

Hermenêutica fenomenológica das imagens em Paul Tillich e Paul Ricoeur*

Etienne Alfred Higuete**

RESUMO

Este artigo compara a hermenêutica das imagens linguísticas e visuais em Paul Tillich e Paul Ricoeur. Em ambos os casos, a hermenêutica recorre à fenomenologia, totalmente em Ricoeur e parcialmente em Tillich, que incorpora elementos de fenomenologia a uma concepção neo-kantiana do simbolismo. Focando-me nas dimensões metafórica, simbólica e mítica, uso as ideias de ambos os autores para analisar a “Última Ceia”, quadro pintado por Manoel da Costa Ataíde, um mestre do barroco colonial brasileiro.

Palavras-chave: hermenêutica; fenomenologia; imagens; Paul Tillich; Paul Ricoeur

PHENOMENOLOGICAL HERMENEUTICS OF IMAGES IN PAUL TILlich AND PAUL RICOEUR

ABSTRACT

This article compares the hermeneutics of linguistic and visual images in Paul Tillich and Paul Ricoeur. In both cases, hermeneutics resorts in phenomenology, entirely in Ricoeur and partially in Tillich, who incorporates elements of phenomenology into a neo-Kantian conception of symbolism. With a focus on metaphorical, symbolic and mythical dimensions, the ideas of the two authors are used to analyze the „Last Supper“ as painted by Manoel da Costa Ataíde, a master of the Brazilian colonial baroque.

Keywords: hermeneutics; phenomenology; images; Paul Tillich; Paul Ricoeur

* O presente artigo é a versão portuguesa de *Herméneutique phénoménologique des images chez Paul Tillich et Paul Ricoeur*. In: DUMAS, M.; BOSS, M.; MATHOT, B. (Eds.) Paul Tillich et Paul Ricoeur em dialogue. Berlin/Boston: De Gruyter, 2022, p. 139-158. Traduzido e publicado pelo autor com a autorização da editora De Gruyter.

** Doutor em Ciências teológicas e religiosas. Professor aposentado da Universidade Metodista de São Paulo, PPGCR.

Introdução

O termo „hermenêutica“ (do grego *hermeneia*, interpretação, em relação com Hermes, o mensageiro dos deuses, responsável pela comunicação) designa a disciplina, os problemas, os métodos que dizem respeito à interpretação e à crítica dos textos, especialmente dos símbolos: “A hermenêutica é a teoria das operações de compreensão em vista da interpretação dos textos” (RICOEUR, 1977, p. 17). O termo está em uso sobretudo em relação com as obras literárias, mas também em relação com todas as categorias de obras de arte, com as narrativas mitológicas, os sonhos, as diversas formas de literatura, a jurisprudência, a linguagem em geral e até as ações e os eventos, na medida em que se tornam linguagem (cf. GREISCH, 2011). Em suma, a hermenêutica se inscreve na preocupação humana pelo compreender, enquanto característica existencial e fundamental da existência: a vida humana se dá num processo circular de interpretação, no qual o ser humano age como produtor de significações no seio do horizonte amplo do sentido.

Embora apenas Paul Ricoeur tenha elaborado teoricamente uma hermenêutica fenomenológica enquanto tal, penso que a análise das imagens da pintura por Paul Tillich se fundamenta numa fenomenologia semelhante, incorporada a uma concepção neokantiana do simbólico. Gostaria de comparar as duas perspectivas, aplicadas à interpretação das imagens linguísticas e visuais. Para os dois autores, as imagens fazem parte da linguagem simbólica, a única que dá acesso à realidade transcendente. Os dois autores se apoiam também numa ontologia fenomenológica existencial e remetem a uma forma de “círculo hermenêutico” entre a apreensão e a interpretação.

Para Tillich, trata-se de alcançar a compreensão do sentido religioso das imagens, por intermédio de uma visada intencional do Incondicionado presente na substância (*Gehalt*), através do tema (*Inhalt*), da forma e sobretudo do estilo. Estarei atento, antes de tudo, à dimensão mítica e simbólica. Em Ricoeur, a linguagem religiosa se desdobra em símbolos e imagens ou metáforas, e se prolonga em narrativas, especialmente os mitos.

As duas perspectivas encontrarão uma aplicação na análise da “Última Ceia” de Manoel da Costa Ataíde, mestre do barroco colonial

mineiro. Na conclusão, recapitularei os principais resultados da análise comparativa das hermenêuticas de Tillich e Ricoeur.

1. A hermenêutica de Paul Ricoeur

A hermenêutica de Ricoeur (1913-2005) está centrada na interpretação de textos escritos, em vista da sua compreensão. Os textos remetem sempre, em última instância, à vida humana. O nosso modo de ser humano pode ser entendido como um horizonte de sentido apropriado como tecido ou rede de significações, isto é, como texto. Nesse horizonte, os textos escritos são mediações privilegiadas da compreensão de si e dos outros. Interpretar será, então, explicitar o modo de ser-ao-mundo que se desdobra diante do texto – ou diante da imagem entendido como texto. A existência humana é um processo de interpretação, de modo que toda vida humana sensata aparece como vida interpretada.

A hermenêutica de Paul Ricoeur é fenomenológica. Da fenomenologia husserliana, Ricoeur mantém a intencionalidade, ou a primazia da consciência de *algo* em relação com a consciência de *si*. O conjunto dos atos intencionais e dos seus objetos constitui a *Lebenswelt* ou mundo vivido. Ricoeur retoma de Heidegger a significação ontológica do compreender (*Verstehen*). Segundo Jean Greisch, Paul Ricoeur opõe à ontologia da compreensão de Heidegger – que dá acesso imediato ao ser – uma abordagem mais indireta: a *via longa*. A distância prévia à apropriação só pode ser percorrida por meio de mediações, que são, em primeiro lugar, os signos e símbolos, e afinal todas as mediações textuais (GREISCH, 2011).

1.1. *Hermenêutica das imagens simbólicas: metáforas e símbolos.*

Para Ricoeur, a hermenêutica aparece como método específico de interpretação das expressões simbólicas em relação com um esforço de compreensão subjetiva do ser humano. Para interpretar as imagens, o intérprete deve se implicar profundamente como sujeito no trabalho de interpretação. Trata-se de reconstituir, num ato de contemplação, os múltiplos sentidos superpostos e ocultos da imagem, relacionando a sua reserva polissêmica de sentido com as diversas dimensões da experiência humana ou do “mundo vivido”.

Esses sentidos poderão ser reativados a partir da experiência própria do sujeito interpretante, em particular a sua experiência de uma transcendência de sentido. Em virtude do círculo hermenêutico, encontraremos o ponto de partida da interpretação na apreensão que nos é oferecida, não apenas pela nossa experiência pessoal, mas também pela nossa tradição cultural. É preciso já saber algo do sentido transcendente de uma representação para poder empreender o seu desvendamento (ver WUNENBURGER, 2002, p. 44, 102-103; ID., 1997, p. 77-85).

Num primeiro momento, a hermenêutica de Ricoeur dizia respeito sobretudo aos símbolos. Segundo ele, todo símbolo é signo, pois contém significantes acessíveis, mas o símbolo se distingue do signo pela sua dupla intencionalidade. Ricoeur define o símbolo como “toda estrutura de significação onde um sentido direto, primário, literal designa, por excesso, um outro sentido indireto, secundário, figurado, que só pode ser apreendido através do primeiro (RICOEUR, 1969, p. 16)”. O signo, que só se relaciona com a intenção primária, ou literal, indica apenas uma significação, ou é denotativo, ao passo que o símbolo indica uma pluralidade de significações, e é conotativo ou polissêmico.

Numa fase ulterior, Ricoeur prolongou sua compreensão do símbolo ao incorporar nela a teoria da metáfora viva como dimensão semântica do símbolo (ver RICOEUR, 1982, p. 37-61). Vamos tomar como guia as cinco lições dadas no Centro de Pesquisas fenomenológicas de Paris em 1973 e 1974¹. Nesse curso, Ricoeur se propõe mostrar como a imagem entra no campo da linguagem. Ele escolhe assim uma via que conduz da linguagem à imagem, e não o contrário. Entre as imagens linguísticas ou textuais – as metáforas – e as imagens icônicas ou visuais, Ricoeur dá claramente a prioridade às primeiras.

Ricoeur retoma de Kant a concepção da imaginação como mediadora, como momento sintético entre a simples apreensão e o reconhecimento. Trata-se da distinção entre a imaginação produtiva (produção de imagens) e a imaginação reprodutiva (imagem mental de uma coisa ausente), a primeira tendo prioridade em relação com a segunda. A fenomenologia da imagem começa com Husserl e Sartre, por intermédio do reconhecimento da sua especificidade enquanto objeto *intencional*.

¹ Só tive acesso à tradução italiana: RICOEUR, sem data. Ver bibliografia.

O imaginário se torna o correlato noemático de um ato noético originário. O direito próprio do *Bild* fica assim reconhecido enquanto modo específico do ser dado do objeto (RICOEUR, *ibid.*, p. 44).

Na quinta lição, intitulada *Metáfora e imagem*, Ricoeur reconhece que o funcionamento semântico da metáfora parece abrir o caminho a uma reinterpretação conjunta do sentido e da imagem, isto é, sugerir um funcionamento do sentido, no qual a imagem não se limita a acompanhar ou a ilustrar o sentido, mas se constitui como o corpo, o contorno, a figura do sentido (RICOEUR, *ibid.*, p. 57-61). A imagem recebe assim um estatuto propriamente semântico, abandonando o domínio das impressões para entrar no campo da linguagem. Como compreender então que um elemento do discurso – a metáfora – possa “fazer imagem”, se deixar ver? Ricoeur vai responder em quatro pontos, inspirando-se na *Poética* e na *Retórica* de Aristóteles.

Em primeiro lugar, a *lexis* (dicção, elocução, estilo) – teoria das figuras, que inclui a metáfora – “faz aparecer o discurso”, lhe dá uma espécie de visibilidade e de espacialidade. Em segundo lugar, a metáfora nos faz entrar no jogo da semelhança. Na semântica moderna, a metáfora é uma predicação bizarra, não como termo, mas como uma frase inteira. Assim, o discurso extrai de uma incompatibilidade literal uma compatibilidade de outra ordem. Uma nova pertinência nasce sobre as ruínas da primeira. A nova pertinência procede de uma “proximidade” semântica, no lugar mesmo onde o espírito só via até aí uma “distância”. Não se trata de uma associação de ideias, mas de uma “assimilação predicativa”, no sentido ativo do termo. Assim, no verso “A natureza é um templo, onde pilares vivos...”², a palavra “é” não significa nem uma caracterização, nem uma determinação, mas uma assimilação. Significa “é como”, pelo uso metafórico, atributivo, do verbo “ser”.

Essa assimilação predicativa coloca em jogo a imaginação. Essa consiste em ver o mesmo na diferença, a produzir a aproximação. Há uma tensão entre a não pertinência anterior e a nova pertinência semântica, pois a incompatibilidade literal é sempre percebida através da nova compatibilidade semântica. Ver o semelhante é ver o mesmo apesar do diferente. O que está em jogo aqui não é a imaginação sob o seu aspecto

² Início do poema de Charles Baudelaire, “Correspondências”: “La nature est un temple, où de vivants piliers...”.

sensível, quase ótico, mas a imaginação produtiva, esquematizante. A imaginação fornece assim imagens que serão os suportes da inovação semântica, reanimando experiências anteriores, reativando lembranças adormecidas, experimentando ideias e valores novos, maneiras novas de ser ao mundo. Desse modo, a metáfora será o núcleo semântico do símbolo. Ricoeur dá os seguintes exemplos do “ver como”: a velhice como o crepúsculo da vida, o tempo com um mendigo (Shakespeare).

Pode-se distinguir as metáforas mortas, já sedimentadas na polissemia admitida pelo léxico, e as metáforas vivas, que são emergências de linguagem, inovações semânticas. A metáfora viva é um evento de discurso, que só existe no momento mesmo da inovação semântica e no momento da sua reativação no ato de escuta ou de leitura. Retomada e aceita pela comunidade dos falantes, ela torna-se trivial, rotineira, “morta” (RICOEUR, 1982, p. 49).

Em terceiro lugar, a metáfora “faz imagem”. Passamos aqui para a imaginação reprodutiva, na qual sentido e sensível se articulam. A imagem metafórica não acrescenta nada ao conteúdo da mensagem, não intervém na tessitura lógica do enunciado. “Do mesmo modo que, segundo Kant, o esquema é um método para produzir imagens (para dar imagens aos conceitos), o esquematismo da atribuição metafórica é um método para gerar e ligar as imagens” (RICOEUR, *Cinque lezioni*, p. 60). É o que alguns chamaram “a iconicidade própria do enunciado metafórico” (ID., *IBID.*). O ícone é uma espécie de duplo sensorial que pode remeter a uma semelhança, a uma estrutura, a lugares, a situações, a sentimentos. E, graças à suspensão do real, surge uma quase-presença, uma representação dos vestígios das sensações. A linguagem poética é o jogo de linguagem no qual a finalidade das palavras é evocar e suscitar imagens. Essas, por sua vez, dão à luz outras imagens, e assim indefinidamente. É que o traço essencial da linguagem poética não é a fusão do sentido com o som, mas a fusão do sentido com um fluxo de imagens: é essa fusão que constitui a verdadeira “iconicidade do sentido”. O “ver como” é a relação intuitiva que mantém juntos o sentido e a imagem (ver RICOEUR, 1975, p. 266 e 269).

Enfim, a quarta dimensão da metáfora é “ver toda coisa ‘enquanto em ato’”, no sentido aristotélico. Não se trata de tornar as coisas invisíveis, mas de vê-las atualmente, graças à atualização produzida

pela poesia. A metáfora viva está em afinidade com a realidade viva. A ficção poética conserva uma dimensão referencial, um poder de re-descrever a realidade. A imagem libera assim uma potência ontológica, um poder de dizer o ser, que só opera sob a condição da suspensão operada pelo imaginário.

A fenomenologia compreende as imagens como visadas intencionais do sujeito. Assim, o sentido religioso de uma imagem simbólica só existe como resultado de uma intencionalidade crente, que instaura a imagem como representação simbólica. A leitura dos símbolos depende mais da imaginação e do olhar do que da coisa vista, da consciência do que do mundo. A fenomenologia tenta, em particular, reconstituir as intenções significantes dos símbolos, dos mitos, dos ritos e das crenças evocadas pelas imagens (Ver WUNENBURGER, 1992, p. 86-97).

1.2. A hermenêutica diz respeito aos textos, não às metáforas ou aos símbolos isolados

A hermenêutica começa com a interpretação dos símbolos, mas se realiza na mediação pelos textos (ver RICOEUR, 1986, p. 199 e 201-202).³ É no texto ou no discurso que o simbolismo desdobra todos os seus recursos de plurivocidade. É no discurso, começando pela frase, que pode se estabelecer uma relação entre o sentido – organização interna do discurso – e a referência, que é o seu poder de remeter a uma realidade fora da linguagem. Em seguida, graças à escrita, que permite a composição de sequências de frases em forma de relato, de poema ou de ensaio, “o discurso adquire uma tripla autonomia semântica, em relação com a intenção do locutor, a recepção pelo auditório primitivo, as circunstâncias econômicas, sociais e culturais da sua produção” (RICOEUR, 1989, p. 70). A primeira tarefa da hermenêutica é “procurar no próprio texto, de um lado, a dinâmica interna que preside a estruturação da obra, do outro lado, o poder da obra de se projetar fora de si mesma

³ “Um texto é todo discurso fixado por escrito”. Seguindo Émile Benveniste, Ricoeur trata o texto como uma unidade discursiva composta por frases. A função própria de uma narrativa ou de um relato é revelar a trama de sentido que transforma o tempo e a vida em experiências trançadas nos relatos. Assim, o texto é uma totalidade. É mais que uma “sucessão linear de frases. É um processo cumulativo, holístico”. O estatuto do texto caracteriza-se pela “1) fixação da significação, 2) sua dissociação da intenção mental do autor, 3) pelo desdobramento de referências não ostensivas, e 4) o leque universal de seus destinatários”.

e produzir um mundo que será realmente a *coisa* do texto” (IBID.). O *mundo do texto* é o objeto propriamente dito da hermenêutica, a sua primeira tarefa sendo deixar aflorar este mundo que o texto desvenda diante dele. Num segundo momento, o intérprete poderá se perguntar em que medida este mundo questiona o seu próprio mundo e a sua compreensão de si mesmo.

Tudo isso vale também para as imagens, linguísticas ou visuais, que estão inseridas nos textos, ou que são, elas mesmas, textos. Como a semiótica, a hermenêutica considera a religião, assim como as imagens religiosas, como textos. Para serem compreendidas, as imagens não devem apenas ser colocadas em relação com os textos linguísticos que as suscitaram, as acompanham ou as interpretam, mas devem ser tratadas, elas mesmas, como textos. Do mesmo modo que um texto oral ou escrito, a imagem não é apenas um conjunto heteróclito de símbolos, mas é também uma narrativa que conta, ou melhor, torna presente uma história, até quando ela condensa essa história numa única cena. As imagens religiosas nos remetem à experiência do sagrado, que é uma experiência do excesso de sentido, que ultrapassa o limite da existência doadora de sentido.

O texto religioso por excelência é o mito, que se desdobra como simbolismo narrativo. Enquanto relato das origens – num tempo antes do tempo, *in illo tempore* – o mito possui essencialmente uma função instauradora e regenerativa: a narrativa das origens pode se tornar paradigma para o tempo presente e pode ser repetida, reativada no rito. Feito de metáforas e de símbolos, o mito é um pensar por imagens, pois obedece a um princípio de *mimesis*, entendido como encenação, colocação em intriga do agir (não poderíamos dizer “colocação em imagens”?). A linguagem mítica é também polissêmica ou polifônica, o que exige múltiplas interpretações, as quais podem entrar em conflito entre si (ver RICOEUR, 2018; WUNENBURGER, 1992, p. 242-244).

2. A hermenêutica de Paul Tillich

2.1. A teologia da cultura

A teologia da cultura, presente na carreira inteira de Tillich, desde a conferência de 1919 *Sobre a ideia de uma teologia da cultura*

(TILLICH, 1990, p. 29-48), até a *Teologia Sistemática*, aparece logo como uma hermenêutica religiosa da cultura (Tillich usa de preferência o termo “análise”, que podemos entender como sinônimo de hermenêutica). Segundo essa conferência inaugural, a teologia da cultura visa a manifestar a substância ou o conteúdo religioso da cultura, isto é, o que diz respeito à questão do absoluto e dos limites da existência humana. A substância religiosa da cultura transparece nas funções teóricas (artes, ciências – como a sociologia ou a psicologia profunda -, filosofia) e práticas (direito, moral, educação, política, técnica) da cultura. Essa se identifica com o mundo propriamente humano do espírito, o conjunto das atividades criativas do ser humano.

A religião, do seu lado, é a “experiência do incondicionado, isto é, a experiência da realidade absoluta sobre a base da experiência do nada absoluto” (IBID., p. 35). É uma experiência nos limites da existência. “Não se trata de uma realidade de ser, mas de uma realidade de sentido e, além disso, do sentido último, o mais profundo, que abala tudo e edifica tudo de novo” (IBID., p. 36). O sentido último se manifesta, antes de tudo, pela ruptura das formas, incapazes de conter sua plenitude transbordante.

Entre as tarefas da teologia da cultura, a principal é a análise geral de todas as criações da cultura. Trata-se de manifestar o “conteúdo substancial” (*Gehalt*) – ou sentido (*Sinn*), ou espírito (*Geist*), ou sagrado (*Heilig*), ou ainda substancialidade espiritual – que, por meio da forma – é apreendido e levado à expressão num objeto determinado (*Inhalt*) (IBID., p. 38). Na *Teologia Sistemática*, a teologia da cultura é a “tentativa de analisar a teologia subjacente a todas as expressões culturais e descobrir a preocupação última no fundamento de uma filosofia, de um sistema político, de um estilo artístico, de um conjunto de princípios éticos e sociais” (TILLICH, 1968a, p. 45).

Qual é seu método? Conforme Tillich,

A chave da compreensão teológica da criação cultural é o seu estilo. *Estilo* é um termo que procede do domínio das artes, mas pode se aplicar a todos os domínios da cultura. [...] O estilo de uma época se expressa nas suas formas culturais, na sua escolha de objetos, nas atitudes de suas personalidades criadoras, nas suas instituições e seus costumes. “Ler os estilos” é tanto uma arte quanto uma ciência, e é

precisa uma intuição religiosa impregnada com preocupação última, para perceber a profundidade de um estilo, para penetrar até o nível onde uma preocupação última exerce o seu poder diretor (IBID., p. 45).

Além do estilo, vários outros conceitos importantes estão operando na análise religiosa da cultura. Vamos selecionar os conceitos de teonomia, de *kairos*, de demônico, de princípio protestante e de estrutura (*Gestalt*) de graça (mais tarde, substância católica). A cultura é teônoma quando o sentido último da existência ilumina todas as formas finitas de pensamento e de ação, quando a cultura se torna transparente e que suas criações se tornam receptáculos de conteúdo espiritual. O fundamento teônomo incondicional e sagrado está presente até nas culturas com dominante autônoma (ou seculares) ou heterônoma (TILLICH, 1966, p. XII).

O *kairos* é o tempo teônomo por excelência: os momentos de *kairos* são manifestações extraordinárias do eterno em momentos determinados da história, a qual se abre então ao incondicionado (IBID., p. 33). O demônico (*Dämonische*) é “um princípio ambíguo, que contém um elemento criador e um elemento destruidor. É a face obscura do fundamento abissal: o lado tenebroso do divino, do qual Lutero teve a experiência. Poder-se-ia dizer também que é a perversão do sagrado, o sagrado com sinal negativo” (RICHARD, 1990, p. 20). Do seu lado, o princípio protestante contém o protesto divino e humano contra toda pretensão absoluta reivindicada por realidades relativas. Concretizou-se historicamente no protestantismo, mas está operando em todos os períodos históricos, pois expressa um aspecto permanente da relação divino-humana (TILLICH, 1966, p. 7-8). Enfim, a estrutura de graça é um poder de criar formas novas e superiores (artísticas, litúrgicas, comunitárias, políticas etc.), além da atitude protestante crítica em relação com as formas. No decorrer do período americano, a dialética acontece antes entre o princípio protestante e a substância católica, a qual inclui três elementos: o *sacramental*, ou a intuição da presença do sagrado e da profundidade do ser em toda realidade transparente ao seu próprio fundamento; a *comunidade*, ou a substância do amor, baseada na realidade sacramental do Novo Ser; a *autoridade real*, que expressa a verdade do fundamento do Ser (IBID., p. 17).

2.2. *A hermenêutica de Tillich é fenomenológica?*

Para responder, é preciso voltar à reflexão de Tillich sobre o método da filosofia, singularmente da filosofia da religião. No decorrer do período que vai do fim da primeira guerra mundial até o fim dos anos 1920, durante o qual Tillich reformula sua filosofia especulativa na forma de uma nova teoria do sentido, o filósofo toma conhecimento da fenomenologia pura, ainda relativamente idealista, de Edmund Husserl, e adota a teoria da intencionalidade da consciência. Essa será incorporada à teoria neokantiana do sentido inerente a uma filosofia do espírito. A vida espiritual se torna vida no sentido ou numa incessante e criativa plenitude de sentido. Em consequência, a religião não é mais uma função do espírito, mas, antes, uma reflexividade que age através das formas culturais. O ato religioso é o momento em que a consciência-de-si se torna evidente para si mesma na sua historicidade (ver DANZ, 2009, p. 177-183).

O sentido se explicita em dois elementos ou aspectos fundamentais: a forma (*Sinnform*) e o conteúdo ou substância (*Sinngehalt*). A forma do sentido corresponde ao pensamento, ao passo que o conteúdo corresponde ao ser. *Gehalt* designa um conteúdo mais profundo, mais substancial do que *Inhalt*, que seria o conteúdo concreto e objetivo (ou o assunto ou tema). *Gehalt* significa especialmente o sentido e o valor de algo. É a substância que funda tudo, e é também o conteúdo que preenche toda forma, cuja ausência provoca o vazio do não-sentido (ver RICHARD, 1990, p. 21-24).

A perspectiva fenomenológica será a visada intencional do sentido. Tillich a aplica à fundação do seu conceito de religião, doravante entendido como intencionalidade da consciência orientada para o sentido incondicional. O sentido incondicional é visado por meio de um elemento concreto, isto é, pelas formas concretas depositadas pelo espírito na sua criatividade no seio do mundo da vida. É que há no pensamento de Tillich uma teoria da consciência intencional de natureza fenomenológica husserliana. À visada intencional, acrescenta-se a intuição das essências. Pelo elemento intuitivo, é possível ter a intuição eidética da essência e das qualidades próprias da religião em qualquer manifestação religiosa.

Contudo, a intuição sozinha não poderia dar conta da forma histórica do sentido. Para isso, é preciso acrescentar o elemento crítico (kantiano), pelo qual a religião será valorizada nos seus aspectos concretos. Sobre essa base, Tillich desenvolve o método crítico-intuitivo (1920), o método metalógico (1923), fenomenológico-crítico (1951, na *Teologia Sistemática*) e intuitivo-crítico (1962, no curso de Harvard). Trata-se, efetivamente, do mesmo método. A partir da *Teologia Sistemática*, o elemento crítico se torna existencial-crítico. O método que reúne o elemento crítico e o elemento intuitivo é o método do paradoxo, da consciente irrupção e supressão da forma a favor do próprio real, que é um incondicionalmente real.

Tillich vai aplicar as categorias semânticas de forma e substância – explicitadas acima – à cultura e à religião. A religião como visada intencional do sentido incondicional pela consciência é só possível pela cultura. Inversamente, toda forma cultural possui o poder de ser mediadora de um sentido incondicional. Nesse sentido, toda expressão cultural é substancialmente religiosa (possui o poder de expressar o sentido incondicional), do mesmo modo que toda expressão religiosa é formalmente cultural (usa as formas concretas para expressar o incondicional). Em outros termos, Tillich valoriza o poder mediador das formas artísticas, portadoras de símbolos religiosos. Trata-se de descobrir como a interpretação dos símbolos do divino dá sentido ao humano (ver HIGUET, 2011, p. 27-41); KELM, 2017, p. 155-162).

2.3. *A Teologia Sistemática: O método de correlação*

A correlação mensagem-situação – que substitui doravante a relação religião-cultura – é uma correlação hermenêutica. A hermenêutica se deixa ver sobretudo na compreensão da situação: é a auto-interpretação criativa da existência, isto é, a situação existencial, e não simplesmente a situação objetiva descrita pela ciência, e é sempre uma interpretação de si. “A situação que interessa a teologia é a totalidade da auto-interpretação humana numa época dada”. Ora essa interpretação da existência se expressa nas “formas científicas e artísticas, econômicas, políticas e éticas de uma época” (TILLICH, 1968a, p. I, 4). Reconhecemos aqui os diferentes domínios da cultura. As formas culturais atuais expressam a interpretação que o homem moderno dá à sua existência. A situação

não é um contexto histórico condicionante determinista, mas deve ser compreendido no seio da correlação entre o eu e o mundo. Assim, ela mesma já é uma interpretação, pois não há mundo objetivamente determinável, não há verdade objetiva a respeito do mundo.

O método de correlação explica os conteúdos da fé cristã numa interdependência mútua entre as “questões” existenciais e as “respostas” teológicas. A formulação das respostas sofre a influência das questões: trata-se de um círculo hermenêutico, que leva o ser humano a uma espécie de fusão entre questões e respostas. A capacidade do ser humano de fazer perguntas a respeito do infinito ao qual pertence é um sintoma, ao mesmo tempo, da unidade essencial e da separação existencial do ser humano finito em relação com a sua infinidade: sem união ele não poderia perguntar, sem separação não haveria como interrogar. As respostas encontradas no evento revelador só serão significativas se forem colocadas em correlação com as perguntas que dizem respeito à totalidade da nossa existência e, por esse motivo, se identificam conosco. Por exemplo, uma situação experimentada

em termos de desintegração, conflito, autodestruição, falta de sentido e desespero em todos os domínios da vida, encontra a sua expressão nas artes e na literatura, se conceitualiza na filosofia existencialista, se atualiza nas divisões políticas de toda espécie e é analisada pela psicologia do inconsciente. Ela forneceu à teologia uma nova compreensão das estruturas demoníacas trágicas da vida individual e social (TILLICH, 1968a, I, p. 61).

A mensagem deve também ser submetida a uma interpretação, que será uma releitura criativa da tradição, em função da necessária adequação a toda nova situação. É que é preciso ver primeiro na correlação uma relação: o divino não pertence a outro mundo, a um mundo que não seja o mundo humano.

Além disso, a correlação é constitutiva da própria realidade, pois há uma participação ontológica mútua entre a esfera do mundo humano e a do divino. Essa coparticipação legitima as três formas da correlação: entre os símbolos religiosos e o que eles representam, pois os símbolos encontram sua fonte na relação divina simbolizada da qual participam; entre os conceitos que designam o humano e os conceitos que denotam

o divino, pois há, ao mesmo tempo, distinção e participação; e entre a preocupação última do ser humano e a realidade que lhe diz respeito de modo último: a preocupação é o modo de ser ao mundo, condição determinante da existência, nos seus aspectos objetivo e subjetivo (ver IBID., p. 3-8; GROSS, 2009, p. 56-74).

2.4. A hermenêutica dos símbolos e mitos em Tillich

Tillich desenvolve uma teoria hermenêutica e fenomenológica do símbolo. Enquanto simples signo, o símbolo remete além de si mesmo, não em virtude de uma convenção, mas porque participa da realidade que simboliza. Trata-se de um vínculo ontológico de sentido. Graças a esse vínculo, a interpretação pode remeter até a um “além do sentido”. Para isso, o símbolo não pode ser substituído por modo de acordo ou imposição. A verdade do símbolo religioso se manifesta quando é capaz de expressar existencialmente a nossa relação com o fundamento último do ser.

O símbolo é capaz de abrir para nós níveis de realidade para os quais a linguagem não simbólica não é adequada. Uma pintura de Rubens, por exemplo, nos leva a uma experiência de sentido que não pode ser alcançada por outra via, como, por exemplo, uma descrição verbal; ela só se dá pela particularidade daquela pintura. Nesse sentido, todas as artes produzem símbolos. Uma tela, um poema nos revelam aspectos da realidade não acessíveis ao método científico. Os símbolos nos abrem janelas para diferentes níveis de realidade, mas os símbolos religiosos nos abrem ao nível supremo, ao nível do ser, do incondicionado transcendente, além de toda objetividade empírica. Assim, por exemplo, o crucifixo remete à crucificação no Gólgota, e a devoção à mesma visa intencionalmente a ação redentora de Deus, sendo, em si mesma, uma expressão simbólica da experiência do incondicionado transcendente.

A possibilidade suprema do símbolo é a expressão da preocupação última do ser humano. A fé, entendida como o fato de ser possuído por uma preocupação última, não tem outra linguagem. Em consequência, a teologia e a filosofia da religião serão uma hermenêutica dos símbolos religiosos, a fim de descobrir as estruturas que os sustentam. Contudo, a realidade simbolizada permanece sempre inacessível e misteriosa. O símbolo, por sua vez, nos dá acesso a dimensões e estruturas do nosso

espírito que correspondem às dimensões e estruturas da realidade, nos dá acesso a uma auto-interpretação. Revela as profundezas ocultas do nosso próprio ser.

Os símbolos não podem ser criados conscientemente. Eles surgem do inconsciente coletivo e só podem desempenhar o seu papel depois de ter sido aceitos pelas profundezas inconscientes do nosso ser. São as condições históricas e a experiência religiosa que tornam um objeto determinado representante do incondicionado. E qualquer objeto situado no tempo e no espaço pode, num dado momento, tornar-se símbolo do Sagrado, pois tudo que encontramos no mundo *é sustentado pelo fundamento último do ser* (TILLICH, 1968b, p. 57-69).

Por outro lado, Tillich vê nos mitos reservatórios de símbolos. São a expressão mais antiga e mais fundamental da experiência da realidade última. A filosofia e arte se inspiram na sua profundidade e na sua abundância. Sua validade reside no poder pelo qual expressam a relação do ser humano e do seu mundo com o ultimamente real. O mito não é nem ciência nem poesia primitiva, embora ambas estejam presentes nele como num útero feminino, até que se tornem independentes e sigam seu próprio caminho (TILLICH, 1987a, p. 142).

2.5. A hermenêutica das imagens simbólicas na arte

Enquanto a religião é uma via direta para a realidade última, a arte é apenas um modo indireto de experimentar e expressar essa mesma realidade, pois a sua intenção imediata é expressar a realidade encontrada em imagens estéticas. A arte manifesta a realidade última através de imagens no sentido amplo, pois o termo inclui também figuras linguísticas e musicais (IBID., p. 141-142).

Para Tillich, as criações artísticas expressam algo além de si mesmas, remetem ao fundamento incondicionado do ser, revelam algo do fundamento divino de todas as coisas. Através de uma experiência do sagrado que supera a experiência de toda realidade cotidiana, as formas artísticas, tanto profanas quanto religiosas, fornecem as chaves da interpretação da existência humana. Quando contempla uma obra pictural, o ser humano é capaz de romper a superfície das formas e de penetrar, mesmo fragmentariamente, no seu conteúdo substancial, no poder espiritual que os preenche. Há pinturas que não têm nada a

ver com a religião no sentido estrito do termo, mas expressam o poder do ser, e tudo que expressa o poder do ser é indiretamente religioso (TILLICH, 1987b, p. 31-41).

Tillich sugere que, a cada forma possível de experiência religiosa, corresponde um estilo artístico determinado. Assim, a religião de tipo sacramental, na qual a Realidade Última é fortemente determinada pelo visual e está associada a objetos, pessoas, símbolos e eventos, se expressa pelo realismo mágico ou numinoso. A religião de tipo místico pretende ter acesso à Realidade Última sem a mediação de objetos particulares, tidos como obstáculos à comunhão divina. Ela prefere os estilos artísticos que privilegiam a abstração. Nas religiões de tipo profético, a Realidade Última se manifesta na história mais do que na natureza, e o estilo que lhes convém melhor é um realismo histórico, alternadamente científico e descritivo e ético e crítico. O tipo de experiência religiosa idealista antecipa a perfeição futura e se expressa no estilo artístico que reproduz essa antecipação já presente na sociedade por meio de formas harmoniosas, como nas *tendências naturalistas*.

Enfim, o correlato da religião de tipo extático e espiritual é o estilo expressionista, que produz as obras mais profundamente religiosas. Essa experiência, de caráter dinâmico, vai além da aparência das coisas e das pessoas, e é, ao mesmo tempo, realista, mística e profética. Como ela, o expressionismo manifesta de modo crítico as contradições do mundo, penetra o poder da Realidade Última ao quebrar a prisão das formas, e antecipa possibilidades de ser (TILLICH, 1987a, p. 139-157).

Em *Existential aspects of modern art*, Tillich estabelece quatro tipos de correspondência entre estilo artístico e conteúdo religioso:

- Estilo secular não religioso e tema não religioso. Pode ser uma expressão indireta da preocupação última. Por exemplo, na pintura holandesa dita “de gênero”, como em Jan Steen, o poder de ser se expressa em cenas de vitalidade intensa.

- Estilo religioso e tema não religioso. A pintura moderna “existencialista” expressa o poder do próprio ser, como em Cézanne, Van Gogh e Picasso. É uma pintura profundamente religiosa, apesar da ausência de tema religioso. Por exemplo, Guernica de Picasso mostra a situação humana na sua profundidade de alienação e desespero.

- Estilo secular não religioso e tema religioso: representação do Cristo, da Virgem e dos Santos sem espírito religioso profundo. Por exemplo, nas pinturas de Rafael, Maria é representada como uma bela jovem ou como uma jovem mãe igual às outras, sem conotação religiosa. Na pintura de Uhde e Hoffmann, Jesus aparece como um homem religioso sentimental. As telas não mostram as estruturas fundamentais do ser. É o que Tillich chama de naturalismo idealizado.

- Estilo religioso e tema religioso numa unidade harmoniosa. Tillich dá o exemplo de uma crucificação de El Greco, expressão da forma estética da Contra-Reforma, onde uma linha ascendente sutil manifesta a auto-elevação ao divino. Menciona também Grünewald, Nolde e Rouault. É o estilo que melhor convém à “Arte Sacra”. Para Tillich, a arte religiosa alcança a sua melhor realização quando mostra o sofrimento, a agonia, o demônico, como no caso do estilo expressionista (TILLICH, 1987c, p. 92-99).

3, Um exemplo: hermenêutica de uma imagem religiosa a partir de Ricoeur e Tillich

Vou apresentar uma breve amostra de alguns conteúdos simbólicos na tela *A última Ceia*, de Manoel Costa de Ataíde (1762-1830), mestre do barroco mineiro. A obra está na capela do colégio e seminário tradicional do Caraça, perto de Belo Horizonte, no Estado de Minas Gerais.⁴

3.1. A partir de Ricoeur

A abordagem mais apropriada me parece ser a do *mundo do texto* ou *mundo da imagem*. Em primeiro lugar, estamos vendo um mundo humano marcado por conflitos e traições, como a traição de Judas, que desafia o espetador, no primeiro plano. As refeições comunitárias reforçam os laços entre as pessoas e podem significar um adeus e uma promessa de volta. São também momentos de alegria e de festa, o que é manifestado aqui pela atitude sorridente, sensual e irreverente –

⁴ Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Mestre-Athayde-Ceia-Car.jpg>. Estou devendo a indicação da obra e algumas sugestões de análise ao trabalho de um dos meus estudantes de doutorado: Rogério Terra Júnior, do Programa de Ciência da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora, MG, segundo semestre de 2018. Ele defendeu brilhantemente sua tese de doutorado em 2022.

quase uma dança - dos servidores. Do lado esquerdo, uma doméstica e um servidor estão conversando e parecem indiferentes à cena central. Neste mundo humano, a diferença de classe é mostrada pela posição relativa dos discípulos e dos servidores. Há também uma hierarquia étnica e de gênero: quase todos apresentam traços europeus, salvo uma doméstica à esquerda, que é negra (provavelmente a esposa do pintor); só há mulheres no grupo dos servidores, não no grupo dos apóstolos. O conjunto parece ser uma metáfora de uma sociedade harmoniosa, apesar das desigualdades, como é tradicional no Brasil.

Este mundo é um mundo colonial, cujo estilo artístico é o barroco. A arte barroca permite a expressão de populações geralmente reduzidas ao silêncio, como os indígenas, os negros e os judeus. A arte é um meio de emancipação para os artistas, que são, muitas vezes, mestiços alforriados, numa sociedade fortemente hierarquizada, onde predomina o contraste entre a ostentação das riquezas da Igreja e das ordens religiosas e a miséria da maioria da população. A figura andrógina do apóstolo João pode manifestar uma abertura às diferenças de gênero, ao questionar a posição oficial da Igreja até hoje.

Ao apoiar a arte barroca, a Igreja Católica preconizava uma arte para as massas onde dominava o lúdico, o visual e o persuasivo, onde se faz o panegírico do otimismo católico – em oposição ao pessimismo protestante – por meio de uma composição teatral e devota. Na colônia, a sedução das massas é também colonização das almas, o que inclui a perseguição das imagens indígenas e africanas. Essas ressurgem, contudo, clandestinamente, como modo de resistência implícita, já que a resistência aberta é impossível. Todos esses fenômenos continuam presentes hoje, através de novas formas de colonização econômica e religiosa. Além disso, a falta de preservação do patrimônio histórico acompanha a perda da memória coletiva, como a realidade da escravidão e da resistência negra.

O mundo do pintor se inscreve nesse mundo colonial: Mestre Ataíde foi membro de diversas ordens religiosas, mas vivia em concubinato com uma mulher alforriada, Maria do Carmo Raimunda da Silva, com quem teve seis filhos. Ela aparece como doméstica ou governante do lado esquerdo da tela. Há, na sua pintura, uma tensão entre a fé religiosa profunda do pintor e os chamados da vida mundana e cotidiana:

o acento é colocado na contemplação, no círculo central, mas os servidores desviam a atenção do espectador.

É também um mundo divino-humano, ao mesmo tempo religioso e profano: Jesus opera a transição entre o mundo humano e o mundo de Deus, inteiramente absorvido pelo seu papel, irradiando luz como um deus solar, mais alto que os outros, com o olhar fixado para cima, a atitude hierática e contemplativa compartilhada por alguns discípulos, abençoando com a mão direita, como nos ícones orientais. O apóstolo João dorme do lado de Jesus, enquanto alguns discípulos parecem ausentes da refeição pascal, caracterizada pelo cordeiro, o pão e o vinho. Jesus profere a bênção eucarística sobre elementos que procedem do mundo profano, trazidos pelos servidores. Dois ou três discípulos olham para o espectador, em atitude de testemunho.

É também um mundo cristão: a pintura remete aos relatos evangélicos da instituição da eucaristia, inclusive o de João, com a bacia usada para o lava-pés. A tela evoca também a celebração da missa no mundo colonial cristianizado, como fator de unidade de uma sociedade heterogênea. A ceia é uma metáfora da vida católica, centrada na celebração da missa. É uma consagração da vida cotidiana profana, da qual não está separada. Ao ver a existência “como em ato”, a metáfora suspende o real visível para alcançar um real mais profundo. A representação da última ceia é também uma encenação narrativa do mito fundador do cristianismo, assim como do mito fundador da eucaristia, memorial e sacramento da Páscoa cristã e, pela presença dos doze com Jesus, do mito fundador da Igreja.

3.2. A partir de Tillich

Para Tillich, o evento central do cristianismo é a manifestação da imagem de Jesus como Cristo. A figura salvífica do Cristo/Messias é visada intencionalmente através de Jesus como imagem ou símbolo. É a realização concreta do paradoxo absoluto. Na vida pessoal de Jesus manifestou-se a imagem da humanidade essencial, sem ser apagada pelas condições da existência. A imagem do Novo Ser em Jesus como Cristo preserva a unidade indissociável com Deus. E é a experiência originária dos discípulos que produziu essa imagem. No decorrer da história do cristianismo, a imagem foi reproduzida e modificada em

relação com a diversidade dos contextos. Desse modo, conhecemos muitas imagens concretas de Jesus enquanto Cristo. A imagem de Jesus na tela de Mestre Ataíde é uma delas.

Para Tillich, a imagem de Jesus nos relatos evangélicos é uma “imagem real” (*Realbild*), análoga a um retrato expressionista. O pintor expressionista procura penetrar nas camadas mais profundas da pessoa que representa, graças a uma participação íntima na essência e realidade daquele que quer pintar. Assim, as imagens fazem sentido, pois manifestam uma profunda verossimilhança humana, sem precisar, para isso, ser históricas no sentido positivista do termo (TILLICH, 1968a, vol. II, p. 114, 118-120, 133). Vamos ver logo que Mestre Ataíde pode ser considerado pintor expressionista.

Em relação com as tipologias apresentadas acima, encontramos em Ataíde a presença de uma religiosidade sacramental, típica do catolicismo. As pessoas, especialmente Jesus, em atitude contemplativa do mistério, e os objetos (o cálice, o pão, o cordeiro pascal, a bacia) remetem a uma experiência do sagrado na celebração do sacramento. As representações são realistas, mas comunicam algo mágico ou numinoso. A experiência religiosa pode também ser dita idealista: antecipação da perfeição futura pela composição e as formas harmoniosas. Há, enfim, elementos de uma religiosidade extática e espiritual, que correspondem aos elementos expressionistas do barroco, como na atitude extática de Jesus e o olhar de Judas, assim como nas cores fortes, especialmente o vermelho e o azul, e a exuberância festiva dos servidores. A presença do apóstolo João, o mais novo, quase um adolescente, representado por traços andróginos ou até femininos remete ao culto da beleza juvenil, ideal e clássica, típica do Renascimento.

Por outro lado, podemos reconhecer a vitalidade das cenas de gênero na parte profana representada pelos servidores: estilo secular – tema não religioso. Mas há também uma unidade harmoniosa entre o estilo religioso e o tema religioso. Como na crucifixão do Greco, trata-se de uma forma estética ligada ao movimento da Contrarreforma. O olhar dos apóstolos em atitude de contemplação acompanha a elevação de Jesus para o transcendente. Contudo, como muitas vezes na pintura barroca, há outros focos de atenção.

Como no método de correlação, a imagem contém também fenomenologicamente uma auto-interpretação da sociedade da época, parcialmente válida até hoje, através do olhar do espectador. O gosto pela festa, apesar da vida precária, se mantém na cultura brasileira através dos séculos. Por outro lado, a desigualdade social, étnica e sexual é entendida desde sempre como natural. A sociedade patriarcal, com a subordinação das mulheres, era até pouco tempo atrás uma evidência aceita por todos e todas.

Considerações finais: principais resultados da análise comparativa das hermenêuticas ricoeuriana e tillichiana.

O texto do artigo compara as hermenêuticas de Paul Ricoeur e de Paul Tillich, assim como suas implicações para a análise das imagens religiosas. A hermenêutica fenomenológica de Ricoeur está centrada na interpretação dos textos, que são mediações privilegiadas da compreensão de si e dos outros. Interpretar será, então, explicitar o modo de ser-ao-mundo que se desdobra diante do texto – diante da imagem entendida como texto. Ricoeur passa do símbolo à metáfora ou imagem, como dimensão semântica do símbolo, e da metáfora ao relato, como simbolismo narrativo. Com a fenomenologia, Ricoeur compreende as imagens e as narrativas como visadas intencionais do sujeito, o que lhe permite desenvolver uma ontologia fenomenológica existencial.

A hermenêutica de Paul Tillich é uma hermenêutica religiosa da cultura, baseada numa filosofia neokantiana do sentido e numa fenomenologia de origem husserliana. Trata-se de encontrar o Incondicionado em todas as formas culturais, em particular as formas artísticas. Para a determinação da situação que a mensagem cristã deve encontrar, Tillich usa uma hermenêutica da auto-interpretação da existência na sociedade moderna. A sua abordagem visa principalmente os *símbolos e os mitos como expressões da preocupação e da realidade últimas*, especialmente nas artes visuais. Ele coloca o conceito de estilo – artístico e religioso – no centro de suas análises. Os dois métodos, ricoeuriano e tillichiano, convergem na análise das intenções significantes de *A última Ceia*, do pintor barroco brasileiro Manoel Costa de Ataíde.



Manoel Costa de Ataíde (1762-1830): A última Ceia. Colégio do Caraça, Minas Gerais.

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Mestre-Athayde_-_Ceia_-_Car.jpg)

Mestre-Athayde – Ceia – Car.jpg. Acesso em 19/06/2019.

Referências

DANZ, C. Tillich's Philosophy. In: MANNING, R. R. (Ed.) **The Cambridge Companion to Paul Tillich**. New York: Cambridge University Press, 2009, p. 177-183.

GREISCH, J. Herméneutique. In: **Encyclopaedia Universalis**. Paris, DVD-Rom, 2011.

GROSS, E. Método da correlação e hermenêutica. **Correlatio** n° 16, dez. de 2009, p. 56-74. <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/COR/article/view/1585>.

HIGUETE, E. Os métodos da filosofia da religião de Paul Tillich. **Correlatio** n° 20, dez. de 2011, p. 27-41. <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/COR/article/view/3004/2870>.

KELM, T. **Paul Tillich e o pensamento fenomenológico-crítico**. Dissertação de mestrado. UESP, PPGCR, 2017.

RICHARD, J. Introduction. In: TILLICH, P. **La dimension religieuse de la culture**. Paris/Genève/Québec: Cerf/Labor et Fides/ Presses de l'Université Laval, 1990, p. 1-27.

RICOEUR, P. **Le conflit des interprétations**. Paris: Seuil, 1969.

RICOEUR, P. **La métaphore vive**. Paris: Seuil, 1975.

RICOEUR, P. **Interpretação e ideologias**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

RICOEUR, P. Poétique et symbolique. In: LAURET, B.; REFOULÉ, F. (Ed.) **Initiation à la pratique de la théologie I**. Paris: Cerf, 1982, p. 37-61.

RICOEUR, P. **Du texte à l'action**. Essais d'herméneutique II. Paris: Seuil, 1986.

RICOEUR, P. Narrativité, phénoménologie et herméneutique. In: JACOB, A. (dir.) **L'Univers philosophique I**. Paris: PUF, 1989, p. 63-71.

RICOEUR, P. **Cinque lezioni: Dal linguaggio all'immagine**. Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica, s.d.

RICOEUR, P. Art, Mythe – L'interprétation philosophique. In: **Encyclopaedia Universalis**. Paris, 2018.

TILLICH, P. **The Protestant Era**. Chicago: The University of Chicago Press, 1948. Phoenix Books, 1966.

TILLICH, P. **Systematic Theology** (combined volume). London: Nisbet, 1968a.

TILLICH, P. **Dynamique de la foi**. Paris: Casterman, 1968b.

TILLICH, P. Art and ultimate Reality. In: **On Art and Architecture**. New York: Crossroad, 1987a, p. 139-157.

TILLICH, P. Art and Society. In: **On Art and Architecture**. New York: Crossroad, 1987b, p. 31-41.

TILLICH, P. Existentialist Aspects of modern Art. In: **On Art and Architecture**. New York: Crossroad, 1987c, p. 92-99.

TILLICH, P. Sur l'idée d'une théologie de la culture. In: **La dimension religieuse de la culture**. Paris/Genève/Québec: Cerf/Labor et Fides/Presses de l'Université Laval, 1990, p. 29-48.

WUNENBURGER, J-J. **La vie des images**. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 2002.

WUNENBURGER, J-J. **Philosophie des images**. Paris: PUF, 1997.

Submetido em: 16-5-2023

Aceito em: 16-8-2023