enquanto aquilo que ela é, pode então ser compartilhada e, sobretudo, mostrada.

Vale a pena ainda ressaltar que o filósofo de Valence, pautando-se no pensamento de Henri Gouhier, resgata a ideia dos dois tempos ressaltados pelo historiador da Filosofia e crítico literário. O primeiro tempo diz respeito ao da criação da obra; o segundo, ao da sua nova criação, que emerge da fusão de horizontes entre a obra de arte e o seu receptor. A arte se faz como uma espécie de universo de comunicação que transcende não só o tempo (trans-historicidade), mas qualquer barreira antropológica, constituindo, assim, a temporalidade da comunicabilidade que faz emergir um público temporalmente aberto e indefinido.

Mas o que nos interessa aqui é a afirmação do filósofo de que a obra de arte possui um caráter profético que é a própria transcendência da obra. Nesses termos, dando um passo qualitativo em relação à ideia de Henri Gouhier, Ricoeur acena para os dois tempos da obra de arte ressaltando o momento sempiterno, que está no recuo do argumento, e a prova temporal, que está na revelação que se renova incansavelmente e se articula dinamicamente. Nela se entrelaçam o sempiterno (a obra em si) e o histórico (o tempo da criação da obra e o tempo atualizado da sua interpretação), a marca temporal mais relevante da obra de arte. E, recorrendo a Pepys, dirá que há uma espécie de *nachträglichkeit*, “um mais tarde” que marca finalmente a vitória da revelação sobre o desconhecido. O que então se revela nesse mais tarde da obra, no seu futuro, é que a sua referência seja temporalmente recebida. Nas palavras de Ricoeur: “A obra tem o destino da revelação, por isso, do reencontro e do reconhecimento” (Ricoeur, 1996, p. 03). E, estrategicamente, comparará a interpretação da obra de arte à interpretação de um texto.

Na hermenêutica textual de Ricoeur, o acento está colocado na compreensão do sentido do texto, o que o filósofo define como mundo do texto. Nesse sentido, é essa compreensão que permite ao homem apropriar-se do sentido do texto e transformar a própria vida. Com a arte não é diferente. Para Ricoeur, não é necessário repetir de modo sistemático os antigos, mas seguir a tradição da interpretação dos elementos conhecidos por nós. Seguir a tradição da interpretação requer de imediato resgatar as operações fundamentais da hermenêutica. Aqui podem ser regatados os elementos essenciais da nova hermenêutica textual: a arte de ler e a tarefa poética da leitura. Ambas as atitudes estão no coração da operação hermenêutica e permitem entender a latitude significativa e especulativa da linguagem humana (Cf. Ricoeur, 1970, p. 63). Em outros termos, dir-se-á: “a operação hermenêutica encontra sua expressão dentro de uma poética da leitura”. E aqui nos deparamos com outro ponto que nos é de total interesse: a relação entre poética, religião e a arquitetura, uma vez que elas se encontram sob a forma de uma hermenêutica teleológica e amplamente fenomenológica. Dirá Ricoeur: uma hermenêutica “atenta ao excesso de sentido e orientada para um telos de completude significativa” (Cf. Ricoeur, 1996, p. 03). Se assim se fizer, na articulação entre poética, religião e arquitetura, como é proposto neste artigo, o que vem à baila da reflexão não será outra realidade senão a ideia de um paradigma hermenêutico de

cunho fenomenológico em que o dizível da arte é, em parte, inefável. Para Ricoeur, “nessa inefabilidade consiste a hierofania da arte” (Ricoeur, 1996, p. 03). Nenhum texto, nenhuma canção ou arte religiosa esgota-se por si mesma ou cobre todo o espectro possível da trama cultural e religiosa da sua época. A obra de arte é um recorte de parte do artista, tal qual a produção artística e quem a fez são recortes históricos, sociológicos e filosóficos da realidade, pois de modo dialógico a arte constrói e é construída pela realidade. Quanto mais complexa a realidade se torna, mais complexa se torna a arte. Assim como haverá sempre aspectos culturais que estão ocultos e que, entretanto, serão revelados. Na arquitetura religiosa moderna há de se interpretar também o elemento numinoso, algo que participa do Sagrado, ou que separa espaços Sagrados dos profanos.

Assim, retomando o pensamento de Ricoeur, a arte se torna o recorte antropológico em estado de *Kairós* que perpetuamente é refletida e reflete a humanidade. Reflete a sua busca por aquilo que o sustente, uma vez que o homem religioso está sempre diante de uma irrupção incontida do Sagrado, que requer uma interpretação inovadora que se desdobra na atmosfera de sua crença. Esse será sempre levado para dentro de si, para um *axis mundi*, por isso está à procura de um polo que seja o verdadeiro referente em torno do qual deve dispor-se ordenadamente toda a sua realidade.

Quando o homem se dispõe a chegar a uma apreensão do Sagrado, é sabedor de que o mesmo se configura em um fenômeno, pois em sua dinâmica de mostrar-se e esconder-se diz respeito não somente ao que se manifesta, mas também àquele a quem se manifesta. Por essa razão, é importante observar que uma fenomenologia da religião, quando tem acrescentada uma mediação cultural e de esperança, necessita de uma mediação linguística. Como afirma Ricoeur: “Falar em mediação linguística já é fazer aparecer as grandes arquiteturas de fala e de escrita que estruturam a memória de acontecimentos, de falas, de personalidades, igualmente dotados de um valor fundador” (Ricoeur, 1996, p. 168). A substância epistemológica desse saber deve ser capturada por uma hermenêutica aplicada no âmbito da linguagem simbólica do Sagrado, pois a qualidade interpretativa dos símbolos marca o enraizamento e a pertença do homem no mundo, em uma cultura e em uma tradição. Nesse sentido, no plano linguístico, a extensão do conceito de símbolo exige um sentido indireto, secundário e figurativo que não pode ser apreendido através do primeiro. Como afirma Ricoeur retomando o aforismo kantiano, “o símbolo dá o que pensar”. Nesse sentido, é preciso ainda ter em conta a mais tenaz das ideias: de que o elemento comum de toda hermenêutica é a semântica do “mostrado e escondido” das expressões de duplo ou múltiplo sentido que a linguagem simbólica do Sagrado reivindica. Há necessidade de uma hermenêutica da linguagem religiosa capaz de dar conta de uma lógica transcendental do duplo sentido.

Na reverberação desse pensar, é relevante retomar a definição original do que seja a hermenêutica para poder aplicá-la à linguagem religiosa onde a configuração do Sagrado se dá como objeto fenomenológico. Nas palavras de Gadamer (2010, p. 4), “a hermenêutica é a arte de explicar e de mediar com base em um esforço interpretativo o que é dito pelos outros e o que vem ao nosso encontro no interior da tradição, sempre que o que é dito não é imediatamente compreensível”. De fato, pode-se dizer que hermenêutica é uma ciência mediadora, como Hermes, o deus mensageiro da

mitologia grega, mediador entre o céu e a terra que revela as coisas misteriosas em palavras humanas. Sem a sua função hermético-hermenêutica (fechando e abrindo), o oráculo permanece inacessível (Fausti, 2012, p. 21). Nesse sentido, toda interpretação de algo compreensível tem uma dimensão linguística.

A hermenêutica da linguagem religiosa

Em seus estudos sobre a hermenêutica da linguagem religiosa, Ricoeur considera as palavras e escrituras elementos de sentido à existência humana, presentes nas três grandes tradições monoteístas: Judaísmo, Cristianismo, Islamismo. Por outro lado, afirma categoricamente que há hermenêutica na historicidade da transmissão; assim como na constituição da própria tradição. A esses três pontos marcantes, denomina-os sob o termo comum de “proclamação”. A essa hermenêutica da proclamação opõe a fenomenologia do Sagrado, para responder à sua questão central: uma hermenêutica da proclamação pode desmembrar-se de uma fenomenologia do Sagrado? Sem a intenção de estabelecer uma oposição dicotômica, Ricoeur tem o objetivo de significar os intercâmbios entre os dois polos. No que se refere ao primeiro deles, constata que a fenomenologia da manifestação contém um elemento essencial em se tratando de linguagem religiosa: o simbolismo que, segundo o seu entendimento, é a manifestação da experiência religiosa do ser humano, pois os símbolos dão visibilidade ao transcendente. E a arte pode ser um caminho de acesso à transcendência divina, “sem obrigação, nem injunção”. O inalcançável passa a ter diferentes expressões que, de uma forma ou de outra, estão resumidas no que o filósofo chama “a lógica do sentido no universo Sagrado” (Ricoeur, 2008, p. 71). Segundo o autor, no universo Sagrado há vida como sacralidade total e difusa. Considera também que “o símbolo dá o que pensar”. Para Ricoeur, em “o símbolo dá” existe a ideia de que o sentido é estabelecido pelo símbolo e não pelo observador; e o que o símbolo dá “é o que pensar”. Contudo, diz o autor, o ponto de partida é o ato de pensar. Antes, porém, observa que o símbolo comporta alguns critérios norteadores de uma estrutura simbólica.

Partindo de uma emancipação de exemplos tomados da Ciência da Religião (Mircea Eliade), da Psicanálise do sonho (Freud; Jung), e da investigação da imaginação poética (Bachelard), Ricoeur identifica certa convergência que lhe fornece o princípio unificador de seu estudo neste sentido, a partir de uma análise intencional. Para tanto, distingue símbolo sucessivamente de signo, depois de alegoria, em seguida do próprio símbolo (no sentido de lógica simbólica) e, por fim, do mito. Segundo o filósofo, “todo signo visa alguma coisa para além dele próprio e vale por tal coisa, mas nem todo signo é símbolo”. (Ricoeur, 2016, p. 137). O símbolo, diante de seu ponto de vista, visa uma intencionalidade dupla. Exemplifica-o a partir da questão do puro e do impuro entre os gregos, da qual Moulinier se ocupa: nota-se uma primeira intencionalidade, literal, que – como toda intencionalidade significativa – pressupõe a superação do signo convencional sobre o signo natural; no caso, a mancha será o sujo. Essas palavras estão dissociadas da coisa significada; porém, sobre a base dessa intencionalidade constrói-se

uma intencionalidade secundária, qual seja: por meio do sujo físico, mira certa situação do homem no âmbito do Sagrado; é natural ao homem estar conspurcado, impuro, no entanto, o sentido literal visa algo além dele próprio semelhante a uma mancha. Contudo, ao contrário dos signos técnicos que expressam tão somente o que querem mostrar, os signos simbólicos são opacos porque o sentido literal (primeiro, latente) visa um sentido secundário. Segundo Ricoeur, essa opacidade é a própria profundidade do símbolo e é também inesgotável.

Ressalta, porém, a necessidade de que se compreenda bem o elo analógico entre o sentido literal e o sentido simbólico. Levando em consideração que a analogia é um raciocínio não conclusivo, não se objetiva a relação analógica que liga o segundo sentido ao primeiro; é a vivência no sentido primeiro que impele ao segundo e para além dele. O sentido simbólico é formado *no e pelo* sentido literal, o que confere a este a qualidade de doador, visto que é a intencionalidade primária que doa o sentido secundário. Em que pese esse esclarecimento, Ricoeur afirma que o símbolo não deve ser visto como um retorno aos signos naturais. A correspondência analógica reside na intencionalidade secundária entre o primeiro e o segundo sentido. A analogia operada pelo sentido literal é extensiva à distinção do signo e o símbolo (no sentido de lógica simbólica), e do signo e a alegoria.

No que se refere ao símbolo no sentido da lógica simbólica, esta compreende o simbolismo como o acúmulo do formalismo; na lógica formal, trata-se da estrutura do raciocínio, buscando meios de compor provas de declarações. Ricoeur, por sua vez, ocupa-se do símbolo enquanto contrário de um “caractere” que, na acepção leibniziana da palavra, significa os “elementos do cálculo”. Segundo o filósofo de Valence, o “caractere” pertence a um pensamento *ligado* a conteúdo, portanto, não formal, como o elo analógico que encadeia o segundo sentido ao primeiro. E, sobre a alegoria, restringimo-nos à distinção feita por Ricoeur: o símbolo precede a hermenêutica; a alegoria já é hermenêutica. Tal posicionamento deve-se à consideração de que o símbolo dá seu sentido de um modo totalmente distinto da tradução, haja vista que, uma vez feita a tradução, pode-se dispensar a alegoria, pois é inútil desde então.

Quanto à última distinção, símbolo e mito, Ricoeur toma o símbolo no sentido mais radical de Eliade, a saber: significações analógicas espontaneamente formadas e dadas; e mito por uma espécie de símbolo desenvolvido em forma de narrativa, articulado em um tempo e um espaço descoordenados aos da História e da Geografia. Como exemplo para cada um deles, Ricoeur cita respectivamente: o sentido da água como ameaça, no dilúvio, e como purificação no batismo; já para o mito, recorda o Exílio – um símbolo primário narrativo que põe em cena personagem, lugares, tempo, episódios surpreendentes. Por fim, assinala que, diante da percepção do próprio vazio, o ser humano tem na construção do símbolo uma forma de dar sentido a outra realidade existencialmente mais importante e até mesmo fundante. Essa outra realidade pode ser o Sagrado que se manifesta nos símbolos, na metáfora, nos mitos, nos relatos e na poética, cuja experiência o homem só pode expressar imperfeitamente, porém, verdadeiramente em sua linguagem e nas obras culturais.

A poética e a metáfora do espaço Sagrado presentes nos novos templos religiosos

Quando se fala de poética e metáforas, é comum que se pense, de imediato, que se trata de instrumentais utilizados por linguistas, filósofos, teólogos ou ainda por aqueles que se ocupam dos estudos das *humanitas*. Para esses especialistas, em suas leituras literárias, a poética e a metáfora tornam-se artefatos de relevância para a compreensão não somente de um texto, mas de si mesmos. Em se tratando do Sagrado, quando se vai à economia de um texto, o que se busca interpretar é o Sagrado impresso neste mesmo texto. A questão que se põe aqui é, portanto, a de saber sob que condições os arquitetos da então chamada moderna arquitetura religiosa paulista se interessam e se utilizam da poética e de metáforas na construção de templos religiosos.

Como afirma Lima Junior, em *O traço moderno na Arquitetura Religiosa Paulista*, os arquitetos da arte moderna “viram a necessidade de encontrar metáforas a partir dos sólidos puros, encontrar novos simbolismos de acordo com a mentalidade moderna, e integrá-los em formas nascentes de geografia” (Lima Jr., 2016, p. 175). Se por um lado, esses arquitetos apropriam-se da semântica desses termos é porque descobriram que uma “poética da economia” se alinha ao uso de materiais de baixo custo; e, por outro, deram atenção à “poética da construção”, destacada pela estética brutalista, caracterizada pela simplicidade e verdade material. Sabe-se, nessa medida, que a preocupação desses arquitetos, mais do que em relação à produção de uma simples construção, é de que a arquitetura religiosa seja de fato um espaço de alteridade.

Projetos realizados para Igrejas em São Paulo, como é o caso das Paróquias de São Domingos em Perdizes (1953), a de Santa Maria Madalena e São Miguel Arcanjo na Vila Madalena (1955), a de São Bonifácio na Vila Mariana (1965) e outras, fogem de um estreito racionalismo funcionalista; e, poeticamente, nas suas formas abstratas, despertam um caráter mais humano, espiritual e religioso da obra. A necessidade das metáforas nessas obras arquitetônicas religiosas resulta da preocupação de que a arquitetura esteja marcada pela dimensão humana, uma vez que a arquitetura deve estar a serviço da pessoa em sua realidade de totalidade. A pessoa e sua inclusão nos “espaços Sagrados” da cidade são *conditio sine qua non* da arte moderna em São Paulo. Nesses termos, poder-se-ia dizer que a poética assumida pelos arquitetos modernos não é mais do que um conjunto de metáforas cuja transgressão do concreto armado e aparente expõe uma função revelante do Sagrado. É na esfera do Sagrado que a arquitetura enquanto arte vincula-se muito mais à poesia e à liberdade do que a qualquer outra coisa.

Segundo Lima Junior, na base filosófica e histórica da modernidade nota-se uma acentuada separação entre a matéria e o campo mais abrangente dos sentimentos e do “espírito”. Tal dualismo observa-se também no campo artístico, que, em se tratando de arquitetura, caracterizar-se-ia na produção de projetos em que se valorizava a resolução de problemas de ordem funcional e técnica. Entretanto, a arquitetura do século XX viria a apresentar algo maior do que as preocupações estritamente funcionais, algo atestado inclusive por arquitetos precursores da própria modernidade, haja vista a sua opinião de que as formas não seguiam simplesmente a função ou se deduzissem delas próprias.

Como assertivamente posto pelo autor, o projeto de secularização existente na modernidade por uma sociedade baseada unicamente no modelo de estrita racionalidade não se cumpriu. De outro modo, o que se deu foi a continuidade de solicitação de um programa aparentemente mais voltado a questões de ordem poética e metafórica, como é o do espaço Sagrado, ainda que este não estivesse no centro das preocupações plásticas do respectivo século (*Cf.* Lima Jr., 2016, p. 05). Em que pese a ruptura observada na narrativa da história arquitetônica do século XX no que se refere à tipologia das obras de caráter religioso – devido à crença de que a convergência do desenvolvimento econômico, da educação e da liberalização política gerariam sociedades sempre mais secularizadas –, a modernidade não passaria isenta pelas questões relativas à transcendência, tornadas ainda mais enigmáticas (*Cf.* Lima Jr., 2016, p. 17).

Embora a historiografia e também a crítica da arquitetura moderna, na primeira metade do século XX, fujam à análise ou divulgação de seu repertório, muitos arquitetos modernos passaram pelo paradoxo existente entre uma teoria secularizante e a ininterrupta solicitação de projetos com demandas religiosas, necessitadas de tradução material para as suas aspirações internas ligadas à dimensão espiritual. Le Corbusier é o exemplo citado pelo autor, pois aquele arquiteto expõe em sua obra a conexão entre a expressão poética e a sensibilidade religiosa. Assim, a hipótese da secularização decorrente da modernidade obteve menos aplicação do que se esperava a esse respeito. Isso é atestado por um dos maiores intérpretes da modernidade, o filósofo Jürgen Habermas. Contudo, as certezas na racionalidade indestrutível abrem espaço para o “mistério”, a partir das orientações da ciência relativista (*Cf.* Lima Jr., 2016, p. 18).

As sociedades modernas têm diversas formas de manifestação do Sagrado que, por sua vez, é inerente ao conceito de religião. Isso o faz presente tanto na identidade cultural como no foro pessoal. Por trabalhar a dimensão do Sagrado como uma evidência cultural, Lima Junior leva em consideração também a produção da arquitetura analisando aspectos mais abrangentes mediante a recepção da metáfora e da poesia e, por conseguinte, dos aspectos que ultrapassam a própria disciplina. Nesse sentido, a arquitetura religiosa moderna, compreendida como meio de expressão da realidade humana, auxilia o homem moderno a encontrar-se consigo mesmo e com a sua realidade transcendente. As abordagens econômicas, políticas e tecnológicas são importantes para o estudo da disciplina; no entanto, outras se tornam igualmente relevantes na medida da necessidade humana de visibilidade para o imaginário de sua fé, instigando, então, a arquitetura religiosa moderna à investigação de novas formas para torná-las compatíveis aos anseios transcendentais do homem moderno. Por isso, uma abordagem tipicamente funcional já não satisfaz tanto quanto antes, pois a função arquitetônica está articulada com outras realidades circundantes mostrando que se trata de algo mais complexo do que a divisão das atividades mentais em científicas – alicerçadas na razão – e as artísticas – fundamentadas na emoção, no espírito e na intuição. O longo caminho percorrido para a compreensão crítica das classificações simplistas da linguagem arquitetônica obteve repercussão mais assinalada a partir da abertura religiosa para a arte moderna, cujas expressões modificavam significativamente os padrões iconográficos tradicionais.

Ressalta-se que a construção de templos ao longo da história esteve profundamente baseada no exercício litúrgico, para o qual era necessária uma ambientação compatível

com as expectativas de cada período religioso e também social. No que se refere à modernidade, houve várias mudanças no projeto de uma Igreja. Entre os exemplos, nota-se a influência do Concílio Ecumênico Vaticano II (1962-1965) pela importante reflexão sobre a religião cristã e as alterações referentes à liturgia sentidas na produção artística e arquitetônica das Igrejas Católicas e, por extensão, das Igrejas Protestantes. Nos documentos conciliares há orientações para que as edificações dos novos espaços Sagrados façam uso da arte e arquitetura de seu tempo. Na Constituição *Sacrosanctum Concilium* há recomendações para que as construções observem os aspectos funcionais no sentido de facilitar as ações litúrgicas (Cf. Lima Jr., 2016, pp. 39-40). Entretanto, o funcionalismo litúrgico preocupava-se – para além dos requisitos programáticos e físicos das edificações, como a acessibilidade, acústica, capacidade e visibilidade – com as implicações simbólicas da relação com o transcendente. A forma era traduzida pela arquitetura religiosa a partir de sua finalidade: o “invisível” que era tratado como simbólico, monumental ou poético (Cf. Lima Jr., 2016, p. 41). Em linhas gerais, as respostas estiveram distantes da homogeneidade, no entanto, os seus exemplares alternaram-se entre soluções funcionais ou simbólicas.

Lima Junior transita pelas obras dos grandes mestres da arquitetura religiosa moderna a fim de demonstrar a permanência da realidade transcendente mesmo no contexto dito secular, com ausência de significantes religiosos formais; mas, visíveis por meio de projetos e construções voltados ao novo caráter do espaço Sagrado, através de suas intenções poéticas e plásticas. Então, após a exaustiva concentração no repertório internacional, aproxima-se da produção religiosa paulista, cuja orientação está vinculada àqueles pressupostos modernos. Por tratar-se do nosso objeto de estudo, ater-nos-emos aos elementos constitutivos dessa expressiva transformação na arquitetura religiosa paulista, especificamente a cidade de São Paulo. No Brasil, há vários exemplos de cidades formadas a partir de um núcleo religioso desde a chegada dos portugueses às nossas terras. As primeiras igrejas têm as suas origens dedicadas às ações missionárias realizadas nos séculos XVI e XVII, pelas ordens dos jesuítas, franciscanos (capuchinhos), carmelitas e beneditinos. Impulsionadas pela Contra Reforma e pelo Concílio de Trento, as respectivas ordens de fé católica promoviam a catequização de indígenas e infieis. Após a sua expansão na Europa, a Companhia de Jesus envia alguns membros de Portugal para as terras brasileiras, com chegada em 1549. Os missionários jesuítas trazem consigo os referenciais arquitetônicos dos templos que lhes eram conhecidos na Europa, embora respeitassem as diferenças topográficas e a escassez de recursos para a execução de seus projetos nas novas terras. O futuro Estado de São Paulo é formado pelo povoamento fundado por Martim Afonso de Souza em 22 de janeiro de 1532, chamado Vila de São Vicente. Alguns religiosos desse vilarejo vão até o Planalto de Piratininga e, à altura de 800 metros, fundam a cidade de São Paulo, sob o incentivo dos padres jesuítas Manuel da Nóbrega e José de Anchieta, em 1554. Registros históricos assinalam que no local foi celebrada a missa inaugural, em 25 de janeiro, data da conversão de São Paulo, motivo pelo qual a incipiente povoação recebeu o nome de São Paulo de Piratininga.

Conforme assinalado anteriormente, as construções estavam condicionadas aos recursos locais. Contudo, o barro era a melhor opção para as primeiras edificações, entre as quais estão o Pátio do Colégio, a Capela de São Miguel, o Convento de São Francisco

de Assis e o Mosteiro da Luz, igualmente testemunhas das primeiras construções religiosas erigidas na cidade de São Paulo. É na junção do conhecimento português sobre técnicas e formas construtivas com os saberes regionais que se dá a construção dessa cidade e o desenvolvimento da principal técnica construtiva da vila de São Paulo, a taipa, levada adiante até meados do século XIX. Já no final deste e início do XX, ocorreram intensas demolições e remodelações na cidade, atingindo os templos religiosos. Algumas testemunhas do passado ainda contêm peças do período remoto, preservando a identidade do espaço religioso em sua materialidade (Cf. Lima Jr., 2016, p. 90). O longo processo de reorganização arquitetônica também passa pela modernidade, na qual os profissionais da área “entenderam que um sistema arquitetônico racional e lógico não poderia ser distanciado de um sistema formal significativo”. Os grandes arquitetos modernos, escapando ao que Norberg-Schulz chama de funcionalismo vulgar, “viram a necessidade de encontrar metáforas a partir dos sólidos puros”. Alguns conseguiram poeticamente trabalhar com as formas abstratas, atribuindo-lhes “maneiras para despertar um caráter espiritual, sem deixar de ser modernas” (Cf. Lima Jr., 2016, p. 175). Segundo Lima Junior, a compreensão da moderna arquitetura religiosa paulista passa pelo cruzamento entre a estética do concreto aparente e a possibilidade poético-simbólica dela resultante. Contudo, os aspectos básicos da arquitetura moderna, embora mantidos, seriam ressignificados nos seguintes aspectos: forma, material e programa. A preocupação estava centrada na experimentação de espacialidade e forma, a partir das possibilidades simbólicas captadas pelo programa eclesial (Cf. Lima Jr., 2016, pp. 178-179).

A função revelante do concreto aparente dos templos religiosos destacados em nosso artigo – São Domingos (1953) em Perdizes, a de Santa Maria Madalena e São Miguel Arcanjo (1955) na Vila Madalena e a de São Bonifácio (1965) na Vila Mariana – tem relação com o aspecto espacial assinalado anteriormente, visto que as dimensões das suas construções, além de comportar numeroso público, também proporcionam a acolhida pela sua amplitude arquitetônicas, a partir da qual não se observa afunilamento que remete à ideia de diminuição ou de estreitamento. Adentrar espaços largos, por sua vez, alude ao desejo de infinito paradoxalmente proporcionado pela finitude das linhas espessas e sua concretude. O cotidiano humano adquire nova perspectiva à medida do “mergulho” nesse anseio por amplitude, porém, interior.

Os contornos materialmente determinados revelam as nuances da criatividade artística em traduzir parte da realidade humana captada sob as diferentes visões no contexto da arte brutalista. Se as formas estão solidamente postas no concreto aparente, o mesmo não se dá com as limitações exteriores da matéria humana, pois estão naturalmente propensas ao movimento. A busca por amplitude interior, que brota do mais profundo do ser em constante movimento, encontra no silêncio dos templos religiosos a possibilidade para “sentir” o infinito, onde repousa o sentido mais latente de Sagrado, mediante as próprias condições humanas, sem obrigação e sem injunção.

Ressalta-se também que cada igreja local reúne elementos conjugados em imagens e símbolos que potencializam ainda mais os sentidos humanos em sua relação com o Sagrado. A comunicatividade da estética do concreto aparente pode ser estabelecida do conjunto arquitetônico a um ponto destacado intencionalmente ou observado em

particular. Alguns exemplos nessa direção são o arco na entrada da Igreja São Domingos, que faz alusão à origem e destino do ser humano, este gerado na terra do seu próprio retorno após a morte; e a utilização de luz natural para a iluminação diurna do interior da Igreja Santa Maria Madalena, através das amplas aberturas na parte superior dos fechamentos de concreto. Nota-se a relação entre o céu e a terra: o em cima com abundância de luz e o embaixo, matéria obscura, sob o clarão celestial, desmaterializado (Cf. Lima Jr., 2016, p. 184). A luz natural também será “ferramenta de projeto” na Igreja São Bonifácio. A cruz acima do altar, em seu interior, formada por quatro perfis metálicos em L, está sob a intensa luz natural, sugerindo o “evento dramático no espaço”, pois se trata da imagem simbólica da cristandade. (Cf. Lima Jr., 2016, p. 232). A função revelante dos templos religiosos não se restringe aos projetos arquitetônicos com vista à edificação para a garantia de sua funcionalidade; mas, ultrapassa-os à medida da interação humana que lhes resignifica constantemente.

Conclusão

O ser humano vive num processo perene de sedução pela arte. Essa força de sedução é o espelho da sua situação-limite e de suas possibilidades inatas que, em última instância, constituem a sua busca mais profunda. A obra de arte possui um vasto campo de gravitação de sedução e encantamento. E, como afirma Gadamer, “a experiência da arte jamais compreende apenas um sentido cognoscível, a obra de arte que diz algo confronta-nos com nós mesmos” (GADAMER, 2010, p. 07). O ser humano é incapaz de conhecer-se a si mesmo por um processo direto sem as mediações interpretativas dele mesmo. Na obra de arte, tudo o que ela tem a dizer encontra-se presente nela mesma e constitui propriamente sua fenomenalidade. A arte é inerente ao contexto das religiões, presente desde a construção dos textos fundadores de uma fé até a construção de um espaço arquitetônico em que o Sagrado é expresso. Nas palavras de Ricoeur, pensar o Sagrado em termos de arte arquitetônica é compreendê-lo configurado como tal numa real expectativa de sentido (Cf. Ricoeur, 1982, p. 74). Nesses termos, o filósofo sugere que é preciso assumir a ideia do Sagrado no sentido de Otto, como algo dado à consciência, não como algo absoluto, mas algo em si mesmo. Na economia da obra de arte, a arquitetura também se apresenta como um caminho de acesso ao Sagrado, porém, sem obrigação e sem injunção. O Inefável, o Sagrado, o Divino, o Transcendente, têm um caráter de incoação, de indiferenciação que está justamente acima da obra de arte (Cf. Ricoeur, 1996, p. 07).

Nessa perspectiva, falar de uma função revelante do concreto aparente dos templos religiosos e sua simbólica do Sagrado, estabelecendo diálogo entre a hermenêutica da arte de Ricoeur e a Arquitetura Moderna, implica buscar a sua expectativa de sentido, seu esboço de totalidade, seu significado profundo, a fim de compreender o “mundo novo” oferecido pela obra de arte. Desse modo, a simbólica do Sagrado realiza-se como o laço invisível que se tece na intermitência da presença e da ausência, o que valida a ideia de que é a imaginação a condição por excelência para se acolher o “mundo novo” oferecido pela obra de arte com seus diversos códigos simbólicos. Em Ricoeur, a palavra

“mundo” designa uma possibilidade de habitar, o que permite dizer que a obra de arte tem o poder de figurar de novo o nosso mundo; ela revela-se, por sua vez, capaz de ser um mundo. Já a palavra imaginação ganha uma conotação toda especial, uma vez que é uma dimensão humana que permite uma transfiguração subjetiva, abertura à autocompreensão que a narrativa desvela (*Cf.* Azevedo, Castro, 2002, p. 301).

Desta feita, a marca mais revelante da obra de arte religiosa é o tempo atualizado da sua interpretação, pois mesmo sendo fruto da intenção dos seus autores, os templos religiosos modernos transbordam essa intenção. É a situação contextual a causa da sua autonomização. Então, assim como o texto, escapa por si mesma da intenção dos seus autores e a abre às interpretações mais distintas e fecundas num autêntico horizonte de possibilidades. Com sua função revelante, os templos religiosos modernos anunciam a vitória da revelação sobre o desconhecido, uma vez que a obra em si tem o destino da revelação do reencontro e do reconhecimento. Por outro lado, as ressurgências simbólicas do Sagrado se expressam no resgate do sentimento de pertença à obra de arte, uma vez que o Sagrado imprime suas marcas e seus contornos na contingência da história e nas diversas espacialidades assumidas. Se uma obra de arte cria as suas próprias influências, isso se dá na medida em que a relação de alteridade é estabelecida entre a arte e o observador/receptor.

É nesse contexto que consideramos que distanciar-se do sentimento de pertença da manifestação do Sagrado é aniquilar o caráter e a relação dialógica entre o fenômeno que se manifesta e a quem ele se manifesta. Os espaços sacros não podem ser encarados como meros objetos observáveis e inertes. São obras vivas, pois são possuidores, em si mesmos, daquela fusão de horizontes tipicamente fenomenológica anunciada por Ricoeur, que envolve a relação intencional, não impositiva da obra, e o horizonte receptor do observador, agora seu intérprete. O que se busca na arte religiosa moderna, nos templos construídos com concreto aparente, é “o mais tarde da obra”, aquilo que se revela, a sua referência temporalmente recebida. A arquitetura brutalista contém em sua gênese “uma poética da economia”, termo que revela o uso de materiais de baixo custo, racionalização do projeto em torno de um elemento de construção. Por outro lado, essa arquitetura se apropria da semântica das palavras metáfora e poética, ambas artefatos linguísticos que exprimem o que é inexprimível. Na economia da obra de arte, a arquitetura também se apresenta como um caminho de acesso ao Sagrado, porém, sem obrigação e sem injunção. O inefável, o Sagrado, o Divino, o Transcendente, têm um caráter de incoação, de indiferenciação que está justamente para além da obra de arte com sua simbólica que dá o que pensar. Nas palavras de Ricoeur: “é a crença de que a linguagem que suporta os símbolos é menos falada pelos homens que falada aos homens, que os homens são nascidos no seio da linguagem, em meio da luz do logos que ilumina a todo homem que vem a este mundo” (Ricoeur, 1965, p. 38).

Se estamos à procura da manifestação e percepção do Sagrado na arte moderna, nos templos modernos do concreto aparente, temos aí a exposição ordenada da ideia de Ricoeur sobre a questão de sua função revelante: o equilíbrio sutil das virtualidades iconoclastas desses templos está vinculado a certo renascimento do Sagrado e de seu simbolismo presente nesta espacialidade e localidade construída pelo homem, onde ele mesmo pode encontrar-se com o Sagrado, o Inefável, o Totalmente outro, o Divino

ou o próprio Deus. Cada um o nomeará como o tem experimentado, pois como diz Ricoeur, “sem o apoio e o reforço do Sagrado cósmico e vital, a palavra torna-se abstrata e cerebral” (Ricoeur, 2008, p. 86).

Referências

Arquitetura brutalista se popularizou no Brasil na década de 1960. Publicado em 8 de setembro de 2013. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2013/09/1337952-estilo-arquitetonico-brutalista-se-popularizou-no-brasil-na-decada-de-1960.shtml>> Acesso 25 mar 2019.

Arquitetura Paulista Brutalista 1953-1973. Disponível em: <<http://www.arquiteturabrutalista.com.br/index1port-conceitos.htm>>. Acesso 25 mar 2019.

AZEVEDO e CASTRO, Maria Gabriela. Imaginação em Paul Ricoeur. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.

COLOMBRES, Adolfo. Poética de lo Sagrado. Una introducción a la antropología simbólica. Buenos Aires: Ediciones Colihue S. R. L., 2015.

COSTA, Lúcio. A Arquitetura dos Jesuítas no Brasil. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/cap/ars16/v8n16a09.pdf>> Acesso 21 mar 2019.

ELIADE, Mircea. Imagens e Símbolos. Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

FAUSTI, Silvano. Ermeneutica teologica. Fenomenologia del linguaggio per una ermeneutica teologica. Bologna: EDB, 2012.

GADAMER, Hans Georg. Hermenêutica da obra de arte. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur_linguagem_hermeneutica_estetica
Acesso 31 mar 2019.

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupos635906/arquitetura-nova> Acesso 31 mar 2019.

KOURY, A. P. Arquitetura nova brasileira. Um debate sobre sistemas construtivos e desenvolvimento nacional. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.188/5919>>. Acesso 3 jan 2019.

LIMA JUNIOR, Márcio Antonio. O traço moderno na Arquitetura Religiosa Paulista. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2016.

OTTO, Rudolfo. Lo Sagrado. Buenos Aires: Claridad, 2008.

RICOEUR, Paul. Philosophie de la volonté 2. Finitude et culpabilité 1. L'homme faillible. Paris: Aubier, 1960.

_____. Philosophie de la volonté 2. Finitude et culpabilité 2. La symbolique du mal. Paris: Éditions Aubier, 1960.

_____. Freud: una interpretación de la cultura. México: Siglo XXI, Editores. S.A., 1970.

_____. “La métaphore et le problème central de l’herméneutique”; Revue philosophique de Louvain 70, 1972.

_____. Creativity in language. Word. Polysemy. Metaphor, PT 17 (1973), 97-111.

_____. “Poétique et symbolique”. In: Initiation à la pratique de la theologie I ed. B. Lauret – F. Refoulé, Paris, 1982.

_____. A metáfora viva. Porto: Res, 1983.

_____. Leituras 3. Nas fronteiras da filosofia. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. Fe y filosofia. Problemas del lenguaje religioso. Buenos Aires: Prometeo, 2008.

_____. Escritos e Conferências. São Paulo: Edições Loyola, 2016.

ZEIN, Rute Verde. Brutalismo, sobre sua definição. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.084/243>>. Acesso 15 jan 2019.

Recebido: 11 de fevereiro de 2019.

Aprovado: 11 de março de 2019.