

A TRINDADE ARQUITETANDO O SAGRADO: A MODERNIDADE DAS CATEDRAIS DE LE CORBUSIER, NIEMEYER E ANDO

Ramsés Albertoni Barbosa

1. PENSANDO A ARQUITETURA

A arquitetura surgiu da primeira moldagem consciente de lares, monumentos e cidades, há cerca de oito ou nove mil anos. *Arkhitékton* era o nome que os gregos davam ao mestre de obras, uma vez que a arquitetura era considerada a origem das artes plásticas. As construções humanas representam o espírito da sua época ou, mais do que qualquer outra criação humana, as relações sociais. A arquitetura é a arte ou ciência de projetar espaços organizados, por meio do agenciamento urbano e da edificação, para abrigar os diferentes tipos de atividades humanas. Seguindo determinadas regras, tem como objetivo criar obras adequadas a seu propósito, visualmente agradáveis e capazes de provocar um prazer estético. No século I a.C., Vitruvii (1997) determinou as três condições básicas da arquitetura: *firmitas, utilitas e venustas* (resistência, funcionalidade e beleza). Segundo Le Corbusier,

A arquitetura arrasta com ela tudo aquilo que deriva do fenômeno visual, tudo aquilo que este constrói, desde o objeto comum da produção contemporânea até os equipamentos dos portos, das vias aquáticas, terrestres, ferroviárias e aéreas, e das cidades, das fazendas, das aldeias. Tal é o programa da arquitetura. Eu afirmo que é um objetivo imenso que apela para todas as nossas energias. [...] A obra de arte é uma presença ilustre. Essa virtude de caráter ilustre deve estar no espírito das coisas. Eu estendo a minha simpatia, s meus desejos e a minha avidez a tudo aquilo que constitui o ambiente que meus olhos medem, e não desejo reivindicar das pessoas que constituem este ambiente mais do que uma linha de conduta: o senso de responsabilidade. (Le Corbusier, 1987, p. 12).

A arquitetura é reciprocamente influenciadora e influenciada pelos incontáveis aspectos da sociedade, sendo assim passível de análises que expressem o contexto, bem como as necessidades de cada época, sendo a contemporânea tão multifacetada que exige uma maior dedicação aos variados parâmetros derivada das inúmeras experiências anteriores. Com relação à religião, enquanto sistema simbólico, deve-se considerar que ela é estruturada na medida em que seus elementos internos relacionam-se entre si, formando uma totalidade coerente, capaz de construir uma experiência. As categorias de sagrado e profano, material e espiritual, eterno e temporal, o que é do céu e o que da terra, funcionam

como alicerces sobre os quais se constrói a experiência vivida (Bourdieu, 1990). No que tange ao processo de transfiguração das relações sociais, as práticas e representações religiosas não são simples camuflagem ideológica de instituições ou de interesses de classes, uma vez que são produções internas do campo religioso que, pelo efeito da consagração, as tornam irreconhecíveis enquanto produção humana e arbitrária, assegurando sua reprodução enquanto sobrenaturais. Segundo Bourdieu,

[...] o campo religioso é um espaço no qual agentes que é preciso definir (padre, profeta, feiticeiro, etc.) lutam pela imposição legítima não só do religioso, mas também das diferentes maneiras de desempenhar o papel religioso. [...] Todo campo religioso é o lugar de uma luta pela definição, isto é, a delimitação das competências, competência no sentido jurídico do termo, vale dizer, como delimitação de uma alçada. (Bourdieu, 1990, p. 120).

Pelo trabalho religioso são produzidas e objetivadas práticas ou discursos revestidos de sagrado, os quais respondem a uma necessidade de expressão de um grupo social, socializando-se como crenças e práticas do respectivo grupo, superando assim a especulação de esfera tão somente subjetiva. Por conseguinte, de acordo com Müller (2006), desde os primórdios da arquitetura religiosa cristã, a Itália desempenha um importante papel na história da arquitetura eclesiástica, cujo constante esforço de divulgar a fé católica se deu em duas vias, distintas e inter-relacionadas, o apego ao legado classicista e a propensão de se construir templos simplórios e/ou eloquentes. Segundo Scottá

O principiar da busca pelo sagrado confunde-se com o próprio surgimento da humanidade. E gradualmente, de acordo com a época vivida e a cultura de cada agrupamento, foram se intensificando os diversos modos de manifestar esta noção do sagrado. Em consequência desta organização, passou a existir a necessidade do “lugar sagrado” – e surgiram os templos dedicados à adoração, à submissão e à celebração do poder divino. (Scottá, 2010, p. 14).

A palavra *templum* possui primeiramente o significado de recinto, zona, cercada, separada e, mais tarde, empregada no sentido de edificação sagrada, divina, construída sobre lugares previamente percebidos como sagrados que buscavam reconstruir o espaço cósmico, o centro como lugar sagrado por excelência (Frade, 2007). No início, os cristãos não se preocupavam em ter um local específico para o culto, e o termo Igreja (*Ecclesia* –

Ekklesia) designava a assembleia em função de cultivar o cristianismo, cujas pessoas reunidas formavam o verdadeiro templo espiritual de Deus.

No início do século XX, conforme Scottá, acreditava-se

[...] que não havia sentido na procura de uma nova arquitetura, sustentando que as igrejas existentes eram o modelo adequado a ser seguido e repetido. Mas começou-se a discutir esta prática em busca de uma adaptação às novas formas arquitetônicas e às novas técnicas de construção não somente nas igrejas católicas, como também nas protestantes. (Scottá, 2010, p. 28).

A arquitetura religiosa deste século recebe críticas contumazes, dentre elas a de Estima (2007), que diz o século XX inverteu o princípio ético e metodológico relacionado à intervenção do arquiteto crente, pois banalizou a nobreza do ato que lhe estava implícito.

Perdeu-se o encanto e a especificidade que caracterizava a Arquitetura Religiosa e relativizou-se a sua importância. O sentido ético e religioso, que estava subjacente à vocação, foi destituído de significado e o acto mágico, implícito a estes edifícios, desapareceu, tal como o prestígio de ser o arquitecto eleito. A autoria dos edifícios deixou de ser da responsabilidade do arquitecto, verificando-se que, numa elevada percentagem dos casos, o seu autor, ou é o engenheiro civil, ou o desenhador técnico, ou o próprio construtor civil. Qualquer técnico passou a estar habilitado a “desenhar” tais edifícios, mesmo sem formação académica, ou conhecimentos específicos de liturgia. Os poucos arquitectos que têm actuado neste domínio são arquitectos sem especialização, que não fazem distinção entre um espaço de celebração e um espaço de diversão. Verifica-se que a filosofia do projecto de uma igreja, ou de uma sala de cinema, é a mesma. (Estima, 2007, p. 157).

No entanto, após a Primeira Guerra, de acordo com Müller (2011), a arquitetura eclesial se tornou interessante em razão da coincidência do movimento litúrgico reformista com o estabelecimento da poética arquitetural moderna, com ênfase especial na arquitetura de Perret e na construção, com escassos recursos financeiros, da emblemática Igreja de *Notre-Dame de Consolation* em *Le Raincy* (Paris – 1922-1923). Esta igreja é reconhecida como a primeira expressão eclesial moderna total do século XX, um marco do período pela síntese formal e essência espacial do concreto bruto. Conforme Müller,

Raincy conjuga a história como lição com parte das aspirações impulsionadas pela modernidade, através do acréscimo de tudo o que era tradicionalmente válido, concomitantemente à supressão de tudo o que

era então supérfluo, impondo a simplicidade formal e a lógica material reclamada pela razão moderna, mesmo em ocasião improvável, pelo constrangimento de meios a que estava submetido o arquiteto.

Longe de criar espaço pela limitação de recursos, a sinceridade construtiva, a fidelidade à lógica do concreto, a perfeita visibilidade do altar e a unidade espacial constituem Notre-Dame Du Raincy como passo definitivo na arquitetura religiosa do século XX, desde onde fora impossível voltar atrás. (Müller, 2011, p. 161).

Em 1955, por iniciativa do Cardeal Lercaro, realiza-se o I Congresso Nacional de Arquitetura Sagrada que divulgou o corpo doutrinário cujos princípios orientadores estavam mais afinados com o movimento reformador da liturgia cristã (Müller, 2006). A partir da Encíclica Papal *Mediator Dei* (1956), começou a funcionar, junto à Comissão das Novas igrejas, o Centro de Estudos de Arquitetura para a Comunidade Cristã que congregou arquitetos interessados na discussão estimulada, igualmente, pela Revista *Chiesa e Quartiere*. Conforme Vaccaro,

A Igreja Católica, em sua longa história, manteve dentre os diferentes estilos algumas características essenciais, tanto litúrgicas quanto psicológicas. [...] Pessoalmente, e sem reservas, acredito que a arquitetura religiosa deva ser a arquitetura moderna. No entanto, sinto que a Igreja seria sábia em rejeitar todo estilo formalizado, destinado a perder a validade em pouco tempo. Mais que uma busca ansiosa pelo estilo, a arquitetura deve procurar ser expressão viva e sincera da vida contemporânea e das técnicas de construir. Assim sempre foram as grandes criações do passado. (Vaccaro, 1959, p. 145).

Destarte, a partir do Concílio Vaticano II (1962-1965), o catolicismo se transformou em direção à aceitação da modernidade e os espaços das igrejas passaram a ter a finalidade de aproximar as pessoas da Divindade.

2. LE CORBUSIER

Le Corbusier é considerado o arquiteto-urbanista mais importante do século XX, porquanto, a partir do Movimento Modernista, influenciou as diversas experiências arquitetônicas desenvolvidas ao longo deste século que primam pela renovação das características expressivas, pela racionalização dos elementos e pela simplicidade funcional (Frampton, 1981). Ao conciliar as polaridades contidas nos elementos que caracterizam a modernidade – arte-técnica, regra-arbitrariedade, geometria-natureza, luz-sombra, continuidade-ruptura –, Le Corbusier revolucionou a maneira de pensar, projetar, construir e sentir a arquitetura e a cidade (Benevolo, 1979). A partir dos *cinco preceitos*,

durante sua fase purista, Le Corbusier formula a sintaxe inovadora que identifica a arquitetura moderna, quais sejam, a casa sobre pilotis, a planta livre, a fachada livre, as janelas em fita e o terraço-jardim. No entanto, a partir dos projetos de ampliação do Rio e de Argel, introduz-se uma mudança na poética do arquiteto-urbanista, porquanto abandona progressivamente o estilo abstrato e austero da estética purista e desconfia dos progressos técnico-industriais. Ao redescobrir a ordem natural das coisas, Le Corbusier formula construções *brutalistas* que se apropriam de materiais rudes, principalmente o concreto bruto, que geram os *objetos estéticos*, ou seja, estruturas de formas livres em que coexistem elementos dispares cuja inspiração advém de técnicas construtivas espontâneas e soluções tecnologicamente avançadas (Montaner, 2002).

A pesquisa do arquiteto-urbanista se estende ao longo dos anos 1950 na construção do Convento de *La Tourette (Lyon)*, porquanto ao rigor absoluto imposto pelo comitente se une a busca por um *espaço inefável* em que a execução da emoção plástica é obtida através de um sábio uso da luz como material construtivo. Na Capela de *Notre-Dame-du-Haut (Ronchamp)*, Le Corbusier deixou que as sugestões oferecidas pelo contexto guiassem sua arquitetura de formas esculturais, cujas curvas criam uma espacialidade pulsante ao se dirigirem para os quatro pontos cardeais.

O Convento de *La Tourette* foi encomendado a Le Corbusier pelo padre Le Couturier. O complexo conventual se desenvolve em torno de um quadrado composto por volumes que se dispõem ao redor de um *hortus conclusus*, compreendendo a igreja, a casa paroquial, as salas de aula, a biblioteca, o refeitório e as celas monásticas. Ao caracterizar a vivência religiosa num convento, Le Corbusier projetou um conjunto arquitetônico articulado segundo três grandes vivências, quais sejam, a individual, a coletiva e a espiritual, correspondentes à sobreposição de três morfologias diferentes: disposição regular das celas com vista para o exterior, planimetria livre dos espaços comuns e bloco isolado dos edifícios de culto, com a igreja, a cripta, o oratório e a sacristia. Os volumes compactos e unitários formam um conjunto com alguns volumes secundários de formas plásticas, principalmente os *canhões de luz* que se estendem para o alto no intuito de capturar a energia do sol e levá-la às capelas, enfatizando a estabilidade da geometria de partida.

Além de ser uma das arquiteturas mais simbólicas da obra total, a Capela de *Notre-Dame-du-Haut* é o primeiro edifício no qual Le Corbusier lida com o tema do sagrado. Segundo o arquiteto-urbanista,

A arquitetura tem destinos mais sérios; pode alcançar o sublime, toca os instintos mais brutais com a sua objetividade, incita as faculdades mais elevadas mediante a sua própria abstração. A abstração arquitetônica tem isso de peculiar e de magnífico: enraizada no fato brutal, o espiritualiza, porque o fato brutal não é outro senão a materialização, o símbolo da ideia possível. O fato brutal é passível de ideia apenas por meio da ordem que se projeta nele. As emoções que a arquitetura suscita emanam de condições físicas inelutáveis e irrefutáveis, hoje esquecidas. (Le Corbusier, 2002, p. 45).

A Capela está situada no topo da colina de Ronchamp, onde existia, até a Segunda Guerra Mundial, um santuário de origem medieval em homenagem à Virgem Maria. O clérigo Lucien Lendeur, em 1950, deu a tarefa, ao arquiteto-urbanista, de reconstruir um novo local de peregrinação. O fundamento da obra é a relação imprescindível que estabelece com a paisagem orgânica que a circunda, cuja espacialidade está agenciada entre o contrair e o expandir. Segundo o arquiteto-urbanista,

A arquitetura é condicionada pela topografia, geografia. Assim, ela abraça a paisagem e a expressa. Ela constitui uma unidade com a natureza. A arquitetura é condicionada pelo espírito de uma época. O espírito de uma época é feito da profundidade da história, da noção do tempo presente e do discernimento do futuro. (Le Corbusier, 2002, p. 99).

Na Capela de *Notre-Dame-du-Haut* a celebração simultânea de vários serviços litúrgicos é possibilitada pela tríplice construção de uma nave central circundada por três pequenas capelas laterais, situadas dentro de torres semicilíndricas que capturam a luz do alto. Segundo Niemeyer, a Capela de *Ronchamp*

Agora, com a Capela de *Ronchamp* realizada, sabemos que o velho mestre atingiu o seu objetivo, e que hoje, mais jovem do que nunca, a todos oferece o poder criador do seu talento e da sua fantasia. [...] É como que um movimento de libertação há muito desejado, e que se afirma agora com o ímpeto criador do seu talento e da sua invulgar personalidade. É, em síntese, a predominância da forma plástica, sugerindo e dirigindo todo o planejamento, a imaginação do artista se expandindo pura e espontânea em busca de beleza e harmonia. (Niemeyer, 1956, p. 43-45).

O espaço *inefável* capaz de gerar a *emoção plástica*, feita de luz e de silêncio absolutos, é possível em função do projeto arquitetônico cuja nave central permite a

entrada da luz por meio de fendas sutis feitas na estrutura espessa da parede sul, o que provoca uma fusão sinestésica dos sentidos.

3. OSCAR NIEMEYER

A arquitetura de Niemeyer é marcada pelo alto grau de liberdade e imaginação, características que a destacam em meio às restrições formais subjacentes ao formalismo moderno europeu de inícios do século XX (Tassinari, 2001). Sua inventividade formal surge associada à informalidade e amadorismo próprios ao meio social da classe média carioca no Brasil. Ao trabalhar com a maleabilidade do concreto armado, Niemeyer combina fatores de liberdade, imaginação, informalidade e inteligência icônica no uso de uma matéria plástica próxima da tradição escultórica da modelagem de volumes *in loco* que possibilita a produção de peças únicas e singulares, cujo traço marcante é a delicadeza da escala. Conforme o arquiteto,

[...] terminada uma estrutura, nada se sabia da arquitetura que a devia completar e que vinha depois como coisa secundária. Uma inspiração do rigorismo técnico, um equívoco que os puristas, com suas estruturas medíocres, sempre aceitaram.

À arquitetura, antecipando-se aos problemas estruturais, caberia a meu ver esta tarefa, para, seguindo as fantasias do arquiteto e com o apuro da técnica, criar o espetáculo arquitetural que os atuais temas reclamam. (Niemeyer, 1992, p. 38).

Em 1958, na Revista *Módulo*, Niemeyer faz uma explícita autocrítica dos pressupostos teórico-arquitetônicos que o orientavam até então, substituindo a tendência excessiva para a originalidade, manifestada formalmente em arranjos com volumes variados e recortados, por soluções compactas, simples e geométricas, resolvidas pelo desenho da própria estrutura (Niemeyer, 2003). O arquiteto busca a sensação de leveza e a caracterização icônica da forma baseadas num calculado ilusionismo estrutural, cujo caráter escultórico depende da criação de condições ideais de visibilidade destas formas que são dadas pelas próprias decisões do projeto.

Niemeyer divide sua arquitetura em cinco partes que possuem, contudo, um sentimento de contestação, quais sejam: primeiro, Pampulha; depois, de Pampulha a Brasília; depois Brasília; depois ainda minha atuação no exterior; e, finalmente, os últimos projetos que realizei em São Paulo. No projeto da Catedral de Brasília, Niemeyer evita as soluções usuais das vetustas catedrais escuras, que lembram o pecado, projetando escura a

galeria de acesso à nave toda iluminada, colorida, cujos vitrais transparentes apontam para os espaços infinitos (Niemeyer, 2000). Comunista e ateu, o arquiteto diz que ideia de um Deus todo-poderoso havia desaparecido do seu pensamento.

Mas a visão de um ser humano tão frágil e desprotegido, diante deste universo fantástico que o cerca, levava-me a acompanhar as conquistas da ciência, empenhada em desvendar os mistérios do cosmo e de nossa própria existência. Contudo, a lembrança daqueles velhos tempos, dos amigos – em sua maioria católicos – que nos frequentavam deixou-me a ideia de que se tratava de gente boa e bem intencionada, que manifestava uma atitude generosa diante da pobreza, sem a revolta que em mim passou a dominar. [...] Quando projeto uma catedral, reconheço que o prazer que sinto em ver uma obra bem realizada é muito menor do que a importância que lhe dão aqueles que vão frequentá-la, pois é ali que acreditam estarem perto de Deus. Para eles, o ser supremo que, onipotente, tudo criou. Eis como eu posso justificar essa contradição que alguns levantam entre a minha posição de comunista e o meu interesse em desenhar obras de caráter religioso. (Niemeyer, 2011, p. 4).

Niemeyer, segundo Scottá (2010), formou uma linguagem própria nos seus projetos de edifícios religiosos, cuja planta central circular é predominante, e se encontram implantados geralmente em sítios isolados.

4. TADAO ANDO

O arquiteto Tadao Ando é um autodidata criado fora das instituições arquitetônicas e sem uma *origem de pertencimento*, cuja poética se desenvolveu na esfera do fazer empírico, constituindo o núcleo de suas motivações profundas o estudo da arquitetura tradicional japonesa e da arquitetura moderna, sob a influência, nomeadamente, de Le Corbusier. Dessa forma, o caráter de sua arquitetura se constrói do choque entre os valores e cânones da estética tradicional japonesa e os do modernismo ocidental, criando um entrelaçamento de condicionamentos que não faz uso da recusa de culturas, mas busca um equilíbrio para as características. Conforme o arquiteto,

[...] a arquitetura flutua perenemente entre dois extremos e assume uma forma definida apenas quando sou eu quem o estabelece. Oscila entre interior e exterior, Oriente e Ocidente, abstração e representação, entre a parte e o todo, passado e futuro, simplicidade e complexidade. Não assume nunca uma posição definida. (Ando, 1991, p. 13).

A cultura japonesa é permeada por um princípio de imanência que a predispõe à admissão dos opostos, porquanto não sofreu abalos em sua forma autônoma, constituindo-se um caso raro na história da humanidade (Perniola, 2006). Destarte, a poética de Tadao Ando pode ser interpretada como uma tentativa autônoma de meditar a respeito dos influxos ocidentais no universo da arquitetura inserindo-os no sulco da civilização japonesa. O arquiteto japonês usa o concreto armado como material dominante em suas criações adequando-o aos espaços e conferindo-lhe um caráter cromático, tátil e acústico, em consonância com os materiais tradicionais. Ao recorrer a uma sintaxe paratáctica, constituída de justaposições de formas geométricas puras que são aparentemente estáticas autossuficientes, Tadao Ando projeta uma espacialidade que perde a compostura austera do espaço silencioso cuja *linha da redução* arquitetural possui aspectos da *Minimal Art*, evidenciada nos esforços em busca de um máximo de efeitos com o mínimo de recursos. De acordo com Madia

Una de las posibles motivaciones del Minimalismo arquitectónico, tiene como antecedente la plástica (de prosapia escultórica) de los años 60 en el ámbito norteamericano, donde se dio un movimiento – no corporativo – de acciones bajo el nombre de “Minimal Art” promotoras de objetos e instalaciones teñidas de una gran reducción formal, austeridad de recursos y medios, depuración objetual y material; y un fóbico filtro ornamental como gestos elocuentes de su expresión; aún más: sin voluntad de comunicación alguna. Menos aún de referencias antropométricas o presunciones compositivas. (Madia, 2003, p. 207).

O minimalismo faz uso de materiais industriais ou industrializados cuja construtividade busca o pensamento e as formalizações provenientes do budismo zen, porquanto considera o despojamento como um retorno à desnuda essencialidade da condição humana.

Es una Arquitectura de gestos despojados y geometrías rotundas, de fachadas uniformes y monocromas – que por tal motivo parecen monumentales –, con una obsesiva reducción de toda anécdota o aplicación ornamental, y elocuentemente prismáticas. Así como en el Funcionalismo las relaciones entre la obra construida y su contexto eran virtualmente nulas, y en el Postmodernismo obligatoriamente dialógicas, desde la óptica del Minimalismo podríamos afirmar que esta relación es simplemente neutra. Lejos de promover una claridad estructural, como tampoco una correspondencia en términos de forma-función como valor inmanente (que a partir de aquí deja de serlo) de lo arquitectónico; casi todas estas Arquitecturas se expresan abiertamente, con gran soltura y

neutralidad -como en la plástica minimal- sin la necesidad de significaciones específicas. (Madia, 2003, p. 209).

O minimalismo das criações de Tadao Ando remete mais a aspectos fenomenológicos do que a aspectos metafísicos, cujo purismo formal japonês se associa às suas influências modernas, pois o que lhe interessa é um diálogo com a arquitetura do passado filtrado por sua própria visão e experiência, pois está em dívida com Le Corbusier e Mies van der Rohe, tomando suas criações e ressignificando-as à sua maneira (Gossel; Furuyama, 2007). Tadao Ando faz com que a matéria ressalte o etéreo. Nos elementos naturais das obras de *Water Temple*, o arquiteto utiliza-se da água para corroborar a força deste artifício. Segundo o arquiteto,

A água tem o curioso poder de estimular a imaginação e de nos conscientizar sobre as possibilidades da vida. É uma matéria monocromática, aparentemente pigmentada, mas de fato incolor: um mundo monocromático em que se distinguem gradações infinitas de cor que a própria água reflete, fazendo às vezes de espelho. Acredito que exista uma ligação profunda entre a água e o espírito humano. (Ando, 1991, p. 12).

Na Igreja da Luz, o arquiteto projeta um paralelepípedo de concreto armado, cuja parede do altar possui uma cruz talhada em sua própria estrutura, gerando uma fonte luminosa cruciforme como único símbolo religioso dentro do espaço. De acordo com Tadao Ando,

A arquitetura introduz um objeto autônomo em um local, mas coincide com as redefinições deste mesmo local. Fazer arquitetura é descobrir que tipo de edifício aquele lugar exige.

[...] A arquitetura deve descobrir esses elementos e conduzi-los à luz; deve representar não o que aparece como forma, mas as entidades invisíveis, as disformes – ou seja, o modo de pensar e de sentir que se ocultam naquelas formas –, e empregá-las em um novo contexto, infundindo-lhes uma nova vida. (Ando, 1991, p. 16).

Dessa forma, a luz é usada pelo arquiteto para aumentar a atmosfera religiosa, deixando que a parede do altar filtre a luz silenciosamente sem perturbar o recolhimento dos fieis.

5. ARQUITETANDO O SAGRADO

Ao analisar as catedrais construídas ao longo do século XX pelos arquitetos Le Corbusier, Niemeyer e Ando, interpretando-as como um fenômeno cuja compreensão corresponde à abertura para a experiência das diversas situações que as engendram, começou-se a entender as catedrais como um espaço sagrado de habitação, cuja pesquisa da relação existente entre a ordem religiosa e a ordem arquitetônica, evidenciou como a natureza arquitetônica estabelece forte ligação entre o edifício e o sentido construído, porquanto é um espaço no interior do qual as crenças e as práticas religiosas se articulam e se unem em torno de uma mesma comunidade moral.

Le Corbusier soube corporificar as aspirações modernas, transformando-as em parâmetros originalmente válidos ao apontar rumos inexplorados para a arquitetura, inclusive a religiosa. Segundo Müller,

[...] Corbusier irá demonstrar que há mais numa obra de arquitetura que o retrato da própria função, e que é possível agregar valores espirituais à materialidade da obra quando se tem claro o objetivo de tocar o fundo da emoção humana. [...] Para tanto, era preciso despertar o sagrado através de signos e formas em acordo aos materiais técnicos e aspirações modernas. (Müller, 2006, p. 243).

Os fatores que impulsionaram Le Corbusier a desenvolver os projetos os projetos religiosos após a Segunda Guerra se dividem em três maneiras aparentemente diversas de tratar a dimensão espiritual. A primeira maneira diz respeito à formação recebida na juventude em que associava noções de beleza e verdade a uma visão de mundo idealista, mas não necessariamente cristã. Num segundo momento, no período da guerra, ele explora a sacralidade contida nos símbolos e mitos da natureza. E, por fim, a crença na potencialidade realizadora do homem em produzir obras para a posteridade é imprescindível para se compreender a essência da poética corbusiana ao programa sacro.

A arquitetura de Niemeyer excede os limites impostos pela pragmática disciplinar, porquanto imana-se de valores inefáveis oriundos de crenças em aspectos que dizem respeito à humanidade. De acordo com Underwood,

No modernismo de Niemeyer a criação arquitetônica é um ato essencialmente espiritual: uma resposta à presença monumental da natureza que dá origem a uma poética de formas criadas pelo homem, mas baseadas em linhas naturais. Um ritual intensamente pessoal que, ao mesmo tempo em que liberta o arquiteto, permite-lhe encontrar integração com o universo. (Underwood, 2002, p. 9).

Para o arquiteto Tadao Ando, os dois elementos fundamentais na arquitetura são forma e espaço, sendo que a o primeiro elemento é concreto e, buscar seu fascínio, denota procurar o que é visualmente interessante ou satisfatório; enquanto que o espaço, ao contrário, se relaciona não apenas à visão, à audição e a outros de nossos cinco sentidos, mas igualmente às sensações subjetivas, porquanto é domínio privado de expressão da arquitetura, cuja definição do espaço arquitetônico iluminado pode ser compreendida sob múltiplos aspectos.

Deve-se apreciar que a arquitetura não deve evocar a reação emocional valendo-se exclusivamente da consistência lógica, já que é cogente um tipo de dinamismo que possa destruir a consistência lógica, exigindo o drama da diversidade e do conflito, pois é o observador-usuário quem sente uma reação interna crescer lentamente quando uma ordem geométrica estática adquire uma presença dinâmica em sua consciência. Dessa forma, despertar emoções é um resultado da arquitetura. Assim, ao trabalhar com os fenômenos naturais, como a luz, Tadao Ando arquiteta uma luminosidade que surge dentro de espaços que apresentam simplicidade de formas estimuladoras e inspiradoras da consciência, uma vez que a luz transforma o espaço uniforme em espaço dramático, onde luz e sombra concedem movimento, afrouxam sua tensão e injetam corporalidade no espaço geométrico. Destarte, os variegados modos de expressar o espaço através da luz instituem ricas experiências visuais e revelam formas que não seriam percebidas sem o uso deste recurso (Furuyama, 1997).

Desse modo, o conceito de religião na contemporaneidade diz respeito ao conceito de *arquitetura efêmera*, cujo intuito é apreender as permanências simbólicas alcançáveis pelos arquitetos para dar forma e representação ao templo e identificar as estratégias e signos válidos à prática arquitetural, porquanto cabe ao arquiteto fazer viver as superfícies que envolvem os volumes. Segundo Müller,

O templo é um edifício que, em essência, muito bem se adapta aos cânones estéticos que Niemeyer cultivava; talvez por isso Capela e Catedral, embora programas bastante distintos em extensão e representação, sejam verdadeiras *tour de force* eclesiásticas: tanto quanto fatos estruturais e formais, são poderosas sínteses simbólicas do sagrado, ambos exemplos da técnica a serviço da imagem do templo em seu tempo, e fatos decisivos para o artista – é na Pampulha, principalmente nas curvas da Capela e da Casa do Baile, que Niemeyer se inventa e revoluciona, e na Catedral, tanto quanto nos palácios da nova capital do Brasil, que Niemeyer reinventa-se redentoramente, lançando novas bases para a arquitetura mundial. (Müller, 2006, p. 280-281).

A reflexão a respeito da arquitetura sagrada passa pela questão problemática da representação, porquanto ao contrário das outras artes, a arquitetura não é representativa, não trabalhando segundo o registro da possibilidade ou impossibilidade da representação do Ser. Ao não construir o problema religioso a partir do viés da relação entre o Ser e o mundo visível, o problema da arquitetura religiosa é encontrado no entendimento do que seja justamente este espaço sagrado, pois nesta arte o espaço é o protagonista do fato arquitetônico. Conforme Berger; Luckmann (2001), as experiências estética e religiosa abundam em transições de realidades, pois que são produtores endêmicos de zonas limitadas de significado que se caracterizam por desviar a atenção da realidade da vida cotidiana.

Si bien existen, claro está, desplazamientos de la atención dentro de la vida cotidiana, el desplazamiento hacia una zona limitada de significado es de índole mucho más extrema. Se produce un cambio radical en la tensión de la conciencia. En el contexto de la experiencia religiosa esto se ha denominado, con justeza, “salto”. Es importante destacar, sin embargo, que la realidad de la vida cotidiana retiene su preeminencia aun cuando se produzcan “saltos” de esta clase. El lenguaje, al menos, establece la verdad de esto. El lenguaje común de que dispongo para objetivar mis experiencias se basa en la vida cotidiana y sigue tomándola como referencia, aun cuando lo use para interpretar experiencias que corresponden a zonas limitadas de significado. Típicamente, yo “deformo”, por lo tanto, la realidad de éstas en cuanto empiezo a emplear el lenguaje común para interpretarlas, vale decir, “traduzco” las experiencias que no son cotidianas volviéndolas a la suprema realidad de la vida cotidiana. Esto puede advertirse fácilmente asociándolo con la experiencia de los sueños; pero también es típico de los que tratan de hacer conocer mundos de significado teórico, estético o religioso. El físico teórico nos dice que su concepto del espacio no puede transmitirse lingüísticamente, precisamente lo mismo que dicen el artista con respecto al significado de sus creaciones y el místico con respecto a sus comunicaciones con la divinidad. Sin embargo, todos ellos — el que sueña, el físico, el artista y el místico — también viven en la realidad de la vida cotidiana. Ciertamente, uno de los problemas para ellos más importante consiste en interpretar la coexistencia de esta realidad con los reductos de realidad dentro de los cuales se han aventurado. (Berger; Luckmann, 2001, p. 43-44).

Desse modo, conforme Abumanssur (2000), é uma impertinência falar de espaço sagrado em arquitetura, pois a experiência com o sagrado não diz respeito à arquitetura.

É preciso um olhar descentrado, alheio ao fato arquitetônico, para juntar esses dois conceitos: o espaço e o sagrado. Essa junção é cara aos

antropólogos ou sociólogos que trabalham com religião. É recorrente entre os cientistas sociais a conceituação da experiência religiosa como um rompimento da ordem natural, comum e profana. A experiência com o espaço sagrado é uma experiência religiosa e, a princípio, dissociada de qualquer forma arquitetônica. O espaço sagrado interessa à arquitetura enquanto determinante do uso a ser dado a ele sem que se discuta a sua natureza. (Abumanssur, 2000, p. 186).

O sagrado, como primeiramente formulado por Söderblom em 1913, assume um significado ontológico que representa a esfera complementar ao profano, constituindo o ser em sua totalidade. A partir do profano, o sagrado é aquele totalmente outro, o numinoso, constituindo um fenômeno *sui generis* que, de acordo com Otto, vive em todas as religiões. Destarte, segundo Usarski (2004), a fenomenologia clássica da religião considera que o ser humano é equipado com uma faculdade específica que o predispõe para a sensação da presença do sagrado, cujo

[...] *sensus numinis* possibilita a sensação ambígua do sagrado como *mysterium tremendum et fascinans* (“mistério tremendo e fascinante”). Em outras palavras, o encontro do indivíduo com a essência divina nele provoca, simultaneamente, “sentimentos inexplicáveis de horror e espanto, por um lado, e êxtase irresistível e fascinação, por outro”. Continuamente “tocado” pela essência divina no decorrer da história, o ser humano concretiza sua relação com o sagrado na vida através de símbolos, ritos e expressões estéticas culturalmente pré-estruturadas. Embora as formas diversificadas e variáveis no tempo e espaço constituam o mundo religioso empírico, elas não desviam a atenção de um pesquisador comprometido com o programa da Fenomenologia da Religião, uma vez que sua tarefa mais “digna” é a de transpassar a multiplicidade dos fatos produzidos nos âmbitos de diferentes religiões para compreender a essência da religião. Em outras palavras: na busca de compreensão do sagrado como fenômeno universal, único e transhistórico, os elementos culturais, sociais, filosóficos e práticos constitutivos pela pluralidade das religiões concretas tornam-se secundários ou, até mesmo, irrelevantes em relação ao objetivo final da sua pesquisa. (Usarski, 2004, p. 77).

Dessa maneira, a experiência estética provocada pela arquitetura deve considerar que o significado já não é mais um atributo do objeto em si, porquanto ele se tornou um elemento catalisador de uma experiência religiosa que pertence exclusivamente ao sujeito que experimenta a trajetória de subjetivação dos espaços sagrados (Abumanssur, 2000). Como lugar por excelência, é no templo que os espaços sagrados adquirem sentido e realidade, porquanto guarda um caráter monumental de expressão tangível da permanência,

elevando-o acima das contingências temporais como um referente identitário por atribuir marcas no tempo e no espaço, cuja arquitetura expressa essa sacralidade.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABUMANSSUR, E.S. A arte, a arquitetura e o sagrado. *Revista Ciencias Sociales y Religión / Ciências Sociais e Religião*. Ano 2, n. 2, p. 177-190, set. Porto Alegre, 2000.
- ANDO, T. From periphery of architecture. In: *JA – The japan architect*. 1, p. 12-20, 1991.
- BENEVOLO, L. *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- BERGER, P.; LUCKMANN, T. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2001.
- BOURDIEU, P. *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- ESTIMA, A. A nova vanguarda da arquitetura religiosa fundamentada em valores metafísicos (simbólico-religiosos). *Revista da Faculdade de Letras. I Série vol. V-VI*, p. 153-167. Porto, 2007.
- FRADE, G. *A arquitetura sagrada no Brasil*. São Paulo: Loyla, 2007.
- FRAMPTON, K. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- FURUYAMA, M. *Tadao Ando*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- GOSEL, P; FURUYAMA, M. *Tadao Ando*. São Paulo: Taschen, 2007.
- LE CORBUSIER. As tendências da arquitetura racional e relações de colaboração com a pintura e a escultura. In: TENTORI, R.S.F. *Le Corbusier*. Bari-Roma: Laterza, 1987.
- _____. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- MADIA, L. J. *Introducción a la arquitectura contemporánea*. Buenos Aires: Nobuko, 2003.
- MONTANER, J.M. *As formas do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- MÜLLER, F. *O templo cristão na modernidade: permanências simbólicas & conquistas figurativas*. Dissertação de Mestrado em Arquitetura. Porto Alegre: UFRGS, 2006.
- MÜLLER, F. *O templo cristão na modernidade: 1920/1970*. Tese de Doutorado em Arquitetura. Porto Alegre: UFRGS, 2011.
- NIEMEYER, O. *As igrejas de Oscar Niemeyer*. Rio de Janeiro: Ed. Nosso Caminho, 2011.
- _____. Depoimento (1958). In: XAVIER, A. *Depoimento de uma geração*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- _____. *As curvas do tempo: memórias*. Rio de Janeiro: Revan, 2000.
- _____. *Meu sócia e eu*. Rio de Janeiro: Revan, 1992.
- _____. *A capela de Ronchamp*. Módulo, N° 5, 1956.
- PERNIOLA, M. *Convivenze fra opposti sotto il sol levante. Il Manifesto*. In: *The japanese juxtaposition*. *European Review*, vol. 14, 1, 2006.
- SCOTTÁ, L. *Arquitetura religiosa de Oscar Niemeyer em Brasília*. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. Brasília: FAU-UNB, 2010.
- TASSINARI, A. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- UNDERWOOD, D. K. *Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- USARSKI, F. *Os enganos sobre o sagrado – uma síntese da crítica ao ramo “Clássico” da fenomenologia da religião e seus conceitos-chave*. *Rever – Revista de Estudos da Religião*, N° 4, p. 73-95. São Paulo, 2004.
- VACCARO, G. *Sant’Antonio Abate. Recoaro-Terme. 1949/51*. In: CHRIST-JANER, A.; FOLEY, M.M. *Modern church architecture*. New York: Mc Graw-Hill, 1959.
- VITRUVIUS. *Los diez libros de arquitectura*. Madri: Alianza Forma, 1997.