

A ARTE, A ARQUITETURA E O SAGRADO

Edin Sued Abumanssur

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – Brasil

Resumo. O belo só surge nas reflexões dos teólogos cristãos no bojo das discussões sobre a possibilidade e formas do conhecimento de Deus. A questão estética é vista a partir deste ângulo gnosiológico.

O pensamento iconoclasta, que não reconhece no mundo sensível um caminho seguro em direção a Deus, encontrou na arte abstrata a sua mais acabada expressão. Porém, diante do problema do conhecimento de Deus, suas possibilidades e formas, a arquitetura não pode ser avaliada pelo mesmo registro das artes plásticas. Por não buscar representar a Deus da mesma maneira que uma escultura ou uma pintura, a arquitetura religiosa seguiu um caminho próprio, paralelo às querelas iconoclastas.

As religiões pentecostais nas grandes metrópoles têm se utilizado de edifícios construídos para outros fins, teatros, oficinas, supermercados, garagens de automóveis. A novidade no uso desses edifícios está no entendimento de seu caráter provisório. Agora a provisoriidade é, ela mesma, parte do espaço sagrado. Essa arquitetura não chega a ser religiosa mas o uso religioso desses edifícios fala de um sagrado. Há uma convergência entre a maneira como a arte abstrata e o espaço sagrado são experimentados. Gerações futuras poderão entender o espírito religioso atual olhando para essas igrejas? O que poderão dizer a respeito?

Abstract. The beauty rises within Christians theologian's reflections on the discussions about the possibility and ways to know God. The aesthetic issue is marked by the "gnosiologic" approach.

The iconoclastic thinking doesn't recognize on the sensation world a safe way towards God. The abstract art is the most finished expression of that. But, facing the problem of God knowledge, the architecture can't be evaluated by the same way. The religious architecture follows its own way parallel to iconoclastic discussions.

The Pentecostals religions in the big metropolis have used buildings made to other uses: theatres, factories, super markets, garages. The brand about the use of these buildings is the understanding of its provisory

character. Now the provisory is, itself, part of the sacred space. This architecture is not exactly religious but the religious use of these buildings speaks about a kind of sacred. There is a convergence between the abstract art and the pentecostal experience about the sacred space. Will be able the futures generations to understand the actual religious spirit looking at these temples? What they will say about them?

No âmbito da religião cristã, o problema estético surge como conseqüência do problema do conhecimento de Deus. Em torno deste problema se erigiram diferentes teologias e delas derivaram-se diferentes idéias a respeito do belo e sua expressão, as belas artes. Essas idéias se constituíram historicamente em duas vertentes: de um lado os iconoclastas e de outro os iconófilos. Podemos seguir o desenvolvimento dessas duas correntes se quisermos fazer uma história da arte recortada pela religião cristã. Ela teve desdobramentos inusitados tanto nas artes plásticas como, assim entendemos, na arquitetura e nas artes cênicas. Podemos mesmo olhar a religião cristã contemporânea por essa ótica e então observaremos como pode ser rico e apaixonante esse caminho.

A iconoclastia tem por base a idéia de que qualquer figura feita por mãos humanas é uma blasfêmia e a teologia que informa essa idéia é fundamentalmente apofática, ou seja, Deus só pode ser determinado pela negação, nunca pela afirmação. E se não há determinações positivas de Deus não há também como atribuir-lhe uma imagem. A Ele ou a qualquer das realidades ou faculdades divinas. Isso é o que estamos entendendo por iconoclastia.

A vocação de toda obra artística é representar o Ser. A arte se volta para o alto, para o mundo das Formas Eternas. Elas são o modelo que inspira o artista. Essa intuição presente na Grécia clássica, acompanhou todo o desenvolvimento da estética cristã e em torno dela aconteceram as polêmicas, surgiram as correntes de pensamento, suas fundamentações teológicas e as bases para a iconoclastia e para a iconofilia.

Para Platão o mundo sensível é uma ordenação feita a partir de um modelo eterno. A pintura e a escultura são apenas um

simulacro (eidôlon) de um objeto real. Sendo uma imitação e um simulacro, a arte não passa de ilusão. Ela seria apenas uma sombra da realidade e da verdade. A arte, e o artista, não alcançam a verdade e, por conseguinte, não alcançam também o verdadeiro belo nem o bem. O demiurgo, o Deus incognoscível, é o artista verdadeiro pois ele ordena o mundo tendo por modelo as Formas Eternas. Esse artista verdadeiro não pode ser imitado pelo artista humano que participa apenas do mundo sensível. A beleza em si “não é, em última análise, de ordem sensível. Ela é de ordem intelectual. Ela se revela como a apreensão intelectual da justa medida, da harmonia” (Besançon 1997: 59). A arte grega, a escultórica, desenvolveu-se suportada por essa idéia das relações perfeitas entre os números e da busca da harmonia nas proporções do corpo humano, das colunas e dos templos.

Em Platão o critério para julgar a arte é a sua aproximação da verdade (Gadamer 1998: 98). Nada tem com fruição e prazer. Antes, a verdadeira arte trabalha para purificar o prazer e substituí-lo pela apreensão e contemplação intelectual das Essências. As belas artes seriam uma armadilha que se interpõe como obstáculo na busca da Beleza. O belo que se manifesta em um objeto particular pode desviar-nos da busca da Beleza da qual o objeto é apenas um reflexo e uma sombra. O caminho para a Beleza seria feito de sucessivas abstrações intelectuais dos belos particulares. Para Platão a arte não pode alcançar a verdade e, por isso, é condenável e mais ainda por nos desviar da verdade. O caminho da abstração intelectual seria o mesmo caminho da ascese do corpo, da alma e da inteligência. Podemos, então, encontrar em Platão as bases sobre as quais se estabeleceu o pensamento iconoclasta: o Ser não é passível de representação no mundo sensível.

Aristóteles fornece o contraponto necessário para entendermos esse movimento das idéias em torno das imagens e figuras religiosas. Ele não é um iconoclasta. Para este filósofo o mundo sensível tem realidade e dignidade à medida que é através da matéria que o mundo inteligível aflora à existência.

Para Aristóteles ainda, a arte mimética tem também sua dignidade. Enquanto para Platão a arte é a imitação da imitação do real,

para Aristóteles a arte é imitação do real. Dessa forma a arte é elevada em sua capacidade de representar o Ser pois a característica de toda imitação consiste precisamente no reconhecimento do representado na representação. “Reconhecimento como conhecimento da verdade ocorre através de um ato de identificação no qual nós não fazemos diferença entre a representação e o representado” (Gadamer 1998: 99). A obra humana, incluindo aqui a arte, adquire inteligibilidade à medida em que participa na tarefa organizante da natureza.

Se Platão considerava o artista inferior porque mimético, Aristóteles o justifica enquanto mimético. Platão adivinhou que a verdadeira aspiração da arte era representar o divino por uma imagem. Mas a essa imagem falta realidade. Aristóteles, ao contrário, situa essa imagem em pé de igualdade com todas as realidades existentes neste mundo (...) porque se assentam sobre um logos, estão em conformidade com a ordem cósmica e se submetem à atração do Primeiro Motor (Besançon 1997: 71)

Mas é no cristianismo que nos interessa notar as relações com a imagem, seu estatuto e seu papel na cultura, dado o fato de que foi o cristianismo que determinou os rumos da arte ocidental. O cristianismo, das três religiões monoteístas, foi a única que se colocou o problema da imagem. Tanto no judaísmo quanto no islamismo a imagem tem seu estatuto determinado pela lei: imagem alguma pode ser construída. A arte sacra nessas duas religiões prescindem das esculturas e das pinturas. Ambas percebiam que a intenção de toda obra de arte é representar a Deus. E Deus não pode ser representado.

Também para o cristianismo vale o interdito da construção de imagens de Deus. No entanto reconheceu-se logo cedo que o homem, feito segundo a imagem e conforme a semelhança de Deus e que tinha perdido essa imagem e semelhança por ocasião do pecado original, acaba reencontrando esses atributos na obra e na pessoa de Jesus Cristo. Em Cristo restaura-se uma relação de semelhança entre a imagem terrestre e a imagem celeste. Neste particular a teologia cristã desenvolveu-se na tentativa de determi-

nar o que era, de fato, a imagem de Deus no homem. E aqui residem as causas das divergências.

Como representante de um lado da questão podemos invocar Irineu que via a natureza como revelação de Deus e Jesus era, para ele, aquilo que há de visível em Deus. Em Irineu todo artista encontra as bases para seu ofício. Ao olhar para a natureza e para o homem, o artista é encorajado a crer no que vê. Embora a nossa semelhança com Deus (o nosso espírito) esteja perdida, a imagem (corpo e mente) pode ser vista na criação e no homem.

Já Orígenes se utiliza de uma sutileza curiosa: o homem é criado segundo a imagem de Deus. Para Orígenes Cristo é a imagem do Deus invisível e o homem é a imagem da imagem de Deus. Mas mesmo em Cristo a imagem de Deus não é física pois Deus não é um ente físico e portanto não pode ter uma imagem física. A imagem de Deus não alcança a humanidade de Cristo pois essa humanidade é também uma imagem de imagem. A imagem de Deus seria o pensamento, a inteligência. Essa imagem permanece pura sob as camadas demoníacas e embrutecidas. No entanto é em direção a essa imagem espiritual que tende a obra do artista por conta e graça de Sua presença em seu ser mais íntimo.

Do lado de Irineu se alinhará a pintura que não teme o nu, nem a familiaridade com as coisas divinas - Veronese, Rubens. Do lado de Orígenes, a abordagem oblíqua, indireta e alusiva das coisas santas, os simbolistas, em todo caso os músicos (Besançon 1997: 158).

Santo Agostinho não apresenta novidades substanciais em relação a Orígenes no que diz respeito à estética. A diferença maior está na incapacidade do homem em caminhar por si próprio em direção à imagem de Deus. Para Santo Agostinho é necessária uma iluminação que venha de fora, do alto, de Deus. É essa iluminação que faz com que o homem reconheça a Deus e esse reconhecimento iluminado possibilita o encontro harmônico entre aquilo que contemplamos do mundo e aquilo que contemplamos de nós mesmos.

A arte cristã inicia seu desenvolvimento a partir da conversão de Constantino. Esse desenvolvimento vem a reboque das práticas

pagãs de considerar a presença do Imperador a partir de uma imagem sua. Onde houvesse uma imagem imperial ali estava também o Imperador. As imagens cristãs herdaram esse costume e daí se deriva o culto aos ícones. A difusão dos ícones ocorre até o século VII quando se inicia um movimento contrário de destruição de toda imagem, escultura ou pintura, que buscasse representar o divino. Em torno dessas querelas estava a problemática da imagem de Cristo. Afinal, é possível ou não fazer uma representação de Cristo? Enquanto os iconófilos defendiam que a encarnação de Cristo facultou-nos o acesso à imagem divina, os iconoclastas afirmavam que essa imagem nunca esteve ao nosso alcance.

A história das disputas entre iconófilos e iconoclastas é rica, cheia de detalhes, com diferentes desdobramentos no oriente e no ocidente. No entanto não vamos nos deter nessa história e saltaremos por cima inclusive da famosa querela das imagens que ocorreu no século VII e da qual a iconofilia saiu-se vitoriosa. Graças a isso tivemos artistas da ordem de um Giotto, um Sluter, Pisano, Van Eyck, Bosch e muitíssimos monges anônimos que criaram obras primas em época que não era costume assiná-las.

Saltando até o século XVI vamos encontrar dois grandes movimentos que influenciaram a produção artística: o Renascimento e a Reforma Protestante. No que diz respeito a Arte a Reforma Protestante fez parte do mesmo movimento que modificou a temática dos artistas e a forma de retratá-la. Dos líderes reformadores, Calvino nos interessa mais que Lutero. Uma das grandes batalhas de Calvino foi contra a superstição, isto é, qualquer coisa que não pudesse ser apreendida pela razão. Na perspectiva calvinista a fé era suportada pela razão. Assim o interdito às imagens, estando explicitado e evidente nas Sagradas Escrituras, deveria ser simplesmente incorporado às práticas religiosas. Para Calvino, a fé ou a religião que não pudessem ser compreendidas racionalmente eram superstição. Para ele a questão que estava por trás dessa discussão era a do conhecimento de Deus: podemos conhecer ou nos aproximar de Deus através das imagens?

O entendimento humano, como está cheio de soberba e temeridade, se atreve a imaginar a Deus conforme a sua capaci-

dade; mas como é torpe e cheio de ignorância, em lugar de Deus concebe vaidade e puros fantasmas. Mas a esses males se acrescenta outro novo, e é que o homem procura manifestar exteriormente os desvarios que se imagina como Deus, e assim o entendimento engendra os ídolos e a mão os forma (Calvino 1986: 56)

Em Calvino temos um Deus que se revela à subjetividade e à racionalidade humanas. Esse Deus é anunciado na igreja pela palavra e alcança, naquilo que é necessário à salvação, o entendimento do homem. Vale ressaltar aqui a importância do fiel que reconhece e confere a presença de Deus na Palavra. A partir da idade moderna o indivíduo surge como o *locus* da realidade. De agora em diante nada se passa sem a presença do homem enquanto uma subjetividade individual.

Calvino, no entanto, não condenava toda e qualquer obra de arte: “não chega meu escrúpulo ao ponto de opinar que não se possa permitir imagem alguma”. Para ele as artes de esculpir e pintar são dons de Deus. É importante notar que as artes adquirem um estatuto próprio. A impossibilidade de representar a Deus confere, às artes plásticas, autonomia em relação aos cânones estéticos até então vigentes. Mas, ainda que autônoma, as mais valorizadas eram aquelas que pudessem ser úteis ao ensino e à edificação do fiel.

Se de um lado Calvino procura dar um sentido utilitário à obra de arte, por outro ele reconhece que a arte também tem um aspecto de pura fruição. A arte tem papel subalterno, ornamental, já não fala mais das coisas divinas, já não retrata mais a ordem celestial. O Sagrado se distancia do que é representado. O que há de divino na obra já não provém mais do tema representado mas da interioridade do artista. É ele o possuidor da intuição divina. O divino aqui, está na iluminação que o artista recebe de Deus.

Em Kant o problema da representação do divino só é possível ser tratado de maneira derivativa tomando o juízo de gosto como uma experiência espiritual. Tal como a experiência religiosa, o Belo é, para o observador, uma evidência sobre a qual nada pode ser dito (Kant 1974: 309). A beleza, e o prazer que dela advém, não são propriedades do objeto, nada nos ensina dele. Por isso a representação não se reporta ao objeto mas ao sujeito e o

prazer é uma adequação do objeto às faculdades de conhecimento do ser reflexionante.

Kant faz uma distinção entre o belo e o sublime. O primeiro diz respeito ao entendimento, o segundo relaciona-se com a razão. Esta é superior àquele. A experiência do sublime é uma experiência do divino. Ela não é de ordem sensível mas sim da ordem da razão quando esta perde os seus suportes e se coloca diante do infinito. Aí então o sublime prescinde das imagens (Besançon 1997: 326).

Calvino, Kant e outros como eles, se acham numa inflexão da história da cultura ocidental. Suas atitudes filosóficas são também uma atitude religiosa. À medida em que o universo deixa de ser percebido como um sistema orgânico e hierarquizado, à medida em que a ciência moderna esfacela a realidade em direções opostas, revelando mundos infinitamente pequenos e mundos infinitamente grandes, apreensíveis pelo microscópio e pelo telescópio, o Deus que mantém a matéria coesa torna-se uma abstração. Essa abstração é de tal ordem que nenhuma representação dela é possível.

O movimento iconoclasta da era moderna é um movimento de purificação do culto. Um afastamento das superstições, dos preconceitos, uma renúncia da autoridade, um elevar-se acima das evidências dos sentidos, uma substituição das causas pelas leis. A iconoclastia moderna tem horror à devoção popular, aos gostos e sentimentos da massa. Esse Deus requer virtudes que são encontráveis somente em uma elite. Esse Deus adorado apenas em espírito e verdade, é um Deus para uma aristocracia intelectual (Besançon 1997: 327).

Em Calvino é clara essa tendência. Ele expurgou os templos de toda e qualquer imagem e não reconheceu senão a Palavra, imagem imaterial, e o pão e vinho não transubstanciados, nos quais a Presença de Cristo só era possível pelo ato de fé da comunidade reunida. A mentalidade puritana calvinista prima pela racionalidade no seu modo de estabelecer uma ética religiosa. A negação da arte se dá pelo reconhecimento de que a sua intenção é apontar um caminho para o Ser. Essa intencionalidade, reputada como magia, misticismo e superstição, afasta o homem de um comportamento racional. A arte que assume pretensão salvífica, caminho alternativo, compete com a ética religiosa e como tal deve

ser denunciada. Rejeitada, a arte está liberada do compromisso com a representação do Ser ou com a salvação. Ela “torna-se um cosmo de valores independentes, percebidos de forma cada vez mais consciente, que existem por si mesmos” (Weber 1982: 391).

A religião altamente racionalista centrada num ascetismo ético intramundano rejeita a arte como caminho salvífico por não ver nessa possibilidade nada além de magia e superstição. Mas a mais irracional religiosidade, a experiência mística, também é hostil à arte que, pela forma busca alcançar as esferas do Sagrado. “A forma é infortunada e inexpressível ao místico, porque ele acredita precisamente na experiência de fazer explodir todas as formas, e espera, com isso ser absorvido pelo Uno, que está para além de qualquer tipo de determinação e forma” (Weber 1892: 392). Neste sentido, tanto para o religioso místico quanto para o asceta puritano a arte figurativa se acerca perigosamente da idolatria e do engodo e as imagens e alegorias dos assuntos religiosos surgem como blasfêmias.

Mas a rejeição da forma e da imagem figurada como caminho para o Ser, teve seus desdobramentos na própria estética. O distanciamento progressivo entre o referente e o referido levou a arte a um apagamento da imagem: simbolismo, impressionismo, surrealismo, abstracionismo, passando pelo cubismo e todo o processo de decomposição da realidade. Em todo esse movimento o que se buscava era a contemplação pura e extática da verdadeira realidade do Ser. O artista abstrato é um desesperado da natureza, e a arte, superior à natureza porque originada no espírito do artista, torna-se como que uma religião. Mondrian, um artista abstrato, por exemplo, foi um asceta. “A objetividade conquistada por ele tem algo de renúncia e despojamento, de nudez e pureza sobranceira, sem vibração humana” (Nunes 1989: 114). Kandinsky, em seu “Do Espiritual na Arte”, fala da arte como revelação (Kandinsky 1996: 269) onde o artista é como que um sacerdote “em proveito do espectador”.

Na arte figurativa o mundo é captado pelos sentidos e não pela razão. Mesmo que de forma impressionista, o mundo exterior é ainda a referência. É essa exterioridade que provoca a impressão que o artista busca fixar em uma tela. Assim toda arte, que não a abstrata, é uma arte materialista porque, principalmente, confere um valor

positivo ao mundo sensível. Mesmo os cubista ainda são materialistas porque – da mesma forma como a pior mentira é aquela que mais se parece com a verdade – procuravam encontrar na realidade sensível “os esquemas ‘abstratos’ de construção ou reconstrução geométrica do mundo”. São prisioneiros das mesmas cadeias dos figurativistas que encontram na realidade exterior o referente e o continente do Belo. O artista abstrato luta para liberar-se da natureza. É neste sentido que podemos dizer que há, na arte abstrata, uma vocação mística. A única realidade possível é a realidade do espírito.

A arquitetura, diferentemente de outras artes, não é representativa, ou seja, não trabalha segundo o registro da possibilidade ou impossibilidade da representação do Ser. Da arquitetura não podemos dizer que é figurativa ou abstrata. Se nas artes plásticas ou pictóricas podemos construir o problema religioso a partir desse viés da relação entre o Ser e o mundo visível, na arquitetura o problema religioso pode ser encontrado no entendimento do que seja o espaço sagrado.

Arquitetura é uma arte – ou ciência – que trabalha basicamente com a experiência do espaço: “*o espaço, que não pode ser representado perfeitamente em nenhuma forma, que não pode ser conhecido ou vivido a não ser por experiência direta, é o protagonista do fato arquitetônico*” (Zevi 1999: 18).

Falar de espaço sagrado em arquitetura é uma impertinência. A idéia de ou a experiência com o sagrado não pertencem 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. Interessa ainda, pela forma que, na urbanística, esse espaço sagrado determina o uso e a planificação do solo comum e profano (Marx 1989: 7-14).

Ao estudarmos a história dos estilos arquitetônicos não encontramos nela a problemática da representação do Ser da mesma

maneira como a vemos nas artes plásticas. No entanto, cremos ser possível encontrar uma relação entre o percurso das artes até o abstracionismo e a forma como o homem contemporâneo entende e se relaciona com os espaços sagrados. Quando a arte abstrata assume uma perspectiva negativa em relação ao mundo visível e não encontra na experiência dos sentidos um caminho seguro para a representação do Ser, ela se recolhe à subjetividade do artista e, da mesma forma, o observador é abandonado, e se torna livre dos suportes materiais para a construção de sua experiência estética. A beleza, ou o significado, ou o sentido do objeto, já não é mais um atributo do objeto mesmo. Ele é apenas um elemento catalisador de uma experiência que pertence e é exclusiva de quem o observa.

No que diz respeito à religião recortada pela questão espacial da arquitetura, encontramos também uma trajetória de subjetivação dos espaços sagrados. O mundo exterior e objetivo se torna profano e o mundo pessoal, da interioridade do indivíduo adquire o *status* de sagrado. É preciso destacar que não se trata mais de falar apenas da dimensão religiosa da vida das pessoas como sendo o nicho reservado à experiência com o sagrado, mas de toda a vida referenciada nas pulsões e experiências pessoais. A iconoclastia, que antes se limitava às imagens religiosas, agora se estende a toda a realidade.

A subjetivação dos espaços sagrados nos remete ao problema, e também ao entendimento, da atual arquitetura religiosa. Como entender que cinemas, teatros, boates, pizzarias, ginásios de esporte, garagem de automóveis, lugares pertencentes ao universo profano, passem a ser utilizados como lugares de culto? São, agora, espaços sagrados? Essa releitura dos edifícios confere-lhes a aura de “centro do universo”?

A arquitetura religiosa, segundo Mircea Eliade (Eliade s/d: 70), guarda uma relação simbólica com uma concepção cosmogônica e essa relação garante o poder significante dos templos. O templo é o “lugar” por excelência e é a partir dele que os espaços adquirem sentido e realidade. Um templo guarda um caráter monumental, ou seja, busca ser a expressão tangível da permanência. A monumentalidade de um edifício eleva-o acima das contingências temporais. Na visão de Durkheim o templo é um lugar sagrado

pois possibilita aos indivíduos tomarem consciência da coletividade da qual participam e da história que os une. Assim as grandes catedrais são um referente para uma determinada comunidade por atribuir marcas no tempo e no espaço, e a sua arquitetura expressa essa sacralidade.

Para usar a terminologia de Marc Augé, os templos seriam espaços existenciais definidos como identitário, relacionais e históricos. O templo, enquanto um “lugar”, simboliza a relação dos indivíduos consigo mesmos, com outros indivíduos que frequentam o mesmo templo e com uma história comum. Seriam a antítese por excelência do não-lugar.

É seguindo essa linha de pensamento que, ao olharmos para alguns dos templos pentecostais, nos perguntamos: há algum sentido identitário, relacional ou histórico nesses edifícios? Esses templos são a expressão de um lugar existencial? Nossa intuição é a de que esses templos pentecostais são “não-lugares” entendendo pela expressão como Marc Augé a definiu:

Os espaços de circulação, do consumo e da comunicação estendem-se hoje por toda a Terra: espaços nos quais se coexiste ou se coabita sem viver junto, nos quais o status de consumidor ou de passageiro solitário passa por uma relação contratual com a sociedade. Esses não-lugares empíricos são característicos do estado de supermodernidade definido por oposição à modernidade. (Augé 1997: 169)

As casas de cultos pentecostais perdem o caráter monumental e o sentido da permanência perdendo-se, em consequência, na paisagem urbana e se confundindo com os demais edifícios de uma rua. A lógica que informa a escolha de um local para uma dessas igrejas é a mesma que qualquer empreendedor usaria para abrir um ponto comercial: afluxo de pessoas, facilidade de acesso, transporte abundante etc. Esses templos deixam de ser referência em si mesmos e acabam por se referenciar em outros pontos urbanos para localizarem-se na percepção de seus frequentadores. Poderíamos dizer, num primeiro momento, que o espaço sagrado é, nesses casos, determinado pelo profano. No entanto o caminho que escolhemos foi tentar encontrar o sagrado em outro lugar que

não nos edifícios religiosos e então vemos se ainda, a partir dele, o mundo profano ganha consistência.

O sagrado, na modernidade, refugiou-se na figura do indivíduo e na sua capacidade de integrar em si mesmo apelos e realidades distintas. O indivíduo, como personagem moderno (ou supermoderno, para ficarmos com M. Augé), é um habitante dos não-lugares. É nos não-lugares que “a supermodernidade encontra naturalmente sua expressão completa” (Augé 1994: 99). Aquilo que antes era distante, culturalmente outro, já não o é mais. O outro, o distante, o exótico está ao lado do indivíduo moderno. Ele já não está mais em casa a não ser na retórica familiar das pessoas com quem convive. Andando pelas ruas de uma cidade ele é um estrangeiro em terra estranha. Paradoxalmente é nos não-lugares, uma terra de ninguém, que o indivíduo contemporâneo sente-se mais à vontade. Os lugares fortemente marcados por uma identidade e uma história pertencem a outros que não ele e por isso cria-se uma barreira entre o indivíduo e o “lugar” e entre o indivíduo e as pessoas daquele “lugar”. Assim, o melhor lugar para se estar é justamente aquele que não representa nada para ninguém. Não sendo um lugar carregado de símbolos relacionais, históricos e identitários, sendo portanto um lugar “vazio” de representações, acaba por ser também um lugar onde cada um pode criar as suas próprias significações.

Para o homem religioso o espaço não é contínuo e homogêneo, há rupturas e há espaços mais significativos que outros: “(...) Há um espaço sagrado, e por conseqüência ‘forte’, significativo - e há outros espaços não-sagrados, e por conseqüência sem estrutura nem consistência, em suma: amorfos” (Eliade s/d: 35). O espaço sagrado adquire então o *status* de “lugar”. Quero entender que para as formas de religião pentecostal que encontramos hoje, nos grandes centros urbanos, o templo, esse que Eliade chamou de espaço sagrado, é um não-lugar. Da mesma forma que a beleza, em uma obra de arte abstrata, não pertence ao objeto, o sagrado em um templo pentecostal também não é um atributo daquele espaço.

Concluindo: o pensamento iconoclasta produziu uma ordem de relação entre o mundo visível e a subjetividade humana que

desagou numa estética de negação da realidade. A experiência estética, assim como a religiosa, tende a buscar nos suportes materiais tão somente a motivação para uma experiência centrada no observador, ou no crente, e não mais na obra de arte ou no espaço religioso. Herdeiro desse movimento o homem religioso contemporâneo (o pentecostal das grandes metrópoles, ao menos) não reconhece *a-priori* uma sacralidade nos espaços tradicionalmente vistos como tal. Ao mesmo tempo qualquer e nenhum lugar pode ser sagrado, ficando essa atribuição dependente da única coisa de fato sagrada, a saber, o indivíduo e sua experiência.

Referências bibliográficas

- AUGÉ, Marc, 1994. *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus.
- _____. 1997. *Por uma antropologia dos mundos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- BESANÇON, Alain, 1997. *A Imagem Proibida: Uma História Intelectual da Iconoclastia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- CALVINO, Juan, 1986. *Institución de la Religión Cristiana*. Rijswijk (Países Bajos): Fundacion Editorial de Literatura Reformada.
- ELIADE, Mircea, s/d. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. Lisboa: Livros do Brasil.
- GADAMER, Hans-Georg, 1998. *The Relevance of The Beautiful and Other Essays*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KANDINSKY, Wassily, 1996. *Do Espiritual na Arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- KANT, Immanuel, 1974. *Crítica do Juízo*. São Paulo: Abril Cultural (Col. Os Pensadores, Vol. 25).
- MARX, Murillo, 1989. *Nosso chão: do sagrado ao profano*. São Paulo: Edusp.
- NUNES, Benedito, 1989. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo: Ática.
- WEBER, Max, 1982. “Rejeições Religiosas do Mundo e suas Direções”, in: *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos.
- ZEVI, Bruno, 1999. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes.